

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ

В лицах

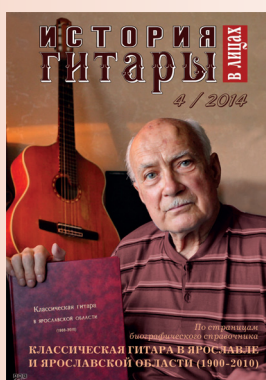
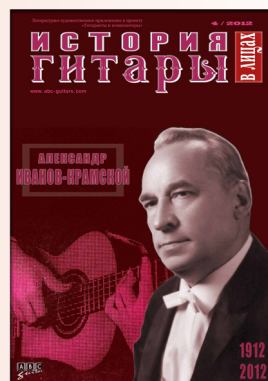
2 / 2017



Introduction

А Б С Г Д Е Ж З

ПРЕДЫДУЩИЕ НОМЕРА ЖУРНАЛА «ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ»



Выходит с марта 2012 года
Сайт журнала — www.guitar-times.ru

На первой странице обложки:

Г. Г. Чернецов.
Портрет гитариста С. Аксенова (фрагмент этюда «Сихра и Аксенов»
к картине «Парад на Царицыном Лугу в Петербурге»)
Около сер. 1833 г.



ИСТОРИЯ ГИТАРЫ

В лицах

www.abc-guitars.com - www.guitar-times.ru

Семён Николаевич АКСЁНОВ
(1784-1853)

Поиски, исследования, находки.
Документальные свидетельства и материалы.

— **Часть вторая** —

СОДЕРЖАНИЕ

-
- 2-27** В. ТАВРОВСКИЙ. Галерея современников в картине Г. Чернецова «Парад... 6 октября 1831 года на Царицыном Лугу в Петербурге». Сихра и Аксенов.
- 28-42** Виктор ТАВРОВСКИЙ. Санкт-Петербургские адреса С. Н. Аксёнова.
- 43-45** Виктор ТАВРОВСКИЙ. Подмена, не замеченная следствием. (Загадка одного показания Ф. Н. Глинки в деле о декабристах)
- 46-56** Петербург времен Аксенова в произведениях современных ему художников. (Подборка графических и живописных иллюстраций).
- 57-65** Виктор ТАВРОВСКИЙ. Нотоиздатель русских гитаристов Иоганн Пец.
- 66-67** Номера нотных досок И. Пец (Таблица)
- 68-86** Александр ФАМИНЦЫН. Гитара. Глава из книги «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара». СПб., 1891.
- 87-90** Борис ВОЛЬМАН. Ноты начала XIX века. Глава I из книги «Русские нотные издания XIX – начала XX века» (Л., Музыка, 1970). – Продолжение.
- 91-96** Виктор ТАВРОВСКИЙ. Друг-приятель Аксёнова Фёдор Глинка.

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДЛЯ ГИТАРИСТОВ-ЛЮБИТЕЛЕЙ И ПРОФЕССИОНАЛОВ



Главный редактор
В. В. Тавровский

Выпуски
литературно-художественного приложения к проекту «Гитаристы и композиторы»
«История гитары в лицах» распространяются только в сети Интернет в формате PDF.

Исключительное право
на распространение журнала принадлежит проекту
«ГИТАРИСТЫ И КОМПОЗИТОРЫ»

ИЗДАНИЕ НЕ ЯВЛЯЕТСЯ СРЕДСТВОМ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ (СМИ)

www.abc-guitars.com
www.abc-guitar.narod.ru
Сайт журнала: www.guitar-times.ru

E-mail:
nc20@bk.ru
guitar@abc-guitars.com

© «Гитаристы и композиторы»,
В. В. Тавровский, 2017

ПРИ ПЕРЕПЕЧАТКЕ И/ИЛИ ЦИТИРОВАНИИ (ПОЛНОМ ИЛИ ЧАСТИЧНОМ) МАТЕРИАЛОВ ЖУРНАЛА ССЫЛКА ОБЯЗАТЕЛЬНА.
В интернет-публикациях обязательно наличие активной гиперссылки на сайт guitar-times.ru,
не закрытой для индексирования.



Виктор ТАВРОВСКИЙ

Галерея современников в картине Григория Чернецова

ПАРАД ПО СЛУЧАЮ ОКОНЧАНИЯ ВОЕННЫХ ДЕЙСТВИЙ В ЦАРСТВЕ ПОЛЬСКОМ

6 ОКТЯБРЯ 1831 ГОДА НА ЦАРИЦЫНОМ ЛУГУ В ПЕТЕРБУРГЕ

❧ СИХРА и АКСЕНОВ ❧



ПЕРВАЯ ДЕМОНСТРАЦИЯ КАРТИНЫ:
АКАДЕМИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА 1836 ГОДА



В залах Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге 28 сентября 1836 года открылась трехгодичная академическая выставка¹, которая привлекла многие тысячи жителей столицы. К участию в ней были приглашены члены Академии и художники, как русские, так и иностранные, пожелавшие показать свои произведения публике. На момент открытия выставки на нее было представлено 525 художественных произведений (архитектурные проекты, скульптура, живопись, графика). Среди привлечших к себе наибольшее внимание зрителей были скульптуры П. А. Ставассера, Н. А. Рамазанова, статуи «играющего в свайку» А. В. Логановского и «играющего в бабки» Н. С. Пименова², картины «Божия Матерь Предстательница» А. Е. Егоро-

ва, «Парад на Царицыном лугу» А. И. Ладюрнера (не сохранилась), «Взятие Варны» А. И. Зауервейда, портреты работы О. А. Кипренского, Франца Крюгера, Т. А. Неффа, Е. А. Плюшара, Томаса Райта (16 гравированных и 14 акварельных портретов), Н. И. Уткина (семь гравированных портретов), пейзажи М. И. Лебедева, М. Н. Воробьева, В. Е. Раева, Л. Х. Фрикке, П. Т. Бориспольца, В. И. Штернберга, «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине» А. А. Иванова, «Мальчик с обручем» и портреты П. Н. Орлова, «Девочка с тамбурином» и несколько портретов А. В. Тыранова, «Фортуна и нищий» А. Т. Маркова, эскизы к «Медному змию» Ф. А. Бруни, «морские виды» Филиппа Таннера и И. К. Айвазовского. Не была обойдена вниманием публики и картина Г. Г. Чернецова, изображающая «парад и молебен 1831 года по усмирении польского мятежа» — «беспрецедентная для отечественного искусства эпопея»³, которую художник намеревался завершить именно к этой академической выставке, но из-за чрезвычайной добросовестности не успел осуществить задуманное в срок, и полотно было представлено в неоконченном виде, когда некоторые персонажи, в том числе, видимо, и Аксенов (!), еще не были написаны. «Художник хотя и не окончил совершенно своей картины, — писал критик в оправдание представления на выставке незавершенной работы, — но окончание оной требует довольно значительного времени, а картина уже в таком виде, что может быть выставлена на суд просвещенных любителей художеств»⁴.

Своим посещением 8 октября выставку удостоили государь император Николай I с императрицей Александрой Федоровной, а днем раньше — государь наслед-

¹ По приглашениям первые посетители побывали на выставке 27 октября, но для широкой публики она была открыта на следующий день. Выставка называлась «трехгодичной», поскольку проводилась раз в три года, и являла собой, по определению современника, «как бы трехгодичный отчет действий Академии Художеств, отчет немой, но красноречивый», где в течение двух недель демонстрировались «новые усилия, новые таланты и новые явления гения».

Доп. о выставке см.: [1] С.-Петербургская Выставка в Императорской Академии художеств: статьи в «Художественной газете» Н. В. Кукольника (ХГ, 1836: № 1, с. 16; № 5, с. 72, 74-80; № 6, с. 95-100; № 7, с. 111-116; № 8, с. 121-128; № 9/10, с. 139-150; № 11/12, с. 169-192); [2] Краткий предварительный обзор выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств (Первое прибавление к Художественной газете, 28-го сентября). 1836, 18 с.; [3] [Известие об открытии Выставки Императорской Академии Художеств] // Северная пчела. — 1836. — № 224, 1 окт. (четв.). — С. 893; [4] В. Беглый взгляд на нынешнюю Выставку Академии Художеств // Северная пчела. — 1836. — № 228, 6 окт. (вторник). — С. 910-912.

² Сразу после посещения выставки обе статуи почтил «приветными античными четверостишиями» А. С. Пушкин; а в 1838 году «по Высочайшему повелению» они были отлиты из чугуна и установлены в Царском Селе перед Александровским дворцом.

³ Голдовский Г. Н. Художники братья Чернецовы и Александр Сергеевич Пушкин // Худ. бр. Чернецовы и Пушкин: Каталог. — СПб., 1999.

⁴ Краткий предварительный обзор выставки художественных произведений в Императорской Академии художеств. 1836. // Первое прибавление к Художественной газете. 1836, 28 сент. С. 9.



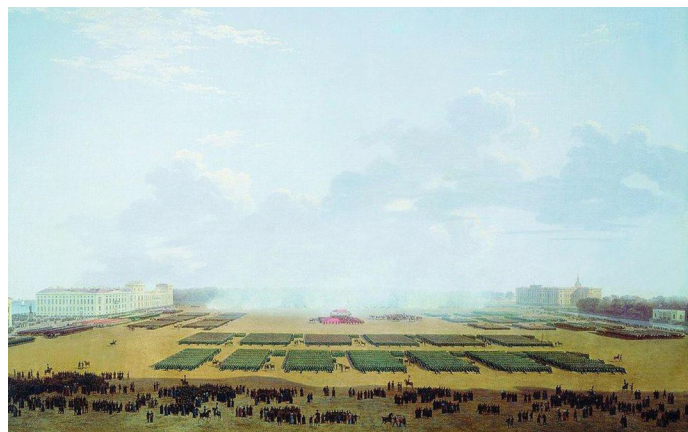
ник, цесаревич и великий князь Александр Николаевич (будущий император Александр II), на ней также побывали вел. княгиня Елена Павловна, вел. княжны Мария Николаевна, Ольга Николаевна, вел. князь Константин Николаевич. «Художественная газета» писала:

«Их Императорские Величества изволили обозревать все художественные работы с ободрительным вниманием и снисхождением. Ни одно произведение обойдено не было. Государь, любясь произведениями художников опытных, в работах молодых людей, кажется, желал видеть будущую судьбу художеств. Его Императорское Величество удостоивал похвалы те работы, которые заключали в себе истинные достоинства; некоторые соизволил назначить для Себя и для Государыни Императрицы. [...] Особенного внимания Его Императорского Величества удостоилась картина Иванова: *Явление Спасителя по Воскресении Марии Магдалине*. [...] [Государь] хвалил картины Ладюрнера, пейзажи Чернецова 2-го и картину: *Парад*, Чернецова 1-го; причем отдавая ему справедливость в отделке и сходстве портретов, изволил отозваться, что «этот художник, как в первый раз трудившийся над произведением этого рода картины, заслуживает одобрение» (выделено мной — В. Т.). В заключение, Его Величество долго и с большим вниманием изволил рассматривать картину К. П. Брюлова: *Последний день Помпеи*, хотя картина сия давно уже и совершенно известна Его Величеству. Словом, Государь вникал во все прекрасное, любовался им, как истинный любитель, и каждое слово, каждая мысль Его Величества свидетельствовали сколь истинно любит Монарх художества и как пламенно желает, чтобы они более и более усовершеншались»⁵.

В первые же дни (между 27 и 29 сентября) выставку посетил А. С. Пушкин с женой Натальей Николаевной. Почти наверняка, не пропустили ее и А. О. Сихра с С. Н. Аксеновым, находившиеся в числе тех, кому выпала честь быть избранными для изображения на грандиозном полотне Григория Чернецова. И хотя С. Н. Аксенова, в отличие от Сихры, как мы уже заметили, на выставленной тогда картине еще не было, он наверняка был осведомлен о том, что по ее завершении среди зрителей появится и его фигура, причем, надо полагать, знал от художника и о месте, которое там займет.

ХУДОЖНИК И ЕГО РАБОТА НАД КАРТИНОЙ

Григорий Григорьевич Чернецов (1802–1865) приступил к написанию «Парада на Царицыном лугу» находясь в должности штатного «живописца Его Величества» (1829) и будучи уже академиком Императорской Академии художеств (1831). Родившись в провинциальном городке Лух Костромской губернии (ныне поселок Ивановской области Российской Федерации) в семье местного иконописца, он рано приобщился к рисованию и выявил в этом замечательные способности. В 1819 г. самостоятельно приехал в Петербург с намерением обучаться живописи в академии. Имея отказ о принятии в число казенных учеников по причине отсутствия вакансий и недостатка «урочных лет»⁶, Г. Чернецов тем не ме-



Замысел наиболее раннего изображения Г. Г. Чернецовым молебна 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге с видом от Павловских казарм (1831)

Холст, масло 48 × 71. Государственный Русский музей.

нее благодаря сочувственному отношению президента Академии художеств А. Н. Оленина получил право посещать занятия в качестве «постороннего» ученика, а чуть позже при содействии одного из первых коллекционеров картин русских художников и деятельного искателя отечественных талантов П. П. Свинына был принят под покровительство Общества поощрения художников. Занимался сначала под руководством гравера-пейзажиста С. Ф. Галактионова, затем портретиста А. Г. Варнека, а с 1824 г. у пейзажиста, мастера живописной перспективы М. Н. Воробьева. В 1823 году учиться живописи приехал в Петербург и его младший брат Никанор Григорьевич Чернецов (1805–1879) — также ставший замечательным художником, получившим в 1832 году звание академика пейзажной живописи.

Считается, что художник работал над своей картиной более пяти лет. В опубликованном в 1832 году Отчете Комитета Общества поощрения художников извещалось о высочайшем заказе, полученном им от Николая I: «Григорий Чернецов имел счастье удостоиться особенного внимания Государя Императора. Он имеет ныне весьма лестное поручение написать вид, изображающий парад на Царицыном лугу в ту меру, как написана известная картина Крюгера парад в Берлине. Пожелаем Г-ну Чернецову, чтобы он имел полный успех и, если не возможно ему будет превзойти славного Прусского художника, то, по крайней мере, не отстал бы от него»⁷. Большому полотну предшествовал акварельный рисунок художника на ту же тему⁸, на ос-

⁵ Григорович В.И. [О посещении Академии художеств Николаем I] // Художественная газета, 1836, октябрь, № 5. С. 70, 71.

⁶ Советом Академии Художеств от 29 марта 1819 г. на «письмо, полученное из города Лух Костромской губернии от 16-летнего мещанского сына Григория Чернецова, при коем прилагается два небольших рисунка с эстампов, изъясняя, что он с младых лет имеет страсть к живописи, но не может себя усовершенствовать в оной,

ибо недостаточное состояние отца его не позволяет ему определить его в Академию, определено: отвечать просителю, что Академия не может принять его в число своих воспитанников, потому что он не имеет урочных для того лет, при том же теперь нет ни одной вакансии казенного воспитанника, а в число оставляемых для усовершенствования он не может поступить, потому что к сему предназначаются токмо те, кои уже образовались в художествах и за отличные в оных успехи имеют быть посланы в чужие края; он же имеет надобность не в усовершенствовании, а в первоначальном обучении правилам рисования. Но Академия, уважая его желание быть художником, предлагает ему нужные ему художественные пособия даром» (Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. Изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примеч. Ч. II. СПб., 1865. С. 133).

⁷ Отчет комитета Общества поощрения художников за 1829, 1830 и 1831 годы с присовокуплением списка гг. членов сего Общества и таблицы, представляющей состояние и действия Общества со времени учреждения оного по 1 Генв. 1832 года. СПб.: В Тип. Н. Греча, 1832, с. 7.

⁸ Картина экспонировалась на академической выставке 1833 года.



Вариант картины Г. Чернецова с видом площади и памятника А. В. Суворову.

новании которого им была исполнена картина маслом, хранящаяся в собрании Русского музея. Ее главный сюжет — молебствие, как один из моментов торжества, посвященного подавлению польского мятежа, а потому войска изображены коленопреклоненными. Эта картина имеет, однако, мало общего с будущим «Парадом». Первый план на ней тоже занят группами зрителей, но никаких портретных черт в толпе наблюдателей и участников действия не отмечается. Кроме того сама перспектива Царицына луга запечатлена не со стороны Невы, а от Павловских казарм⁹. Позже появился другой вариант «Парада», на котором весь передний план заняли Мраморного дворца и домом графа Салтыкова, напротив Троицкого моста, заполненная уже хорошо различимыми группами зрителей, от которого, однако, художник вскоре тоже отказался, в окончательном решении переместив начало действия за пределы Суворовской площади, вперед к краю Марсового поля.

Вот что писал в «Художественной газете» ее редактор и издатель Н. В. Кукольник, говоря об эволюции творческого замысла картины у Г. Г. Чернецова:

«Первая мысль его была — взять точку зрения с Суворовской площади и при том ближе к народу. Сколько выгод собственно для картины обещал такой план. Монумент Суворову, здания площади составили бы массы живописные величественные, а фигуры значи-

тельно бы увеличались. Мы видели эскиз парада по рассказанной мысли. Картина была бы превосходна; фигуры не уступали бы в величине фигурам первого плана на парадах Ладюрнера и Крюгера; но парад и площадь были бы видны не вполне; была бы не картина парада, а отрывок, эпизод; и так надо было художнику избрать мысленно другую точку зрения; дабы обнять всю площадь с войском и народом. Чрез это парад открывается вполне, но фигуры первого плана должны невыгодно уменьшиться. Другого художника испугала бы подобная необходимость, но не Чернецова. Он решился с точностью миниатюры написать все фигуры и исполнить без малейшего вреда общему эффекту. По раме Марсова поля построено войско; посреди воздвигнут шатер для священнодействия; духовенство ожидает прибытия Августейших Особ; Государь Император в сопровождении Государя Наследника и многочисленной свиты, верхом на лошади встречает Государыню Императрицу, прибывшую Высочайшим присутствием Своим украсить торжество правого дела; супротив Ея Величества в парадной карете Светлейшая Княгиня Варшавская Графиня Паскевич-Эриванская. Зрители от Суворовской площади наполняют первый план картины; летний сад, окна, балконы и крыши домов усыпаны народом. Расположенные на первом плане зрители, большею частью современники пользующиеся известностью; портретов до 300!! Отдаленнейшие фигуры в свите Государя Императора — и те портреты и в лице и в посадке, — и с каким сходством! Некоторые говорили, что на таком отдалении лица фигур не могут представить той явственности,

⁹ Описание основано на статье искусствоведа, заведующего отделом живописи XVIII — нач. XIX вв. Гос. Русского музея Г. Н. Голдовского «Художники братья Чернецовы и Александр Сергеевич Пушкин» в альбоме-каталоге одноименной выставки ГРМ, приуроченной к 200-летию со дня рождения поэта (СПб.: Рус. музей, 1999. С. 107–136).



какую им сообщил художник. Это обвинение имело бы вид справедливости, если бы художник был окончательно до сухости; но у Чернецова этого нет...»¹⁰.

В 1833 году, в отчете Академии Художеств о работе Чернецова сообщалось: «Чернецов 1-й¹¹, по воле Ея Величества, занимался рисунками с натуры акварелью <...> сверх того сделал для Государя Императора акварелью рисунок, изображающий молебствие и парад, бывшие на Царицыном лугу 6-го октября 1831 года, по случаю окончания военных действий в Царстве Польском; ныне же занимается произведением масляными красками картины сего парада с другого пункта, с портретами современников»¹².

Началом работы Гр. Чернецова над большим «Парадом на Царицыном лугу», скорее всего, следует считать 1832 год, когда им были выполнены первые натурные зарисовки лиц, позже вошедших в картину (в частности, карандашный портрет В. А. Жуковского и рисунок, изображающий А. С. Пушкина, затем скопированный масляными красками в картину «Парад на Царицыном лугу», которые датированы апрелем 1832 г. К этому же году относят и двойной портрет А. О. Сихры и С. Н. Аксенова, хотя, по нашему мнению, он не мог быть выполнен ранее 1833 года). Однако наиболее интенсивно, по мнению Г. Н. Голдовского, замысел царя и художника осуществлялся в 1835 и 1836 гг. «Для каждого из двухсот двадцати трех портретов, — пишет он, — исполнялся карандашный рисунок с натуры. Последние датированные рисунки спешно доделывались еще осенью 1836 года. По разным обстоятельствам реальные или мнимые¹³ участники изображаемого действия постоянно добавлялись — вплоть до крайних сроков».

Тем не менее, уже во второй половине 1833 года в его мастерской в доме графа П. И. Кутайсова на Большой Миллионной¹⁴, можно было оценить грандиозность замысла художника и увидеть первые результаты его воплощения. В декабре 1833 года в нескольких номерах петербургской газеты «Северная пчела» был напечатан «Отчет моих чувствований и ощущений после нескольких посещений Выставки Академии Художеств», автор которого делился своими впечатлениями

о представленных осенью того же года на академической выставке произведениях «изящных искусств». Вот, что он писал, в номере от 5 декабря:

«Вот несколько картин братьев Чернецовых, молодых художников, недавно явившихся на горизонте наших искусств: они, тот и другой, хороши и достойны внимания и любви публики. <...> Оба брата имеют склонность к пейзажной и перспективной живописи, и оба владеют редким даром схватывать сходство эскизируемых ими лиц. Мастерская их наполнена множеством прекрасных вещей. Между прочим вы там насладитесь картиною, изображающей парад на Марсовом поле, бывший по случаю торжеств взятия Варшавы. Это будет произведение отличное в своем роде, произведение, полное ума, души, искусства: на Выставке находился эскиз подобного парада. В большой картине Чернецова старшего, которую мы видели, у него будет выполнена мысль Крюгера: вместо зрителей все портреты современных, известных лиц всех классов и всех родов и известности, — разумеется, не оскорбительных однако для нравственности. Сводный образцовый кавалерийский полк есть истинно нечто отличное по тому удачному тону, какой дан этой пестроте мундиров, киверов, уланских шапок и мастей разных лошадей. Небо и Летний сад уже почти кончены, и многие беспристрастные знатоки находят, что Крюгерово небо и лес не так хороши, как здесь; остаемся, однако, в сомнении, успеет ли Русский Художник достичь, относительно лошадей, того совершенства, до какого достигает Немецкий Артист: Крюгер сим славится в целой Европе. Парад сей, написанный акварелью в меньшем виде, был на Выставке, и заслужил общее внимание»¹⁵.

Большие ожидания связывались с картиной и в преддверии ее первой демонстрации на академической выставке 1836 года: «Г. Г. Чернецов пишет большую картину, изображающую парад по случаю взятия Варшавы; теперь уже она заключает слишком 250 портретов; искренно желаем Г. Чернецову одолеть все трудности подобной работы до выставки; с его трудолюбием, терпением, а главное, с его талантом, мы не смеем сомневаться в исполнении нашей надежды»¹⁶.

Созданные за время работы над картиной многочисленные эскизы — более двухсот портретов с натуры известных на том или ином поприще современников, сделанных не только в Петербурге, но и в Москве, куда художник специально выезжал для портретной зарисовки лиц, проживавших в ней, — имеют самостоятельную художественную и документально-историческую ценность.

«Парад на Царицыном лугу» был окончен Григорием Чернецовым в 1837 году. После завершения работы над картиной в нижнюю откидывающуюся часть ее широкой золоченой рамы художником был заложен большой бумажный свиток во всю ширину полотна с собственноручно выполненной им пронумерованной

¹⁰ [Кукольник Н. В.] Выставки художественных произведений в 1836 году. (Оконч.). С. Петербургская выставка в Императорской Академии художеств // Художественная газета. / ред. Н. Кукольник. — СПб.: В Тип. Снегирева и К°. — 1836. № 11–12, декабрь. — С. 188–189.

¹¹ Т. е. старший из двух братьев Чернецовых — Григорий. Ниже в этом же отчете Никанор называется Чернецовым 2-м.

¹² Отчет Императорской Академии Художеств, читанный Конференц-Секретарем в торжественном публичном собрании 30-го сентября 1833 года (продолжение) // Сев. Пчела. — 1833. — № 251, 4 нояб. (суббота). — С. 1004. Указанная в ряде изданий (в т. ч. у Г. Н. Голдовского и в диссертации Е. А. Никольской «Творчество живописцев братьев Чернецовых», 2006) дата выхода газеты — 5 ноября — является неверной. Газета «Северная пчела» по праздничным и воскресным дням не выходила, а 5 ноября 1833 г. приходился на воскресенье (следующий 252 номер газеты вышел в понедельник, 6 ноября).

¹³ Если при написании полков, их состава, порядка построения, военной экипировки, формы и обмундирования, от художника требовалась абсолютная точность вплоть до малейших деталей, то при изображении зрителей факт исторической достоверности их присутствия на параде был делом второстепенным и состав представленных персонажей определялся желанием «высочайшего заказчика» и отчасти самого художника видеть их на картине (Паганини, как известно, тоже не было на параде в Берлине, но это не стало помехой Ф. Крюгеру поместить его на картину, определенную императором Чернецову в качестве образца для подражания).

¹⁴ Позже, в начале 1835 года, Г. Чернецову была предоставлена квартира и мастерская при Зимнем дворце в так называемом Шепелевском доме (на месте Нового Эрмитажа).

¹⁵ Отчет моих чувствований и ощущений после нескольких посещений Выставки Академии Художеств (посв. Ф. Н. Глинке) (продолжение) // Северная Пчела. — 1833. — № 279, 5 дек. (вт.). — С. 1107–1108. А. Г. Верещагина в книге «Критики и искусство: Очерки истории русской художественной критики середины XVIII — первой трети XIX века» (М.: Прогресс-Традиция, 2004. — С. 515) автором «Отчета моих чувствований...» называет В. П. Бурнашева, известного нашим читателям по статье «Русский Страдивари» об И. А. Батове в «Северной пчеле» 1833 года (см.: ИВЛ, 2015, № 1, с. 3–6) и «Воспоминаниям петербургского старожила» (там же, с. 8), а также как сочинителя цитирующейся уже в текущем номере книги «Наши чудодее: летопись чудачеств и эксцентричностей всякого рода» (1875).

¹⁶ Смесь. Известия отечественные // Художественная газета, 1836, август, № 2. С. 32.



прорисью изображенных на переднем плане картины фигур с обозначением их имен, который в настоящее время хранится в Отделе рукописей Русского музея¹⁷.

Первые список изображенных (правда, с нумерацией, отличающейся от имеющейся в окончательной прорисии, исполненной художником) был опубликован в 1836 году в «Художественной газете» Н. В. Кукольника¹⁸. Он состоит из двух частей. В первой, включающей 53 имени, перечислены царственные особы и находящиеся при них лица из окружения и свиты императора, а во второй (с 54-го по 241-й номер) — зрители (или публика, как они названы в газете), при этом указано, что картина еще не завершена и некоторые из ее персонажей еще не написаны: «Число портретов ныне простирается до 250; по исполнении картина будет заключать более 300» (в самом списке, кстати говоря, тоже имеется пропуск: под номером 130 вместо имени написано «Портрет не конченный»).

Если приведенная Н. В. Кукольниковым информация верна и полна, то тогда к числу портретов, которые были дописаны Чернецовым уже после выставки, следует причислить и изображение С. Н. Аксенова, поскольку в списке «Художественной газеты» его имя отсутствует, хотя группа, в которой мы его теперь видим уже хорошо прописана (в списке, в частности, уже показаны ближайшие к Аксенову по положению на картине лица, а именно: купцы Федоров, Менщиков, Садовников, Захаров, Яковлев, Чаплин, Пономарев, Григорьев и др., и расположенные перед ним на самом переднем плане — дипломат Д. П. Татищев, граф М. Ю. Виельгорский, несколько из стоящих подле него фрейлин). А вот А. О. Сихра присутствует уже и в списке «Художественной газеты» 1836 года: «237) Г. Сихра [гитарист]» (в авторской прорисии он значится под № 212, т. е. на несколько десятков номеров выше, чем в ХГ, поскольку монарших особ и лиц из свиты императора Чернецов в свою пропись не включил, ограничившись указанием только сторонних наблюдателей).

Полностью прорис с указанием всех упомянутых в ней персонажей из зрителей была приведена в статье Г. Е. Лебедева «Пушкин и его современники на картине Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу»» в журнале «Искусство» за 1937 год¹⁹.

ЭТАЛОННЫЙ «ПАРАД» ФРАНЦА КРЮГЕРА



Франц Крюгер (1797–1857) — прекрасный художник, пользовавшийся заслуженной многими великолепными картинами славой как в Европе, так и в России. «Гладко и легко написанные, с фотографическим сходством, облагороженным совместными усилиями художника и заказчика, простые по композиции, с нейтральным или условным пейзажным фоном, его портреты не могли не нравиться»²⁰. Хорош был и его «Парад в Берлине», по-

ставленный императором своему придворному живописцу за образец того, каким он желал бы видеть написанный для него русский парад: «в ту меру, как написана известная картина Крюгера парад в Берлине». Последняя была заказана им художнику лично для себя и долгие годы украшала Большой кабинет Николая I на третьем этаже Зимнего дворца, выходивший окнами на Адмиралтейство²¹.

Тот, берлинский парад, имел для него особое значение, и он был его «главным действующим лицом»²². В тот день, 23 сентября 1824 года (11 сентября по старому стилю), в прусской столице его впервые приветствовали не только как великого князя, но и как наследника престола — будущего российского императора. Цесаревич Константин Павлович, женившийся вторым браком на польской дворянке, в 1823 году принял решение добровольно отречься от своих прав на русский престол в пользу младшего брата Николая Павловича, о чем императором Александром I и был составлен манифест.

В каталоге, вышедшем к большой выставке произведений Ф. Крюгера в Государственном Эрмитаже (1997–1998), рассказывается:

«Об отречении Константина и изменении порядка престолонаследия в России Фридрих-Вильгельм III узнал осенью 1823 г. — известие об этом привез из Петербурга его сын, принц Вильгельм. Поэтому, когда в конце августа 1824 г. Николай Павлович приехал в Берлин, его встречали уже не просто как любимого зятя и русского великого князя, а как будущего российского императора. 11 (23) сентября в его честь был дан грандиозный парад, и высокий гость, чья страсть к такого рода занятиям была притчей во языцех, не отказался от удовольствия провести свой полк²³ на глазах многотысячной толпы по Унтер ден Линден.

Судя по воспоминаниям современников, импозантный облик Николая I производил сильное впечатление. Придворные дамы считали его «последним рыцарем» и «самым красивым мужчиной Европы». Воздействие же его на толпу при официальных явлениях было чуть ли не гипнотическим. Это испытал даже такой скептический свидетель как Г. Гейне: «Русский царь, благородная мощная фигура, [...] величественный, каким я видел его несколько лет тому назад в Берлине, когда он стоял на балконе рядом с королем [...] Тридцать тысяч берлинских зевак вопили «ура!»». Парад в Берлине, где Николай I впервые выступал в неожиданной для себя роли будущего монарха, был слишком незаурядным событием, чтобы кануть в лету. Его, без сомнения, следовало сохранить для потомства, запечатлев на большом монументальном полотне, тем более, что для этого нашелся и достойный кандидат — Франц Крюгер.

Несмотря на молодость, двадцатисемилетний художник был уже не только модным портретистом в Берлине, но и своим человеком при прусском дворе, пользовавшимся особым покровительством принцев. Когда родственники Фридриха Вильгельма III в 1824 г.

¹⁷ На обороте имеющегося в музее повторения прописи рукой Чернецова написано: «Прорис с картины первого плана, изображающей парад, бывший по случаю окончания военных действий в Царстве Польском, на Царицыном лугу в С. Петербурге в 1831 г. Г. Чернецов».

¹⁸ Список портретам, помещенным в большой картине Г. Г. Чернецова, изображающей: парад и молебствие, по случаю окончания военных действий в Царстве Польском, на Марсовом поле в 1831 году // Первое прибавление к Художественной газете. 1836, 28 сент. С. 14–16.

¹⁹ Лебедев Г. Е. Пушкин и его современники на картине Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу» // Искусство. 1937. № 2. С. 129–158

²⁰ Асвариш Б. И. Немецкие художники и их работы в России в XIX веке: Дис. в виде науч. докл. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 24.00.01 / РАН, Рос. ин-т истории искусств. СПб., 1995. С. 15.

²¹ Внутренний вид кабинета, вместе с висевшей на стене картиной Ф. Крюгера «Парад в Берлине», запечатлен на полотне русского художника, мастера дворцовых интерьеров Эдуарда Гау (1807–1887).

²² Асвариш Б. И. Цит. соч., с. 13.

²³ 5 (17) апреля 1817 года великий князь Николай Павлович стал шефом 3-го Бранденбургского кирасирского полка (в 1819 г. его порядковый номер изменился на 6-й), приняв это звание от будущего тестя, короля Пруссии Фридриха-Вильгельма III, дочь которого, принцесса Шарлотта, через несколько месяцев стала супругой будущего российского императора, получив в России имя Александра Фёдоровна. В 1856 г. полк стал называться именем Императора Николая I.



Вверху: картина Ф. Крюгера в Большом кабинете Николая I в Зимнем дворце (худ. Э. П. Гау, 1860-е гг.).
Внизу: Франц Крюгер. Парад на Оперной площади в Берлине в 1824 году (1824–1830). Берлин, Старая национальная галерея.



захотели подарить ему свои портреты, исполнить так называемую «семейную серию» поручили Крюгеру. Все портреты для нее рисовались с натуры, и более чем вероятно, что именно во время сеансов Николай Павлович предложил художнику написать картину.

К сожалению, имеющиеся документы подтверждают лишь сам факт заказа. Ничего неизвестно об его условиях и об обязательных в таких случаях предписаниях, регламентирующих, что и как следует изобразить. Но может быть, их и не было вовсе. Возможно, и заказчик, и Крюгер предполагали, что образцами послужат находящиеся в берлинском дворце картины «Парад» А. Шрадера и «Освящение знамен прусских войск на Марсовом поле в Париже» К. Верне, тем более, что на последней присутствовал Николай Павлович. В соответствии с устоявшейся традицией на обеих картинах выделялись главные действующие лица, то есть царственные особы и полководцы, а все прочее, архитектура, войска, ликующие зрители, как это было принято, играло роль фона и кулис, необходимых для обозначения места и смысла происходящего.

Крюгер, однако, в полной степени воспользовался предоставленной свободой, уйдя от незыблемого канона и принципиально изменив шаблонное соотношение иерархически «главного» и «второстепенного». <...> В построенной с «поразительной смелостью» композиции царственные особы затерялись в пестром калейдоскопическом мелькании лошадей и мундиров. Непосредственно перед зрителями, в центре их внимания оказались Берлин с его прекрасной архитектурой и виртуозно написанный групповой портрет представителей всех слоев тогдашнего города, от столпов интеллектуальной элиты, знаменитейших ученых, писателей, художников, музыкантов и актеров, до мальчика-сапожника, бешущего полпобаваться пышным зрелищем. Легенда о его появлении как нельзя лучше рассказывает, насколько свободен был Крюгер в выборе персонажей. Однажды маленькая дочь его друзей, рассматривая еще не законченную картину, пожаловалась: «Все тут, кроме меня. — Ну куда же я тебя помещу? — ответил художник. — Впрочем, если моя жена исполняет мужские роли, хотя бы Керубино в «Женитьбе Фигаро» Моцарта, почему бы и нет». И он написал девочку как мальчика-сапожника. В 1830 г. «Парад в Берлине» с огромным успехом был показан на академической выставке. Его восприняли как документ, точно отразивший реальность, хотя этого в нем как раз и не было. Памятник Блюхеру появился рядом со зданием Оперы в 1826 г., да и вряд ли все знаменитости, составившие групповой портрет, наблюдали парад — Паганини вообще в этот день не был в Берлине. Мастерство режиссерской постановки композиции заставило забыть, насколько она далека от протокольного подобия. Зрителей поразило полное отсутствие помпезности, обязательных для данного жанра аллегорий и символов. Картина, действительно, изображала не придворный официоз, вознесенный над обыденной повседневностью, а событие, участником или свидетелем которого мог быть каждый»²⁴.

Работа Ф. Крюгера над «Парадом в Берлине» продолжалась пять лет — почти столько же, сколько понадобилось и Г. Чернецову для создания «Парада на Царицыном лугу». Он закончил ее лишь в 1830 г. и тогда же она с огромным успехом экспонировалась на берлинской академической выставке. В начале следующе-

го года ее доставили в Петербург и выставили на всеобщее обозрение в Концертном зале Зимнего дворца.

О впечатлении, произведенном этой картиной на русских зрителей, можно судить по восторженному отзыву художника А. Г. Венецианова, опубликованному в 1831 году в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду». «...Для изображения парада на огромной площади, окруженной зданиями и украшенной памятниками героев — освободителей отечества, — писал он, — парада, на котором присутствовал король со всею своею фамилиею и принимал салют от российского великого князя, на котором толпы зрителей составлены из людей, известных по своим достоинствам, заслугам, талантам, и все похожи, не только лицами, но корпусом, привычками держать себя, манером одеваться; парада, на который художник пригласил даже городских оригиналов, известных странностями и уместил около 120 портретов, — нужен ум, необходимо дарование. Минутного вдохновения тут недостаточно. Артист должен был долго размышлять, назначить место каждой группе, каждой особе; иных нарисовать одинокими, других сам друг, иных сам-третей, показать нам кто с кем знаком, выразить характер каждого; и все сие Крюгер выполнил, — превосходно! <...> Посмотрите, как спокойно, вольно, бесформенно стоит солдат; от чего? от того, что его не видит начальник; но заметьте, с каким вниманием смотрит он на парад; видно, что вся душа его там; а кадет, по свойственной ребячеству его резвости, не упускает случая потопать ножонками на собак, и если б смел, то выскочил бы к ним из фронта; он бы не сделал таких движений, если бы стоял в первой шеренге.

Крюгер показал нам, что в Берлине дети точно так же дразнят собак, как у нас в Петербурге, что точно так же ногами топают, сгибают коленки и машут руками, сжав кулаки, и что у кадет в задней шеренге происходит в Берлине точно то же, что и у нас в Петербурге. Посмотрите же теперь на кадета передней шеренги: он по возрастнее, он пожирает глазами скачущего на бурой лошади офицера.

Не случалось ли вам видеть на наших петербургских парадах как лихо конь уланского офицера передним копытом бьет землю и подымает пыль, а сам всадник с самодовольным видом машинально крутит усы? Не знаком ли вам кирасирский офицер, спокойно сидящий на лошади и глазами следящий движение приближающихся взводов?

Вот живая, серая, оседланная гусарская лошадь, она слышит военную музыку и по привычке мечется, чтобы вырваться из рук конюха и стать в параде на свое место; удалой ее прыжок напугал даму, и она схватилась крепко за своего кавалера, смотрит на коня, как на дикого зверя; тут же крестьянка, как говорится, кинулась без оглядки: так кидаются от испуга крестьянки! с каким тут взглядом направляет мускулистые кулаки свои мужчина, чтобы хватить серую по морде за страх, причиненный женщинам, а ему толчок. Сия группа одна из превосходнейших; но вот другая спорит с нею о преимуществе; группа, в которой помещена славная певица Зонтаг и знаменитый музыкант Паганини. Г-жа Зонтаг сидела в коляске и встала, чтобы лучше видеть, как салютует прусскому королю российский великий князь: на лице ее видно полное удовольствие; а Паганини в это время отвлекся народною сценою. С седыми усами и в треугольной шляпе кучер Зонтаг, состарившийся на козлах и выдавший уже с них и Парады и гулянья, склонил голову, опустил усы и, уверенный в постоянстве ло-

²⁴ Асвариш Б. И. «Совершенно модный живописец...»: Франц Крюгер в Петербурге [Каталог выставки в Гос. Эрмитаже]. СПб.: Славия, 1997. С. 8-11.



шадей, заснул точно так, как спят старые придворные с усами кучера у подъездов Зимнего дворца. В это время двое ребятишек мастеровых, воспользовались его сном, вскочили на козлы, ухватились за фонари коляски и стремительно смотрят на парад, составив из себя и кучера прекрасную в общей группе маленькую пирамидальную группочку. В группах составлять группочки, никакого места не оставлять пустым, и притом без затеснения, так, чтобы вся главная масса занятий в группах стремилась к одной цели, есть единственное, высочайшее достоинство в композиции г. Крюгера. Пониже коляски славной певицы виден в тени простолюдин, любитель парадов, человек, как видно опытный и запасливый; он из приготовленной им стекляночки через край пьет, и — кто знает? может быть тост за здоровье зрителей, и тем приводит в смех соседа, превосходящего над ним смеющегося. Внизу инвалид на деревяшке, кажется, сердится на то, что не так идет парад, как в его время. Гумбольдт и другие не только написаны, а сгруппированы, как лучше желать невозможно. Поблагодарим художника, что он поместил здесь и свой портрет. <...> Умный художник, построив трубачей в чистой прямой линии, так их своей кистью разыграл, что они не писанными, а живыми кажутся; вот например, во втором взводе лошадь под трубачом не хочет стоять, приподымается на дыбы, а трубач ее осаждает: — лъзя ли естественнее, точнее изобразить быт строевой лошади? Приближающийся же полк, не колыхаясь, стройно движется, подымает пыль, заслоняя ею второй и третий взводы или эскадроны, столько и именно столько, сколько в натуре оной заслоняются в тихое безветренное время. На пыльных облачках сих и сквозь оные кирасирские каски блестят, как звездочки; лошадиные головы, ноги шевелятся, — именно идут. Художник, сочетав здесь единство с стройностью, дал такое разнообразие, которое составляет в сей части общее целое неподражаемое. <...> По нашему королю бы должно поставить на первом плане; Крюгер поступил иначе; он представил его на первом месте, или справедливее сказать, что поместил, что каждый видит в нем главное действующее лицо, и ему второе содействующее, нашего государя, которого каждый узнает, не взирая на менее профильный поворот, и не взирая на то, что на нем никаких нет отличительных признаков, подобно как на прусских принцах. <...> Каждой особы лицо так окончательно выполнено, как почти оканчивают в миниатюрных портретах, а между тем, выражая по-художничи: никто не просится вперед и не портит целого. Здесь нет местечка пустого; все занято и — никому не тесно, — и ничего нет лишнего. <...> Государыня императрица Александра Феодоровна, бывшая тогда великая княгиня, из окна верхнего этажа смотрит не на парад, на публику, а с восторгом вперила взор свой на августейшего своего родителя и на любезнейшего супруга.

<...> У Крюгера везде отчетность, везде наблюдение природы!...»²⁵.

В 1913 году картина была подарена Николаем II германскому императору Вильгельму II. После Второй мировой войны ее вывезли в качестве трофея в Советский Союз, но в 1950-х гг. вместе с другими произведениями искусства из коллекций немецкой Национальной галереи вернули в Германию. В настоящее время она находится в Старой национальной галерее в Берлине.

²⁵ Венецианов А. Г. Письмо к издателю литературных прибавлений от известного нашего художника А. Г. Венецианова о картине: Берлинский парад, писанный Крюгером. // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». — 1831. — № 33, 25 апр. — С. 257–261.

Григорий Чернецов, выполняя заказ своего императора, добросовестно следовал его воле и перенес на свое полотно, кажется, все «замечательности» картины Крюгера, по-своему воплотив их на русской почве. Но он не обладал, да и не мог позволить себе, той волюности и свободы, которые присутствуют у прусского художника в изображении атмосферы, царящей в собравшейся полюбоваться парадом толпе зрителей, как, собственно, нет у Чернецова и самой «толпы» — все чинно, прилично и благородно. Есть, как и у Крюгера, великолепно выписанное небо, «прекрасная архитектура» и «групповой портрет» тогдашних знаменитостей (писателей, художников, музыкантов и актеров), но никаких «мальчиков-сапожников», «ребятишек мастеровых», «выпивающего простолюдина» или недовольного «инвалида на деревяшке»²⁶; ни единой улыбки на лицах, никаких «непочтительных сцен» и резвящихся собак, на которых стоит «топнуть ножкой», — сдается, что даже русская лошадь, вздумавшая, на пример берлинской, напугать стоящую рядом даму, и та в Петербурге ведет себя скромнее... Одним словом, ни в зрителях, ни даже в окружении царственных особ, нет той живости и движения, которая наблюдается в картине Крюгера, и куда больше того самого «официоза», скованности и застывшего напряжения, отсутствием которых так располагает к себе берлинский парад.

ОЦЕНКА КАРТИНЫ ЧЕРНЕЦОВА ИМПЕРАТОРОМ

Император, несмотря на свой публичный позитивный отзыв о работе Чернецова, сделанный им во время посещения академической выставки 8 октября 1836 года, по-видимому, остался все же не вполне удовлетворен картиной (как полагают, ему не нравилось именно то, «что слишком много внимания уделено зрителям парада и мало ему самому»²⁷) и приобрел ее лишь спустя несколько лет после написания, в 1840 году, в подарок наследнику престола, великому князю Александру Николаевичу, к предстоявшему дню его бракосочетания с принцессой Марией Гессен-Дармштадтской (будущей императрицей Марией Александровной). Чернецову было уплачено 1142 рубля 35 копеек серебром²⁸ — деньги, хотя и не малые, но все же слишком недостаточные для того, чтобы считать их достойным вознаграждением за труд нескольких лет, а в сравнении с гонорами, выплаченными Францу Крюгеру, и вовсе

²⁶ Сказать вернее, «инвалид на деревяшке» есть и у Чернецова — в левой части картины он стоит несколько впереди перед группой придворных дам и фрейлин, браво козыряя приближающемуся императору, — но это не кто иной, как генерал Александр Яковлевич Сукин, — член Государственного совета и комендант Петропавловской крепости, т. е. личность совершенно иного типа.

²⁷ Никольская Е. Братья Чернецовы. М.: Белый город, 2002. С. 12.

²⁸ 1-го июля 1839 года был подписан Высочайший манифест об установлении курса однообразного для всей России на серебро, золото и ассигнации, по которому 1 рубль серебром равнялся 3 руб. 50 коп. ассигнациями. Иначе говоря, гонорар Чернецова составил около 4 тыс. рублей ассигнациями. Для сравнения, изображенный им на картине кровельный мастер, крестьянин Ярославской губернии Петр Телушкин, прославившийся в 1830 г. производством починки креста и фигуры ангела на шпиле Петропавловского собора в Петербурге без строительства лесов, в благодарность получил 5 тыс. рублей ассигнациями и был пожалован серебряной медалью с надписью «За усердие» для ношения на Аннинской ленте (Петербургские заметки // Отгеч. записки. — 1850, Т. СII, Кн. IX, сент. — С. 60; Флоринский Д. И. Историко-статистич. описание Санктпетербургского Петропавловского Кафедрального собора. СПб., 1857. С. 31–33).



ничтожные²⁹. Хотя, возвращаясь здесь к вопросу о неудовлетворенности Николая I картиной Чернецова и ее им «монетарной» оценке, следует, на мой взгляд, признать, что дело, возможно, было совсем не в излишнем акценте на зрителях и некоторой «второстепенности» при этом фигуры самого императора (на картине Крюгера он — в то время, правда, еще не император — занимает куда более скромное место), а в том, что портреты Чернецова и на самом деле уступают написанным Крюгером. Взять хотя бы изображение певицы Генриетты Зонтаг и Николо Паганини у Крюгера и группы во главе с Пушкиным у Чернецова (пожалуй, самой достопримечательной во всем «зрительском ряде») — как бы ни хотелось признать обратное, но сравнение, по-моему, должно быть все-таки не в пользу русского художника. Но вот если говорить об этом художественном произведении и его историко-культурной ценности, как о целом, то Чернецову, думается, все же удалось превзойти своей картиной работу иностранца (в Берлине, конечно, могут иметь основания с этим не согласиться, но для русского взгляда это именно так).

По свидетельству Г. Смирнова, автора книги о братьях-живописцах, современники в России в этом соревновании большей частью, действительно, отдавали пальму первенства своему соотечественнику³⁰.

Как правильно замечал позднее русский литературовед С. А. Венгеров, стоит различать оценку ее «с точки зрения эстетического наслаждения» и отношение к ней, «как к некоему историческому документу». Он писал:

«Григорий Чернецов... педантично-аккуратен в своих художественных приемах и навыках. Рисунки его суховаты, но чрезвычайно правдивы и точны. Совершив с братом путешествие по Волге, он нарисовать огромное количество видов. Так, со стороны впечатления, эти путевые эскизы скучноваты и совершенно не передают очарования пейзажа. Но в смысле точности они едва ли в чем уступают фотографии.

²⁹ За картину Ф. Крюгера «Парад в Берлине», которая согласно желанию императора должна была послужить эталоном Чернецову, немецкому художнику было выплачено вознаграждение, размер которого он определил сам в письме министру Императорского двора князю Петру Михайловичу Волконскому: «Ее размеры, сложность композиции, трудности в исполнении почти 120 портретов и особенно множество деталей потребовали большого труда и времени. При работе я не использую чью-то помощь, и эту картину писал один два с половиной года, отказываясь от других заказов. Поэтому я определил цену за нее соответственно моему годовому доходу, достигающему 4000 талеров, следственно 10 000 прусских талеров. Если Вы учтете значительные издержки при написании картины, цену рамы и расходы на упаковку, наконец то, что до сих пор я ничего не получал и не просил, то я полагаю, что Его Величество найдет эту цену соразмерной моим трудам». Историк С. А. Экштут подсчитал, что по тогдашнему курсу 10 000 прусских талеров равнялись 34 482 рублям 76 копейкам ассигнациями (т. е. более чем в восемь с половиной раз превышало уплаченное за работу Чернецову). За конный портрет Александра I для Военной галереи Зимнего дворца (1837) Крюгеру заплатили 16 000 рублей ассигнациями; за портрет министра двора светлейшего князя Волконского (1850) — 3500 рублей серебром и еще 500 рублей серебром на путевые издержки. Сверх того, 22 февраля 1831 года «королевско-прусский профессор и придворный живописец Франц Крюгер в знак особого благоволения и уважения его дарования» был всемилостивейшее пожалован кавалером ордена святого Равноапостольного князя Владимира 4-й степени, а 3 сентября 1850 года — кавалером ордена святой Анны второй степени (См.: Экштут С. «В чинах мы небольших»: О государственной службе корифеев науки и культуры России XVIII–XIX вв. // Искусство кино. – 2006. – № 6. – С. 35–42).

³⁰ Смирнов Г. Чернецовы Григорий Григорьевич 1802–1865, Никанор Григорьевич 1805–1879. М.-Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1949. С. 18–19.



Певица Генриетта Зонтаг и Николо Паганини
Фрагмент картины Ф. Крюгера «Парад в Берлине»



И. А. Крылов, А. С. Пушкин (между ними – гравер Н. И. Уткин),
В. А. Жуковский (за ним и Пушкиным – Н. И. Греч)
Фрагмент картины Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу»



Фрагмент центральной части картины Г. Г. Чернецова
«Парад на Царицыном лугу»
с изображением группы зрителей, включающей С. Н. Аксенова.



Свойства, присущие творчеству Чернецова вообще, сказались и в «Параде». В картине нет движения, нет бьющегося пульса жизни. Перед нами почти барельеф, холодный, застывший (здесь и далее в цитате выделено мной. — В. Т.). Все правильно, идеально выдержана перспектива, а в общем малоинтересно; картина не волнует, вы не переживаете того, что часто переживаете, когда смотрите на парад, который, как ни как, ведь есть подобие сражения.

Все это, повторяю, если подойти к картине с точки зрения эстетического наслаждения.

Но если отнестись к ней, как к некоему историческому документу, то значение «Парада» становится очень большим.

[...] Чернецов включил в толпу всего менее только тех, которые действительно были на Марсовом поле во время парада. Тут просто была использована возможность дать галерею видных современников. У художника было определенное намерение дать не вообще «зрителей» и глазеющую толпу, а именно портретную галерею. По некоторым указаниям, картина была нарисована в два приема. Когда она была закончена первый раз, император Николай остался доволен исполнением своего заказа, но выразил сожаление о том, что среди публики, смотрящей на парад, не видит знакомых лиц. Тогда Чернецов взял картину обратно и превратил ее в портретную галерею «всего Петербурга»³¹.

МЕСТО СОБЫТИЯ И ЕГО ИЗОБРАЖЕНИЕ В КАРТИНЕ ГРИГОРИЯ ЧЕРНЕЦОВА



Марсово поле или Царицын луг — одна из шести военных площадей Санкт-Петербурга, расположенная у Летнего сада со стороны Лебяжьего канала, в первой половине XIX века являла собой обширное место для парадов, смотров и учений войск. С 1805 года Царицын луг уже официально именовался *Марсовым полем*, но прежнее наименование оставалось в ходу еще долгие годы. И хотя формально правильным считается называть картину парадом на Царицыном лугу (видимо потому, что именно так поименовал площадь император, формулируя свое желание видеть запечатленным на полотне состоявшейся там в 1831 году парад), ее нередко называли и парадом на Марсовом поле. Еще задолго до окончания картины в публикации в газете «Северная пчела» (5 декабря 1833 г., № 279) говорилось, что Чернецов пишет «парад на Марсовом поле, бывший по случаю торжеств взятия Варшавы» (отрывок из этой статьи мы приводили выше). В течение всего 1836 года в «Художественной газете» Н. В. Кукольника почти повсеместно в названии картины Чернецова используется название Марсово поле. Точно так же и в 1837 г., в сообщении о петербургской выставке уже в берлинской Художественной газете, перепечатанном Кукольником, в тексте опять фигурирует именно Марсово поле: «По исторической части, кроме многих копий, за-

³¹ Венгеров С. А. Чернецовская галерея русских деятелей 1830-х годов // Нива. — 1914. — № 25. — С. 492-493.



служивают внимание: <...> и еще неоконченная картина, представляющая парад на Марсовом поле, по случаю окончания Польской войны, Чернецова»³². Наконец, в дореволюционном русском словаре «Список русских художников» С. Н. Кондакова 1914 года в статье о Г. Г. Чернецове: «...Известны его работы: «Парад на Марсовом поле», «Мертвое море», «Генисаретское озеро», «Группа литераторов» (Пушкин, Жуковский, Крылов и Гнедич) и другие»³³. Так что сделанное «на злобу дня» писателем-диссидентом Юрием Дружниковым с явным желанием блеснуть остроумием заявление о том, что «в советское время кому-то понадобилось переименовать картину «Парад на Царицыном лугу», сделав «Парад на Марсовом поле», что звучит вроде фразы: «Наполеон вошел в Москву по проспекту Маршала Гречко»³⁴, является чушью и демонстрирует лишь невежество этого «профессора русской литературы Калифорнийского университета». Кстати говоря, и в советское время (как и в царское) в литературе картину называли не только парадом на Марсовом поле, но и парадом на Царицыном лугу, и никакого императивного требования или правила на этот счет не существовало.

³² Художественная газета. – 1837. – № 1, январь. – С. 22.

³³ Список Русских Художников. К юбилейному справочнику Императорской академии художеств сост. С.Н. Кондаков. II. Часть биографическая. [Живописцы: Исторические, портретные, жанровые, батальные, пейзажные]. СПб., 1914. С. 216.

³⁴ Дружников Ю. Какого роста был Пушкин, или Александр Сергеевич почти по Фрейду // Время и мы. – 1999. – № 145. – С. 165.

На полотне Г. Г. Чернецова прекрасно изображена панорама Марсова поля со стороны, обращенной к Неве, фотографически точно запечатлевшая площадь в том виде как она выглядела в 1830-е годы. Слева на картине — деревья Летнего сада, далее за ним — Михайловский (или Инженерный) замок, а чуть правее от него — Михайловский сад с павильоном, дальше в глубине — Михайловский дворец, построенный, как и павильон Михайловского сада, в 1820-е гг. по проекту архитектора Карла Росси, справа, вдоль площади, — казармы лейб-гвардии Павловского полка (в 1817–1819 архитектор В. П. Стасов объединил фасадом постройки первой половины XVIII века)³⁵.

В ЧЕСТЬ ОКОНЧАНИЯ «ВОЗЖЕННОЙ ИЗМЕНОЙ ВОЙНЫ»



После двухдневного штурма 25 и 26 августа (6 и 7 сентября по новому стилю) 1831 года русские войска под командованием генерал-фельдмаршала князя И. Ф. Паскевича взяли Варшаву, заставив отступить и рассеяться остатки мятежной армии, и 27 августа (8 сентября) в город вошла гвардия под личным предводительством великого князя Михаила Павловича³⁶. Падение Варшавы

³⁵ Русский музей: Живопись первой половины XIX века. Каталог: Т. 3 (К-Я). СПб., Palace Editions, 2007. С. 188.

³⁶ В описании картины Г. Чернецова в каталоге «Русский музей: Живопись первой половины XIX века» (см. прим. 28) допущено досад-



положило конец многомесячной войне и в России было встречено с облегчением и ликованием³⁷. В ознаменование этого события во вторник 6 (18) октября в Санкт-Петербурге был проведен торжественный молебен и смотр войск³⁸. Пресса сообщала:

«6-го сего Октября, по случаю взятия Варшавы и благополучного водворения спокойствия в Царстве Польском, приносимо было на Царицыном лугу, в Высочайшем присутствии Его Императорского Величества, благодарственное Господу Богу молебствие. Гвардия, военно-учебные заведения и прочие находящиеся в Санкт-Петербурге войска стояли на площади, вокруг амвона, на коем поставлена была палатка. В полдень изволил прибыть Государь Император, и осмотрев все войска, взошел на амвон, где Преосвященный Митрополит Серафим, прибывший с крестами, в сопровождении всего Духовенства, из церкви Инженерного замка, совершил молебствие, при коем присутствовали Члены Государственного Совета, Министры, Сенаторы и Члены Дипломатического Сословия. Жителям столицы возвещено было сие молебствие пальбою с крепости и из орудий бывшей на параде артиллерии, и колокольным звоном со всех церквей. — Ея Величество Государыня Императрица, по осмотре войск, изволила отправиться, по причине холода, в церковь Инженерного замка, и там слушала молебствие. По совершении оного, Ея Величество изволила прибыть на луг, и смотрела войска, проходившая церемониальным маршем под личным предводительством Государя Императора. Прекрасная погода благоприятствовала сему торжеству, преисполнившему сердца всех участвовавших в оном и всех зрителей, чувствами благоговейной признательности к Подателю всех благ Господу Богу, осенившему Великого Российского Императора и знаменитую Его Державу новою своею милостию»³⁹.



Император Николай I

(с картины худ. В. Ф. Тимма; 1840 г.)

ное недоразумение. В нем сказано: «...В подавлении восстания участвовали А. В. Суворов, И. Ф. Паскевич-Эриванский, Д. В. Давыдов и многие другие известные военачальники» (стр. 188). Александр Васильевич Суворов скончался в 1800 году более чем за 30 лет до польских событий. Во время штурма Варшавы при генерал-фельдмаршале И. Ф. Паскевиче находился внук генералиссимуса – флигель-адъютант Е. И. В. ротмистр кн. Александр Аркадьевич Суворов (1804–1882), доставивший Николаю I донесение о взятии польской столицы и на картине изображенный в его свите. Впоследствии – генерал от инфантерии, санкт-петербургский военный генерал-губернатор (1861–66 гг.). Супруга и дочь А. А. Суворова также запечатлены на картине в группе придворных дам и фрейлин.

³⁷ Иные настроения оцели на Западе, особенно во Франции. «За границу известие о взятии Варшавы, как и следовало ожидать, не было принято сочувственно», Николай I в письме И. Ф. Паскевичу от 24 сент. (6 окт.) 1831 г. писал: «В Париже бесились несколько дней сряду и нас ругали до крайности; но все это очень хорошо, ибо доказывает ясно, что они заодно стояли, и что сей удар, *par contre coup* <рикошетом, фр.>, им отдался сильно» (Шильдер Н. К. Император Николай I и Польша. 1825–1831 гг. (оконч.) // Русская старина. – СПб., 1900. – Т. 103, авг. – С. 246). Действительно, на улицах Парижа в те дни происходили многотысячные антирусские манифестации, а во дворе дома русского посольства для предотвращения нападений даже пришлось выставить пикет войск.

³⁸ Церемония была назначена императором на минувшее воскресенье, но отложена из-за дурной погоды.

³⁹ Северная Пчела, 1831, № 228, 9 дек. (Из *Journal de St.-Petersbourg*).

На молебствие 6-го октября были также приглашены представители иностранного дипломатического корпуса. Среди лиц, сопровождающих российского императора, изображены, в частности, австрийский посол при русском дворе граф К.-Л. Фикельмон, датский посланник граф Оттон Бломе и посол Вюртембергского королевства в С.-Петербурге князь Кристиан Гогенлоэ-Кирхберг. Но были и те, кто предпочел уклониться от участия в нем. «Французский полномочный министр барон Бургоэн, в беседе с одним из приближенных к императору Николаю людей сказал: «Что скажет Франция,

В тот же день был обнародован Высочайший манифест, в котором всем «верным подданным» объявлялось:

«Возженная изменой война прекратилась: народ Царства Польского освобожден от насилия мятежников, и те слабые остатки их полчищ, кои до конца упорствовали в заблуждении, теснимые отсюду Нашими храбрыми войсками, удалились в пределы соседственных с Нами Держав, и там положили оружие. <...> Храбрые воины Наши оправдали Нашу доверенность <...> ряд блистательных успехов достойно заключен покорением Варшавы, где неприятель был равно изумлен великодушным мужеством победителей и уважением их к жизни и собственности побежденных. <...> Помня слова Наши, они среди кровопролитий старались уменьшать ужасы сей междоусобной брани, везде щадили падших, заблуждающихся и всех возвращающихся к долгу принимали как братьев. <...> Время и попечения Наши истребят семена несогласий, столь долго волновавших два соплеменные народа. В возвращенных России подданных наших Царства Польского, вы также будете видеть лишь членов единого с нами великого семейства. Не грозою мщенья, а примером верности, великодушия, забвения обид, вы будете способствовать успеху предначертанных нами мер, теснейшему, твердому соедине-

если, в моем лице, ее цвета появятся на предстоящем торжестве? Я не в праве поступать так, и сердце мое возмущается при этой мысли». ...Неудивительно, что он не присутствовал на молебствии, чем очень опечалил государя, осыпавшего его некогда знаками своего внимания» (Шильдер Н. Цит. соч., с. 245–246).



нию сего края с прочими областями Империи...»⁴⁰.

Одновременно был оглашен и императорский Приказ действующей армии:

«Воины! Вы исполнили мои ожидания. Я вверил вам усмирение мятежной Польши, защиту Отечества, и вы явили себя достойными хранителями его спокойствия и чести. <...> Благодарю вас именем торжествующего, признательного Отечества. На вас устремлены взоры России; она гордится вами, и память ваших славных дел сохранит в своих летописях. Вы с храбростью соединяете другие, еще возвышеннейшие доблести истинного воинства: умеренность в победе, снисхождение к падшим, готовность к примирению с противниками, когда они возвращаются к долгу, и всюду жизнь и собственность обезоруженных жителей были для вас священные <...> внушайте, как прежде, любовь к себе и порядку, любовь и приверженность к престолу моему и уважение к России»⁴¹.

Тогда же в письме руководителю подавления польского мятежа фельдмаршалу И. Ф. Паскевичу, назначенному затем наместником Царства Польского, Николай I писал: «Помолившись сегодня, утром, Богу и воздав Ему за благодеяния Его, обращаюсь вторично к тебе, мой любимый Иван Федорович, как виновнику сегодняшнего торжества, именем моим и от лица благодарного отечества спасибо, от глубины души спасибо! <...> Смотри и вся церемония были прекрасны, войска было 19 тысяч при 84 орудиях, погода прекрасная и вид чрезвычайный»⁴².

Вспомним здесь и о том, что именно этой победной кампании обязан своим освобождением из польского плена тогда еще никому не ведомый прапорщик лейб-гвардии Литовского полка, ставший в будущем известным гитаристом, Николай Петрович Макаров, вызволенный из неволи отрядом русских казаков менее чем за месяц до петербургского парада.

Таким было то торжественное событие, которое суждено было запечатлеть и сохранить для потомков придворному живописцу императора.

УЧАСТНИКИ И ЗРИТЕЛИ ПАРАДА — ПЕТЕРБУРГ ВРЕМЕНИ СИХРЫ И АКСЕНОВА



картине «Парад на Царицыном лугу» прекрасно выписаны выстроенные на плацу войска: справа, вдоль линии Павловских казарм, стоят полки гвардейской пехоты — Павловский, Преображенский, Семеновский, Измайловский и лейб-гвардии Саперный полк; далее за ними, по линии Михайловского дворца, выстроены полки гвардейской кавалерии, а слева, по линии Летнего сада, — артиллерия. В центральной части картины изображены два эскадрона легкой кавалерии: первые две шеренги центрального эскадрона — уланы, с развевающимися на ветру флюгерами разных цветов, Санкт-Петербургского, Курляндского, Смоленского, Харьковского, Литовского, Волынского и л.-гвардии Уланского Е. И. Высочества Михаила Павловича полков; за ними

выстроились представители гусарских полков — Мариупольского, Изюмского, Павлоградского, Ахтырского, Александрийского и др. В центре луга — палатка походной церкви, где состоялся торжественный молебен.

Слева на картине, пересекая луг от места молебна к парадной карете императрицы Александры Федоровны, верхом на коне движется Николай I в сопровождении великого князя и наследника-цесаревича Александра Николаевича (будущего императора Александр II) и многочисленной свиты. В карете вместе с императрицей находится супруга фельдмаршала И. Ф. Паскевича⁴³.

По самому характеру события и непосредственному к нему поводу именно войска и их император должны были быть главными и подлинными героями изображаемых торжеств. Художник, по-видимому, не подвергал сомнению эту неоспоримую очевидность, а наоборот, хотел еще более подчеркнуть ее тем, что воинов-победителей собралось приветствовать столь значительное по составу общество. По мнению историка изобразительного искусства Г. В. Смирнова, Чернецов, «как чуткий и внимательный современник», использовал церемонию парада в качестве «лишь удобного повода», чтобы «сохранить в памяти потомства» образы тех, кого он находил этого достойными⁴⁴. И действительно, в письме художнику А. М. Легашову в феврале 1837 г. он писал: «Вот уже четыре года, как занимаюсь одной картиной... предмет оной торжественный парад... с портретами современников, которых всех пишу с натуры: теперь уже более 250 лиц кончено...», она будет «...вмещать в себя все известное и прекрасное. Она останется памятником, тут государственные лица, вельможи, литераторы, ученые, художники, дамы, первые красавицы столицы...»⁴⁵. Замысел его вполне удался: искусствоведы и историки единодушно признают «огромное мемориальное и историко-документальное значение» «Парада на Царицыном лугу», где, в выдвинутых на передний план рядах зрителей, художник портретизировал каждого участника и в этом коллективном, массовом портрете запечатлел сотни знаменитых современников⁴⁶.

На огромном холсте размером 212 на 345 см впервые в истории русского художественного искусства в таком масштабе были представлены многочисленные, большей частью написанные «с натуры», портреты не просто неких достоверно изображенных художественных типов, а исторически реальных людей, оставивших след в отечественной истории: государственных, военных, политических, научных и культурных деятелей тогдашней России, представителей петербургского и московского купечества, отдельных почетных граж-

⁴³ Сам «виновник торжества», месяцем раньше за одержанную победу возведенный императором в княжеское достоинство Российской империи с наименованием *Варшавский*, находился в это время в Варшаве, где молебствие и парад прошли 4 (16) октября на равнине между Иерусалимской и Вольской заставами; парадом командовал великий князь Михаил Павлович.

⁴⁴ Смирнов Г. Указ. соч. С. 18.

⁴⁵ Живопись первой половины XIX века. Серия «Живопись XVIII–XX веков»: Т. 3. / Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. — М.: Красная площадь, 2005. — С. 324. Смирнов Г. В. О мнимом портрете Александра Иванова // Страницы истории отечественного искусства: XVIII – первая пол. XIX в. / Гос. Рус. музей. — СПб., 1993. — Вып. 1. — С. 104. Указ. ист.: ОР ГРМ. ф. 28, ед. хр. 18. л. 2.

⁴⁶ Смирнов Г. Чернецовы... С. 14, 15. Г. Голдовский тоже считает, что «качество группового портрета Григория Чернецова... делает его безусловно важным историческим документом, в большей степени, нежели художественным», благодаря тому, что из числа зрителей «никто не выделен, никому не оказано предпочтение, никого художник не отметил особым вниманием: каждый по-своему значим и ценен».

⁴⁰ Северная Пчела, 1831, № 226, 7 окт.

⁴¹ 4850.— Октября 6. Манифест.— О прекращении военных действий в Царстве Польском // Полн. собр. законов Рос. Империи: Собр. 2-е (1825–1881). — Т. VI: 1831, Отд. 2-е. — СПб., 1832. — С. 108–109.

⁴² Цит. по: Воспоминания графини А. Д. Блудовой (Усмирение польского мятежа 1831 года) // Русский архив. — М., 1875. — № 2. — С. 142.

⁴³ Генерал-фельдмаршал князь Паскевич, его жизнь и деятельность: По неизд. ист. сост. Ген. штаба г.-лейт. князь Щербатов. Т. IV: 1831 год. СПб., 1894. С. 217, 218.



дан⁴⁷. Не случайно поэтому, что сегодня это самое известное полотно Г. Чернецова является центральным произведением постоянной экспозиции Государственного Русского музея «Петербургское общество эпохи Романовых», развернутой в Михайловском (Инженерном) замке, как «почти исчерпывающий портрет Петербурга и петербургского общества 1830-х годов»⁴⁸.

До этого на протяжении многих лет «Парад» Чернецова находился в экспозиции Всесоюзного музея А. С. Пушкина в Ленинграде, где рассматривался в качестве ценнейшей иллюстрации петербургского общества «пушкинской поры»⁴⁹. Это и в самом деле Петербург Пушкина, тот, который он знал и который знал его, с людьми, любимыми великим поэтом и любившими его, с его друзьями, товарищами, друзьями, а еще — с недругами или открытыми врагами... Все они — знакомые или незнакомые ему современники — равно принадлежали одному времени, одной эпохе — и она, безусловно, имеет право именоваться «пушкинской»⁵⁰. Но это же и Петербург каждого из остальных запечатленных Чернецовым людей, у которых, конечно же, был иной свой «близкий круг», иные связи в обществе, иные отношения с властью и окружением, да и другая общественная известность, не сопоставимая, возможно, с широкой литературной славой Пушкина, но при том и они в значительной своей части отнюдь не были неизвестными серыми посредственностями, а являлись личностями заметными, яркими, а порой и выдающимися в своих областях деятельности. Кто-то из них заслужил известность на поприще государственной или военной службы, другие — таких большинство — в областях творческих: в скульптуре, живописи, архитектуре, музыке, театре или той же литературе. Немало, признаем, среди изображенных на картине и тех, чья «известность» не распространилась далее пределов их круга и времени; есть «большая группа официальных лиц, что понятно, принимая во внимание характер полученного <художником> заказа»⁵¹, члены высоких и знатных фамилий; широко представлены также торговые-промышленные круги — первостатейные купцы и «коммерческие советники» обеих столиц, крупные фабриканты... И все же, не будем преувеличивать — это

весьма представительный, но совсем не полный и никак не «исчерпывающий портрет» тогдашнего петербургского общества, на котором отсутствующих замечательных современников события куда больше, чем смогла уместить картина, отчего и приходится нередко встречать сожаление, что в число «избранных» не попал (хотя мог бы им быть) тот или иной достойный исторический персонаж. Гитаристам в этом отношении «повезло»: на картине оказались сразу два выдающихся деятеля гитарного искусства, благодаря чему есть уникальная возможность воочию увидеть их Петербург — петербургское общество времени Сихры и Аксенова.

Среди большой группы изображенных видных государственных и общественных деятелей стоит выделить М. М. Сперанского, адмирала графа Н. С. Мордвинова, князя А. Н. Голицына и адмирала А. С. Шишкова. Наиболее многочисленны на картине представители мира литературы и искусства. В центре ее правой половины Чернецов поместил на переднем плане фигуру А. С. Пушкина и стоящих рядом с ним баснописца и драматурга И. А. Крылова, поэта В. А. Жуковского и, немного правее от них, поэта, автора перевода «Илиады» Гомера Н. И. Гнедича. В этой же группе — гравер Н. И. Уткин, писатель и журналист, издатель (вместе с Ф. В. Булгариным) журнала «Сын Отечества» и газеты «Северная пчела» Н. И. Греч и бывший редактор-издатель «Вестника Европы», а в то время директор Педагогического института М. Т. Каченовский (позже — ректор Московского университета); в глубине, чуть поодаль от них, редактор и издатель «Отечественных записок» П. П. Свиньин с супругой. Левее, несколько в стороне от этой группы, помещен писатель, драматург, издатель и редактор «Художественной газеты» Н. В. Кукольник. В разных местах среди публики находятся также писатель и драматург М. Н. Загоскин, писатель и журналист А. П. Башуцкий и поэт и литературный критик П. А. Плетнев — с 1832 г. профессор русской словесности, а затем ректор Петербургского университета (1840–1861), издатель журнала «Современник» (1837–1846) — близкий друг Пушкина, Дельвига, Жуковского, Баратынского, Гоголя и др. В левой части картины в полный рост изображен герой Отечественной войны 1812 года и участник подавления польского восстания, генерал, а еще известный поэт и писатель, Денис Васильевич Давыдов — тоже большой друг Пушкина.

Достоин, конечно же, представил художник и мастеров своего «цеха», академиков и профессоров Императорской Академии художеств. На картине присутствуют президент Академии художеств, директор Публичной библиотеки А. Н. Оленин и вице-президент ИАХ, скульптор, живописец и медальер граф Ф. П. Толстой, один из основателей Общества поощрения художников П. А. Кикин, конференц-секретарь ИАХ, издатель «Журнала изящных искусств» В. И. Григорович, исторический живописец В. К. Шебуев (с 1832 ректор ИАХ), живописец Карл Брюллов и его брат архитектор и художник Александр Брюллов, живописцы Федор Бруни, Алексей Венецианов, Александр Варнек, Максим Воробьев, Петр Басин, Николай Тихобразов, сам автор картины и его брат Никанор Чернецов, скульпторы И. П. Мартос, В. И. Демут-Малиновский, С. И. Гальберг, архитекторы Л. Ф. Адамини, братья Александр и Константин Тоны и др.

В числе присутствующих на площади зрителей можно видеть будущего многолетнего директора императорских театров (с 1833 по 1858 год — сначала санкт-петербургских, а затем и обеих столиц) Александра

⁴⁷ «В этой картине, заключающей в себе огромное количество лиц, видны все портреты не только Царской фамилии и военачальников, участвовавших в самом параде, но и портреты многочисленных личностей бывших тут зрителями, и известных по какой-нибудь отрасли науки, искусства, или по положению в свете» (Андреев А. Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ: настольная книга для любителей изящных искусств. СПб., Изд. М. О. Вольфа, 1857, С. 548–549).

⁴⁸ Сайт Государственного Русского музея: www.rusmuseum.ru.

⁴⁹ Картина попала туда в числе экспонатов крупнейших музеев страны, переданных в 1937 году на Всесоюзную Пушкинскую выставку в Москве, открывшуюся к 100-летию со дня гибели поэта, которую после окончания решено было сохранить в создан пушкинский музей. В ГРМ «Парад на Царицыном лугу» был возвращен в 1990-е гг.

⁵⁰ Кстати говоря, присутствие А. С. Пушкина на торжестве по случаю подавления мятежной Польши и окончания войны полностью соответствовало его общественной и гражданской позиции, которую он поэтическим языком выразил в стихотворениях «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» (день взятия Варшавы — 26 августа — совпал с днем Бородинского сражения).

Заметим, что А. С. Пушкин вместе с Натальей Николаевной, вероятнее всего, находился также и на Благodarственному молебне по случаю взятия Варшавы во дворцовой церкви в Царском Селе, состоявшемся 5-го сентября 1831 года в присутствии Николая I, на следующий день после получения в Петербурге известия об освобождении города русскими войсками.

⁵¹ Смирнов Г. Указ. соч. С. 14.



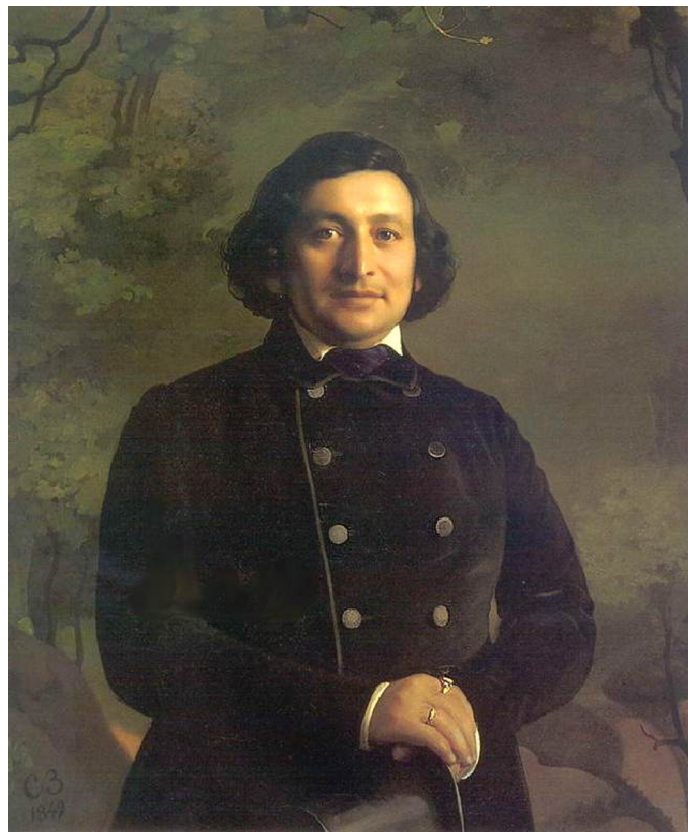
Михайловича Гедеонова и многих театральных знаменитостей того времени. Это драматические актеры и актрисы: братья Петр и Василий Каратыгины, супруга последнего Александра Каратыгина, Иван Сосницкий, Варвара Асенкова, Василий Самойлов, Василий Шемаев, режиссер Санкт-Петербургского немецкого театра Константин Голенд, Василий Годунов, супруги Николай и Мария Дюр (выступали и в операх и в драмах), оперные артисты — певцы и певицы — Осип Петров, Анна Степанова, супруги Дмитрий и Мария Шелиховы, балерина Екатерина Телешова и другие. Здесь же видные музыкальные деятели: композиторы Александр Верстовский, Катерино Кавос, первый скрипач Придворного оркестра Франц Бем, музыкант-любитель, хозяин знаменитого петербургского музыкально-литературного салона граф М. Ю. Виельгорский, музыковед и художник Модест Резвой.

В одной группе с Сихрой (в крайней правой части картины) стоит известный книгопродавец и издатель А. Ф. Смирдин, а рядом с ними — Осип Афанасьевич Петров, в то время еще молодой, но уже успевший прославиться оперный певец, исполнитель басовых партий, о котором следует сказать отдельно, поскольку помимо своего основного таланта, он был еще и замечательным гитаристом. В 1830 году О. А. Петров поступил на императорскую сцену в Петербурге и вскоре стал одним из ведущих столичных оперных солистов (вначале пел на сценах Большого (Каменного) театра и Театра-цирка, а затем — Мариинского театра), исполнив более 130 самых разнообразных ролей, в том числе был первым и выдающимся исполнителем партий Сусанина и Руслана в операх М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила».

Родился и вырос этот артист в г. Елисаветграде⁵², где подростком поступил в услужение к своему дяде, Константину Савичу Петрову, державшему питейный погребок. Там еще в первое время своей службы выучился игре на гитаре. Автор статьи о Петрове, опубликованной в 1882 году в журнале «Русская старина», рассказывает:

«Гитара пользовалась тогда общей любовью городского населения и только около 1830-го года уступила место гармонике. Иные гитаристы доходили до замечательного совершенства и приобретали знаменитость на несколько губерний; к таким известным игрокам принадлежал и Кладовщиков, купец, привозивший в Елисаветград вина с Дона; сам он познакомился с этим искусством в Москве, у какого-то местного виртуоза, а от него, в своем погребе, научился Петров, и научился так хорошо, что на целый город не было лучшего гитариста: «пальцы у него бегали по струнам, как живые», по выражению одного елисаветградского знакомого Осипа Афанасьевича. Кроме гитары, Петров выучился играть еще на кларнете и на флейте; впоследствии он играл и на скрипке, но научился этому, вероятно, уже по выезде из Елисаветграда. Таким образом, в начале юношеского возраста обозначаются в Петрове музыкальные наклонности и дарования. Позднее в нем родилась любовь к сцене»⁵³.

Упомянутый в статье купец Кладовщиков, по словам автора принадлежавший к «известным игрокам» на



Портрет оперного артиста О. А. Петрова
(Худ. С. К. Зарянко. 1849)

гитаре и обучивший гитарной игре Петрова, это Павел Григорьевич Кладовщиков, а московским «виртуозом» — учителем последнего — был не кто иной, как Михаил Тимофеевич Высотский⁵⁴. Позже, уже в Петербурге, Осип Афанасьевич Петров стал брать уроки у самого А. О. Сихры, сдружился с В. Морковым и В. Саренко, посвятившими ему свои сочинения, был несомненно знаком и с Семеном Николаевичем Аксеновым. Петров не только прекрасно играл на гитаре, но и сделал для нее несколько транскрипций и аранжировок (одну из них — «Этюд соч. Э. Габербира, переделанный для гитары О. Петровым»⁵⁵ А. Сихра поместил в свою Школу⁵⁶).

Конечно, на отдельных портретах, в разные годы выполненных другими художниками, образы многих из известных личностей, запечатленных в том числе и на полотне Чернецова, переданы куда лучше, чем в его массовой «галерее современников» (хотя, заметим, есть среди них и те, чьи изображения известны нам исключительно по «Параду на Царицыном лугу»), но и это не принижает ценности картины Чернецова, на которой мы имеем возможность видеть сразу такое количество знаменитостей вместе, ведь не секрет, что в сознании многих людей даже известные современники из далекого прошлого не всегда легко воспринимаются как принадлежавшие одному времени, одному поколению, а уж представить их в одном обществе, связанными личными отношениями, бывает и того сложнее.

⁵⁴ Классическая гитара в России и СССР. Стб. 819.

⁵⁵ «Etude de Salon par E. Haberbier». Эрнст Габербир (Ernst Haberbier; 1813–1869) — немецкий композитор, пианист и музыкальный педагог.

⁵⁶ Сихра А. О. Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары. М., Изд. А. Гутхейль, 1885. С. 32–36.

⁵² В 1939–2016 — г. Кировоград, переименованный нынешними украинскими властями в Кропивницкий.

⁵³ Ястребов В. Осип Афанасьевич Петров. Годы его детства и юности. 1805–1838 гг. // Русская старина. — 1882. — Т. XXXVI (36), № 11. — С. 372–373.



ОТБОР ПЕРСОНАЖЕЙ ДЛЯ КАРТИНЫ. ОТНОШЕНИЯ АКСЕНОВА И ЧЕРНЕЦОВЫХ

Вопросе о том, кем определялся поименный состав зрителей парада, которым надлежало быть запечатленными кистью художника, существовало несколько мнений. По словам Г. Н. Голдовского, если в дореволюционное время принято было считать, что все решали указания императора, то в публикациях советского периода, наоборот, предпочиталось утверждать, что художник, «воплощал собственный просвещенный взгляд». Искусствовед считает, что истина «лежит между этими двумя крайностями», но, безусловно, ближе к «дореволюционной» версии, чему имеются документальные подтверждения. Сохранились списки лиц, которых следовало поместить на картине, направлявшиеся художнику различными ведомствами: Генеральным штабом, Министерством Императорского двора, Дирекцией императорских театров, Императорской Академией художеств, петербургским городским головой, петербургским военным генерал-губернатором и т. д., утверждавшиеся императором (ОР ГРМ, ф. 28, д. 1, лист 55, 56 и др.)⁵⁷.

«Ведомство Бенкендорфа»⁵⁸ изготовило специальные печатные повестки, кому являться в мастерскую для позирования. Высочайшие утвержденные списки моделей были разосланы в Академию художеств президенту А. Н. Оленину и директору Императорских театров А. М. Геденову. Некоторые высшие статские чины, камер-паж Жерве, «горский кадет» и другие персонажи получали через Министра Двора князя П. М. Волконского или от самого художника изустные высочайшие повеления прийти для портретирования»⁵⁹.

Поэтому, с одной стороны, конечно же, именно Николай I выбирал, кого изображать в числе зрителей Парада и какое место отвести каждому изображенному, но касалось это, по-видимому, далеко не всех персонажей, а лишь фигур наиболее значительных и заметных, одинаково хорошо известных как императору, так и «просвещенной общественности». С другой стороны, трудно себе представить, чтобы от императора художнику исходило, например, повеление запечатлеть на картине себя самого, брата Никанора

и их отца Григория Степановича (соответственно №№ 67, 66 и 134 в описи), да еще и «старушку Антонову» — «экономку и домоправительницу Чернецовых в их квартире на Васильевском острове» (222-я в описи). Совершенно понятно, что это была личная инициатива художника, хотя формально и не лишенная оснований, ведь перед ним был пример Крюгера, а тот, как мы уже упоминали, поместил среди наблюдающих за берлинским парадом и себя, и свою жену (певицу Берлинской оперы) и, возможно, дочь (если с нее и вправду написан мальчик-сапожник). Очевидно, что главная стоявшая перед Чернецовым задача состояла в том, чтобы

не упустить изобразить на картине тех, кого император желал и считал нужным на ней видеть, и не допустить тех, кого тот по разным причинам видеть на ней не хотел⁶⁰. А уж кем его живописец помимо них будет «разнообразить» ряды зрителей, императора, надо полагать, интересовало мало: знакомясь с ходом работы над картиной в мастерской Чернецова, от его взгляда наверняка не ускользали и фигуры, выполненные художником по личному почину, но в их отношении, выясняя, кем являются незнакомые и «несанкционированные» им персонажи, Николай I, должно быть, ограничивался лишь резолюциями «дозволить» или «удалить».

Возможно, в числе «привнесенных» художником от себя были в том числе и некоторые известные деятели литературы и искусства, изначально не предполагавшиеся в картине и не попавшие в официальные списки, но на изображение которых,

с подачи Чернецова было дано высочайшее одобрение. Не могу утверждать уверенно, но очень вероятно, что и Андрей Сихра с Семеном Аксеновым тоже из их числа. Гр. Чернецову, самому игравшему на гитаре (на картине Алексея Тыранова «Мастерская художников братьев Чернецовых» он изображен как раз в момент такого музицирования), лучшие гитаристы столицы были хорошо известны. По утверждению В. А. Русанова Гр. Чернецов «по гитаре был учеником А. О. Сихры»⁶¹. Как знать, может быть и Аксенов отчасти внес свою лепту в освоение или совершенствовании им гитарного мастерства. Совершенно точно одно — Гр. Чернецов и Аксенов были хорошо друг с другом знакомы, хотя и не вполне ясно, насколько близкими были их отношения. В отделе рукописей Русского музея, в архиве братьев Чернецовых, хранится собственноручная за-



А. В. Тыранов

Мастерская художников братьев Чернецовых
(1828, Гос. Русский музей, С.-Петербург)

⁵⁷ Русский музей: Живопись первой половины XIX века... С. 188.

⁵⁸ Генерал-адъютант граф Александр Христофорович Бенкендорф (1782–1844) являлся шефом жандармов и одновременно Главным начальником III отделения Собственной Е. И. В. канцелярии (1826–1844).

⁵⁹ Голдовский Г. Н. Художники братья Чернецовы и А. С. Пушкин.

⁶⁰ В мастерскую художника в Шепелевском доме при Зимнем дворце, как пишет Г. Голдовский, «почти ежедневно жаловал Николай I (проходя через Эрмитаж), императрица, наследник, великие княжны...».

⁶¹ «Гитарист», 1906, №7, стр. 163.



СЕМЬ ЧАСОВЪ ВЕЧЕРА.

П. П. Свинынь. — Г. Чернецовъ. — Н. Чернецовъ. — В. Лангеръ. — Сапожниковъ.

Между 1833 и 1835 гг. Пис. с нат. Е. Ф. Крендовский | Рис. на кам. Н. Кашин.

Из кн.: Морозов А. В. Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. Т 4. М., 1913.

По версии литуроведа-пушкиниста Т. Г. Цявловской, изложенной в ее книге «Рисунки Пушкина» (М., Искусство, 1970) и в статье «Григорий Чернецов» (ж-л «Наука и жизнь», 1973, № 2, стр. 99–103), «общепринятая расшифровка под изображением в литографии «Семь часов вечера» — ошибочна», и правильное расположение изображенных лиц на картине следующее: слева, с книгой в руке и стоящей у ног гитарой, сидит П. П. Свинынь, у самовара, наливает чай — В. П. Лангер, с трубкой сидит А. П. Сапожников, со стаканом чая в руках — Григорий Чернецов, рядом с ним на спинке кровати сидит его брат Никанор Чернецов.



писки С. Аксенова, адресованная им в 1834 году Гр. Чернецову в дом Кутайсова на Большой Миллионной улице, где в то время находились квартира и мастерская художника⁶². Было бы крайне интересно получить и опубликовать этот редкий автограф гитариста, но, к сожалению, нам пока удалось установить лишь общее его содержание. В короткой записке, посланной Аксеновым, видимо, в ответ на ранее адресованный ему художником какой-то вопрос или просьбу, он советует Чернецову обратиться по интересующему того поводу к своему учителю Андрею Осиповичу Сихре. Надеемся, что кому-нибудь из будущих историков гитары еще удастся опубликовать этот документ, а может быть и обнаружить в архиве Чернецовых новые неизвестные свидетельства об Аксенове⁶³. Одно время некоторые основания полагают, что указанной запиской переписки Аксенова и Чернецовых не ограничивалась и отношения их были более тесными и протяженными, давала нам следующая фраза, имеющаяся в каталоге Русского музея при сообщении сведений об Аксенове (№ 116 прописи): «Судя по переписке, Аксенова и Чернецовых связывали дружеские отношения»⁶⁴. Но, по-видимому, это была лишь вольность автора, а на самом деле фактическими подтверждениями своей мысли, т. е. документальными свидетельствами переписки, он не располагал. По крайней мере, именно так, очевидно, следует понимать ответ на наш запрос о наличии в архиве Русского музея иных писем Аксенова и Чернецова друг к другу, в котором сказано, что «в отделе рукописей Русского музея хранится единственное письмо, точнее небольшая записка, известного гитариста С. Н. Аксенова, адресованная художнику Г. Г. Чернецову»⁶⁵.

Тем не менее знакомство С. Н. Аксенова с Григорием Чернецовым могло произойти еще задолго до того, как тот стал придворным живописцем и академиком Императорской Академии художеств. Мы уже не раз говорили о том, что Аксенов хорошо знал В. А. Всеволожского, который был крестным отцом его детей, он часто бывал в его усадьбе Рябово под Петербургом, в том числе принимал участие и в состоявшемся там в октябре 1822 года нашумевшем празднике, «данном родными и друзьями его превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому, по случаю дня его рождения»⁶⁶. Между тем, к Всеволожскому, как оказывается, в 1820-х годах имел отношение и Г. Чернецов: Г. Н. Голдовский сообщает, что «летом 1824 года старший <т. е. Г. Чернецов — В. Т.> жил в 25 верстах от Петербурга в имении Всеволожских Рябово, где писал вид усадьбы»⁶⁷. Таким образом, вполне возможно, что у отношений гитариста и художника была куда более длинная история, чем можно было бы первоначально предположить, и начаться они могли много раньше польских событий, давших затем

повод к написанию «Парада на Царицыном лугу». Если это так, то тогда высказанное нами выше предположение о том, что Чернецов мог брать уроки игры на гитаре у Аксенова, становится еще более основательным. Но даже если Чернецов и не был, в прямом смысле слова, учеником С. Н. Аксенова, увлечение гитарой наверняка так или иначе являлось связующим звеном их отношений.

АКСЕНОВ И СИХРА НА КАРТИНЕ



Если на известном этюде Г. Чернецова «Сихра и Аксенов» (речь о нем пойдет дальше), находящемся сегодня в Третьяковской галерее, оба гитариста предстают в полный рост, стоя лицом к лицу, то на большой картине их изображения частично перекрываются фигурами других зрителей и «разведены» автором в разные части полотна. Мы не знаем, чем руководствовался художник, размещая порознь друзей-гитаристов, которых, конечно, ожидало было бы видеть вместе, но думаем, что в этом не было никакой предумышленной причины, за которой стоило бы искать некий скрытый смысл. Скорее всего, из-за большого количества персонажей (в первую очередь, «обязательных»), неизбежных в ходе такой работы изменений состава изображаемых, а также, не исключено, и вынужденности считаться с мнением отдельных лиц относительно их расположения на картине, Чернецов должно быть испытывал немалые затруднения в определении каждому из них должного ему места, и вариантов, по большому счету, у него было немного. Известно, что не все изображенные особы в конечном итоге остались довольны решением художника. П. П. Свинын, к примеру, которому братья Чернецовы были действительно многим обязаны, говорят, обижался на то, что художник расположил его уж слишком близко к крупам лошадей (неподалеку от группы Пушкина, выше и правее нее), тогда как ему могло быть отведено на картине и более выгодное и почетное место. Так что, как бы нам ни казалось, что вблизи Сихры имеется достаточно фигур, место которых мог бы занимать Аксенов, но раз художник поступил иначе, значит, повторяюсь, у него были на этот счет какие-то собственные рациональные соображения.

Впрочем, поскольку у нас не искусствоведческий трактат, я могу позволить себе *пофантазировать и предположить*, что вариант размещения Сихры и Аксенова рядом (так, как они изображены на этюде) Чернецовым рассматривался. Более того, обе фигуры прекрасно вписываются в композицию именно в том пространстве, где на картине находятся книгопродавец и издатель А. Ф. Смирдин (№ 210) и сам А. О. Сихра (№ 212). Стоит лишь проделать в воображении несложную мыслительную манипуляцию и сместить их фигуры влево так, чтобы Смирдин оказался под изображением медальера П. Мозжечкова, а Сихра переместился на его место, и тогда Аксенов сможет занять прежнее место Сихры. Ни одна из фигур (Смирдина, Сихры или Мозжечкова) при этом нисколько не страдает (Смирдин закроет собою лишь часть плаща последнего) и в полной неприкосновенности остаются также все прочие окружающие их персонажи, но зато Аксенов при таком расположении значительно выигрышает и становится виден по пояс.

Вот так мог бы выглядеть фрагмент картины с изображением Сихры и Аксенова если «смоделировать» описанный нами выше и гипотетически осуществимый вариант переноса Чернецовым на картину их изобра-

⁶² ОР ГРМ, ф. 28, д. 17, л. 41. О записке упоминает Г. Н. Голдовский в альбоме-каталоге «Художники братья Чернецовы и А. С. Пушкин».

⁶³ Помимо писем и записок, в архиве имеются еще и дневники Чернецовых, которые братья скрупулезно вели почти всю свою жизнь.

⁶⁴ Русский музей: Живопись первой половины XIX века... С. 193.

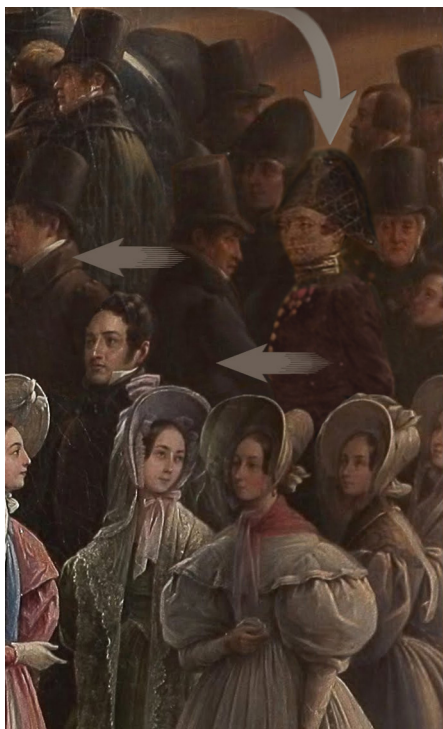
⁶⁵ Письмо на имя А. Панова за подписью и. о. заместителя директора по научной работе Г. Н. Голдовского (исп. Н. Г. Шабалина, зав. отделом рукописей РМ) от 17 июля 2017 г. (исх. № 2269/2).

⁶⁶ См.: Описание праздника, данного родными и друзьями его превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому, по случаю дня его рождения в Рябово 25 октября, 1822 года. — СПб., 1823.

⁶⁷ Голдовский Г. Н. «...Они страстны к художествам и занимаются ими с любовью пламенной...» // Художники братья Чернецовы и А. С. Пушкин: Альбом-каталог выставки. — СПб.: Рус. музей, 1999. — С. 11.



жений в том виде, в каком они предстают на его этюде (горизонтальными стрелками обозначены направления смещения фигур Смирдина и Сихры, а вертикальной — вставка изображения Аксенова).



Но чем-то такой вариант, очевидно, художника все-таки не устроил и он от него отказался. Чем была вызвана неудовлетворенность Чернецова таким расположением фигур (если, конечно, признать реалистичность нашей фантазии) для нас, увы, так и останется тайной, которую мы никогда уже не узнаем.

Как бы там ни было, автор, бесспорно, имел право поступить по своему усмотрению, так, как, на его личный взгляд, композиция должна была смотреться наиболее выгодно и удачно. Мы в любом случае должны быть благодарны живописцу за то, что он нашел возможным изобразить в числе зрителей парада *обоих гитаристов* — и Андрея Сихру, и Семена Аксенова.

И все же столь «непредвиденное» решение художника сыграло-таки злую шутку даже с известным искусствоведам. Не обнаружив на «Параде на Царицыном лугу» Аксенова рядом с Сихрой, доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, профессор, преподававшая в Московском университете и в Литературном институте имени А. М. Горького, писатель Нина Михайловна Молева поспешила объявить, что его на картине нет вообще (и это при том, что существует полная роспись изображенных на ней лиц). В своей книге «Гоголь в Москве» она вопреки очевидному факту на полном серьезе (хотя и с удивлением!) утверждает, что «Аксенов не вошел в картину». Н. М. Молева пишет: «Начать с музыкантов. Их совсем немного. Рядом с гитаристом Андреем Сихрой изображены концертмейстер, капельмейстер и первый музыкант придворного оперного театра — и только. Отнести к их числу композитора и исполнителя М. Ю. Виельгорского трудно не только потому, что он оставался в глазах окружающих любителем, но и лицом, близким к придворным кругам. *Неожиданностью представлялась и такая поправка: нарисованный с натуры второй музыкант-гитарист Аксенов не вошел в картину* (выделено мной. — В. Т.). Трудно предполагать, чтобы

это было сделано из композиционных соображений — слишком много участников изобразил художник»⁶⁸. Вот те на!... Да, не в полный рост, не рядом с Сихрой, но Аксенов-то на картине есть!!!

Но вернемся к имеющемуся изображению С. Аксенова на картине и посмотрим, в какое окружение поместил его Г. Чернецов.

С. Н. Аксенов — он виден только с головы по плечи — изображен в почти сплошь купеческой компании, что больше бы подходило ему как чиновнику комиссариатского департамента, нежели как музыканту, представителю творческого мира. Исключение составляют лишь граф Михаил Юрьевич Виельгорский (1788–1866) — известный меценат и большой любитель музыки, поляк по происхождению, композитор, поэт и музыкант (наряду с фортепиано и скрипкой хорошо игравший также на гитаре), дом которого и его брата Матвея Юрьевича был в свое время средоточием музыкальной и артистической жизни Петербурга⁶⁹, да еще хормейстер, инспектор Придворной певческой капеллы, Петр Егорович Беликов (1793–1859), пользовавшийся впрочем не очень хорошей репутацией. В той же группе находятся еще российский дипломат Дмитрий Татищев, бывший в то время послом в Вене, и ученый, химик и минералог, Иосиф Рудольфович Герман.

В окружении Сихры, как мы уже сказали выше, наиболее примечательной для нас фигурой является певец и гитарист Осип Афанасьевич Петров. Несмотря на не самое выгодное на картине место — в ее крайней правой части — А. О. Сихра, в отличие от Аксенова, хорошо виден почти по пояс. Он изображен беседующим о чем-то с юным Николаем Тихобразовым (род. 1817), будущим художником, в то время еще только начинавшим свои занятия живописью и бравшим уроки у Г. Г. Чернецова; рука гитариста по-отечески лежит на плече подростка. Впоследствии Н. И. Тихобразов окончил вольноприходящим учеником ИАХ класс исторической живописи, где его главным наставником был Карл Брюллов, а в 1852 году стал академиком, получив затем лестное назначение быть «учителем рисования Их Императорских Высочеств, Августейших детей Его Императорского Величества Государя Императора и Их Императорских Высочеств князей Романовских, герцогов Лейхтенбергских». Как художник он наиболее известен по настенным и плафонным росписям в интерьере Собственной Е. И. В. дачи в Петергофе, декоративным панно и картинам в Эрмитаже и петербургских дворцах (в частности, как автор семнадцати композиций для парадной лестницы во дворце великого князя Николая Николаевича, а также нескольких сюжетов в других залах). В конце 1850-х — начале 1860-х содержал в Санкт-Петербурге фотографическое заведение. Сразу за Сихрой, спиной к нему, и рядом с О. А. Петровым, стоит книгопродавец и издатель А. Ф. Смирдин, а за ним — художник Алексей Кухаревский. Между беседующими Сихрой и Тихобразовым, лицом к ним, виден помощник библиотекаря иностранной библиотеки при Императорском Эрмитаже Карл Иванович Уттехт. За ним — экономка братьев Чернецовых по квартире на Ва-

⁶⁸ Молева Н. Гоголь в Москве. М.: АСТ: Олимп: Астрель, 2008. — С. 77.

⁶⁹ Р. Шуман в письме из Петербурга своему тестю, Фридриху Вику, 1 апреля 1844 г. писал: «...оба Виельгорские, два превосходных человека, особенно Михаил — это настоящая художественная натура, гениальнейший дилетант, какого я встречал: оба они очень влиятельны при дворе и почти всякий день бывают у императора и императрицы» (Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х тт. Т. 3. М., «Искусство», 1952. С. 434).

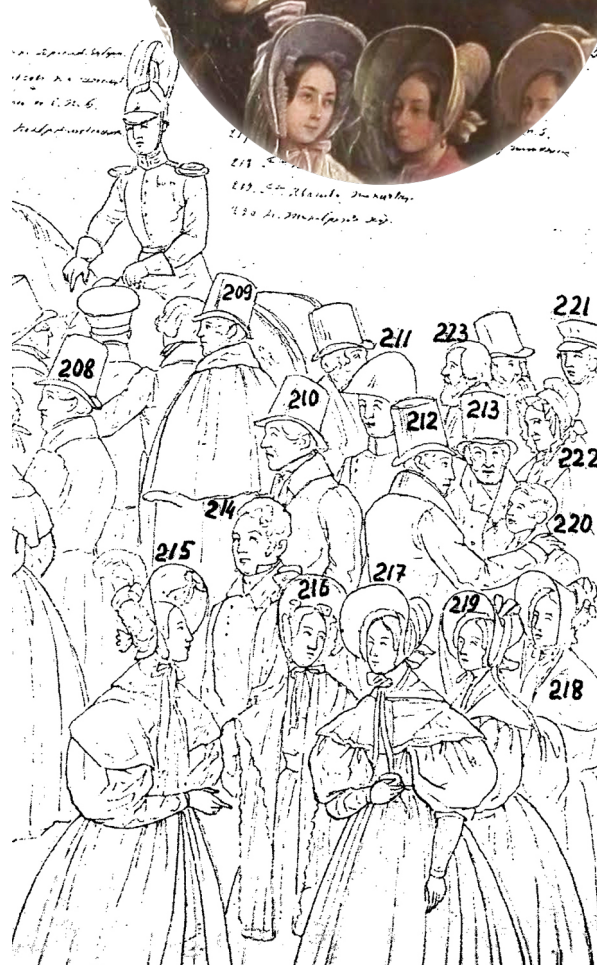


С. Н. Аксёнов

116

А. О. Сихра

212



93 — дипломат, российский посол в Австрии Д. П. Татищев, 94-98 — фрейлины М. Ф. и А. Ф. Опочинины, П. А. Кикина, А. А. Арбузова и М. Т. Пашкова, 99 — граф М. Ю. Виельгорский, 100 — химик и минералог, чл.-корр. ИАН И. Р. Герман, 109 — купец В. М. Зверков, 111 — инспектор Придворной певческой капеллы П. Е. Беликов, 112-115 — купцы Федоров, Ф. М. Садовников, М. А. Захаров, Н. Н. Меншиков, 116 — С. Н. Аксёнов, 117-119 — купцы А. Я. Яковлев, П. И. Пономарев, С. Чаплин, 120 — коммерции советник, петербургский городской голова Н. И. Кусов, 121 — купец А. Г. Григорьев.

208 — оперный и драматический актер Н. О. Дюр, 209 — медальер П. Можечков, 210 — книгопродавец и издатель А. Ф. Смирдин, 211 — художник-пейзажист А. Я. Кухаревский, 212 — А. О. Сихра, 213 — помощник библиотекаря при Имп. Эрмитаже К. И. Уттехт, 214 — оперный певец и гитарист О. А. Петров, 215 — оперная певица А. М. Степанова, 216 — танцовщица С. И. Дранше, супруга актера В. В. Самойлова, 217-219 — танцовщицы Волкова, Кох и Т. И. Иванова, 220-221 — художники Н. И. Тихообразов и Антон Иванов, 222 — экономка Чернецовых Антонова, 223 — крестьянин, кровельщик Петр Телушкин.



сильевском острове А. Антонова, а у самого края — еще один ученик Чернецова, тоже начинающий художник, крепостной помещицы Владимирской губернии, Антон Иванов. Там же, в верхней части группы зрителей, помещен уже упоминавшийся нами в статье кровельный мастер Петр Телушкин. А весь передний план перед Сихрой отдан Чернецовым молодым барышням — воспитанницам Императорского театрального училища. При всей симпатичности этой группы, она бы не привлекла к себе специально моего внимания, если бы одна из изображенных танцовщиц — Софья Ивановна Дранше (№ 216 в прориси) — спустя несколько лет не предстала *играющей на гитаре* на ее портрете, написанном Карлом Брюлловым. Картина эта теперь мало кому знакома, поскольку в начале XX века она пропала из поля зрения и ее местонахождение до настоящего времени не установлено. Последний раз она публично демонстрировалась в 1905 году на «Историко-художественной выставке русских портретов» в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге (№ 1136), где с нее была сделана фотография, благодаря чему сохранилось изображение портрета. Кроме того подробное описание картины оставил в своих записках ученик К. П. Брюллова, художник и искусствовед Михаил Иванович Железнов (1825–1880). Вот это описание:

«Портрет балетной артистки Софьи Ивановны Самойловой (до замужества Стефановской⁷⁰), первой жены актера В. В. Самойлова.

Высота холста 1 арш. 2¾ вершк., шир. 15½ вершк.

Молодая миловидная женщина сидит в саду, облокотившись спиной на желтоватый каменный выступ, и играет на гитаре. Туловище ее представлено в профиль и повернуто в правую сторону, а голова слегка наклонена в левую сторону и изображена в три четверти. Черные глаза ее обращены на зрителя; верхняя часть темных волос, разъединенных посередине головы пробором, причесана гладко, а нижняя часть их заплетена в косы, образующие завитки, закрывающие уши, и украшенные голубыми бантами. На голую шею надета коралловая нитка; стан стянут черным бархатным спенсером с короткими рукавами, оканчивающимися фестонами. Из-под рукавов спенсера висят длинные, прозрачные,



К. П. Брюллов
Портрет балерины С. И. Самойловой
(кон. 1830-х – нач. 1840-х гг.)

широкие кисейные рукава, стянутые несколько выше кистей рук. Нижняя часть тела закрыта розовой атласною юбкою. Красная лента, привязанная к гитаре, переброшена через правое плечо фигуры. На каменный выступ брошена черная тюлевая мантилья, близ нее на выступе художник написал красною краской: «К. Брюль-ловъ». Портрет этот местами растрескался⁷¹.

ДВОЙНОЙ НАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ
А. О. СИХРЫ И С. Н. АКСЕНОВА
(ЭТЮД К КАРТИНЕ «ПАРАД НА ЦАРИЦЫНОМ ЛУГУ»)



о недавнего времени выполненный Г. Г. Чернецовым с натуры этюд к картине «Парад на Царицыном лугу», запечатлевший в полный рост стоящих друг напротив друга знаменитых гитаристов, считался единственным источником *полноценного* изображения С. Н. Аксенова — сама большая картина при этом в расчет не бралась, ведь художник смог позволить себе перенести на нее с эскиза лишь его лицо и покрытую форменной шляпой голову. Если бы этюд до нас не дошел (как это и стало с большинством зарисовок к картине), тогда, конечно, была бы высока ценность даже столь «урезанного» изображения Аксенова, но поскольку такого, к счастью, не произошло, и двойной натурный портрет гитаристов сохранился, то в полной картине нам куда важнее уже не так качество отдельного, индивидуального изображения Аксенова, как сам факт его присутствия на представительном «групповом портрете» с современниками.

⁷⁰ Так в рукописи; однако в девичестве артистка носила фамилию Дранше и именно под этим именем значится в списках лиц, изображенных на картине Чернецова, как у Н. Кукольника в «Художественной газете» (№ 225), так и в авторской прориси художника (№ 216). В литературе о ней сообщается: «Дранше, Софья Ивановна (по мужу Самойлова) (1815–1860) — дочь технического работника сцены, выходца из Гавра. Окончила училище в 1836 г. Была определена в балетную труппу корифейкой с окладом в 700 руб., квартирными в 200 руб. и единовременным пособием в размере 300 руб. В год окончания училища Дранше было разрешено выйти замуж за артиста Александринского театра В. В. Самойлова. Замужеством Дранше интересовался царь и „пожаловал ей в приданое“ 3000 руб. В 1837 г. он же «соизволил быть восприемником» родившейся у Дранше-Самойловой дочери и «на восприятие от купели» преподнес бриллиантовый фермуар. Подобные случаи бывали и раньше, и все отлично знали, что они означают. «Особое внимание» царя продолжалось долго; в 1845 г. в бенефис Дранше царь послал ей на сцену бриллиантовый фермуар. В 1852 г. Дранше была продолжительно больна. В 1853 г. подала заявление об увольнении со службы по болезни. По распоряжению царя к Дранше был послан придворный врач. Болезнь — так сказано в донесении — «оказалась весьма серьезной и значительной». В 1854 г. Дранше был «пожалован» пенсия в размере 400 руб. серебром. Дранше умерла от чахотки. Необходимо отметить, что после ее смерти «благодарность» царя распространилась и на ее мужа Самойлова, которому, в нарушение всех правил, было приказано выдавать пенсию умершей жены» (Борисоглебский М. В. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища: В 2 т. Т. 1. Л.: Изд. Ленингр. Гос. хореогр. училища, 1938).

⁷¹ М. И. Железнов. «Материалы для биографии К. П. Брюллова», ОР ГРМ, ф. 22, е. хр. 35.



По поводу «единственности» сохранившегося изображения С. Н. Аксенова заблуждалась даже замечательный советский литературовед Граната Иустиновна Назарова⁷². В 1977 году она писала в журнале «Прометей»:

«Вглядываясь в картину, мы узнаем известных писателей, актеров, художников... Эта своеобразная живописная энциклопедия знакомит нас и с такими, например, деятелями русского искусства, как Андрей Осипович Сихра и его ученик Семен Николаевич Аксенов, популярными в 1820 годы гитаристами и композиторами, в наше время известными, пожалуй, только специалистам... Создавая свою многопортретную картину, Чернецов сделал множество зарисовок и этюдов. К сожалению, до нас дошло лишь около двух десятков эскизов, а порой и совсем законченных портретов, отличительной особенностью которых является их исключительная документальная точность. Среди них — живописный этюд, на котором запечатлены А. О. Сихра и С. Н. Аксенов. Это единственное известное нам и до сего времени не воспроизводившееся изображение музыкантов»⁷³ (выделено мной — В. Т.).

На самом деле, мнение это является глубоко ошибочным не только в отношении изображений А. О. Сихры, которых — без Чернецова — известно не менее пяти⁷⁴, но, как нам не так давно удалось установить, и Аксенова: имеется как минимум еще один, более ранний его портрет, выполненный около 1820-го года замечательным русским художником П. Ф. Соколовым (почти одновременно или чуть позже с его же портретом Сихры), — об этом портрете в предыдущем номере журнала мы поместили отдельный материал.

Ошибалась Г. И. Назарова и в том, что этюд в целом и фрагментами портреты с него Сихры и Аксенова ранее не воспроизводились, что можно отнести к простительному для нее незнанию гитарной литературы. Полностью снимок с этюда был помещен в журнале «Музыка гитариста», 1907, № 3, с. 46, позже — в книге М. Ф. Иванова «Русская семиструнная гитара» (М., 1948, с. 53). Отдельно портрет А. О. Сихры — фрагмент этюда (крупно лицо), «с оригинала, находящегося в городской галерее Павла и Сергея Третьяковых») в историческом очерке В. А. Русанова о Сихре «Гитара

и гитаристы. Гитара в России» (М., 1901), там же — «с того же портрета работы худ. Г. Чернецова; фигура во весь рост» (с. 38), предыдущее изображение было повторено и при заметке о А. О. Сихре, размещенной в советском журнале «Смена» к 140-летию его приезда в Москву (№ 15, август, 1945; полагалось, что это произошло осенью 1805 года — В. Т.). Точно так же отдельно воспроизводился В. А. Русановым по этюду Чернецова и портрет С. Н. Аксенова.

На двойном портрете с Сихрой Семен Николаевич Аксенов, служивший в то время в Комиссариатском департаменте Морского министерства⁷⁵, изображен в темно-зеленом мундире военного покроя, установленном для классных⁷⁶ чиновников военных ведомств, с девятью пуговицами наперед, двумя золотыми шитыми петлицами на высоком стоячем воротнике и таким же узким кантом на воротнике и разрезных обшлагах рукавов; со шпагой с серебряным темляком (тесмой с кистью, прикрепленной к эфесу шпаги, служившей для надевания на запястье) и в треугольной шляпе без султана (с гладкой галунной петлицей с пуговицей внизу, перекрывающей розетку кокарды).

На левой половине груди С. Н. Аксенова отчетливо видны знаки трех орденов: Св. Анны III степени (крайний справа на узкой анненской ленте — красной с желтой каймой), Св. равноапостольного Князя Владимира IV степени (крест в центре) и Св. Станислава III степени, а ниже, под ними — Знак отличия беспорочной службы за 20 лет. Благодаря этим деталям изображения мы имеем возможность исправить ошибку в принятой датировке написания картины. Во всех каталогах Третьяковской галереи (начиная с «Каталога художественных произведений Городской галереи Павла и Сергея Третьяковых» 1917 года издания и вплоть до самых последних каталогов Государственной Третьяковской галереи) датой создания этюда значится 1832-ой год. Однако же, если два первых названных ордена — Св. Анны III степени и Св. Владимира IV степени — были получены С. Н. Аксеновым соответственно в 1819 и 1826 гг., то последний из них — Императорским и Царским орденом Святого Станислава III степени (маленький золотой крест на груди, в петлице) — он был награжден только 17 февраля 1833 года, а следовательно *этюд никак не мог быть написан Г. Чернецовым ранее конца февраля-марта 1833 года*, или же, что еще более вероятно, был сделан не ранее середины этого года.

Этюд написан масляными красками на бумаге, наклеенной на картон, и имеет размер 18,9 × 12,9 см. На картоне, под нижним срезом бумаги, краской по карандашу сделаны авторские надписи: под левой фигурой — Сихра, под правой — Аксенов. На обороте авторская надпись и подпись пером: [Сихра и Аксенов] известные гита[рист]ы в С. Петербургъ, съ натуры Г. Чернецовъ.

⁷² Назарова Граната Иустиновна (1924–2010), литературовед, работавшая научным сотрудником в Литературном музее Института русской литературы (Пушкинский дом) и Всесоюзном музее А. С. Пушкина (Мемориальный музей-квартира А. С. Пушкина на Мойке, 12) в Ленинграде, автор книги «Нащокинский домик» (Л., 1970), «Пушкинские места Ленинграда» (в соавт., Л., 1974) и др.

⁷³ В сноске автором сделано примечание: «Не считая самой картины, где погрудные портреты музыкантов размещены в разных концах ряда зрителей» (Назарова Г. И. «Парад на Марсовом поле» Г. Г. Чернецова. (Эскизы и этюды к картине) // Прометей : [Ист.-биограф. альманах серии «Жизнь замечательных людей»]. — М.: Изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1977. — № 11. — С. 329–333).

⁷⁴ Эти портреты следующие: (1) при издании «Практических правил игры на гитаре, состоящих в четырёх экзерсциях» у И. К. Пеца (1817, худ. П. Ф. Соколов; перепечат. в ж-ле «Музыка гитариста», 1907, № 7, тж. в кн. А. Ф. Коростина «Начало литографии в России», М., 1943, Илл. XI), (2) при 1-ом изд. «Теоретической и практической школы для семиструнной гитары» (1832), (3) в 3-ем изд. «Школы для семиструнной гитары» («с отлично-литографированным и весьма-похожим портретом автора») и отдельным отриском муз. фирмой Ф. Т. Стегловского (имеется в очерке В. А. Русанова «Гитара и гитаристы. Гитара в России» (1901), в книгах С. С. Зайицкого «Интернациональный Союз гитаристов» (1902), М. Ф. Иванова «Русская семиструнная гитара» (1948), Б. Л. Вольмана «Гитара в России» (1961), С. С. Газаряна «Рассказ о гитаре» (1987), (4) рисунок В. Самойлова (1840; М., Театральный музей им. А. А. Бахрушина; впервые опубли. А. Я. Лариным в ж-ле «Музыкальная жизнь», 1983, № 18) и (5) миниатюрный портрет работы П. О. Росси (СПб., Гос. Эрмитаж, см. ж-л «Эрмитаж», 2007, № 6).

⁷⁵ На момент написания картины Аксенов уже имел чин коллежского советника (чиновника 6 класса), соответствовавшего военному чину полковника в пехоте.

⁷⁶ «В русской армии лица, занимавшие большинство административных должностей по обслуживанию и обеспечению вооруженных сил, чья деятельность по своему характеру не отличалась от деятельности служащих в гражданских ведомствах, не носили офицерских чинов и считались не офицерами, а военными чиновниками. Они обычно именовались «классными чинами» (и хотя офицерские чины, как и гражданские, были распределены по общей шкале четырнадцати классов, следует иметь в виду, что термин «классные чины военного ведомства» в документах и литературе подразумевал именно военных чиновников)» (Волков С. В. Русский офицерский корпус. — М.: Воениздат, 1993. — Гл. 6.).



Г. Г. Чернецов. А. О. Сихра и С. Н. Аксенов.
Не ранее сер. 1833 г. (Уточнение датировки В. В. Тавровского)
Этюд. Бумага на картоне, масло. 18,9 × 12,9.
Государственная Третьяковская галерея
г. Москва, Лаврушинский пер., 10, зал 13



ПИСЬМО П. М. ТРЕТЬЯКОВА В. В. СТАСОВУ
О НАИМЕНОВАНИИ ЭТЮДА



1893 году Павел Михайлович Третьяков начал издавать каталоги своей художественной галереи (первые их выпуски назывались «описями»), выходявшие ежегодно. При подготовке в 1896 году очередного издания, он обратился к историку искусств, музыкальному и художественному критику Владимиру Васильеву Стасову с просьбой высказать свои замечания и предложения по поводу содержания и оформления «описи». Последний посоветовал П. М. Третьякову изменить название и издавать не *опись*, а *каталог*. Кроме того, он порекомендовал не употреблять в названиях (описаниях) картин и рисунков, изображающих тех или иных деятелей науки или искусства, определение «известный», а использовать какой-то иной оборот. Касалось это и этюда «Сихра и Аксенов, известные гитаристы» Г. Г. Чернецова, который в предыдущих изданиях значился именно так. П. М. Третьяков, в конечном итоге, учел мнение Стасова и в последующих каталогах картина уже фигурирует как «Сихра и Аксенов, гитаристы-композиторы»⁷⁷. Тем не менее, весьма интересен «промежуточный» ответ Третьякова Стасову с реакцией на эту рекомендацию, в особенности, его слова, относящиеся как раз к определению Сихры и Аксенова.

179. П. М. ТРЕТЬЯКОВ — В. В. СТАСОВУ⁷⁸

Москва
1 июля 1896

Многоуважаемый Владимир Васильевич, глубоко благодарю за замечания на каталог, я их ожидал с нетерпением, т. к. скоро опять придется печатать. *Описью* потому названо было, что это не каталог, какой должен быть и будет со временем, а простая опись, по крайней мере в том виде, как была в первом издании.

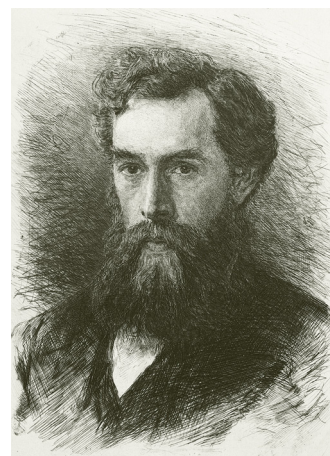
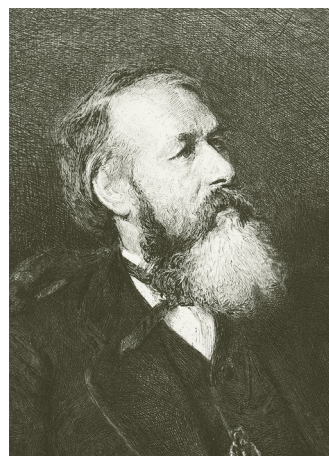
Офорты не прибавятся к рисункам, т. к. их более не будет, да и эти не офорты (ошибка в названии), а литографии, рисованные собственноручно на камне, и помещены в коллекцию только потому, что не нашлось подлинных рисунков художника.

У портрета Ив. Ив. Шувалова⁷⁹ не поставлено *граф* потому: я не знаю, был ли он граф в то время, когда писан портрет.

⁷⁷ В изданиях 1893 и 1894 гг. «Описи художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых» значится: «128а. — Сихра и Аксенов, известные гитаристы». Но уже в следующих изданиях «Иллюстрированного каталога Московской городской художественной галереи Павла и Сергея Третьяковых» и «Каталога художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых»: «143. Сихра и Аксенов, гитаристы-композиторы» (1900, с. 54; 1905, с. 64), «234. Сихра и Аксенов, гитаристы-композиторы» (1917, с. 21).

⁷⁸ Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. 1874–1897 / Гос. Третьяк. галерея; Подг. к печати и прим. научных сотр. Гос. Третьяк. галереи Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой]. — М.-Л.: Гос. издат. «Искусство», 1949. — С. 200.

⁷⁹ Речь идет о портрете основателя Московского университета Ивана Ивановича Шувалова (1727–1797), исполненном Федором Степановичем Рокотовым (1730–1808).



В. В. Стасов (слева) и П. М. Третьяков

Грав. В. В. Матэ с портретов
художников И. Репина и И. Крамского

Прозвища «известный» мне и самому не нравились, но они частью были уже в первом издании и никто не заметил это; но выкидывая их, скажите мне, как поступить с Менделеевым и Сеченовым⁸⁰? Вместо изв. ученый нельзя сказать просто ученый Менделеев, ученый Сеченов; как их назвать по профессии? Если о Сихре и Аксенове сказать просто гитаристы, то гитаристов очень много, в редком трактате нет их, или, по крайней мере, не было в то время? Но Сихра и Аксенов были очень известные гитаристы. Как быть? <>

Если выкинуть *известный* у названных Вами лиц, то следует и у Ольбриджа⁸¹?

Можно ли и следует ли у Ольбриджа прибавить знаменитый? Если следует, то, значит, следует то же название Щепкину и Садовскому?

Шевенинген вместо *Схевенинген* показано автором. *Ариччио* написано на самом рисунке рукой Лебедева, потому я так и поставил.

Ладурнер взят из академических документов.

Прочие ошибки более опечатки уже в этом издании. Из тех, которых Вы говорите совсем нет в коллекции, — Монигетти и Поленова Е. Дм. — есть по одному номеру⁸². Других я знаю нужно, но ведь все делается со временем и прибавляется постоянно.

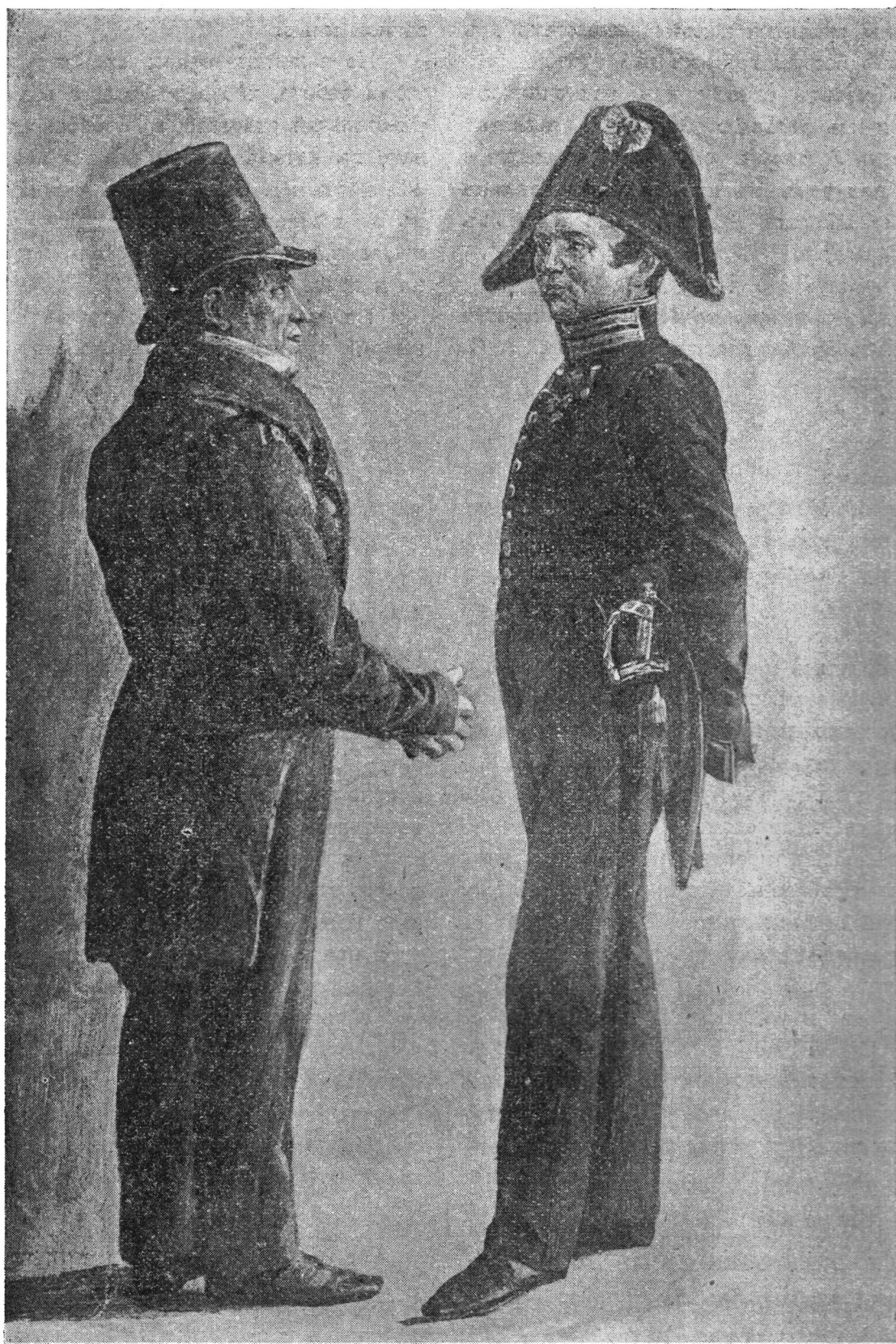
На вопросы не откажите ответить по возможности поскорее, чем крайне обяжете.

Глубоко преданный П. Третьяков

⁸⁰ В каталог 1896 г. были включены «Портрет профессора химии и доктора Оксфордского университета Дмитрия Ивановича Менделеева» работы Николая Александровича Ярошенко (1846–1898) и «Портрет профессора физиологии Ивана Михайловича Сеченова» (1889) Ильи Ефимовича Репина (1844–1930).

⁸¹ Олдридж (Ольбридж) Айра (1805–1867) — трагический актер, негр. Неоднократно гастролировал в России, где и умер. Стасов так и написал Третьякову в ответном письме: «Ольбридж, по моему мнению, должен быть назван: трагический актер негр, и более ничего».

⁸² Елена Дмитриевна Поленова (1850–1898). К 1897 г. в Галерее была одна акварель Е. Д. Поленовой «На дворе зимой» и одна акварель И. А. Монигетти «В Помпее» (1841).



Сихра и Аксеновъ.

Г. Г. Чернецов. Сихра и Аксенов
(Из собрания портретов гитаристов В. А. Русанова)

Журнал «Музыка гитариста», № 3, 1907 г.



Виктор ТАВРОВСКИЙ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЕ

адреса Аксенова

Из имеющихся биографий С. Н. Аксенова следует, что после ухода в 1833 году в отставку, он навсегда удалился в свое имение Лошаки в Рязанской губернии, где вел чуть ли не затворническую жизнь, лишь изредка появляясь на широкой публике (например, на Лебедянской ярмарке): в столицы и большие города не выезжал, гитару забросил и т. д. В качестве единственного тому подтверждения приводятся слова из очерка М. А. Стаховича о том, что «в последнее время его жизни редко кому удавалось его слышать, и то слишком близким людям или родственникам... но случаи эти были слишком редки: обманом, как рассказывали мне, добывали забытую его превосходную и знаменитую гитару из ящика, переносили из комнаты в комнату, чтоб он не догадался, и чтобы сам случайно взял ее, и, играя, зафантазировался: тогда только можно было его слышать»¹. В. П. Машкевич же и вовсе говорит о «мрачной картине догорания человеческой жизни» и рассуждает о том, «что творилось в душе этого человека, угрюмо, молчаливо бродившего по пустым покоям старого дома»². Бесспорно, признаков былой активности С. Н. Аксенова в последние годы его жизни не встречается: нет ни новых публикаций сочинений, ни сведений о концертах, ни даже редкого упоминания об участии в каких-либо музыкальных или иного рода общественно

значимых мероприятиях, удостоенных вниманием прессы или литературы. Но означает ли это, что Аксенов и в самом деле порвал все контакты с миром, не встречался и не общался с друзьями и товарищами из его бывшего литературного и музыкального окружения. Да и наконец, а так ли уж уверенно можно утверждать, что, оставив службу, Семен Николаевич действительно окончательно расстался с Петербургом, или, быть может, он просто стал больше времени проводить в имении и реже подолгу оставался в столице. В том, что касается «затворничества» Аксенова, в полной мере доказательствами обратного я не располагаю, но есть прелюбопытный документ, дающий мне основание, как минимум, усомниться в его «самоизоляции».

Однако, прежде чем его озвучить, давайте вспомним, что выше мы уже говорили о дружеской близости С. Н. Аксенова с Федором Николаевичем Глинкой. Внимание к последнему и как к писателю, и как к видному общественному деятелю, вовлеченному и причастному ко многим важнейшим общественно-политическим событиям первой половины XIX века, несоизмеримо выше, чем к скромной фигуре музыканта, посвятившего себя далеко не самому авторитетному инструменту, а потому литература о нем очень обширна и стремится осветить все возможные моменты его жизни. В числе деталей, не ускользнувших от взглядов исследователей, находятся и места, где он жил или останавливался: в Петербурге, Петрозаводске, Твери, Москве... Так, в частности, установлено, что в Санкт-Петербурге Ф. Н. Глинка в разное время жил по следующим адресам:

¹ Стахович М. Очерк истории семиструнной гитары. Сихра. — Аксенов. — Высотский. // Москвитянин. — 1854. — Т. IV, № 13. — С. 7. — (ИГВЛ, 2012, № 5–6, с. 19).

² Классическая гитара в России и СССР: биогр. муз.-лит. словарь-справочник рус. и сов. деятелей гитары / [сост. М. С. Яблоков; редкол.: А. В. Бардина [и др.]]. — Екатеринбург: Русская энциклопедия; Тюмень: Слово Тюмени, 1992. — Стб. 67.



(1) 1795–1802 — Первый кадетский корпус (Университетская наб., 15);

(2) 1816–1818 — Дворцовая пл., при штабе гвардии (д. 10–12), напротив Зимнего дворца;

(3) 1818–1822 — набережная Крюкова (Никольского) канала, 10 / Театральная пл., дом кн. Крапоткина (д. 18);

(4) 1822 — январь 1826 — дом кн. Е. М. Хованской (известный также как «Дом Всеволожского», поскольку его фактическим хозяином был В. А. Всеволожский, приобретший этот дом на имя своей гражданской жены Хованской), пр. Римского-Корсакова, 35 (бывш. № 219 2-й Адмиралтейской части, на углу Екатерингофского пр. и Никольской ул.);

(5) Март — июнь 1826 — Петропавловская крепость, Петровская куртина;

(6) Весна 1848 года (март-апрель) — Офицерская улица, 35 (36³), дом Кокушкина (ныне ул. Декабристов, 36);

(7) Осень 1848 — весна 1849 — близ Каменного театра, Торговая ул., дом Лемана, 2-й этаж (не сохранился, стоял на уч. д. № 12 по ул. Союза Печатников;

(8) 1853–1859 — дом ст. сов. Х. Р. Капгера, на Васильевском острове в 7-й линии, № 5 (6).

А теперь обратим внимание на шестой из этих адресов. Довольно много источников, рассказывающих о доме Кокушкина, указывают, что он, в числе всего прочего, примечателен еще и тем, что в нем проживал Ф. Н. Глинка. «Дом № 36, — пишет, в частности, петербургский краевед Георгий Иванович Зуев, — получил определенную известность благодаря тому, что в нем весной 1848 года некоторое время жил Федор Николаевич Глинка — активный участник Отечественной войны с наполеоновской Францией, автор «Писем русского офицера» и многих поэтических творений, в том числе стихов, ставших народными песнями: «Вот мчится тройка удалая» и «Не слышно шума городского»» и т. д.⁴

Откуда почерпнута эта информация Г. И. Зуевым и прочими неупомянутыми здесь авторам, мне неизвестно, но полагаю, что ее источником является как раз тот документ, о котором и пойдет сейчас речь, и в котором биографами Глинки и петербургскими краеведами, видимо, признана несущественной и проигнорирована одна деталь, представляющаяся, наоборот, очень существенной для нас, как важное дополнение к сведениям об Аксенове. Документом этим является очень короткое письмо — скорее даже записка — с сообщением о приезде в Петербург, адресованное Ф. Н. Глинкой своему давнему знакомому, по-

эту и критику Петру Александровичу Плетневу (1791–1865/1866), в то время ректору Санкт-Петербургского университета.

Весной 1848 года, через двадцать два года после вынужденного отъезда из Петербурга⁵, Глинка наконец смог вновь побывать в городе, с которым были связаны лучшие и наиболее плодотворные и насыщенные годы его жизни. В Петербург он приехал с женой Авдотьей Павловной (урожд. Голенищева-Кутузова; 1795–1863)⁶, писательницей и переводчицей, и в этот приезд пробыл в столице около двух месяцев. Впервые названное письмо было опубликовано К. Я. Гротом в 8-ом томе «Литературного вестника» за 1904 год, издававшегося Русским библиологическим обществом⁷.

В 1980 году краевед и историк Петербурга XIX века Владимир Федорович Шубин привел его текст в статье «Федор Глинка и его петербургский салон в 1850-е годы» в журнале «Русская литература»:

«О своем приезде он [Глинка] сразу оповестил Плетнева: «Дорога изломала, Петербург ошеломил, а потому и не был у Вас сейчас по приезде Ваш старый, старый почитатель Ф. Глинка из Москвы». Тут же Глинка приписал свой адрес: «Против Литовского рынка, в доме купца Кокушкина в квартире С. Н. Аксенова».

Семен Николаевич Аксенов, известный гитарист, был также давнишним петербургским приятелем Глинки, участником заседаний «ученой республики». Дом, в котором он радушно принял⁸ Федора Николаевича, сохранился до наших дней (ул. Декабристов, 36)⁹.

Наконец, в 1990 году в московском издательстве «Современник» вышел сборник произведений Ф. Н. Глинки «Письма к другу», в который наряду с наиболее крупными и популярными сочинениями писателя вошли также его стихотворения, избранные письма и воспоминания. Среди опубликованных в этой книге писем под номером 39 содержится и интересующее нас письмо, которое мы и приведем здесь полностью по указанному изданию:

⁵ Как писал Ф. Н. Глинка в письме А. С. Пушкину от 17 февраля 1830 г. с «того рокового часа, как всеобщий переворот в гражданской судьбе моей умчал и погрузил меня в дремучие леса Карелии» (Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. Т. 2. — М., «Худож. лит.», 1982). Ф. Н. Глинка был арестован, заключен в Петропавловскую крепость и во второй половине июня 1826 г. выслан с фельдъегерем в Петрозаводск за причастность к декабристским обществам.

⁶ Весной 1831 г. Глинка женился на Авдотье Павловне Голенищевой-Кутузовой, дочери попечителя Московского университета П. И. Голенищева-Кутузова.

⁷ Грот К. Я. Письмо Ф. Н. Глинки к Плетневу // Литературный вестник. Издание Русского библиологического общества. — СПб., 1904. — Т. 8. — С. 29.

⁸ Автор публикации полагал, что С. Н. Аксенов в этот период проживал в Петербурге.

⁹ Шубин В. Ф. Федор Глинка и его петербургский салон в 1850-е годы // Русская литература: ист.-лит. ж.-л. — 1980, №2. — С. 160.

³ Нумерация домов вдоль улиц была введена в Петербурге в 1834 году, причём чётные номера располагались тогда по правой стороне улицы, а нечётные — по левой, но в 1858 году правила нумерации были изменены и левая сторона стала четной, а правая — нечетной. Поэтому в рассматриваемое нами время дом Кокушкина имел № 35.

⁴ Зуев Г. Дома и люди Офицерской улицы. СПб., Изд. Остров, 2003, с. 193; Его же. От Вознесенского проспекта до реки Пряжи. Краеведческие расследования по петербургским адресам. М., Изд. Центрполиграф, 2014, с. 414–415.



39. П. А. ПЛЕТНЕВУ ¹⁰

Почтеннейший Петр Александрович!

Дорога изломала, Петербург ошеломил, а потому и не был у Вас сейчас по приезде Ваш старый, старый почитатель

*Ф. Глинка
из Москвы.*

Квартирует: против *Литовского рынка*,
в доме купца *Кокушкина*,
в квартире *С. Н. Аксенова*¹¹.

<В апреле 1848 г.>

При первом прочтении, из текста письма может создаться неверное впечатление, будто бы автор находится в Москве, откуда и сообщает свой московский адрес, на самом деле Ф. Н. Глинка прибыл в Петербург уже в конце марта, и речь, конечно же, идет об адресе в Петербурге, а именно: о трехэтажном доходном доме № 35 (36-м, напомним, он стал позже) по Офицерской улице (ныне — улица Декабристов)¹² на углу с Рыночным

¹⁰ Глинка Ф. Н. Письма к другу. — М., Современник, 1990. — С. 502. — Биб-ка «Любит. рос. словесности». Из литературного наследия.

¹¹ В этом же издании, в «Указателе имен» (стр. 526), чтобы не возникло никаких сомнений относительно того, о ком идет речь: «Аксенов Семен Николаевич (1784–1840-е) — член-сотрудник Вольного общества любителей российской словесности 502».

Стоило бы, конечно, написать «бывший член-сотрудник», поскольку Общество фактически распалось после восстания декабристов, но в данном случае, это не имеет принципиального значения.

¹² В Петербурге было аж семь Офицерских улиц; «наша» считалась как «Офицерская, у Комиссариата»: от Вознесенского проспекта через Крюков канал до реки Пряжки. Кроме нее были еще: (2) Офицерская (Большая), (3) Офицерская (Малая), (4) Офицерская (Рождественская), (5) Офицерская (Старая), (6) Офицерская в Петербургской части и (7) Офицерская в Выборгской части.

переулком (ныне — Минский), принадлежавшем купцу, почетному потомственному гражданину Антипе Петровичу Кокушкину. Летом 1848 года А. Кокушкин умер и уже в 1850-м году дом был приобретен у его наследников князем Юсуповым и в дальнейшем принадлежал известной общественной деятельнице, княгине Зинаиде Николаевне Юсуповой, графине Сумароковой-Эльстон (1861–1939), образ которой увековечил в портрете В. А. Серов.

Дом этот хорошо сохранился до наших дней. По распоряжению Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга (на основании экспертного заключения от 20 марта 2000 года) он внесен сегодня в «Список вновь выявленных объектов, представляющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность» под номером 101 и в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации в качестве объекта культурного наследия регионального значения.

Таким образом, адрес, по которому весной 1848 года проживал Ф. Н. Глинка, являлся адресом петербургской квартиры Семена Николаевича Аксенова, который, очевидно, и предложил своему старинному товарищу по приезду из Москвы в Петербург остановиться в его пустовавшей квартире (в отличие от В. Ф. Шубина я склонен полагать, что Аксенова в то время в Петербурге не было). Но то, что квартира на тот момент пустовала (или могла пустовать), совсем не означает, что он ею не пользовался и не приезжал в Петербург. Такой вывод



Литовский рынок. Фото нач. XX века.



Дворец культуры им. 1-й Пятилетки (на месте бывшего Литовского рынка). Фото 1960-х гг.



напрашивается сам собой, поскольку хотя здание на улице Офицерской было построено в конце XVIII – начале XIX в., в начале 1840-х годов¹³, т. е. спустя около десяти лет после выхода Аксенова в отставку, дом претерпел перестройку и в период ее проведения, очевидно, был не заселен, а следовательно и квартира в нем была приобретена Аксеновым для себя не ранее этих лет. Но зачем С. Н. Аксенову было иметь в Петербурге собственную, хоть и съемную квартиру, если бы он ею регулярно не пользовался и жил безвыездно в своей усадьбе?! Значит и в период своего так называемого затворничества, он, во-первых, не прерывал контактов со знакомыми ни в Москве (с 1835 по 1853 Ф. Н. Глинка, с незначительным перерывом, жил именно там), ни в Петербурге, где, как мы теперь знаем, он снимал постоянную квартиру, а следовательно не мог там не бывать и не встречаться со своими друзьями и коллегами. А вот чего мы, к сожалению, точно не можем сказать, так это того, как часто и с какой целью он посещал Петербург (а может быть, наоборот, *отлучался из Петербурга*) и каков персонально был в эти приезды круг его общения.

¹³ Датой окончания перестройки дома (арх. А. М. Ливен) официально называется 1843 год (Историческая застройка Санкт-Петербурга. Перечень вновь выявленных объектов, представляющих ист., науч., худож. или иную культур. ценность (учет. зданий) Справочник / Ком. по гос. контролю, использованию и охране памятников истории и культуры; К. С. Колодезникова и др.; науч. ред. Б. М. Кириков. — СПб., Альт-Софт, 2001. — С. 22). Как долго длились и сколь масштабны были работы нам неизвестно, однако в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга имеются «План двора и фасад дома № 41 и 35 (по Офицерской ул. и по Рыночному пер., 2) почетного гражданина Антипа Кокушкина», датированные 1841 г. (ЦГИА СПб. Фонд 1133. Опись 1. Дело 1251). Участок совершенно точно не пустовал и ранее, поскольку уже на плане 1828 года на нам показано стоящее угловое здание. См.: Подробный план столичного города С. Петербурга, снятый по масштабу 1:4200 под начальством генерал-майора Шуберта. СПб., 1828.

Несколько слов стоит сказать и об указанном Ф. Н. Глинкой в адресе Литовском рынке, напротив которого, через переулок, располагался дом. Это было весьма интересное в архитектурном отношении сооружение, занимавшее весь квартал, построенное в 1787–1789 гг. по проекту известного архитектора Джакомо Кваренги. Первоначально рынок получил название «Мясной», однако, вскоре к нему перешло название «Литовский» от построенного в тот же период здания для расквартировки Литовского мушкетерского полка. К концу XIX века Литовский рынок насчитывал 42 лавки, в которых не только велась торговля, но и работали столярные, слесарные, жестяно-фонарные, газопроводные, водопроводные мастерские.

После пожара в 1920 г. большая часть рынка была снесена (уцелел лишь фрагмент), а на его месте в 1929–1930 гг. был построен Дворец культуры имени Первой пятилетки — тот самый, в котором в 1950-х годах вел класс гитара при неаполитанском оркестре П. И. Исаков, а после его смерти продолжил преподавать Л. Ф. Андронов. Конечно же, ни преподаватели, ни многочисленные их ученики по гитарному кружку, не предполагали и не догадывались, как рядом находились они тогда от места, связанного с жизнью легендарного русского гитариста. В 1955–56 годах здание было реконструировано, а в 2005 году в связи со строительством второй сцены Государственного академического Мариинского театра (Мариинский-2, ул. Декабристов, 34; открытие состоялось 2 мая 2013 года) здание Дворца культуры вместе с остатками Литовского рынка были снесены, правда, в 2012–2013 гг. фрагмент лавки Литовского рынка был восстановлен, хотя и с отступлениями от оригинала. Увы, внешний вид возвышаю-



Ул. Декабристов: слева здание театра Мариинский-2 (на месте бывших Литовского рынка, а затем Дома культуры им. Первой пятилетки), справа от него — дом № 36, бывший доходный дом Кокушкина, в котором в 1830–1840-х гг. находилась квартира С. Н. Аксенова.



щегося ныне напротив бывшего дома Кокушкина здания второй сцены Мариинского театра, на мой взгляд, производит удручающее впечатление и своей невзрачностью резко контрастирует с красотой фасадов сохранившихся зданий противоположной стороной улицы (бывшего Рыночного, а ныне Минского переулка).

Но все сказанное выше, напомним, относится к 1840-м годам, однако нам удалось установить и более ранний адрес С. Н. Аксенова в Петербурге, где, как мы полагаем, он мог жить с момента возвращения в столицу в 1811 году до, возможно, самого выхода в отставку. Если это так, то в период почти всей своей службы в Петербурге (за исключением разве что недолгого пребывания в Горном и Лесном департаментах), Аксенов также жил на все той же Офицерской улице или на прилегающей к ней Театральной площади. Причем, по большей части этого времени у нас на этот счет имеются не догадки и предположения, а твердые факты.

В целом же, аргументами в пользу такого заключения служат несколько обстоятельств. Во-первых, именно на Офицерской улице в течение многих лет селились офицеры и служащие Военного и Морского ведомств, в которых служил и Аксенов (кстати, именно поэтому одно время она именовалась Морской, а затем стала Офицерской); во-вторых, она находится в непосредственной близости от мест его службы; в-третьих, двое детей Аксенова — сын Николай и дочь Анна, родившиеся в 1828 и 1829 годах — были крещены в расположенном рядом Никольском морском соборе; ну и, наконец, это место должно было быть для него еще и просто привлекательным по той причине, что здесь всегда проживало много людей искусства и культуры: на Офицерской, Театральной площади и прилегающих улицах любили снимать квартиры писатели, музыканты, композиторы, певцы, артисты балета и актеры. В подтверждение последнего мы чуть ниже еще приведем небольшую часть исторических сведений о жителях Офицерской улицы разного времени и лет, но прежде о фактах.

Известно, что в августе 1811 года С. Н. Аксенов поступил на службу в петербургскую Контору адресов (Адресную контору) или, как ее еще называли, Адрес-контору¹⁴. В Санкт-Петербурге и Мо-

¹⁴ На протяжении восьми лет службы в Адрес-конторе (с августа 1811 по сентябрь 1819 года) С. Н. Аксенов занимал в ней должность экекутора, ведавшего всеми хозяйственными делами учреждения и наблюдавшего «за точностью и порядком» в ней. В его обязанности входило следить за «благосостоянием всего, к конторе принадлежащего», «иметь и ведать всему имуществу реестры, книги, ведомости и счета», наблюдать за точным отправлением пакетов, вести учет прихода и выхода канцелярских чинов, «наблюдать за благопристойностью оных и благочинием при должностях» и проч. При образовании Конторы Адресов в ней были предусмотрены лишь 2 правителя, два секретаря, два переводчика, казначей и 4 писаря, но в 1811 году штат был расширен. По штату Конторы Адресов, утвержденному в 1811 году, в нем были положены: управляющий конторой — 1, правители конторы — 2, помощники управляющего — 2, переводчики — 2, экекутор — 1, архивариус — 1, казначей — 1, помощник — 1, секретари — 2, бухгалтер — 1, столоначальники — 4, писари — 4 (С.-Петербургская столичная полиция и градоначальство: Краткий исторический очерк. — СПб, 1903. — С. 89).

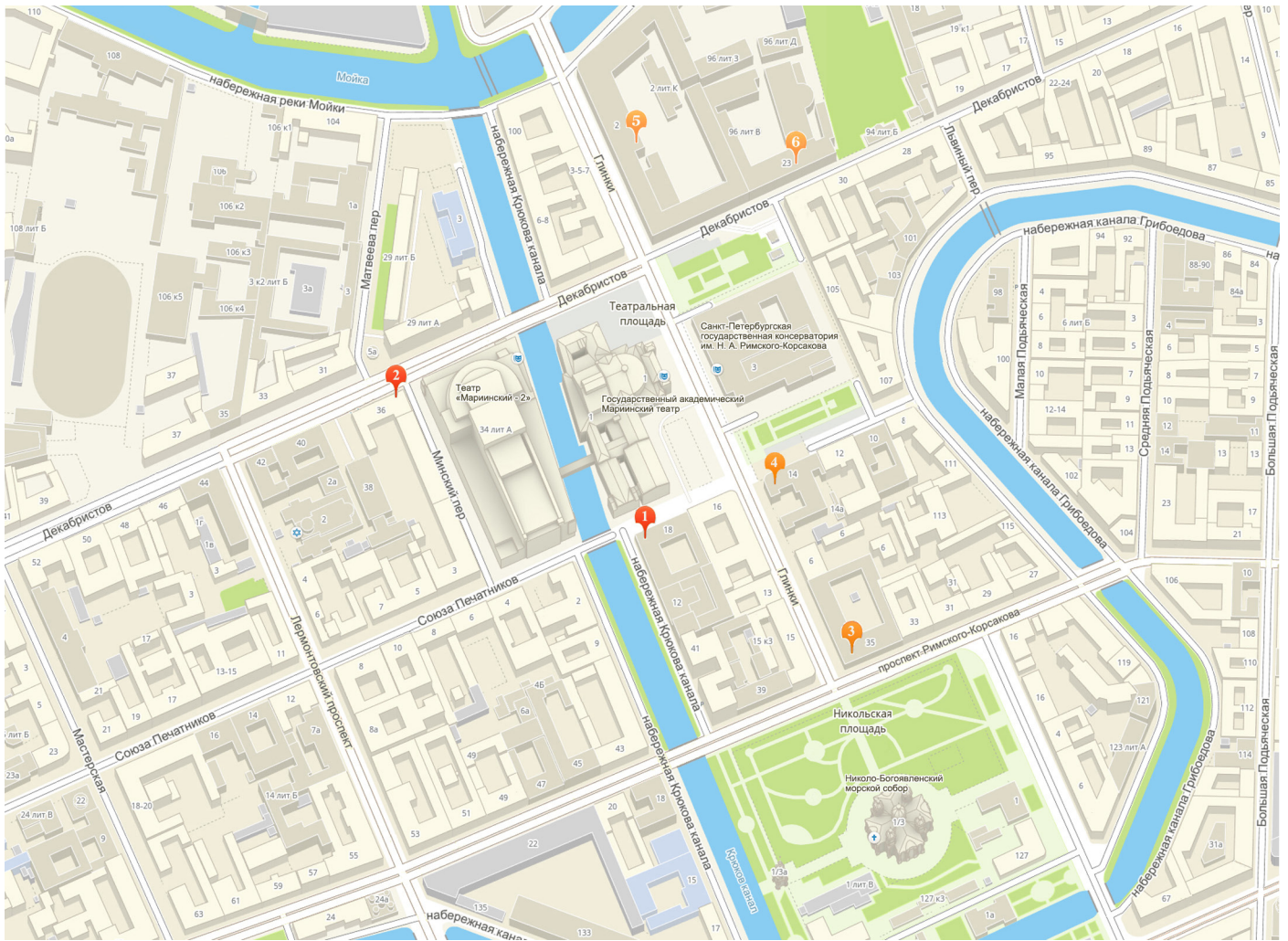
ОФИЦЕРСКАЯ УЛИЦА

У КОММИСАРИАТА,

ОТЪ ВОЗНЕСЕНСКАГО ПРОСПЕКТА, ЧРЕЗЪ КРЮКОВЪ КАНАЛЪ ДО РЪЧКИ ПРЯЖКИ.

Вознесенский проспект		проспект	
II АДМ. Ч. ЗК.	Ланскова 2 Лихонина 4 Сольской 6 Кастеровск. 6 Демидова 8	Офицерская	II АДМ. Ч. ЗК.
4 кв.	Фонарн. ул. Шпигеля 10 Зибберта 12 Рашетъ 14 Колосовскаго 16 Прагешн. пер. Компиша 18 Гергардта 20 Юсупова 22 Баталіонъ Воен. Кантонистовъ * Коммисариатск. Коммисія *	Фонарн. ул. 13 Брискорна 15 Багъ 17 Гейнрихса 19 Васильева 21 Плаутиной 23 Ярпа 25 Олимпіева Мариинск. пер. * (Бывш. Мариинск. Инстит. II АДМ. Ч. домъ 31 Шитца Кам. Теат. 1 Галах. 3 Ба- 5 тюшк. 5 Никиф. 7 (Мар- 7 двин. Ник. пр. 9 Аннен- 9 кова * Стро. деп.	II АДМ. Ч.
II АДМ. Ч.	Никольск. просп. Нѣмкова 28	Театральн. площадь	4 кв.
Крюковъ		Офицерская	IV АДМ. Ч.
1 кв.	Градс. тюрьма- Тюрмен. пер. Варенцова 52 Корсакевичевой 54 Родзеришина 56 Эйнерлинга 58 Демид. Заведен. 40 Гамаяныцина 42 Дубецкаго 44 Петрова 48 Брюна 50	Офицерская	1 кв.
IV АДМ. Ч.	Англинск. просп. Ковалева 52 Степановой 54	Рыночн. пер. 55 Кокушкина 37 Крюковского 39 Лавая Больш. Мастерск. 41 Никитина 43 Глинки 45 Поггенполя 47 Краппа 49 Варенцовой Мал. Мастерск. 51 Золотовой 53 Михайл. Иван. 55 Бѣлоусова 57 Лобанова 57 Франкеной Англинск. просп. 59 Адама 61 Никитина 63	IV АДМ. Ч. 2 кв.
Рѣчка		Пляжка.	

Дом Кокушкина на схеме Офицерской улицы в «Адрес-календаре санктпетербургских жителей, составленном по официальным документам и сведениям, К. Нистремом» (Т. 1, СПб., 1844, С. 52-53)



Фрагмент современной карты-схемы г. Санкт-Петербурга, на которой обозначены:

- 1 — Театральная пл., 18 / наб. Крюкова (Никольского) канала, 10; бывш. дом кн. Крапоткина (Театральная пл., № 222), в котором находилась санкт-петербургская Адрес-контора, где служил С. Н. Аксенов, и его квартира. Здесь же в 1819–1822 гг. жил Ф. Н. Глинка. В настоящее время в здании размещается дирекция Мариинского театра.
- 2 — ул. Декабристов (бывш. Офицерская), 36, дом Кокушкина, в котором С. Н. Аксенов жил после выхода в отставку и где на его квартире в 1848 году останавливался Ф. Н. Глинка.
- 3 — дом кн. Е. М. Хованской (или «Дом Всеволожского», в котором жил В. А. Всеволожский и его семья), пр. Римского-Корсакова, 35 (бывш. дом № 219 во 2-й Адмиралтейской части, на углу Екатерингофского пр. и Никольской ул.).
- 4 — дом адмирала графа Н. С. Мордвинова (Театральная пл. № 14 — ул. Глинки, 4; бывш. дом № 210 во 2-ой Адмиралтейской части).
- 5 — Здание главного кригс-комиссариата (Комиссариатского департамента) военного ведомства, ул. Глинки, 2, лит. А. Первоначально трехэтажное, возведено в период 1772–1777 гг. для Кригс-комиссариата. В 2014–2017 гг. был выполнен капитальный ремонт здания, в котором расположились федеральные органы культуры, в том числе дополнительные помещения Консерватории.
- 6 — жилой дом для чиновников («служителей») Военной коллегии (министерства). Позже — здания Аудиторского/Военно-юридического училища (до 1879), Подготовительный пансионат Николаевского кавалерийского училища, Николаевский кадетский корпус (с 1882), с 1922 — первая Военно-железнодорожная школа, а впоследствии (1969–2004) — казармы, столовая, лазарет и типография Высшего командного училища железнодорожных войск и военных сообщений им. М. В. Фрунзе (Военно-транспортного университета железнодорожных войск). 4-й и 5-й этажи здания надстроены соответственно в 1877–78 и 1920-х гг.

ске их учредили согласно «Положению для Конторы Адресов в столицах» от 15 октября 1809 года с целью учёта многочисленного класса людей, занимавших разные должности в частных домах обеих столиц, и обязать добросовестное исполнение различных домашних званий. Они представляли собой особые отделения полиции, которые были обязаны регистрировать людей обоего пола, прибывавших в столицы для работы по найму или по другим условиям, а именно: (1) учителей детей, гувернеров и гувернанток, дядек, нянек, кормилиц, и проч., (2) лакеев, кучеров и форрейторов, дворников, поваров, кухарок, прачек, работников и работниц в домах, у какого бы звания людей не

служили, и проч.¹⁵ В Петербурге контору чаще привычно именовали как «Адресная контора», в Москве — «Контора адресов». Находилась она под непосредственным ведением военного генерал-губернатора или главнокомандующего. Конторы адресов состояли из двух подразделений, расположенных отдельно друг от друга, одно из которых занималось иностранцами. Семен Николаевич Аксенов служил в «русской» адрес-конторе, находившейся «на площади большого Каменного театра, в угольном доме на канале»¹⁶ или же, как еще иначе

¹⁵ Энциклопедический лексикон. Т. 1. — СПб., 1835. — с. 213.

¹⁶ «Русская Адрес-контора находится на площади большого Каменного театра, в угольном доме на канале; отделение же для



указывался этот адрес, «на Театральной площади в доме Кропоткиной» во 2-ой Адмиралтейской части, д. № 222¹⁷. Служащие Адрес-конторы, как и большинства иных государственных учреждений того времени, в случае отсутствия у них собственного жилья, имели право на получение либо «квартирных денег по чинам», либо служебной (казенной) квартиры. Для последней цели министерство полиции, к которому относилась контора адресов, арендовало в том же здании несколько квартир, одну из которых занимал и Семен Николаевич Аксенов. Право пользования ею предоставлялось, разумеется, лишь на время службы сотрудника, но имели место и случаи, когда жильцу удавалось сохранить за собой прежнюю обжитую квартиру и при перемене службы, если при обоюдном благорасположении к нему начальств на то достига-

иностранцев в третьей Мещанской, в доме генерала Забира» (Новейший путеводитель по Санкт-Петербургу, с историческими указаниями, изданный Ф. Шредером, коллежским ассессором, Е. И. Высоч. Государя Цесаревича Вел. Кн. Константина Павловича библиотекарем... — СПб., 1820. — С. 214-215).

¹⁷ Аллер С. Указатель жилищ и зданий в Санктпетербурге, или Адресная книга, с планом и таблицею пожарных сигналов, на 1823 год. СПб., Тип. Деп. нар. просв., 1822. С. 357, 638. Его же: Руководство к отыскиванию жилищ по Санктпетербургу или Прибавление к Адресной книге: Указатель жилищ и зданий в С. Петербурге / Издал Самуил Аллер. СПб., Тип. Деп. нар. просв., 1824. С. 4.

Некоторые справочные издания дают неверную информацию, отождествляя Контору адресов с Адресным столом, которые имели совершенно разные функции. Адресный стол, служил для предоставления желающим сведений о месте жительства людей, находящихся в столице, т. е. выполнял справочные функции, в то время как Контора адресов, будучи полицейским учреждением, осуществляла регистрационные, разрешительные и контрольные функции в отношении лиц приезжающих в город. Соответственно неверно называется в них и адрес Конторы адресов. Так, энциклопедия «Три века Санкт-Петербурга», в частности, указывает, что «с 1809 по 1839 год С.-Петербургская Контора Адресов размещалась по адресу ул. Садовая, 55 (здание не сохранилось)» (Три века Санкт-Петербурга: энциклопедия. Т. 2 : Деятельный век, кн. 3. К.-Л. — СПб. : Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. — С. 376).

лось согласие обоих ведомств и между ними не возникало к тому препятствий бюрократического и финансового характера. По-видимому, именно так обстояло дело и с Аксеновым. В сентябре 1819 года он перешел в комиссариатский департамент Военного министерства, но продолжил жить на Театральной площади в доме № 222.

Возможно и иное объяснение тому, почему С. Н. Аксенову не пришлось менять место проживания, несмотря на переход на другую службу: Комиссариатский департамент тоже располагался у Театральной площади, а значит министерство вполне могло снимать для его чиновников квартиры в том же доме, что и Адрес-контора. Департамент и само Военное министерство (или, ранее, Военная коллегия) занимали обширное пространство (через Офицерскую улицу, напротив Театральной площади), простиравшееся от Театральной пл., вдоль Никольской ул. к Поцелуеву мосту, и по Мойке до дворца и сада князей Юсуповых (до 1830 г. находившихся еще во владении графини А. В. Браницкой)¹⁸. На планах Петербурга уже 1777 года на этом участке уже были обозначены Кригскомиссариатское Правление, мундирные магазины и арсенал военных полков и гарнизонов. Примечательно, что Комиссариат имел здесь же и собственное жилье. В 1806–1809 гг. на Офицерской улице специально для чиновников («служителей») Военной коллегии был построен отдельный каменный трехэтажный жилой дом (ныне ул. Декабристов, 23)¹⁹, в котором, видимо, С. Н. Аксенов и должен был поселиться,

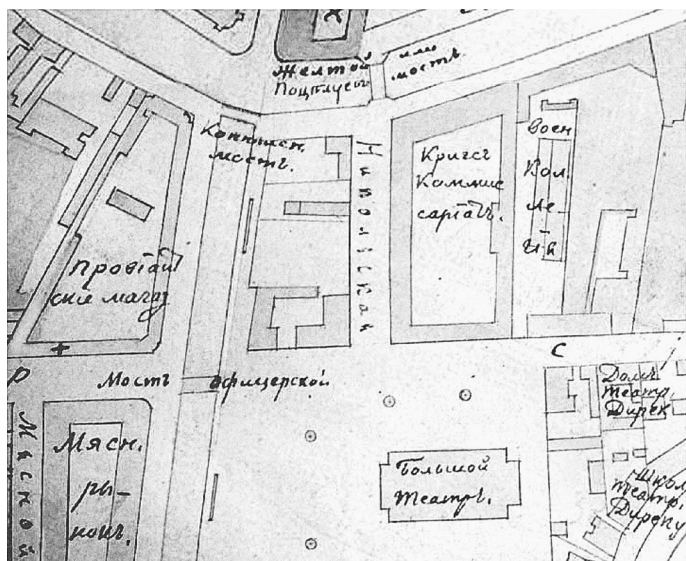
¹⁸ В 2009 году весь комплекс расположенных здесь зданий был внесен в реестр региональных памятников Санкт-Петербурга.

¹⁹ Дом уже в 1806 году зафиксирован на планах как существующий; до 1860-х гг. он был отдельным, с каменными оградами. В 1877–78 гг. надстроен четвертым, а в 1920-е гг. — пятым этажами.

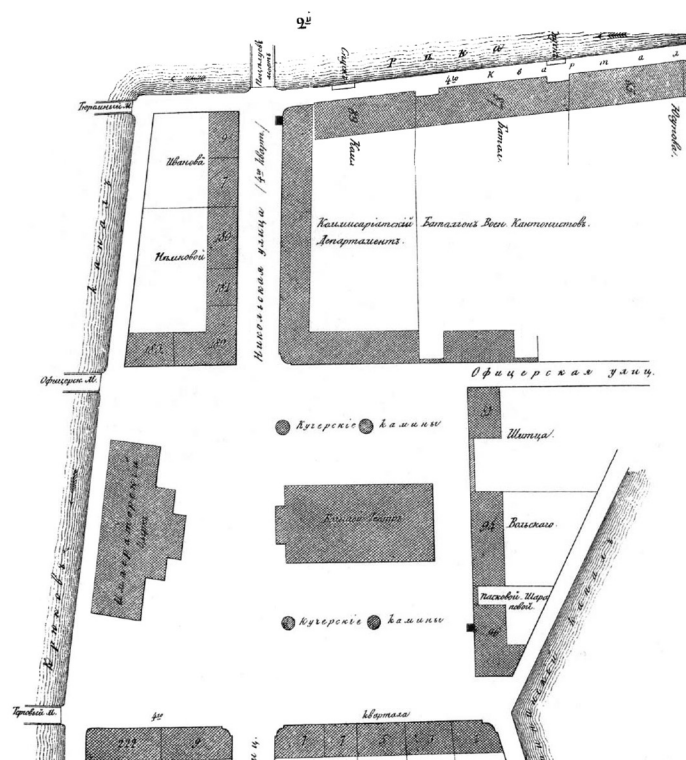


Дом на Театральной площади в Петербурге, в котором располагалась Контора адресов (1-й этаж) и находились квартиры С. Н. Аксенова и Ф. Н. Глинки (верхние этажи).

На фрагменте современной карты-схемы Петербурга нами показаны обе вышеупомянутые квартиры С. Н. Аксенова (№ 1 отмечена квартира на Театральной площади, в доме Конторы адресов, № 2 — на улице Декабристов, бывш. Офицерской), а также расположенные рядом дома Всеволожских (Е. М. Хованской; № 3) и Н. С. Мордвинова



Фрагмент плана Санкт-Петербурга 1806 года
с изображением района Театральной площади и
части Офицерской улицы.



Театральная площадь
и здание Комиссариатского департамента на плане в
«Атласе тринадцати частей С.-Петербурга...» Н. И. Цылова.
1849 г.

²⁴ Там же. — С. 152-153.



Современный вид бывшего здания Главного крискс-комиссариата / Комиссариатского департамента
(ул. Глинка, 2 — ул. Декабристов)

(№ 4), частым гостем которых был Аксенов. Причем, в доме Всеволожского на углу нынешних ул. Глинка и пр. Римского-Корсакова с 1822 по январь 1826 г. жил Ф. Н. Глинка (его 4-й адрес в списке)²⁵, переселившийся туда из квартиры в доме адрес-конторы, у которого, как и у Аксенова, были близкие отношения с В. А. Всеволожским и его семьей. Кроме того, на карте-схеме показаны здание главного крискс-комиссариата (Комиссариатского департамента) военного ведомства, ул. Глинка, 2, лит. А (№ 5) и жилой дом для чиновников Военного министерства, ул. Декабристов, 23 (№ 6).

Замечу, что и собственно само Военное министерство, включая канцелярию министра (а Аксенов, напомним, в течение ряда лет служил чиновником для разных поручений при военном министре), в первой четверти XIX века также располагалось в этом квартале, но в здании по набережной р. Мойки. В 1824 году Александр I распорядился перевести все основные подразделения Военного министерства (оставив на прежнем месте лишь комиссариатский департамент), в новое место — в дом князя А. Я. Лобанова-Ростовского на Исаакиевской площади (в обиходе известный как «дом со львами»), а здания между Мойкой и Офицерской улицей были перестроены для размещения «Санкт-Петербургского военно-сиротского отде-

ления», вскоре ставшего официально именоваться «батальоном военных кантонистов»²⁶. Здание, в которое переехало военное ведомство и где оно потом размещалось вплоть до 1917 года, занимает весь треугольный квартал между Вознесенским проспектом и Исаакиевской площадью, а своим главным фасадом обращено к Адмиралтейству. Его адрес — Адмиралтейский проспект, 12 / Исаакиевская площадь, 2 / Вознесенский проспект, 1 — также прямо связан со служебной деятельностью С. Н. Аксенова.

Возвращаясь к Офицерской улице, и зная уже, как, вместе с Театральной площадью, связана она с жизнью Аксенова, не будет лишним рассказать еще и о том, чем вообще и какими еще людьми, жившими или бывавшими здесь в разное время, знамениты эти места²⁷.

...Офицерская считается «малой родиной» многих наших замечательных сограждан, живших на этой улице в разное время. Ее старые дома хранят память о выдающихся деятелях русской культуры

²⁵ «Нина <Ахвердова> переселилась также с своею тетушкой в столицу. По привычке бывать часто в доме М<ордвиновых>, они наняли наспротив этого дома верхний этаж в доме князя Крапоткина. ...Я жил также немного наискось, только через улицу в доме Всеволожского» (Глинка Ф. Н. Любопытный отрывок из моих записок // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. — М., 2001. — [Т. XI]. — С. 24.)

²⁶ Кантонистами, начиная с 1805 года, называли солдатских сыновей-сирот, числившихся со дня своего рождения за военным ведомством. Выпускники этого военно-учебного заведения выпускались в армию «нижними чинами» (унтер-офицерами) с обязательством военной службы не менее десяти лет.

²⁷ Сведения по истории Офицерской улицы почерпнуты нами из следующих публикаций: Блинов А. Улица Декабристов // Блокнот агитатора. 1972. № 36. С. 29–37; Исаченко В. Г. Улица Декабристов // Диалог. 1987. № 19. С. 29–32; № 20. С. 27–32; Зуев Г. И. Дома и люди Офицерской улицы. СПб., Изд. Остров, 2003. Его же. Петербургская Коломна. М.-СПб., Изд. Центрполиграф, 2007. Его же. От Вознесенского проспекта до реки Пряжи. Краеведческие расследования по петербургским адресам. М.-СПб., Изд. Центрполиграф, 2014.



Здание Военного министерства России (дом кн. А. Я. Лобанова-Ростовского) на Исаакиевской площади в Петербурге. Вид с пересечения Малой Морской ул. и Вознесенского проспекта. Фото кон. XIX – нач. XX века.

и искусства — великих композиторах, музыкантах и артистах. Здесь жили и творили композиторы М. Балакирев, И. Стравинский, А. Серов, М. Мусоргский и П. Чайковский. На императорской сцене блистали искрометным талантом Н. Семенова, А. Павлова, Т. Карсавина и другие талантливые русские артисты. Атмосфера и воздух Офицерской улицы как нельзя лучше располагали к творчеству великих русских писателей Н. В. Гоголя, Н. Г. Чернышевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и других наших известных прозаиков. Здесь им особенно хорошо работалось. Позже в ее старинных особняках, на ее просторах слагались замечательные стихи поэтов А. Блока и О. Мандельштама.

...Мариинский императорский театр, перестроенный в столице архитектором А. К. Кавосом, и прекрасное здание петербургской Консерватории стали национальными культурными центрами в этой части пересечения Никольской улицы (в конце XX века переименованной в улицу Глинки) с Офицерской и местом бурной театральной жизни в Петербурге.

...В начале XIX века неподалеку от Театральной площади находился красивый особняк, дом купца Георга Голлидея, выходивший своими главными

фасадами на Офицерскую улицу и Мариинский переулок, а флигелем — на Екатерининский канал, который арендовала театральная дирекция. В первом этаже трехэтажного здания с небольшими колоннами и тремя фасадами размещались театральная администрация, нотная контора и театральная типография Похорского (в ней печатали афиши и пьесы). В корпусе, выходившем на Офицерскую улицу, на первом этаже помещался «Северный трактир» итальянца Джулио Сеппи, а во флигеле — репетиционный зал. В верхнем, третьем этаже, были размещены крепостные певчие, приобретенные театральной дирекцией у театрала-любителя обер-егермейстера А. А. Нарышкина. На втором и частично на третьем этажах жили театральные служащие и актеры: знаменитый трагик А. С. Яковлев, Брянские, Каратыгины, Колосовы. В верхнем этаже дома, выходящего окнами на Офицерскую улицу, до середины 1827 года жила также знаменитая танцовщица Екатерина Телешова, ученица балетмейстера К. Дидло, пользовавшаяся тогда большим расположением М. А. Милорадовича; талантливой балериной на какое-то время был сильно увлечен Александр Грибоедов, восторженно воспевавший в стихах яркое мастерство примадонны. В этом же доме занимал квартиру любимец А. С. Пушкина драмати-



ческий актер Я. Брянский, женой которого была известная актриса А. Степанова. Впоследствии их дочь, мемуаристка А. Панаева, вспоминала о визитах в их дом поэта Пушкина, графа Милорадовича, декабриста Якубовича, балетмейстера Дидло, многих ведущих артистов и государственных деятелей того времени. Пушкин был здесь желанным гостем и в актерской семье Колосовых, где его всегда гостеприимно и радушно встречала мать семейства, Евгения Ивановна, балерина Большого театра, и дочь Александра, драматическая актриса. В небольшой квартире Колосовых, души не чаявших в дорогом госте, а Пушкин чувствовал себя как дома. В доме Голлидея часто собирались вместе актеры и литераторы и обсуждали общественные и театральные новости, проблемы литературы, здесь музицировали, читали стихи и свои пьесы для театра. Здесь А. С. Грибоедов впервые познакомил артистов со своей комедией «Горе от ума» и П. А. Каратыгин выбрал эту пьесу для своего бенефиса.

...В августе 1831 года на Офицерской улице в доме Брунста (ул. Декабристов, 4; перестр. в 1833 и 1865), 3-й этаж, поселился молодой сочинитель Н. В. Гоголь и прожил там до лета 1832 года; в этот период он завершал работу над второй книгой «Вечеров на хуторе близ Диканьки»; здесь, в квартире на Офи-

церской улице, сочинителя навестил А. С. Пушкин.

...В конце 1814 года приехал в Петербург Александр Сергеевич Грибоедов. Будущий автор «Горя от ума» поселился у своего дяди на Офицерской улице в доме Лефевра (близ Большого театра, здание которого в тот период находилось на месте нынешней Консерватории) и жил в этом доме до конца 1816 года. Сохранилось свидетельство о том, что какое-то время он проживал «на одной лестнице» с Александром Шаховским — драматургом, поэтом, известным режиссером и заведующим репертуарной частью в дирекции Императорских театров — фактическим главой столичной сцены.. в квартире которого каждый вечер собирались друзья и знакомые князя — сочинители, актеры и просто любители театра и сценического искусства.

...С конца января 1856 года снимал квартиру в первом этаже нового жилого дома «иностранца Яковса», на Офицерской улице, 5, Лев Николаевич Толстой. Здесь он закончил рассказ «Метель» и написал повесть «Два гусара». Рассказ «Метель» писатель читал 25 февраля 1856 года у друга А. С. Пушкина — П. А. Вяземского, который тогда служил товарищем министра народного просвещения и ведал делами печати.

...Дом № 33 на Офицерской улице связан с жизнью



Бывший жилой дом для чиновников («служителей») Военной коллегии (министерства).



семьи Серовых. Здесь снимали квартиру музыканты и композиторы Александр Николаевич и Валентина Семеновна Серовы. В квартире этого дома родился их сын, будущий известный русский художник Валентин Александрович Серов. В музыкальном салоне Серова на Офицерской, 33, бывал в 1865 году Петр Ильич Чайковский. Здесь же, у Валентины Семеновны Серовой, некоторое время жила дочь Полины Виардо, которую навещал И. С. Тургенев.

...На Офицерской улице с конца XVIII в. находилась усадьба вельможи Екатерины II обер-штальмейстера Л. А. Нарышкина, в которой в 1793 году с разрешения властей открыли в ней первый в Петербурге общественно-увеселительный сад, именованный «Воксал в Нарышкинском саду», где по средам и воскресеньям здесь устраивались танцевальные вечера и маскарады «с платою по рублю с персоны». После смерти Л. А. Нарышкина его наследник Александр Львович стал сдавать усадьбу на Офицерской улице внаем. В ней жил австрийский посол Стадион, а затем ее приобрел придворный банкир барон А. А. Ралль. Заядлый меломан и любитель повеселиться, новый владелец усадьбы возобновил в своем саду публичные развлечения. Популярная столичная газета «Северная пчела» в 1827 году сообщала читателям, что «гулянье в саду барона Ралля в минувшую субботу 13 августа было весьма многочисленно. В увеселениях не было недостатка: там были хорошие хоры музыки, и цыгане со своими песнями и плясками, и волотижеры, и плясуны на канате, и весьма забавный карло, тешивший зрителей своими прыжками и кривляниями, и разные кукольные комедии и прочее. В 11-м часу сожжен был фейерверк».

...Известные русские писатели в своих романах селили в небольших комнатах доходных домов на Офицерской улице свои персонажи. И. С. Тургенев поселил в одном из домов на улице, в небольшой комнатке, героя своего популярного романа «Новь» — студента университета Нежданова. Здесь собирались народники, уходящие в деревни. На Офицерской улице жила и героиня романа М. Е. Салтыкова-Щедрина Варвара Петровна, рассказывающая в своих «письмах к тетеньке» об удобном местоположении своей квартиры, «где все было под руками: и Лиговский рынок, и Литовский замок, и живорыбный садок на барже, пришвартованный к набережной речки Мы [Мойки], и Демидов сад».

К этому стоит еще добавить, что на Офицерской улице в доме Струговщикова (ул. Декабристов, 3; перестр. в 1859) в конце 1824–1827 гг. жил журналист и писатель Фаддей Венедиктович Булгарин (1789–1859)²⁸.

И еще один интересный факт. В. П. Старк в статье «Новые пушкинские адреса в Петербурге», опубликованной в 1995 г. в сборнике «Временник пушкинской комиссии», сообщает адрес дома, где жили родители Пушкина, приезжавшие в 1811 году в Петербург для выбора учебного заведения, в которое

они намеревались определить старшего сына. Автор пишет в статье: «Сплошной просмотр подшивки газеты «Санкт-Петербургские ведомости» за 1811 г. позволил найти ранее не учтенное сообщение. Среди прибывших между 22 и 26 февраля из Москвы в Петербург значится: «Оттуда, комиссариатской комиссионер 7-го класса Пушкин, жив. [ущий] в Офицерской улице в доме Порохова»²⁹. Это не кто иной, как отец поэта, числившийся в ту пору подполковником (что соответствует 7-му классу Табели о рангах) комиссариатского ведомства в Москве³⁰. Дом Порохова по Офицерской (ныне ул. Декабристов) располагался на углу Вознесенского проспекта во 2-й Адмиралтейской части под № 159 (современный адрес — Вознесенский, 13 или Декабристов, 2). Хозяин дома в адресных книгах значится полностью как «Порохов, Дмитрий, поручик»³¹. Этот трехэтажный каменный дом хорошо сохранился до нашего времени с незначительными переделками.

1 марта [1811 г.] Сергей Львович подал прошение на имя министра народного просвещения гр. А. К. Разумовского о приеме в Лицей своего сына. Тогда же он обратился и в Герольдию с просьбой о выдаче свидетельства о дворянстве сына, подписанного 23 марта³². Никаких других документальных свидетельств этого пребывания родителей Пушкина в столице, связанного с определением его в Лицей, неизвестно. Квартира в доме Порохова была снята, по всей видимости, на месяц и, завершив свои дела в Петербурге, родители возвратились в Москву»³³.

Здесь будет кстати заметить, что С. Н. Аксенов почти непременно должен бы был встречаться с Александром Сергеевичем, поскольку возможностей у него для этого было более чем предостаточно, и не произойти это могло разве что в силу каких-то редких стечений обстоятельств. Начать с того, что А. С. Пушкин был хорошо знаком с семейством Всеволожских, в доме которых он часто бывал. Но с Всеволодом Андреевичем Всеволожским в достаточно близких отношениях находился в свою очередь и С. Н. Аксенов, о чем свидетельствует хотя бы то, что восприемником (крестным отцом) всех детей Аксенова — сына Николая и дочерей Анны и Натальи — был как раз В. А. Всеволожский, а Аксенов называется в числе частых его гостей, в том числе и как участник нашумевшего трехдневного праздни-

²⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1811. 28 февр. № 17.

³⁰ Прослужив более 20 лет в армии, С. Л. Пушкин г. по определению Военной коллегии от 14 января 1802 по прошению был зачислен в штат Московской комиссариатской комиссии (Московский комиссариат), являвшийся самым крупным из всех региональных учреждений интендантского ведомства. Так, в Санкт-Петербургской комиссариатской комиссии служили 152 человека, в Рижской — 148, в Воронежской — 14, а в Московской — 423. Со временем Сергей Львович получил в этом ведомстве чин военного советника, равный общевойсковому чину полковника, и занимал руководящее положение в Московской комиссариатской комиссии. (Ист.: Романюк С. К. К биографии родных Пушкина // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. тр. — Л.: Наука. Лен. отд.-ние, 1989. — Вып. 23. — С. 14).

³¹ Санктпетербургская адресная книга на 1809 год. СПб., 1809. С. 131.

³² Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина / Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд. Л., 1991. С. 36-37.

³³ Старк В. П. Новые пушкинские адреса в Петербурге // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. тр. — Вып. 26. — СПб., «Наука», 1995. — С. 173.

²⁸ Шубин В. С. Литературный Петербург пушкинской эпохи: Адресный указатель // Дома у Пушкина: Российский журнал искусств «Арс». Тематич. вып. (№ 1). — СПб., Арсис, 1994. — С. 102. Греч Н. И. Записки о моей жизни. — СПб., 1886, с. 387: «Нанял я извозчика, заехал к Булгарину (жившему в Офицерской, в доме Струговщикова, ныне Сольского) и объявил куда еду» (действие происходит 17 декабря 1825 г.).



ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ и БОЛЬШОЙ (КАМЕННЫЙ) ТЕАТР

Вид со стороны Офицерского моста (ныне м. Декабристов) через Никольский (Крюков) канал.

Рис. А. Е. Мартынова, 1810-е гг.

вания дня рождения «петербургского Крёза» в его имении Рябове в сентябре 1822 года (о чем нам еще представится повод сказать отдельно). Кроме того, общим знакомым Пушкина и Аксенова был еще и Федор Николаевич Глинка, который помимо прочего еще и жил некоторое время в доме Всеволожских (доме Е. М. Хованской).

Примечательно, что на Офицерской улице в 1850-е гг. жил и другой известнейший гитарист того времени Владимир Иванович Морков. В литературе обычно приводят его адрес 1844 года: «*Морковъ, Владиміръ Иван., Надв. Сов., въ Бол. Садовой ул. IV. Адм. ч. близъ церкви Покрова домъ Пухинскаго*»³⁴. Однако в более позднем справочнике (1854 г.) находим еще один адрес В. И. Моркова: «*Марковъ, Влад. Ив., Кол. Сов., Нач. Отд. Черном. Ревиз. Комис.; 2 ч. Офиц. ул. 25, д. Олимпіева*»³⁵. В этом же доме, владельцем которого являлся мещанин Лаврентий Федорович Олимпиев (Алимпиев), находилась и одна из лучших в то время петербургских типографий, принадлежавшая издателю и бумажному фабриканту Эдуарду Працу (1805–1884). Первоначально, когда дома в Петербурге еще нумеровались по частям (районам) города, это был дом во 2-ой Адмиралтейской части № 206³⁶, после введения нумерации домов по улицам, он получил № 25 (с 1834), а затем, в связи с изменением правил нумерации и переименованием четной и нечетной сторон улиц (в 1858 г.), сменил номер на четный, став таким образом домом № 26

по Офицерской ул. (ныне это ул. Декабристов, 26).

Одним словом, место это во всех отношениях (если не считать случавшихся наводнений) было для жительства С. Н. Аксенова очень удобным и подходящим.

О более поздних жильцах именно дома № 36 на Офицерской улице Г. Зуев сообщает:

«В доме № 36 обычно предпочитали селиться люди искусства. В 1903 году “Петербургская газета” объявила, что “Проживающий в Офицерской улице, д. 36, кв. 26, известным маэстро и артист Императорских театров Б. Амирджан возвратился и возобновил уроки пения”. В разное время здесь также снимали квартиры писатель Д. В. Аверкиев, художник А. А. Редковский, Д. Г. Маггид — художник и раввин хоральной синагоги, председатель Армянского общества изящных искусств, композитор и хормейстер Г. А. Казаченко. Кстати, и само Армянское Общество изящных искусств арендовало помещение в этом здании. В 1917 году здесь размещалось “Музыкальное художественное общество им. М. Глинки”. После войны в доме поселились Н. П. Колпакова — поэт и прозаик, Л. Ф. Беленькая — художник-прикладник, и живописец Р. Б. Коган (все они занимали квартиру № 7).

Управляющий домом регулярно сдавал в аренду помещения в первом этаже здания купцам и торговцам, содержащим здесь магазины и лавки. В конце XIX века в доме находилась булочная Иоганна Гесселя, магазин колониальных товаров Алексея Федоровича Чеснокова, а в 1902 году на доме появилась вывеска книжного магазина “Новое время”»³⁷.

³⁷ Зуев Г. Дома и люди Офицерской улицы. СПб., Остров, 2003, с. 195.

³⁴ Нистрем, 1844. Т. 2: Календарь служ. чиновников. С. 442

³⁵ Путеводитель. 60,000 адресов из Санкт-Петербурга, Царского села, Петергофа, Гатчина и проч. 1854. С. 150.

³⁶ См.: Аллер, 1824, с. 306.



ДОМ ХОВАНСКОЙ — ВСЕВОЛОЖСКОГО

Дом Екатерины Матвеевны Хованской, гражданской жены Всеволода Андреевича Всеволожского, в котором он занимал весь второй этаж.

Изначально был двухэтажным, в нач. 1830-х гг. по заказу Хованской были сделаны расширения и надстройки третьим этажом центральной части здания со стороны Никольской ул. (ныне ул. Глинки) и дворовые пристройки. В 1836 г. здание перешло во владение генерал-лейтенантши Е. О. Горголи, перестроившей его с сохранением общих пропорций, а затем еще раз перестроено для Статс-секретариата Царства Польского, занимавшего его с 1845 по 1876 год. В 1876–1917 гг. в здании помещались Губернские присутственные места. Некоторое время считалось, что здесь же жил и Никита Всеволодович Всеволожский, сын В. А. Всеволожского, в квартире которого собирались члены кружка «Зеленая лампа». Но затем было установлено, что Н. В. Всеволожский, поселившийся в столице еще до переезда туда отца, и позже, в силу сложных семейных отношений, воздержался от переезда в его дом и жил в Петербурге по другому адресу: на Театральной площади, в доме Паульсона (ныне Театральная пл., 8 / Набережная канала Грибоедова, 109). Трехэтажное в те времена здание, оно было значительно перестроено в 1902 году. В 1989 г. сюда была перенесена мемориальная доска, посвященная Пушкину и кружку «Земная лампа», находившаяся прежде на фасаде д. 35 по пр. Римского-Корсакова (Прим. В. Шубина в кн.: Яцкевич А. Пушкинский Петербург. СПб., Петрополь, 1993. С. 404-405).



НИКОЛЬСКИЙ МОРСКОЙ СОБОР

Вход со стороны ул. Глинки на ее соединении с проспектом Римского-Корсакова (напротив дома Всеволожского).



К «Петербургским адресам Аксенова»

Виктор Тавровский

ПОДМЕНА, НЕ ЗАМЕЧЕННАЯ СЛЕДСТВИЕМ

(ЗАГАДКА ОДНОГО ПОКАЗАНИЯ Ф. Н. ГЛИНКИ В ДЕЛЕ О ДЕКАБРИСТАХ)

Необходимая прамбула.

Из предыдущей статьи мы знаем, что соседом С. Н. Аксенова по дому на Театральной площади, где находилась столичная контора-адресов, с 1818 по 1822 год был его приятель, полковник Федор Николаевич Глинка, состоявший в то время чиновником по особым поручениям при петербургском военном генерал-губернаторе графе М. А. Милорадовиче. И так уж случилось, что во время следствия по делу декабристов, Глинке пришлось вспомнить этот свой прежний адрес и даже нарисовать схему с изображением местоположения дома и прилегавшей к нему территории, подробно им прокомментированную. Сам по себе этот факт был бы ничем не примечателен, кроме разве что естественного любопытства к рисунку, выполненному рукой интересного нам человека, если бы не одна странная деталь в самом рисунке... Но прежде чем перейти к заинтересовавшим нас показаниям Глинки, которыми он намеревался «ниспровергнуть и разрушить» одно из выдвинутых против него обвинений, и содержащемуся в них упомянутому рисунку, потребуется вкратце пояснить суть и некоторые обстоятельства того дела.

Близость Ф. Н. Глинки к декабристам, его личное знакомство со всеми главными и значительными фигурами этого движения, и даже прямое его участие незадолго до восстания в их организациях, в том числе в руководящих структурах, — в 1816–1818 гг. в Союзе Спасения и в 1818–1821 гг. в Союзе Благоденствия — безусловно, рано или поздно должны были привлечь к нему внимание Следственной комиссии по делу 14 декабря 1825 года. Остаться в стороне от процесса, пробывать незамеченным и «непривлеченным», он, конечно, никак не мог. Так и случилось. Глинка уже спустя несколько дней после подавления бунта оказался в поле зрения комиссии, а в феврале 1826 года был арестован и помещен в Петропавловскую крепость. В итоге, следствие признало его причастным к тайным «злоумышленным обществам», но, «во уважение прежней его службы и недостаточного состояния», спустя несколько месяцев по высочайшему повелению он был освобожден, хотя и наказан — из полковников переведен в гражданскую службу с чином коллежского советника и сослан в Петрозаводск под надзор полиции...

Нелепость положения состояла однако в том, что обвинения против Ф. Н. Глинки базировались не на действительных и неоспоримых фактах его вины, а возникли из сомнительных показаний против него человека, по-моему, совершенно никчемного, случайного, являвшегося в сущности, заурядным проходимцем, возмечтавшем «приобщением» к декабристам вписать в историю свое имя. И, как ни парадоксально, последнее ему более чем удалось. Этим человеком был Григорий Абрамович Перетц (1788–1855), сочинивший историю

о своем привлечении в 1819 или 1820 году Глинкой в тайное общество (никому до его ареста неведомое!), паролем которого якобы стало еврейское слово «Херут», означающее на иврите «Свобода». И Перетцу... поверили. Возникло дело, в ходе которого Глинке пришлось опровергать нагромождение нелепых обвинений вокруг и по поводу этого неведомого откуда взявшегося тайного общества. Много позже, уже в советское время, на основании, по сути, одних только слов Перетца, был создан и растиражирован миф о нем, как о славном декабристе, несмотря на то, что по материалам дела, допрошенные на его счет известные декабристы в один голос заявляли, что такового «не знают», «никогда о нем не слыхали» и о его принадлежности к тайному обществу им «ничего неизвестно».

Уже вскоре после революции вышла статья Я. Д. Базума «Еврей-декабрист Г. Перетц» («Каторга и ссылка», 1926, № 4/26), и в том же году книга «Декабрист Григорий Абрамович Перетц. Биографический очерк и документы» (Сост. Вл. Н. и Л. Н. Перетц. Изд. АН СССР, 1926), написанная его внуками, которые надолго утвердили в общественном сознании трактовку событий в изложении Перетца.

В. Г. Базанов, в советское время наиболее полно обращавшийся к деятельности Ф. Глинки, и, казалось бы, более чем кто-либо должный ему симпатизировать, в своих книгах — «Вольное общество любителей российской словесности» (Петрозаводск, 1949), а затем «Ученая республика» (М.-Л., Наука, 1964) — наоборот, умудрился представить дело так, что одни лишь показания лжедекабриста Г. А. Перетца и заслуживают доверия, а слова Глинки — пустые оправдания, попытки его выкрутиться, скрыв правду и оболгав своего обличителя, и так избежать наказания.

Вот что он пишет:

«Более подробные сведения сохранились об обществе Глинки — Кутузова, паролем которого являлось еврейское слово «хейрут», т. е. свобода. Глинка во время следственного процесса старался во что бы то ни стало утаить существование этого общества, но Григорий Перетц раскрыл все карты.

<...> Глинка во что бы то ни стало решил спрятать все концы в воду, утаить всю свою прежнюю деятельность. Однако этого сделать ему в полной мере не удалось. На его пути стоял Г. А. Перетц. Показания Перетца полностью опровергают ответы Глинки. Все, что не сказано или не досказано Глинкой, раскрыто Перетцем. Несущественные, на первый взгляд, показания Глинки с привлечением показаний Перетца становятся значительными, они дают возможность уточнить ряд забытых и полузабытых фактов из деятельности Союза Благоденствия».¹

¹ Базанов В. Г. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949. С. 34–35.



«[Глинке] нужно было во что бы то ни стало опровергнуть Перетца, доказать несостоятельность его показаний и таким образом скрыть существование общества. Это можно было сделать путем компрометации Перетца, полным отрицанием его показаний. Все ответные пункты Глинки есть не что иное, как опровержение показаний Перетца, полемика с ним. Глинка говорил, что Перетц болтун и клеветник, что его ответы — плод больной фантазии и глупого воображения, просто «деревенские басни». Глинка намекал на семитское происхождение, всячески старался унижить Перетца, прибегал к оскорбительным выражениям».²

Оставляю все эти утверждения на совести Базанова. Сам же я после ознакомления с материалами следствия (а они все опубликованы³), составил для себя совершенно иное мнение о фигурантах дела. Глинка выглядит в них вполне искренним и убедительным, хотя, что и понятно, несколько растерянным. А в оценке Перетца я полностью согласен с писательницей и поэтессой Юлией Морозовой (Любелией), которая в блоге Живого Журнала не без юмора написала: [Перетц] «очень-очень хотел состоять в страшном тайном обществе, придумал его себе — и кажется, состоял в нем ровно в одиночку», и там же: «В сухом остатке: никаких реальных доказательств существования общества «Херут» — не существует, судя по всему оно существовало исключительно в фантазии титулярного советника Григория Перетца»⁴. Точнее и не скажешь!

² Там же, с. 44.

³ См.: Восстание декабристов. Документы. Т. XX : Дела Верховного уголовного суда и Следственной комиссии. / Под ред. чл.-корр. РАН А. Н. Сахарова. — М., «Росс. полит. энц.» (РОССПЭН), 2001. — С. 33-92 [Дело Г. А. Перетца], С. 93-143 [Дело Ф. Н. Глинки]. — (Материалы по истории восстания декабристов).

⁴ Юлия Морозова (Любелія; *lubelia's Journal*): «Итак, история тайного общества «Херут» и дело Григория Перетца». <https://lubelia.livejournal.com/965022.html>.

По жестокой иронии судьбы внук Г. А. Перетца, один из авторов упомянутой выше книги о деде, академик литературы Владимир Николаевич Перетц в 1934 году по сфабрикованному ОГПУ «Делу славистов» был, подобно Глинке, обвинен в принадлежности к выдуманной, никогда не существовавшей организации, — антисоветской Российской национальной партии и приговорен к трем годам ссылки, где вскоре и скончался.

На этом наше предисловие можно считать достаточным. Теперь можно обратиться уже и к самому документу, который меня так заинтересовал, но и... несколько озадачил.

Ошибка в основании доказательства.

Читая материалы следствия по делу декабристов я неожиданно наткнулся на столь явную и очевидную ошибку, совершенную Ф. Н. Глинкой в показаниях в свою защиту и направленных против обвинений Перетца, что можно лишь подивиться, как она могла остаться незамеченной тогдашними следователями. А ведь будь она обнаружена в 1826 году это могло бы обернуться для Глинки большими неприятностями, поскольку его запросто могли уличить во лжи и попытке обманом ввести следствие в заблуждение. Итак, о чем же идет речь...

В письменных показаниях Следственной Комиссии от 28 февраля 1826 года Г. А. Перетц, в частности, заявил следующее: «В день сего происшествия [т. е. начала возмущения солдат л. гв. Семеновского полка, видимо, 16 или 17 октября 1820 г. — В. Т.] встретился я с Глинкою у Поцелуева моста (курсив мой. — В. Т.), который, остановив меня, сказал, «У нас начинается революция» и рассказал о бунте сем, о коем я ничего не знал».⁵

⁵ Восстание декабристов. Документы. Т. XX. С. 47.

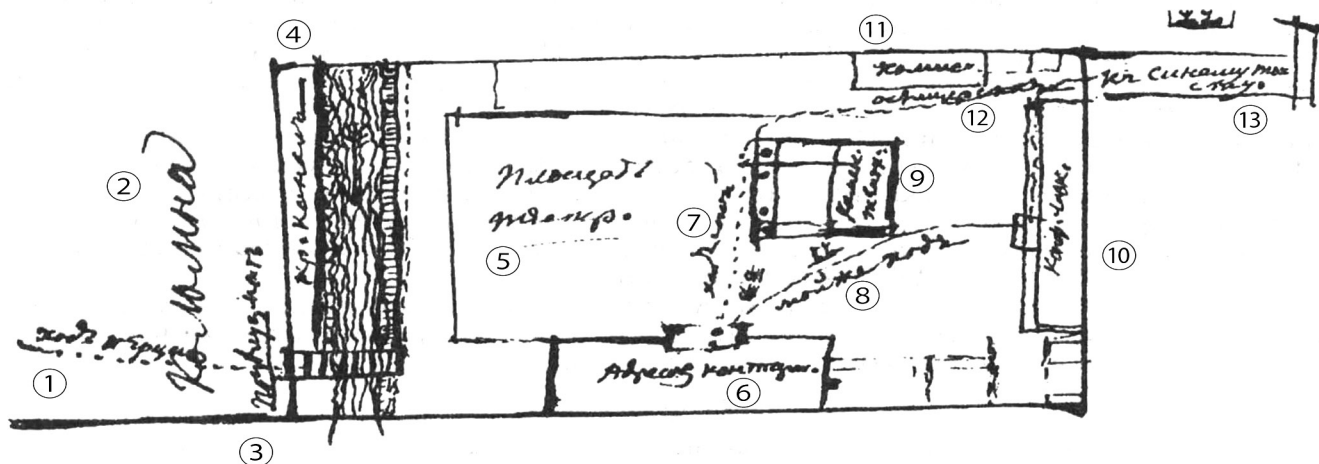


Рисунок Ф. Н. Глинки

Надписи на рисунке (пронумеровано мной. — В. Т.):

- [1] Ход Перца
- [2] Колонна (вертикально)
- [3] Поцелуев мост (вертикально) — В действит. показано место Торгового моста.
- [4] Кр[юков] канал (вертикально)
- [5] Площадь Театральная.
- [6] Адрес конторы
- [7] Мой ход (вдоль пунктирной линии — *aa* — от ворот адрес-конторы через передний угол Каменного театра на Офицерскую ул.)
- [8] Мой же ход (вдоль 2-й пунктирной линии — *bb* — к зданию за Ка-

менным театром, мимо его нижнего угла, к конфетной лавке* и далее на Офицерскую ул.)

- [9] Камен[ный]. театр
- [10] Конф[етная]. лавка*
- [11] Комис[сариат].
- [12] Офицерская ул.
- [13] К Сине му мосту

* Видимо, кондитерская лавка Христиана Амбиеля (Ambuhl/Амбюль) — знаменитого петербургского кондитера; во 2-ой пол. 1810-х — 1830-х гг. владел кондитерскими (конфетными) лавками и кофейнями в разных частях С.-Петербурга и Ц. Селе, в т. ч. на Театральной площади: «Во 2-ой Адмиралтейской ч., № 209» (Аллер С. Указат. жилищ и зд. в С.-Петербурге, или Адресная книга.. на 1823 г. СПб., 1822. С. 594).



Глинка берется опровергнуть как факт встречи с Перетцем у Поцелуева моста в день семеновского бунта 1820 года, так и саму возможность его пересечения с ним в том месте когда-либо вообще, поскольку его обычные маршруты движения проходили в стороне.

В качестве доказательства своей правоты он прибегает к следующей аргументации, цитирую:

«Чтоб ниспровергнуть и разрушить показания Перца, о том, будто в день Семеновской истории я встретился с ним у Поцелуева моста, я заемлю доказательства // (л. 50) из двух категорий: из времени и из пространства.

1-е доказательство
(из времени)

[Приводятся сведения о непрерывной его в то время занятости на службе, делавшей такую встречу с Перетцем невозможной, которые мы опускаем. — В. Т.]

2-е доказательство
(от пространства или места)

Я не упираюсь именно на мелочные местности и проч[ее]. Но как Перец указывает место якобы встречи с ним, то я и предлагаю самое местоположение, хотя худо начертанное. // (л. 50 об.).»⁶ Далее следует рисунок Глинки, представленный здесь на предыдущей странице.

После рисунка Глинка продолжает:

«Я и в обыкновенные дни (не только в день Сем[еновской] истор[ии]) хаживал всегда одним привычным путем из ворот прямо или (по линии: *aa*) на передний угол театра, или (по линии *bb*) мимо заднего угла на тротуар в конфетную лавку, где пил шоколад по утрам. В том и другом случае чем далее шел от ворот, тем более удалялся от Поцелуева моста. Я хаживал [по Офицерской (зачеркнуто)] на Синий мост и оттуда к Милорадовичу, который жил в доме Колержи. В Коломну же (за Поцелуев мост) я в две и три недели не захаживал, ибо у меня тогда никого там знакомых не было. В день же Семеновской истории я тем менее мог отклоняться в сторону от обыкновенной прямой черты.

Итак, если Перец и шел к Поцелуеву мосту (конечно, от себя из Коломны)⁷ в ту минуту, как я выходил из ворот, то все я не мог с ним, как он говорит, «встретиться», ибо встречаются те, кои сходятся, а мы расходились и я мог только быть с Перцем как две параллельные линии, кои иногда видятся, но никогда не сходятся. // (л. 51).»⁸

Но... Поцелуев мост — это мост через реку Мойку на продолжении Никольской улицы (нынешней Глинки), а не через Крюков канал!

⁶ Там же, с. 125.

⁷ Перетц, по его собственным показаниям, жил «в доме графа Гудовича близ Аларчина моста, что ныне Энгельгардовых» (ВД, XX, 47), следовательно его путь на Театральную площадь мог лежать либо через Кашин, либо через Торговый мосты через Крюков канал, но никак не через Поцелуев мост.

⁸ Цит. соч., с. 125-126.

Глинка, ошибается, говоря что Поцелуев мост ведет из Коломны или в Коломну («В Коломну же (за Поцелуев мост) я ... не захаживал» или «шел к Поцелуеву мосту ... от себя из Коломны»). Границами исторического района, именуемого петербургской Коломной, являются: с запада — Нева, с севера — Мойка, с юга — Фонтанка и с востока — Крюков канал (!). То есть, совершенно очевидно, что Глинка изобразил на своем рисунке **не Поцелуев мост, а Торговый мост через Крюков канал**, и в объяснении тоже ошибочно говорит о нем, как о Поцелуевом мосте. Как могла произойти такая ошибка у хорошо знавшего этот район человека и прожившего в нем уже немало лет, объяснить почти невозможно... вероятнее всего, причиной тому было тогдашнее психологическое состояние Глинки, его огромное нервное напряжение во время заточения в Петропавловской крепости, там, где, как сам он писал после трехнедельного заключения в письме к военному министру А. И. Татищеву от 2 апреля 1826 г., «пространство весьма мало, а время очень пространно и, при лишении воздуха, почти и света, очень томительно».⁹

Одно, как мне кажется, можно утверждать определенно, что Глинка ни в коем случае не стал бы шутить или играть со Следственной комиссией и пытаться обмануть ее трюком с «подменой мостов». Тут, вероятнее всего, злую шутку сыграло с ним его же собственное сознание, утомленное и изнуренное непрекращающейся необходимостью отбиваться от нависавших над ним абсурдных, но тяжких обвинений, исходивших от Перетца. По-видимому, когда тот заявил об их встрече «у моста», Глинка бессознательно принял это за утверждение о пересечении их путей при движении из своих домов, и, имея в виду, что Перетц живет в Коломне за мостом от него (а это, как видно, по левую сторону от дома адрес-конторы на Театральной площади), ухватился за мысль о невозможности в таком случае их встречи у этого моста, поскольку обычно он им не ходит. Ну а в том, что это никак не Поцелуев мост, а Торговый, сознание его, видимо, дало сбой, выдав желаемое в тот момент за действительное...

В заключение, не могу не сказать, что вызывает удивление не только то, что мосты перепутал Глинка, но и то, что на эту путаницу не обратили внимания ни в тогдашней Следственной Комиссии, ни занимавшиеся впоследствии историей декабристов историки и литераторы (по крайней мере ни один из тех, публикации которых мне известны). Даже Базанов, усердствовавший в подчеркивании слабости глинковской аргументации и считавший любые его доводы в свою защиту попыткой обманом ввести следствие в заблуждение, оставил без внимания эту его действительную «подмену», да еще и допущенную Глинкой в приводимом им «доказательстве (от пространства или места)» невозможности встречи (!), хотя она так подкрепляла его версию.....

⁹ Там же, с. 108.



ПЕТЕРБУРГ ВРЕМЕН АКСЕНОВА

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ЕМУ ХУДОЖНИКОВ



Рис. с нату. (скульпт. фигуры Шифляра).

Рис. на кам. К. Бегтрово.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ *Grand Theatre.*

Литография К. П. Бегтрова по рис. с натуры К. Ф. Сабата, фигуры — С. П. Шифляра. Сер. 1820-х гг.
(Из альбома «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей». Изд. Общ-ва поощрения художеств.)



Большой Театръ и Театръ-Циркъ, въ С. Петербургѣ; (изъ Альбома Е. И. В. ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА.)

Из альбома «Русский художественный листок, издаваемый, с Высочайшего соизволения, Василием Тиммом»,
СПб., 1853, № 18.



Б. Патерсен. Большой (Каменный) театр и площадь перед ним.
Вид со стороны Мойки. 1806 г.



Б. Патерсен. Казанский собор со стороны Невского проспекта.
1810-е гг.



Б. Патерсен. Памятник Петру I на Сенатской площади. 1806 г.



*Вид на Дворцовую площадь от начала Невского проспекта. 1804 г.
Гравюра очерком М. Г. Лори с оригинала Б. Патерсена.*



Вид Царицына луга (Марсова поля) от Летнего сада. 1821 г.
Литография С. Галактионова по его же рисунку.



А. Е. Мартынов. Вид Марсова поля и памятника А. В. Суворову. 1821–1822 гг.
Литография. 27,5 × 43 см. Государственный Эрмитаж.



Рис. от натуры

170

План от Лип. П. Р. Голубовска

по плану К. Бегрова

Крюков канал возле Никольского собора.
Литография К. П. Бегрова по рис. К. Ф. Сабата. 1823 г.



Г. Г. Чернецов. Марсово поле. 1830-е гг.
Рисунок тушью (кисть). 15,4 × 23 см. Государственный Эрмитаж.



К. П. Бегтров. Вид на арку и здание Главного штаба со стороны Дворцовой площади. По чертежу К. И. Росси.
(На переднем плане изображена парадная карета Императрицы). Раскраш. литография. 1822 г.
(Из серии «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей». Изд. Общ-ва поощрения художеств.)



Ф.-В. Перро. Адмиралтейская площадь. 1841.
Литография, акварель, лак. 41 × 57 см. Государственный Эрмитаж.



ВИДЪ АРКИ ГЛАВНАГО ШТАБА.
Vue de l'Arc de l'Etat-major general.



Вид арки Главного штаба от Невского проспекта (исполненный по чертежу К. И. Росси). 1822 г.
Литография К. П. Бегрова по рис. А. Каноппи.
(Из серии «Виды Санкт-Петербурга и окрестностей». Изд. Общ-ва поощрения художеств.)



Вид Невского проспекта у Гостиного двора.
Литография К. П. Беггрова по рисунку Е. И. Есакова. 1823 г.



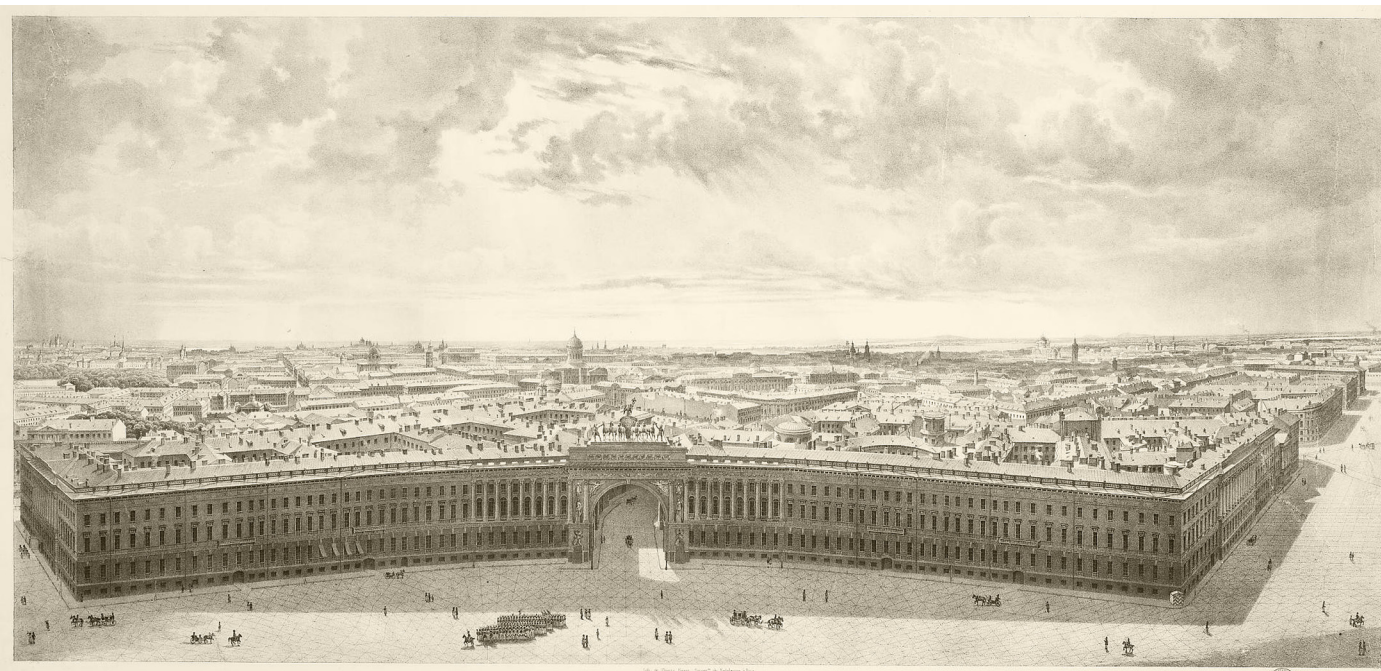
К. П. Беггров. Вид на Адмиралтейство с Дворцовой площади. 1820-е гг.



Фрагменты панорамы Невского проспекта.

Литографии И. Иванова и П. Иванова по акварелям В. С. Садовникова, изд. А. М. Прево в 1830-1835 гг.

ПАНОРАМИЧЕСКИЙ ВИД САНКТ-ПЕТЕРБУРГА (на трех листах),
снятый с натуры академиком *Григорием Чернецовым* с лесов Александровской колонны. 1834 г.
Литографированно в Париже в типографии братьев Тъери (1836).
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Центральный лист панорамы: здания Главного штаба, Министерства финансов и Министерства иностранных дел, объединенные аркой; в глубине — вид городской застройки с Казанским собором в центре.

НА СЛЕДУЮЩЕЙ СТРАНИЦЕ ►

Левый лист панорамы (вверху): круженное бульваром Адмиралтейство, юго-западная часть Зимнего дворца; в глубине за Невой — застройка Васильевского острова.

Правый лист панорамы (внизу): юго-восточная часть Зимнего дворца, Малый Эрмитаж, Экзерцизгауз и набережная реки Мойки; в глубине за Невой — Петропавловская крепость.



Lith. de Thierry Freres, Paris. — de Engelmann, à Paris.

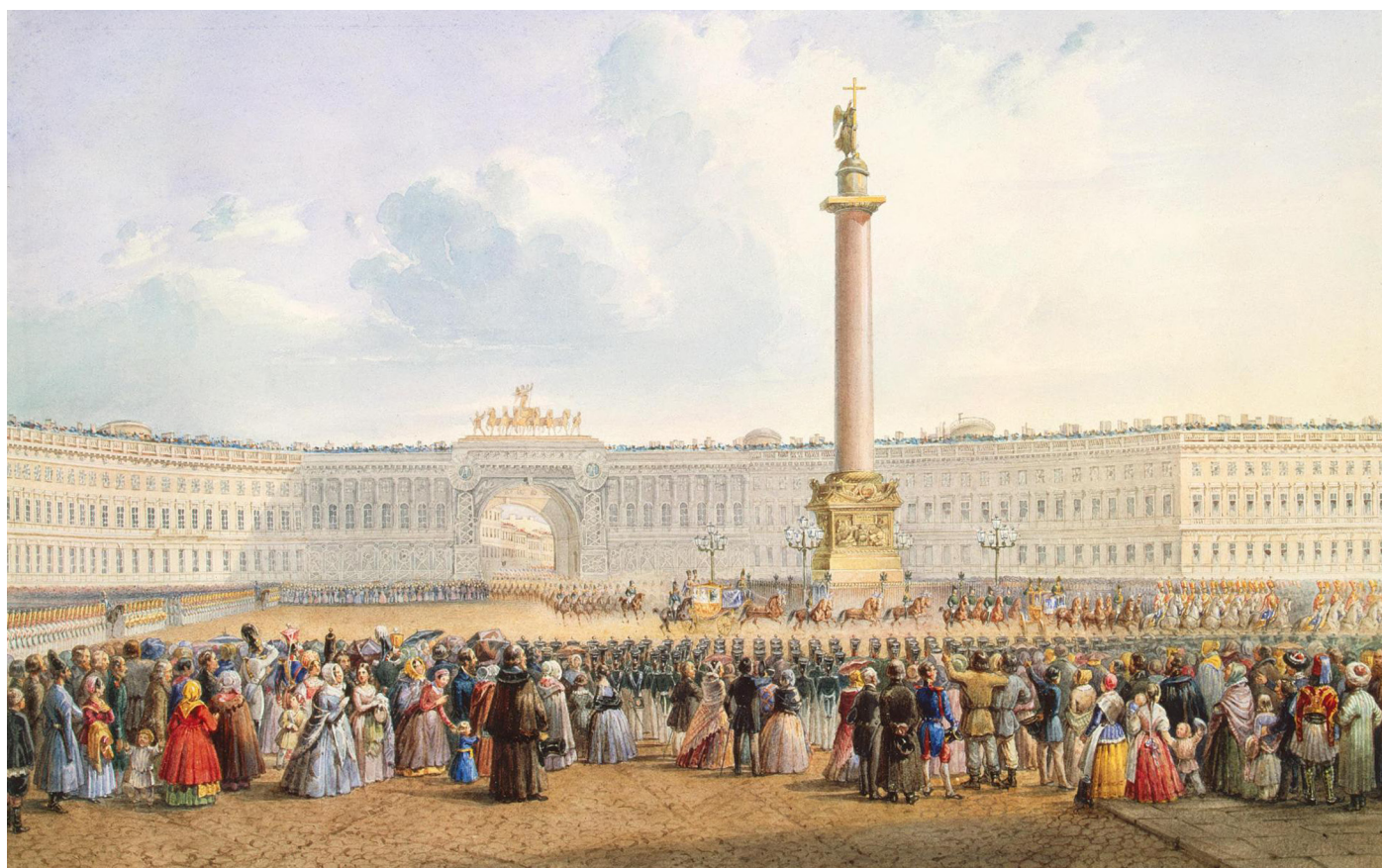


Lith. de Thierry Freres, Paris. — de Engelmann, à Paris.





Ф.-В. Перро. Вид на Никольский собор от Екатерининского канала. 1841.
Литография, акварель. 45,5 × 57 см. Государственный Эрмитаж.



В. С. Садовников. Парадный выезд на Дворцовой площади. 1840-е гг.
Акварель. Государственный Эрмитаж.



НОТОИЗДАТЕЛЬ РУССКИХ ГИТАРИСТОВ ИОГАНН ПЕЦ

Предшественники и современники

Печатать ноты начали в конце XV — начале XVI веков, но в России нотопечатания не существовало ещё вплоть до второй половины XVIII столетия (исключение составляли единичные случайные издания, выполненные, как правило, для придворных надобностей или для отдельных привилегированных особ). Иностранные музыканты, приезжали в Россию со своими нотами, а внутри страны для надобностей театральных постановок или концертных исполнений пользовались даровыми услугами придворных и крепостных переписчиков¹.

Первыми нотоиздателями и нотопечатниками, откликнувшимися на еще слабый, но уже зримый спрос на печатные ноты в России, начавший проявляться с 1770-х годов, были иностранцы, главным образом немцы. В последнее десятилетие XVIII века первенствующее положение на короткое время занял немецкий книго- и нотоиздатель и торговец **Иоганн Даниэль (Иван Данилович) Герстенберг** (1758–1841), приехавший на заработки в Россию и открывший в 1791 году в Петербурге сперва нотоиздательство, а чуть позже и нотопечатню (1794). Учрежденная им собственная гравировальня для издания нот в 1794 году обосновалась в доме купца Шарова на Большой Морской, № 122 (с 1799 г. — № 117)². В 1793 году Герстенберг взял себе в компаньоны своего зем-

ляка и давнишнего друга **Фридриха Дитмара**³. Некоторое время они вели дела вместе, но уже в конце 1795 года Герстенберг по семейным обстоятельствам был вынужден вернуться в Германию и компания полностью перешла к Дитмару. До конца 1799 года в названии магазина и в выходных данных публикуемых в издательстве нот ставились еще имена обоих бывших компаньонов, а затем Дитмар оставил только свое имя. Спустя десять лет, в 1810 году, новым владельцем и музыкального магазина, и типографии на долгие годы стал **Иоганн Пец**. Произошло это не позднее апреля месяца, поскольку уже 6 мая 1810 года в Санкт-Петербургских ведомостях извещалось о новинках музыкального магазина Печа, «бывшего Дитмара» («cidevant Dittmar»), расположенного на Большой Морской улице, в доме Антонова под № 125.

В издательстве Герстенберга и Дитмара, между прочим, в 1796–98 годах печатался гитарный журнал **Ж. Б. Генглеза** «Журнал итальянских, французских и русских арий с аккомпанементом гитары» («Journal d'Airs Italiens, Francais et Russes avec accompagnement de Guitare par J. B. Hainglaise»). «Журнал выходил еженедельно. Каждый номер содержал 2-3 нотные страницы и титульный лист, украшенный изящной виньеткой. <...> Все номера журнала собственноручно подписывались Генглезом»⁴. У Дитмара в 1805 году продавалась (а возможно, и была издана) Школа для семиструнной гитары **И. К. Ганфа** (J. C. Hanff):

«Новая вышедшая из печати Школа 7-струнной гитары, сочинение Ганфа, продается в музыкальном магазине Дитмара в большой Морской в доме Шарова; цена 10 рублей»⁵.

«Новая вышедшая из печати Школа 7-струнной французской гитары, сочиненная Ганфом, продается в музыкальном магазине Дитмара в большой Морской под № 125. Цена 10 руб.»⁶.

¹ См.: Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. М.: Музсектор, 1928. — С. 15, 33-34

² Видимо, это тот же дом (и 122, и 117 указываются как дом Шарова), хотя при сравнении Атласа г. Санкт-Петербурга 1798 г. и Подробного плана Санкт-Петербурга 1828 года с указанными на них номерами домов, дом № 122 занимает на более позднем плане место дома 118, а не 117. Вынужден оставить этот факт без объяснения, поскольку сам таковым из достоверных источников не располагаю.

В печатаемых объявлениях указывался адрес магазина на Большой Морской:

(1795) «Реестр продающимся за сходную цену книгам в книжной лавке Г-на Герстенберга и Товар. в большой Морской в доме Шарова № 122» («Магазин общепользных знаний и изобретений с присовокуплением модного журнала, раскрашенных рисунков и музыкальных нот», СПб., печ. в Тип. И. К. Шнора, 1795), «В книжной и музыкальной лавке у И. Д. Герстенберга с товарищами в большой Морской в доме Шарова под № 122» (СПб. Вед., 1795, № 12, 9 февр.), (1800-е) «...Санктпетербург, у Герстенберга и Дитмара в Большой Морской под № 117», «С. Петербург: в Музыкальном Магази́не в Большой Морской в Шаровом доме у Дитмара № 117».

³ С 1808 по 1810 год магазином Дитмара владел В.Клевер. Смена владельца магазина произошла не позднее начала января 1808 года, поскольку уже 31 января того года в Известиях к СПб. ведомостям появилось объявление, в котором говорилось: «...в музыкальном магазине, бывшем Дитмара, а ныне Клевера в большой Морской под № 125».

⁴ Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. — Л., Музгиз, 1957. — С. 111-112.

⁵ Изв. к СПб. ведомостям. — 1805. — № 38, 12 мая. — С. 465.

⁶ Изв. к СПб. ведомостям. — 1805. — № 69, 29 авг. — С. 816.



Много издавался, а затем в одно время с Пецем и сам занимался нотоиздательской деятельностью гитарист и композитор **Игнац (Игнатий) фон Гельд**, автор «Школы для семиструнной гитары», исправленный и дополненный вариант которой был переиздан в 1819 году в редакции С. Н. Аксенова.⁷ Незадолго до своей смерти Гельд ещё успел стать действительным членом Вольного общества любителей российской словесности (вступил в 1816 г.), в котором состояли также С. Н. Аксёнов и В. С. Алферьев.

Собственной типографией он обзавелся только в 1814 году. К ее открытию его побудила небрежность типографий (в том числе типографии Санкт-Петербургской Академии Наук), в которых печаталась его гитарная школа, допускавших большое количество ошибок. Открыв собственное дело, музыкант-издатель надеялся в будущем избежать такого рода неприятностей. Об открытии типографии в конце 1814 года в «Санктпетербургских ведомостях» сообщалось:

«По удостоверению в благонадежности от Министерства Полиции и с дозволения Министерства Народного Просвещения, открыта 2 Адмир. части 2 кварт., в большой Мещанской улице в доме под № 62, музыкальная Типография Г. де Гельда, для печатания как нот, так и гравюр. Любители музыки и гравирования, могут за сходную цену отдавать в оную типографию для печатания произведения свои, адресуясь к управляющему оной, Г. Гейнцу. Для удостоверения же в правильном, исправном и чистом печатании нот и гравюр в оной Типографии, можно видеть там и опыты успехов сего нового заведения».

Конечно, большая и основная часть сочинений Гельда была опубликована до появления у него собственной типографии. За многие годы он издал несколько вариантов школ для гитары (шести- и семиструнной) и большое количество отдельных пьес и сборников песен для гитары⁸, а также множество сочинений для фортепиано и для голоса (или хора) с фортепиано. Все они продавались в различных книжных и музыкальных лавках Петербурга (объявления о продаже гитарной школы и других сочинений Гельда в «Санктпетербургских ведомостях» размещали И. Д. Герстенберг и Ф. А. Дитмар, В. Клевер, П. Ступин, И. Заикин, И. Г. Клостерман, И. К. Пец и др.).

⁷ Школа для семиструнной гитары Игнатия фон Гельда, рассмотренная, исправленная и дополненная С. Аксеновым, с присовокуплением изъяснения способа играть во всех тонах октавными флажолетами, изобретенного Г-м Аксеновым. Издается изданием В. Плавильщикова, в пользу любителей сего инструмента, желающих играть на оном, но не имеющих средства найти хороших учителей. — В Санктпетербурге: При Императорской Академии наук, 1819 (ценз. разрешение 18 ноября 1819 г.). — [2], 41 с.; 31 см.

⁸ В частности, журналы «С.-Петербургский трубадур, или Собрание лучших романсов, арий, рондо для пения с аккомпанированием (шестиструнной) гитары, сочинения Гельда» (1812-14), «Новейшие русские песни для семиструнной гитары» (1814), «50 русских песен для гитары» (1814), «Пятьдесят лучших новейших русских песен с прелюдиями для семиструнной гитары» (1815) и др.



Основной и наиболее популярный труд И. фон Гельда — «Школа для семиструнной гитары». 1-е издание Школы вышло в 1798 году на французском языке — *Methode facile pour apprendre à pincer la guitare à sept cordes sans maître*. На русском языке школа начала печататься со 2-го издания, вышедшего в 1802 году, с посвящением императрице Елизавете Алексеевне. 3-е издание (1806 г.) было дополнено «собранием российских песен, содержащим 40 русских и украинских песен». Четвертое издание Школы вышло, по-видимому, в 1812 году. Школа Гельда пользовалась большой популярностью и многократно переиздавалась. В названии школы неизменно присутствовало определение ее как, «соединенной с подробным истолкованием музыки вообще», что, по-видимому, по мнению автора, должно было придавать его труду дополнительную привлекательность. Следующим стало вышедшее уже после смерти Гельда обновленное издание Школы в 1819 году, отредактированное, исправленное и дополненное С. Н. Аксеновым. Кроме того, ранее увидела свет «Усовершенствованная гитарная школа для шести струн, или Руководство играть самоучкою на гитаре» (1812).

Заслуживает внимания и другой современный Пecu книгоиздатель и торговец **Василий Алексеевич Плавильщиков** (1768-1823), которому



Угловой дом по **Большой Морской улице, 13**, и Кирпичному переулку, 3;
в первой четверти XIX века — дом купца И. Антонова, «в 1-й Адмиралтейской части
2-ом квартале, под № 125, по большой Морской».

Здесь в 1810-х – 1820-х годах располагались музыкальный магазин и нотная гравировальня
И. К. Пец, где печатались и продавались отдельные сочинения и гитарные журналы
А. О. Сихры и С. Н. Аксенова.



Современный вид дома по **Большой Морской улице, 27**;
в 1-ой четверти XIX века — дом А. Н. и С. К. Вязмитиновых, затем доходный дом купца И. Г. Лауферта
(1-й Адмиралтейской части, 2-й квартал, дом № 132, позже последовательно – 116, 28, 27 »).

Здесь, в квартале от первого магазина, по той же стороне Большой Морской улицы,
И. К. Пец в 1814 году открыл свой второй музыкальный магазин.



мы обязаны выходом переработанной Аксеновым школы И. Гельда, поскольку издана она была именно на его средства: «Издается иждивением В. Плавильщикова, в пользу любителей сего инструмента, желающих играть на оном, но не имеющих средства найти хороших учителей», — значится на титульной странице Школы. По всей видимости, Аксенов находился в приятельских отношениях с Плавильщиковым.

Свое издательское и книготорговое дело он начал в конце 1790-х годов, со временем сделавшись в этой сфере в Петербурге весьма заметной и значительной фигурой. По свидетельству современников, «честность, услужливость и искреннее желание служить интересам просвещения весьма выгодно выделяли Плавильщикова из среды других книгопродавцев-издателей»⁹.

Книжные лавки Василия Алексеевича Плавильщикова размещались: одна, открытая в январе 1813 г., на Садовой улице, в доме полковника Балабина (ныне дом № 18 по Садовой улице, принадлежащий РНБ), а вторая, открытая позже и существовавшая с 1815 по 1832 год, — на набережной Мойки, угол Исаакиевской площади. В «Санктпетербургских ведомостях», 1815, № 87, 29 окт.: «В угловом доме Гавриловой под № 168, у Синего моста в новооткрытом книжном магазине Плавильщикова...»; и то же, в «Санктпетербургских ведомостях», 1819, № 104, 30 дек. (с объявлением о выходе Школы Гельда в редакции Аксенова): «В книжном магазине В. Плавильщикова, находящемся в С. Петербурге, у Синего моста на углу, в доме Г-жи Гавриловой, под № 168, и в его же книжной лавке, против Гостиного двора, подле Императорской публичной библиотеки, в доме Г-на Балабина, под № 28...».

В сентябре 1815 году при книжной лавке Плавильщикова была открыта «библиотека для чтения», которая, как и его магазин, пользовалась большой популярностью среди ученых и литераторов. Интересно, что почти одновременно с ней той же осенью открыли свои музыкальные «нотные» библиотеки И. К. Пец и его тогдашний конкурент, а в прошлом компаньон, **И. Бриф**. Замечу, что такого рода библиотеки к тому времени были уже не в новинку. К примеру, И. Д. Герстенберг уже спустя всего несколько месяцев после создания книжной лавки организовал при магазине «заемную» книжную библиотеку (Leihbücherei) — библиотеку-читальню — с немецкой, французской и русской литературой, где обслуживал зарегистрированных абонентов.

Книжная библиотека для чтения В. Плавильщикова отличалась большим разнообразием и полнотой своего состава: к 1820 году она насчитывала до 7.000 названий русских книг, а ещё через три года уже более 8000. В ней имелась и музыкальная литература, включая сочинения для



Василий Алексеевич
ПЛАВИЛЬЩИКОВЪ.

гитары, а именно: «Между-Делье или Собрание образцовых Русских и других пьес для семиструнной гитары, состоящих в 100 №№» **Д. Дмитриевского** (СПб., 1819), «Новейшие русские песни для семиструнной гитары» И. фон Гельда (СПб., 1814), несколько изданий школ Гельда, в т. ч. «Школа для семиструнной гитары Игнатия фон Гельда, рассмотренная, исправленная и дополненная С. Аксеновым» (СПб., 1819), «Собрание разных Российских песен для гитары», «Новый журнал для шестиструнной гитары **А. Березовского**» и др. После смерти Плавильщикова в 1823 году его книжное предприятие (магазин, библиотека и типография) по завещанию перешло к А. Ф. Смирдину, служившему у него приказчиком, который достойно продолжил переданное ему дело.

Что касается библиотеки Печа, ограничивавшейся исключительно «музыкальными сочинениями», то ее открытие состоялось даже несколькими днями раньше, а в объявлении об этом событии говорилось:

«Требования многих особ и частые опыты уверили меня в том, что при нынешней дороговизне музыкальных сочинений весьма необходимо и полезно завести музыкальную Библиотеку для чтения. Посему я и уведомляю почтенную публику, находящуюся как здесь в Столице, так и в окрестностях оной, что таковая Библиотека будет открыта у меня с 1-го числа Октября 1815 года. Она будет состоять только из музыкальных

⁹ Русский биографический словарь. Том 14. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1905. — С. 2.



сочинений для пиано-форте, всех, как новых, так и старых, разного рода, начиная с первых наставлений в игре до концертов, с аккомпанементом и без оного, а равно и из Российских, Немецких, Французских и Италианских арий, с аккомпанементом для форте-пиано. <...>

Для достижения надлежащего совершенства, необходимо нужно мне иметь определенное количество подписующихся особ; почему я покорнейше прошу желающих иметь в том участие, уведомить меня в скорости о именах своих. <.. >

Еще замечу я, что будет у меня на весьма выгодных условиях подобная Библиотека и для различного рода инструментов, как струнных, так и духовых: о чем я уведомлю в свое время почтенную публику чрез Ведомостиж.

И. Пец, имеющий музыкальный Магазин в большой Морской, в доме купца Антонова, № 125»¹⁰.

Стоимость годового абонемена для пользования библиотекой Печа составляла 50 рублей. При этом клиенты, подписавшиеся до открытия библиотеки и оплатившие годовой абонемена, по прошествии года в дополнение к нему получали в полную собственность ноты по собственному выбору на сумму 30 рублей (на 20 рублей — отечественных и на 10 рублей — иностранных).

В первой четверти XIX века купец 3-й гильдии **Иоган Корнелиус (Иван Карлович) Пец** (Johann Cornelius Paez либо Petz) занимал среди петербургских нотоиздателей наиболее видное место. По числу выпущенных музыкальных произведений он был крупнейшим нотоиздателем и нототорговцем своего времени. В 1826 году Пец был избран почетным членом Санкт-Петербургского Филармонического общества. Однако сколько-нибудь значительных биографических данных о нем до настоящего времени не обнаружено. Б. Л. Вольман называет Печа «римским подданным» из Дрездена¹¹. «Римский подданный» в данном случае означает не более чем жителя т. н. «Священной Римской Империи», существовавшей с 962 по 1806 г. и включавшей в себя немецкие земли, Австро-Венгрию и часть Северной Италии (это государственное образование окончательно было ликвидировано в ходе наполеоновских войн). Пец имел постоянного комиссионера и компаньона в Москве — нототорговца, немца по происхождению Карла Ленгольда, а в Петербурге его компаньоном в 1810–12 гг. его был нотоиздатель и владелец музыкального магазина И. Бриф (некоторое время — с 1810/11 по сентябрь 1813 г. — расположенного в одном доме с Пецем — в доме купца Антонова под № 125 в Большой Морской).

По сравнению со своими предшественниками И. К. Пец значительно увеличил выпуск нотных изданий, ориентируясь не только на высшее общество, но и на любителей музыки из средних кругов.

Помимо им самим опубликованных музыкальных сочинений в магазине Печа можно было приобрести ноты, выпущенные в Австрии и Германии такими известными издателями, как «И. Андре» из Оффенбаха-на-Майне, фирмой «Брейткопф и Гертель» из Лейпцига, фирмой «Антон Диабелли и К^о» из Вены, Х. А. Пробстом из Лейпцига, фирмой «Фальтер и сыновья» из Мюнхена, Фридрихом Хофмейстером из Лейпцига, Адольфом Шлезингером из Берлина, фирмой «Сыновья Б. Шотта» из Майнца и др.

Видимо в начале 1830-х гг. Пец уехал из Петербурга в Дрезден, откуда, предположительно, был родом, а дело его перешло сначала к **Карлу Роберту Клеверу** (Karl Robert Klever, 1803-1849), а от последнего (в 1847 г.) к **Ф. Стелловскому**¹², причем фирма Печа на изданиях последнего упоминается еще в течение нескольких десятилетий: «В магазине И. Печа, ныне Ф. Стелловского».

После И. Печа в Петербурге некоторое время — с 1834 по 1840 год — печатал и продавал музыкальные сочинения его племянник **Карл Пец** — музыкант и гравер. В 1842 году он организовал свою фирму в Берлине, проданную в 1875 году лейпцигскому издателю Г. А. Крюгеру.

Издания Сихры и Аксенова у Печа

Нотоиздательская палитра у Печа многопланова. Он использовал все возможные виды печатной продукции (отдельные произведения, разнообразные сборники, серийные издания, музыкальные журналы, учебные пособия, книги по музыке и т. п.), обращался к тем музыкальным жанрам, которые имели наибольший успех в покупательской среде.

Достойное место в изданиях Печа занимали и гитарные сочинения. В то время гитара входила в пятерку самых популярных инструментов, которую составляли клавесин (или фортепиано), скрипка, гитара, арфа и гусли. Именно они выступали в различных ансамблевых комбинациях, сочетаясь друг с другом, с голосом и другими инструментами. Наряду с этим «пение романсов под аккомпанемент клавикиорд, арфы или гитары считалось обязательным для каждой благо-

¹⁰ Первое приб. к СПб. вед. — 1815. — 24 августа (№68). — С. 731.

¹¹ Вольман Б. Русские нотные издания XIX – начала XX века. — Л.: Музыка, 1970. — С. 8.

¹² Полная цепочка смены владельцев издательского предприятия, очевидно, была следующей: И. Д. Герстенберг (1792) > И. Д. Герстенберг и Ф. А. Дитмар (с 1793 – совладелец, в названии – с 1796) > Ф. А. Дитмар (единоличный владелец, до 1808) > Ф. А. Дитмар и В. Клевер > И. К. Пец (с 1810) > К. Р. Клевер (с нач. 1830-х) > Ф. Т. Стелловский (с 1847) > А. Б. Гутхейль (с 1885). К Ф. Стелловскому в начале сороковых годов XIX века перешли также нотные доски петербургских издателей Снегирева, Гурскалина и Деноткина. С 1885 по 1900 г. в руках П. И. Юргенсона были объединены нотные гравированные доски 22 издательств.



воспитанной девицы»¹³. Именно у Пеца вышла большая часть отдельных сочинений и журналов А. О. Сихры и С. Н. Аксенова.

У Пеца были опубликованы почти все гитарные журналы Сихры, выходившие после 1810 года. Это, в частности, *Новый журнал на 1811 год для гитары в двух частях*¹⁴, *Петербургский журнал для гитары, издаваемый А. Сихрою, содержащий разного рода сочинения, приятные для слуха и легкие для игры* = *Journal de Petersbourg pour la guitare par A. Sychra* (1818–19) (18 номеров) 3 части, *Новый журнал для семиструнной гитары* = *Nouveau journal pour la guitare a sept cordes: [Solo et avec la voix] / Par A. Sychra*. (1821) (13 номеров)¹⁵, «Журнал для гитары, издаваемый А. Сихрою» (1824) (29 номеров).

Опубликованный в 1821 году «*Nouveau Journal pour la guitare a sept cordes. Premiere partie*» для гитары с голосом, состоит из 13 номеров, в последнем из которых содержатся методические пояснения. Помимо оригинальных композиций Сихра в него включены обработки сочинений Козловского, Мегюля, Штейбельта и других, а также вариации на народные темы (русские, польские, английские). Каждый номер содержит от одного до трех произведений (исключение составляет только № 6, где находятся четыре пьесы: «Сербский козак», «Английский матросский танец», «Козачек» и «На что было город городить: Русская песня плясовая»).

В вышедшем чуть позже другом журнале Сихры — «Журнал для гитары, издаваемый А. Сихрою» (1824) — помимо народных песен (русских, малороссийских) с вариациями и танцевальных пьес (кадриль, экосез, казачок, вальс, полонез) представлены популярные мелодии тех лет — фрагменты мелодии арий или танцев из опер Буальде («Жан Парижский»), Вебера («Волшебный стрелок»), Вейгля («Швейцарское семейство»), Верстовского («Новые шалости»), Россини («Севильский цирюльник»), «Танкред»), Н. А. Цингарелли («Джюльетта и Ромео») и других. В номере журнала помещалось от одного до трех сочинений. Весь журнал предназначался для гитары соло, однако встречаются сочинения для двух гитар или гитары со скрипкой.

У Пеца было издано и «Собрание разного рода легких пьес, положенных для гитары А. Сихром» (1813), «Практические правила игры на гитаре, состоящие в четырёх экзерсисиях» Сихры (1817), посвященные Аксенову, с приложением портрета А. О. Сихры с оригинала художника П. Ф. Соколова.

Опубликованных у Пеца сочинений А. Сихры очень много. Примерно в 1821–1823 гг. у него вышли «Избранные сочинения лучших музыкальных писателей переделанные для семиструнной гитары А. Сихрою с присовокуплением собственных его произведений для сего инструмента». В объявлении на последней странице этого издания дополнительно сообщалось:

«В оном же магазине Г. Пеца можно также получить следующие сочинения Г. Сихры.

Екзерсисии или практические правила 15 р.

Собрание разного рода пьес 15 р.

Новый журнал 12 р. 50 к.

Петербургский журнал, всякая часть 10 р.

Увертюра из оперы: Калиф багдатский 2 р. 50 к.

Увертюра из оперы: Лодоиски 2 р.

Увертюра из оперы: Павел и Виргиния 2 р.

Вариации на песню вспомнишь друг 1 р. 50 к.

Каватина (*Di tanti palpiti*) из оперы: Танкред 1 р.»

В издании И. К. Пеца выходили также сочинения С. Н. Аксенова: «Охота» Дусика, для семиструнной гитары <...> аранжированная и дополненная С. Аксеновым = *La Chasse de Dussek pour la Guitare a Sept cordes* (1812), «Марш для семиструнной гитары на погребение Его Светлости генерала фельдмаршала князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова Смоленского» (Сочинение С. Аксенова; ...посвящает сочинитель... Прасковье Михайловне Толстой (1813), [Попурри из русских песен] = *Pot-pourri d'airs russes avec introduction / Varie pour la guitare ... par S. Accenoff* (1826), [Вариации на тирольскую песню] = *Air tyrolien / Varie pour la guitare ... par S. d'Accenoff* (1826), [Русская песня: Ах! ты матушка голова болит, с вариациями] = *Air Russe Голова болит: Varie pour la Guitare ... par S. d'Accenoff* (1826).

В 1812 году у Пеца вышел в свет также «Новый журнал для семиструнной гитары, посвященный любителям музыки Семеном Аксеновым», состоящий из 12 песен с вариациями. В 1818 году в опубликованном в С.-Петербургских ведомостях объявлении сообщалось о продаже переиздания журнала Аксенова: «...журнал Г. Аксенова, напечатанный вновь, получить можно в музыкальном магазине Пеца за 15 рублей»¹⁶.

Датировка нотных изданий Пеца

В конце XVIII — нач. XIX вв. год издания на нотах во многих случаях не указывался. Для установления времени выхода старопечатных изданий широко применяют метод датировки по номерам нотных досок (издательским номерам), с которых производилась печать. Известно, что ноты долгое время изготавливались способом гравирования и каждая страница была награвирована на отдель-

¹³ Михневич Вл. Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. — СПб.: Тип. Ф. Сушинского, 1879. — Цит. по: Пуртов Ф. Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга конца XVIII — первой четверти XIX века: дис. ... канд. иск. — СПб., 2000. — С. 137.

¹⁴ Санктпетербургские ведомости. — 1811. — № 15. — С. 210.

¹⁵ Там же. — 1821. — № 40. — С. 490.

¹⁶ СПб. вед. — 1818, 10 сент. — 1-е прибавл. к № 73. — С. 827; то же, повт.: № 74, 13 сент., — С. 839.



ной доске (металлической пластине), с которой затем и производился оттиск. Номера ставились на досках и (не всегда) на титульном листе. В практическом типографском плане это помогало исключить случайное попадание страниц из других изданий в процессе печати, и только уже во вторую очередь облегчает датировку старых изданий или, по крайней мере, датировку первого выпуска данного издания (т. к. при переизданиях со старых досок номера не изменяются). В каталогах в таких случаях делается обозначение: «Датировано по н. д.» и «Н. д. № ...», где «н. д.» — «нотные доски». Нотоиздатели нумеровали гравильные доски издаваемых ими отдельных сочинений или сборников, присваивая им свой уникальный номер, как правило, один на каждое издание, т. е. одно издание — один номер доски. (Это очень напоминает способ определения выхода грампластинок по номерам, проставляемым на них фирмами грамзаписи, поскольку это те же издательские номера, но применяемые для обозначения звукозаписи, а не нотного издания). Номер гравировальной доски указан внизу каждой из страниц партитуры. «Существуют специальные таблицы номеров нотных досок для каждого издательства, основанные на том, что в некоторых случаях известен год выпуска тех или иных досок. Такая датировка достаточно точна, ее погрешность составляет 1–2 года» (Н. А. Рыжкова). В приложении к этой статье мы предлагаем таблицу номеров нотных досок И. К. Пеца, используемую для датировки его изданий (см. стр 66–67).

Практика проставления издательских номеров вошла в правило уже к началу XIX века и эта традиция сохранилась по сей день, так что и в наше время в нижнем колонтитуле каждой полосы нотного издания принято размещать регистрационный номер (называемый также государственным номером или номером доски). Современная каталогизация нотных изданий предусматривает даже специальное поле: «издательские номера (звукозаписи и нотного издания)». В примечании к содержанию поля говорится: «Номер доски — цифровое, буквенно-цифровое обозначение, присвоенное (издателем) определенному музыкальному произведению. Оно обычно помещается в нижней части каждой страницы нотного издания, а иногда также и на титульном листе. Другие издательские номера — это номера, схожие с номером доски, но не напечатанные на каждой странице нотного издания. Они могут появляться на титульном листе, обложке и / или первой странице нотного текста»¹⁷.

Помимо номера нотных досок помочь установить дату издания произведения нередко помогают данные об адресе издателя и/или продавца, часто указывавшиеся на обложке или ти-

тульной странице. Это особенно относится к тем случаям, когда менялся адрес магазина в связи с переездом или изменением нумерации домов и точно известно время этих событий. Но при этом очень важно иметь в виду вероятность переиздания произведений со старых нотных досок, но с новыми титульными страницами (или, как вариант, просто перепечатки и замены титульной страницы на старых, не распроданных экземплярах издания). Если этого не учитывать, то можно прийти к неверному выводу. Так иногда и случается. Вот, например, имеется каталог отечественных нотных изданий XVIII — первой четверти XX века в фондах научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской Государственной Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, в котором значится следующее сочинение:

«28. Калькбреннер Ф. В. М. (Kalkbrenner F. W. M., 1785–1849) Grand Concerto pour le Piano Forte avec Accompagnement d'Orchestre Dedie a S. M. Alexandre 1-er. Empereur de toutes le Russies Par Fred. Kalkbrenner. [Pour Piano seul]. Op. 61. — St. Petersburg: chez I. Paez grande Morskoï № 28, [1824–1825]. — 39 с.; 31,6 × 25,6 см. — н. д. 2121. Инв. № 79603.

Пометы: штамп (титул, л.) «Русское музыкальное общество».

Примечания: 1) датировано по н. д.; [...] 3) 2-й экз.: инв. № 79602, размер — 36,7 × 28 см., штамп тот же, другие выходные данные (!!! — В. Т.) (St. Petersburg: chez J. Paez Magazin de Musique gr. Morskoï № 116; Moscou: chez Lehnhold), деф. экз. (отсутствует посл. страница)¹⁸.

Обращаю внимание, что здесь два экземпляра (издания) нот одного и того же произведения с разными выходными данными издателя. Из приведенных записей видно, что на титульных страницах отличается адрес музыкального магазина издателя: в первом случае значится Большая Морская ул., д. 28, а во втором — Б. Морская, 116. Оба издания по номерам нотных досок датированы исследователем 1824–1825 гг., что, казалось бы, подтверждается еще и имеющимся на сочинении посвящении композитора императору Александру I, скончавшемуся, как известно, в ноябре 1825 года.

Но (внимание!), Большая Морская, 28 и Большая Морская, 116 это один и тот же дом, но изменивший свой номер после проведенной в Петербурге реорганизации нумерации домов и участков. Согласно изданию «Нумерация домов в Санкт-Петербурге, с алфавитными списками проспектам, улицам, площадям [и проч.]»¹⁹ в 1834 году дом № 116 по Большой Морской получил № 26 и 28; бывший магазин Пеца таким образом отныне имел № 28, в доходном доме Лауферта. Кстати говоря, фигурирующий часто в изданиях Пеца

¹⁷ См.: Поля RUSMARC (Российского коммуникативного формата представления библиографических записей). Маркер записи и поля данных — описание полей / Российская национальная библиотека. — URL: http://www.rusmarc.info/2017/rusmarc/mf_det.htm.

¹⁸ Пуртов Ф. Э. Отечественные нотные издания XVIII — первой четверти XX века в фондах научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской Государственной Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Purtov.htm>.

¹⁹ СПб., 1836, Сост. при Канц. Санктпетербургского Воен. Ген.-Губернатора. — С. 136.



его магазин на Б. Морской под № 125, в 1834 году сменил номер на 109, в 1836-ом стал 14-ым, и уже в 1858 году приобрел свой нынешний номер — 13 (тогда, в ходе очередной реформы, четную и нечетную сторону улиц поменяли местами: номера по левой стороне стали четными, а по правой — нечетными²⁰).

Таким образом, первый указанный в каталоге Пуртова экземпляр, на титульной странице которого значится Б. Морская, 28, никак не мог быть отпечатан ранее 1834 года, до изменения номера дома со 116-го на 28-ой. Либо же, а) ноты печатались со старых досок, но с новым, измененным, титульным листом, и б) переиздания не было, а к старым, не распроданным экземплярам ранее изданного сочинения был изготовлен новый титульный лист. А вот «2-й экземпляр», с адресом на Б. Морской 116, совершенно точно был отпечатан в период, которым датировано издание (изготовлены нотные доски), т. е. 1824-1825 гг. В это время, а именно с 1823 (а до этого, т. е. еще раньше, у дома был номер 132!) по 1833 год включительно, музыкальный магазин Пеца имел по Большой Морской № 116. Интересно, что еще по меньшей мере в 1823 году дом принадлежал вдове бывшего военного генерал-губернатора С. К. Вязмитинова, и только позднее был продан Лауферту.

Таким образом, в данном случае было ошибкой датировать оба экземпляра нот 1824-1825 гг., а следовало отличать первое (оригинальное) издание произведения и его более позднее переиздание, датировку которого необходимо устанавливать уже с учетом обстоятельств и времени изменения адреса магазина.

Чехарда с номерами вообще является причиной довольно частой путаницы и недоразумений.

В Музее музыкальной культуры им. Глинки хранится экземпляр сочинения А. О. Сихры «Собрание разного рода легких пиес / положенные / для Гитары / А. Сихром. <...> / в С. Петербурге у Пеца, / в большой Морской под № 116», на котором внизу под номером «116» и правее, видимо, рукой сотрудника музея (или, быть может, ранее библиотекаря), сделана карандашом надпись: «ошибка № 125». На самом деле, никакой ошибки здесь нет, И. К. Пец имел на Большой Морской два магазина, один из которых находился на Б. Морской 125, а второй — на Б. Морской 116. Далее, в описании этого издания указан номер нотных досок — *Н. д. 1597* — и сделанная на его основании датировка — *1813*. Однако магазин Пеца носил номер 116 в период 1823-1833 гг., а в момент приобретения (1814) и до 1823 г. у него был № 132, т. е. либо титульная страница принадлежит другому изданию (вышедшему после 1823 г.), либо

это переиздание с новой, измененной, титульной страницей, на которой указан актуальный на тот момент адрес магазина и издательства Пеца.

В некоторых не только популярных, но и научных публикациях, можно обнаружить ошибку, когда один и тот же дом, имевший в разные годы отличающиеся номера, принимается авторами за несколько разных домов, из-за чего следует неверное утверждение, что, к примеру, издатель N одновременно имел на некоей улице музыкальные магазины сразу по двум разным адресам, в то время как это был один и тот же магазин, у которого просто сменился номер дома. Точно так же совершается и противоположная ошибка, когда разные адреса наоборот отождествляются. Кроме того, есть и ошибки иного рода, но тоже связанные с нумерацией. Так в работе «Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах отдела нот ГПБ»²¹ автор в примечании к изданию в Петербурге у Пеца сочинения О. Козловского «Русскими летит странами...» (№ 224 каталога) на титульном листе которого значится «...*Paetz, magazin de musique, rue Grande Morskoy, N. 116*» (в тексте опечатка — 166), делает следующее замечание, объясняя его датировку 1814-1816 гг.:

«Издательство И. Пеца в 1810 г. находилось в доме № 125 по Большой Морской, но в 1814 г. И. Пец приобрел дом № 116 тоже на Большой Морской (и с этого времени, т. е. с 1814 г., стал издавать ноты, как в доме 125, так и в доме 116. Эти сведения позволяют отнести данное издание к 1814 г., но учитывая сведения об издании, имеющиеся в каталоге Ленгольда (М., 1816, с. 145) издание датируется 1814-1816 гг.»²².

Однако, как здесь уже указывалось и ранее, дом № 116 по Большой Морской с магазином Пеца получил свой номер, т. е. стал 116-м, только в 1823 году, а до этого переименования он был домом 132 по Б. Морской. Таким образом, если этот дом и был приобретен или арендован Пецем в 1814 году для своего магазина, он имел тогда другой адрес, а издание на котором указан № 116, никак не могло выйти раньше 1823-24 гг., когда была введена новая нумерация, либо (если оно все же есть в более раннем Каталоге Ленгольда) это переиздание с новой титульной страницей!

Кстати говоря, музыковед Ф. Э. Пуртов повторил эту ошибку, со ссылкой на указанную работу, в статье «Немецкие нотопечататели Санкт-Петербурга в первой половине XIX в.»:

«В 1810 г. издательство и музыкальный магазин Пеца находились по адресу: ул. Большая Морская, д. 125. В 1814 г. приобретается дом № 116 на той же улице. С этого времени ноты издавались

²⁰ Номера домов увеличиваются от арки (Невского пр.) в сторону Крюкова канала (до его пересечения с Мойкой). При этом в старину участок от Арки Главного штаба до Невского проспекта именовался Луговой (или Малой) Миллионной. В 1920-1993 гг. Б. Морская носила название улица Герцена (с 1839 по 1841 г. А. И. Герцен жил на этой улице в доме № 25).

²¹ Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: [В 2 ч.] : Ч. 1 / Сост. О. Г. Охляковская; М-во культуры РСФСР, ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. - Ч. 1. 1800-1830: - Л., 1967. - С. 64, 167.

²² Указ. соч. — С. 167.



и продавались вплоть до конца существования фирмы по обоим адресам. См.: Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Часть I (1800–1830). Сост. О. Г. Охляковская. Л., 1967. С. 167.»²³.

Справедливости ради отмечу, что хотя у Ф. Пуртова и встречается путаница с адресами, он в своей диссертации сделал на этот счет следующее дельное замечание: «Перемены в местоположении магазинов, вероятно, далеко не всегда означали новый адрес, а скорее — перенумерацию домов, вызванную активным городским строительством, поскольку крупные земельные участки продавались по частям, и на месте прежнего одного дома появлялись часто несколько строений»²⁴. И там же: «В XVIII — первой четверти XIX века музыкальные (и книжные) магазины в силу преемственности находились примерно в одних и тех же местах, по тем же адресам при смене своих владельцев».

Резюмируя вопрос с нумерацией домов по Большой морской улице, в которых находились магазины Пеца, получаем следующее:

нынешний дом на углу Большой Морской ул. и Кирпичного пер. (13/3)

(1790-е) **131** → (в нач. 1800-х) **№ 125** (дом купца Николая Шарова, затем купца Ивана Ивановича Антонова; муз. магазин Дитмара (1805-1808), Клевера (1808-1810), Пеца (анр. 1810-1825) → (с 1823) **109** → (с 1834) **14** → **13** (с 1858: четную и нечетную сторону улиц поменяли местами, номера по левой стороне стали четными, а по правой — нечетными).

В этом же доме жил и сам Петц: «Петц, Иоган, куп. 3 гиль. I Адм. № 109»²⁵. У Аллера: дом

«Антонова, купца», в «1-й Адмиралтейской части», «по большой Морской», № старый 125, новый — 109²⁶.

На Подробном плане Санкт-Петербурга 1828 года дом на углу Большой Морской и Кирпичного переулка, в квартале от Невского проспекта, имеет № 109.

Что касается второго дома по той же Большой Морской, то тут, на мой взгляд, полной ясности все же не хватает. В частности, имеются вопросы по поводу «перехода» адреса магазина Герстенберга и Дитмара с № 122 на № 117 (поквартальная нумерация) — в самом начале статьи я уже об этом сказал: сопоставление городских карт 1798 и 1828 года с указанными на них номерами домов, показывает, что № 122 на более поздней карте соответствует дому 118, а не 117. Точно так же есть пробелы в прослеживании последующих переходов от № 117 в 1799-1804 гг. к № 116 (до этого № 132) в 1820-е гг., поэтому, как это ни странно в столь, казалось бы, простом вопросе, наша «цепочка» оказывается разорванной:

(1790-е) **№ 122** (дом купца Ивана Шарова; книжная и музыкальная лавка И. Д. Герстенберга и Дитмара (1794-1799) → ? **117** (дом Шарова, Муз. магазин Герстенберга и Дитмара (1799-1801), Дитмара (1801-1804) → ? → **132** (дом Вязмитинова²⁷, с 1809) → (с 1823) **116** (Муз. магазин Пеца (1825-1832) → (с 1834) 26 (д. Лерха), **28** (д. Лауферта, с 1836) → 25, **27** (с 1858) — (по адресу Б. Морская 28, а затем 27, располагался музыкальный магазин Ф. Т. Стелловского, который в 1847 году приобрел некогда принадлежавшие И. К. Пецу нотное издательство и музыкальный магазин).

В. Тавровский

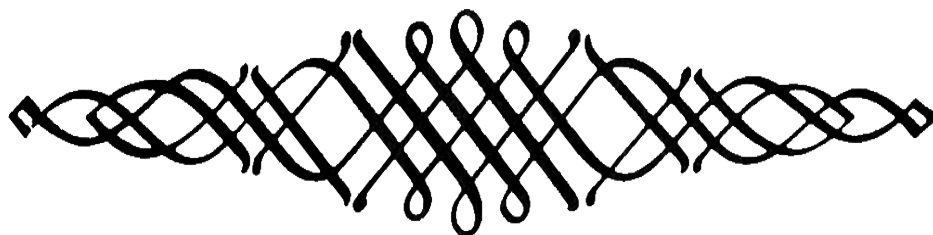
²³ Пуртов Ф. Э. Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга в первой половине XIX в. // Нотные издания в музыкальной жизни России: Российские нотные издания конца XVIII — 1-й половины XIX вв. (Сб. научн. трудов). Вып. 1. — С.-Петербург, РНБ, 1999. — С. 71.

²⁴ Пуртов Ф. Э. Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга конца XVIII — первой четверти XIX века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. — С.-Петербург, 2000. — С. 71.

²⁵ Аллер. Рук-во к отыск. жилищ. Ч. 2. — Спб., 1824. — С. 324.

²⁶ Аллер. Указат. жил. и зд... на 1823 год. — 1822. — С. 5.

²⁷ В «Санктпетербургской адресной книге на 1809 год», сост. Г. фон Реймерсом, адресом С. К. Вязмитинова на Большой Морской (от Исаакиевской пл. до Невского проспекта) значится на левой стороне дом 132 (стр. 15, Описание Адмиралтейской ч.).



**НОМЕРА НОТНЫХ ДОСОК ИЗДАНИЙ И. ПЕЦА (1810-1829)**

(Русские нотные издания первой половины XIX века в фондах Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина : [В 2 ч.] : Ч. 1 1800-1830. – Л., 1967. – С. 177-178.

С исправлениями и дополнениями.)

Н. д.	Год изд.	Н. д.	Год изд.	Н. д.	Год изд.
1309	1810	1618	1814 ц. р.	1731	1815 ц. р.
1316	–//–	1630	–//–	1733	–//–
1320	1810-1812	1631	1814	1745	–//–
1337	–//–	1633	1814 ц. р.	1748	1815
1341	1812	1635	–//–	1756	1815 ц. р.
1370	–//–	1636	–//–	1761	–//–
1402	–//–	1637	–//–	1769	1815
1420	–//–	1642	–//–	1776	–//–
1432	–//–	1644	–//–	1779	–//–
1451	–//–	1645	–//–	1780	1816 ц. р.
1464	–//–	1646	–//–	1781	1816
1466	1812 ц. р.	1653	–//–	1785	–//–
1498	1812	1655	–//–	1789	–//–
1509	–//–	1664	–//–	1793	–//–
1518	–//–	1667	–//–	1797	–//–
1524	–//–	1668	–//–	1804	1816 ц. р.
1525	1812 ц. р.	1669	–//–	1808	1816
1528	1813	1676	–//–	1812	–//–
1529	–//–	1678	1814	1825	1816-1817
1540	–//–	1679	–//–	1826	1817
1542	–//–	1687	–//–	1832	1817 ц. р.
1547	1813 ц. р.	1695	1814 ц. р.	1833	–//–
1549	–//–	1701	1814	1834	–//–
1552	1813	1702	–//–	1835	–//–
1563	–//–	1710	1815	1837	1817
1579	–//–	1713	–//–	1840	1817 ц. р.
1588	–//–	1722	–//–		
1590	–//–	1723	–//–		
1604	–//–	1730	1815 ц. р.		



Н. д.	Год изд.	Н. д.	Год изд.	Н. д.	Год изд.
1844	1817	1984	1820-1823	2142	1826
1847	—//—	1990	—//—	2145	—//—
1860	—//—	1999	—//—	2149	—//—
1861	—//—	2002	—//—	2151	—//—
1862	—//—	2014	—//—	2154	1826-1827
1871	1817-1818	2015	—//—	2159	—//—
1874	—//—	2018	—//—	2167	—//—
1876	—//—	2022	—//—	2170	1827 ц. р.
1880	1818 ц. р.	2023	—//—	2207	1827-1829
1894	—//—	2029	—//—	2208	—//—
1898	1818	2033	—//—	2237	—//—
1902	1818 ц. р.	2036	1823 ц. р.	2238	—//—
1903	1818	2037	—//—	2241	—//—
1905	1818 ц. р.	2038	—//—	2248	1829 ц. р.
1908	1818-1819	2046	—//—	2259	—//—
1911	1819	2047	—//—	2262	—//—
1914	—//—	2057	1823	2263	—//—
1921	—//—	2061	1823 ц. р.	2277	1829
1926	—//—	2073	—//—	2279	—//—
1930	—//—	2077	1823-1824	2284	—//—
1938	—//—	2079	—//—	2313	—//—
1940	1820	2088	—//—	2342	—//—
1945	—//—	2093	1824 ц. р.	2358	—//—
1953	1820 ц. р.	2094	—//—	2369	—//—
1956	1820	2116	1824-1825	2370	—//—
1959	—//—	2121	—//—	2377	—//—
1961	1820 ц. р.	2128	1825	2383	—//—
1964	—//—	2131	—//—	2389	—//—
1967	1820-1823	2132	—//—	2425	—//—
1976	—//—				
1980	—//—				
1982	—//—				

Н. д. – номера нотных досок
ц. р. – цензурное разрешение



ДОЖИРЯ

И СРОДНЫЕ ЕЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ РУССКАГО НАРОДА

БАЛАЛАЙКА. — КОБЗА. — БАНДУРА. —
ТОРБАНЪ. — ГИТАРА.



ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

СЪ МНОГОЧИСЛЕННЫМИ РИСУНКАМИ И НОТНЫМИ ПРИМѢРАМИ

Ал. С. Фаминцына.



САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Э. Аригольда, Литейный проспектъ, № 59.

1891.



ПАМЯТНИКИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ РОССИИ

Александр ФАМИНЦЫН

ГИТАРА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

ГЛАВА ИЗ КНИГИ:

ДОМРА И СРОДНЫЕ ЕЙ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ РУССКОГО НАРОДА.

БАЛАЛАЙКА. – КОБЗА. – БАНДУРА. – ТОРБАН. – ГИТАРА.

Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами

Ал. С. Фаминцына.

С.-Петербург: Тип. Э. Арнольда, 1891. С. 185–218.



VI. ГИТАРА

1. Гитара в Западной Европе ... 63 (185) • 2. Гитара в России... 68 (194) • а) Семиструнная гитара Сихры... 69 (195) • б) Ученики и последователи Сихры. — Восьми-, девяти- и десятиструнные гитары... 71 (199) • в) Семиструнная гитара у цыган... 74 (206) • г) Семиструнная гитара на пути в народ... 76 (209) • д) Шестиструнная гитара в России... 77 (212).

1. ГИТАРА В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Я обратил уже раньше внимание на то, что не только в средние века, но даже еще и в ближайшие к нам времена любили присваивать музыкальным инструментам новейшего изобретения названия инструментов древних. Так имя древней пандуры дано рассмотренному выше новейшему инструменту: бандоре — пандоре — бандуре, имя древней лиры присвоено средневековой Leyer — лире — рыле, принадлежащей к роду смычковых инструментов. Еще большее и разнообразнейшее применение на языках большинства европейских народов нашло себе название заимствованного древними греками из Малой Азии и сделавшегося в Греции народным инструмента — кифары, Cythara. Этим именем в средние века назывались разного рода струнные инструменты, но преимущественно музыкальные орудия рассматриваемого мною в настоящем труде типа, состоящие из кузова и ручки, словом, инструменты лютне- или бандуровидные¹⁾. Название это не распространилось на лютню, как на инстру-

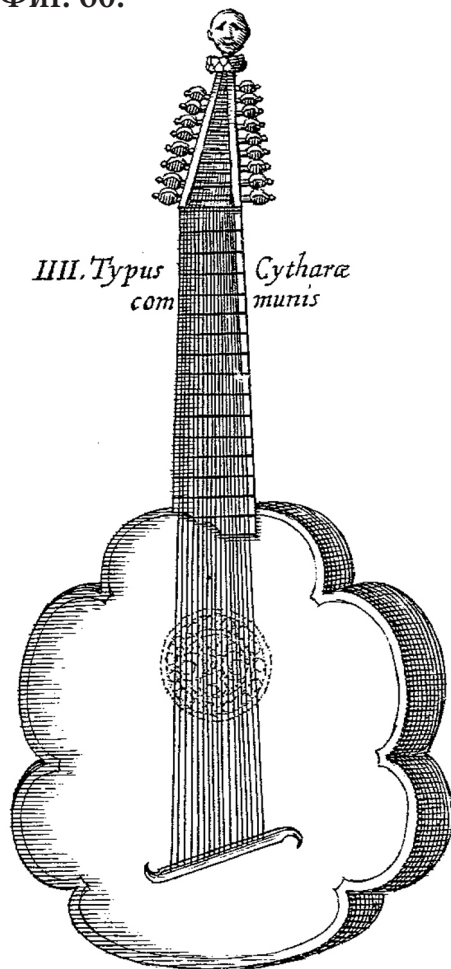
¹⁾ Вспомним выражение Рубруквиса (XIII в.) о кифаристе (citharista) с кифарой или с кифарочкой (cithare, citherula) в руках (см. выше стр. 47, 91 и сл.) у татар. [Ранее в этом же сочинении Фаминцын приводил следующее свидетельство: «...путешественник XII столетия, Рубруквис, посетивший в 1253 году дворы Батыя, Мангу-хана и Сартаха, сына Батыева, говорит об игре татар на инструменте, называемом им «citherula», «cithara», о пляске их при звуке того же инструмента, при дворе Сартаха» (стр. 47). — *Ред. ИЛД.*]



мент общеупотребительный и общеизвестный под собственным, возникшим на далеком Востоке, арабским именем своим (*el ud, liuto, luth, Laute, лютия*). Зато несколько инструментов того же типа, но представляющих спинку корпуса не выпуклую, как у лютни, а более или менее плоскую, получили названия, производные от *cythara*, а именно *Zyther, Zitter* (нем.), *cetera, citera* (итал.), *cistre, citre*, ум. *citole* (франц.). Из того же источника произошло, вероятно, и испанское *guitarra*. Кирхер на латинском языке соединяет под общим родовым именем *cythara* не только названные только что инструменты, но и инструмент очень похожий на описанную выше бандору (о бандоре, под этим именем, Кирхер вовсе не упоминает), которую называет «обыкновенной кифарой» (с. *communis*), а прочие отличаются им по национальностям: кифара итальянская, немецкая, наконец, испанская, под которой подразумевается им именно испанская гитара.

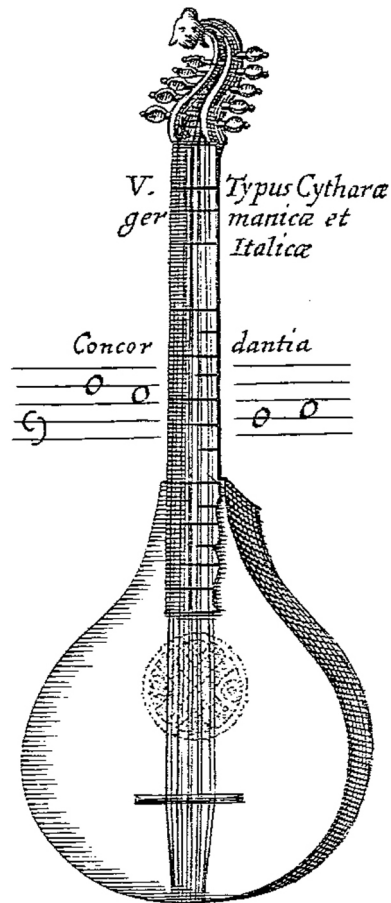
Привожу здесь из сочинения Кирхера соответствующие изображения (*typus*) с объясняющими их подписями.

Фиг. 60.



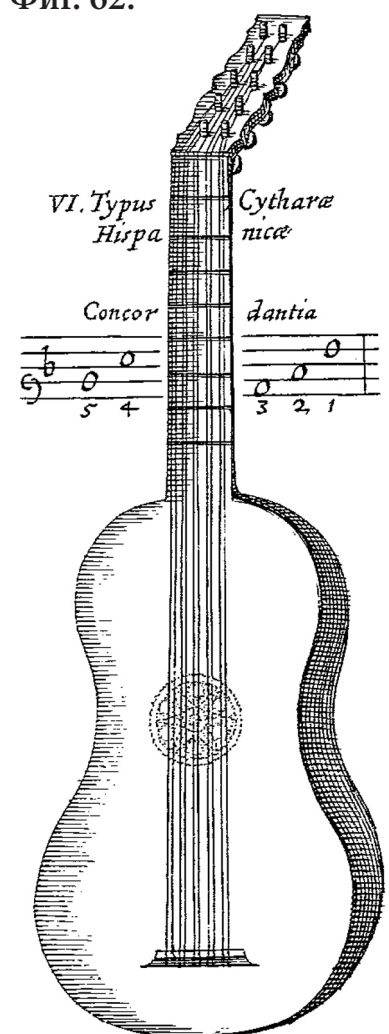
Бандорообразный 17-струнный инструмент, называемый Кирхером обыкновенной цитрой или кифарой, *typus cytharae communis*. Musurg. univ. Icon. VII, Fig. 4.¹⁾

Фиг. 61.



Цитра или кифара германская и итальянская пятихоровая (10-струнная), *typus cytharae germanicae et Italicae*, по Кирхеру, отсюда же: Fig. 5.

Фиг. 62.



Цитра, кифара или гитара испанская пятихоровая (10-струнная), *typus cytharae hispanicae*, по Кирхеру, отсюда же: Fig. 6.

¹⁾ Совершенно сходный инструмент, изображенный у Бонанни, во французском издании его сочинения «Gabinetto armonico», назван там «немецкой цитрой», *cetera tedesca*. [Kircher, Athanasius, 1602–1680. Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libris digesta. Romae: Ex typographia Haeredum Francisci. Corbelletti, 1650.]



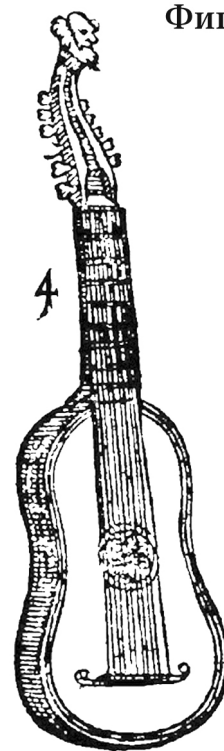
Замечу, что только что приведенная немецкая и итальянская кифара, Cyther-cetera, у французов называлась *cistre*.¹⁾ Своеобразную форму, напоминающую контур корпуса скрипки, с вырезанными боками, представляет корпус испанской кифары, т.е. гитары. Гитара, изобретение которой обыкновенно приписывается испанцам, издавна распространилась в южной Европе, именно во Франции и Италии, где получила названия, хотя и родственные имени *cythara*, но уже производные от испанского его варианта. Так, во Франции, где, по словам Фетиса, она стала известною уже с XI века,²⁾ ее в средние века называли: *guiterne*, *guisterne*, *guintern*, *guinterne* и т.п.³⁾ Ф. Виллани (ок. 1400 г.) называет наш инструмент *quintaria*, чему соответствует название гитаристов — *quintarieurs*, в романе *Cléomades* (XIII века).⁴⁾ Позже встречаем формы: *guitarre*, *guiterre* и т.п.⁵⁾ — Van der Straeten (*La musique aux Pays-Bas*. T. IV, p. 186) дает сведения о гитаристе (*joueur de guiterne*) Карла V, короля французского, фламандца, по имени G. de Ghistersele, посетившем брабантскую столицу в 1368 и 1370-м годах. По словам того же автора, около 1424 года, в Граммонте, в процессии святых даров принимали участие два гитариста.⁶⁾ — В Италии гитара получила название *chitarra*.⁷⁾ — В старинных немецких словарях встречается еще форма *Quigtern*.⁸⁾ Eberhard Cersne (в 1404 г.) в своих «*Minneregeln*», перечисляя употребительные в его время музыкальные орудия, называет, между прочим, инструмент *quinterna*⁹⁾; Преториус тем же именем: *Quinterna* или *Chiterna*, называет по-немецки гитару и дает ее изображение, воспроизведенное здесь на фиг. 63¹⁰⁾. Инструмент этот имеет, вопреки обыкновению, чрезвычайное изобилие струн, а именно одиннадцать, группировавшихся в 6 хоров из пяти двойных струн и одной одиночной. Строй обыкновенной четыреххоровой квинтерны, по Преториусу, был следующий:



причем ноты должно играть октавой ниже (В оригинале в последнем нотном примере, очевидно, по ошибке, пропущен бемоль перед нотой *si*, здесь мною поставленный). О строе пятихоровой гитары см. ниже свидетельство Мерсена.

Вот что пишут о гитаре старинные писатели: «Квинтерна или китерна — инструмент о четырех хорах струн, настроенных как на древнейшей лютне, — говорит Преториус; — но она не имеет круглой спинки, а последняя совершенно плоска, как у бандоры, толщина же корпуса едва достигает высоты двух или трех пальцев. Некоторые квинтерны имеют по пяти хоров струн (на фиг. 63 их даже шесть), а употребляют их в Италии *Ziarlatini* и *Salt'in banco* (то же, что у нас комедианты и шуты [*Possenreisser*]) только для брэнчания (*nur zum Schrumphen*); при звуке их они поют вилланеллы и другие дурацкие, пустые песни. Тем не менее, однако, с сопровождением квинтерны могут исполняться хорошим певцом (*von ein guten Sänger und musici vocali*) и другие изящные, грациозные и приятные песни (*auch andere*

Фиг. 63.



4. Quinterna.

Гитара (Quinterna) шестихоровая (11-струнная), по Преториусу. Synt. mus. II. T. XVI, № 4.*

* Praetorius Michael. Syntagma musicum. Band II: De Organographia. Plate XVI. (1619).

¹⁾ См. у Mersenne. Harm. univ. Tr. des instr. 97.

²⁾ Фетис. Музыка, понятная для всех. Перев. Беликова. 1833. С. 110.

³⁾ См. у Godefroy: Dict. de l'anc. langue franç. IV, 389. — Ср. Ambros. Gesch. der Mus. II, 236, 507.

⁴⁾ См. у Веселовского: Вилла Альберти. 1870. С. 314 (примеч. 103), 332 (примеч. 200).

⁵⁾ Mersenne: Harm. univers. 95. — Fétis: Hist. gén. de la mus. V. 159.

⁶⁾ См. у Mahillon: Catal. descr. et anal. 255. [В. Маййон опубликовал пятитомный науч. каталог старейшего и самого крупного в прошлом собрания инструментов Брюссельской консерватории [«Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental (historique et technique) du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles»]. — *Ред. ИИЛ*.]

⁷⁾ См. у Noviliers: Nomencl. ital. franc. e spagn. (1629): «una chitarra». — Franciosini: Vocabul. ital. e spagn.: «Guitarra», и др. — Ср. Веселовский. Вил. Альб. 315 («in chitarre», «citare»).

⁸⁾ См. Dict. franç. allem. par L. Hulsium (1602): «Une guiterne ou guiterre—ein Quigtern».

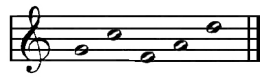
⁹⁾ См. у Ambros: Gesch. des Mus. II, 507.

¹⁰⁾ Synt. mus. II, 53.



feine anmuthige Cantuunculae und liebliche Lieder)». ¹⁾

Мерсен, ²⁾ писавший несколько лет позже Преториуса, сообщает, что «гитеры» (guiternes), изобретение которых, как кажется, должно быть приписано Испании, первоначально имели только четыре хора струн, из которых первый состоял из одной струны, называвшейся chanterelle (т. е. певучая струна), как и первая струна других инструментов, так как она служит для исполнения верхней партии и часто напевает тему (прочие хоры состояли из двойных струн, настроенных взаимно в унисон). Во времена Мерсена, т. е. в первой половине XVII столетия, по словам его, была в употреблении уже и пятихоровая гитера, настроенная так:



Мерсен, следовательно, подтверждает свидетельство Преториуса об употреблении в XVII веке гитары пятихоровой. Строй первых двух струн вскоре был понижен на октаву. ³⁾

Таковою оставалась гитара до конца XVIII столетия. Еще в 1732 г. Вальтер в своем музыкальном лексиконе дал следующее определение гитаре: Chitarra (ital.), Guitarre, Guiterre (gall.), Cithara Hispanica (lat.)... плоский лютневидный инструмент, снабженный пятью хорами двойных кишечных струн, в особенности употребляемый испанцами (вследствие чего нередко прибавляется к имени инструмента эпитет *Spagnuola*), пришедший из Испании в Италию, а оттуда — в другие земли. Ссылаясь далее на изображения гитары у Бонанни и Мерсена, автор повторяет свидетельство последнего о первоначально четыреххоровом, ныне же пятихоровом составе ее струн. ⁴⁾ Повторение Вальтером, без всякой оговорки, слов писателя первой половины XVII столетия, сто лет спустя, доказывает, что в течение этих ста лет струнный состав гитары оставался неизменным. Немецкие музыканты первой половины XVIII столетия относились к гитаре с явным пренебрежением. «Плоской гитарой с ее трынть-брынть (*strump-strump*) охотно предоставляем пользоваться испанцам, угощающимся чесноком», — злобствует Маттессон (в 1713 г.). ⁵⁾ Через новый промежуток в сто лет, в музыкальной энциклопедии Шиллинга читаем, что пятихоровый состав струн гитары сохранился до конца XVIII века. ⁶⁾ Еще в 1778-м году, в словаре французской академии, гитара описывается как инструмент о пяти хорах струн ⁷⁾. В конце XVIII столетия двойные струны гитары были заменены одиночными ⁸⁾. В Германию пятиструнная гитара, по словам Шиллинга, принесена была впервые из Италии в 1788-м году, герцогиней Амалией веймарской. Первым и в течение десяти лет единственным мастером, строившим гитары в Германии, был Август Отто в Иене. По совету саксонского придворного капельмейстера Наумана, Отто прибавил на гитаре еще шестую струну, и с тех пор гитара стала шестиструнной. Об этом сообщает сам Отто в своей книге о построении смычковых инструментов (*Ueber den Bau der Bogeninstrumente*). Высшие три струны были кишечные, а нижние — обыкновенно шелковые, обтянутые серебряною канителью. Строй этой гитары следующий:



Напомню, что ноты для гитары пишутся в скрипичном ключе, но читаются октавой ниже, так что строй её в скрипичном ключе должен быть означен так:



причем читать эти ноты следует октавой ниже.

¹⁾ Praetorius: Synt. mus. II, 53.

²⁾ Mersenne: Harm. univers. Tr. des instr. 95.

³⁾ Fétis. Hist. gén. de la mus. V, 161.

⁴⁾ Walther: Musicalisches Lexicon. 1732. I, S. 159.

⁵⁾ Matthessohn: Das neu-eröffn[ete] Orch[estre]. 279.— Не более сочувствия возбуждала в Маттессоне и близкородственная гитаре цитра: «Противную цитру (*Citter*), — пишет он, — и пошлую цитрочку (*Citrinchen* [ср. франц. *citole*], alias *Huhr-Laute*) рекомендуем детям». Там же. 279.

⁶⁾ Schilling: Encycl. der ges. mus. Wiss, III, 398.

⁷⁾ Dict. de l'Acad. I, 596.

⁸⁾ Mahillon: Catal. descr. et anal. 256.



Для большего удобства игры, в известных тональностях строй нижней струны иногда повышается до fa, sol, или даже до la-bemol. Во время игры держат шейку инструмента между большим и указательным пальцами левой руки, причем пальцы удобно могут перебирать струны по имеющимся на шейке ладам; нижний конец инструмента упирается в правое колено играющего. Маленький палец правой руки ставится на голосную доску вблизи голосного отверстия, служа опорой руке, прочими пальцами которой играющий подергивает струны.¹⁾

Гитара в течение 30-ти лет (в конце XVIII и начале XIX века) была любимым инструментом в Германии. Охотно играли на ней и мужчины, и дамы, чему способствовали также легкость и сравнительная дешевизна инструмента (от 1 до 5 луидоров); гитара служила для приятного сопровождения пения, для легких серенад, вообще сделалась орудием для музыкальных упражнений дилетантов. Вследствие того заботились о дальнейшем облегчении техники гитары для дамских рук и изобрели «клавишную гитару» (Tasten-Gitarre); вместо того, чтобы рвать струны пальцами, на такой гитаре играли на шести пристроенных к инструменту клавишах, которые находились в соединении со столькими же тангентами, трогавшими струны, подобно молоточкам у фортепиано. Эти тангенты высовывались, при нажатии соответствовавших клавишей, из продолговатого голосного отверстия инструмента.

В конце прошедшего и начале нынешнего столетия гитара вообще сделалась модным инструментом в Европе, и в то же время стали появляться артисты на этом инструменте, доводившие игру свою до высшей степени виртуозности. Так, в 1806-м году прославился в Германии Шейдлер, бывший придворный лютнист курфюрста Майнцского, как первейший немецкий гитарист; он играл на 7-струнной гитаре. — С 1808 г. до 1813 г. в Вене, также в Германии, давал концерты на гитаре с сопровождением оркестра Джулиани (Giuliani), болоньский уроженец. В то время как в Неаполе и других главных городах Италии гитара служила только для сопровождения небольших, легких вокальных пьес, Джу-

¹⁾ Считаю безынтересным привести здесь выдержку из сочинения И... Г... (Игнатия фон Гельда): «Усовершенствованная гитарная школа для шести струн или руководство играть самоучкою на гитаре», вышедшего на русском и немецком языках в начале нашего столетия, без обозначения года.

§ 1

О томъ, какъ держать гитару

Левая рука

1-ое правило повелевает: упереть гитару на правую лядвею и держать ее так, чтоб она более стояла, нежели лежала; ибо последний из сих случаев лишает руку достаточной свободы и заставляет ее скоро уставать, а пальцам препятствует в движении. — Далее повелевается: держать гитару ближе к животу, нежели от оного в одаль; ибо иначе надобно опасаться неверной хватки (в немецком тексте: unsicheres Spiel). Шею гитары должно положить в левую руку, но так, чтобы рука держала ее непринужденно, находящиеся на грифе лады могла хватать с удобностью и чтобы между рукою и грифом оставалась пустота.

§ 2

Поелику лады расположены по грифу не в близком один от другого расстоянии, то чтобы чрез напряжение руки и пальцев не подвергнуться принужденной хватке, надобно держать пальцы более полого, нежели возвышено.

§ 3

Большой палец определяется к придерживанию гитары; и для того следует наблюдать, чтобы не был он далеко высунут сверх поверхности грифа. В противном случае прочие пальцы потеряют чрез сие нужное им пространство и воспрепятствуют в изменении тонов.

§ 4

Положи 2-й или указательный перст на первый лад, или перевязку грифа, 3-й на 2-ю, 4-й на 3-ю и 5-й на 4-ю. В сем положении заставь пальцы определенно переменяться на их местах и передвигай их ни слишком высоко, ни слишком низко, так чтобы они удерживали тон на самой середине лада. Чрез сие получишь чистый и яркий тон, а притом избежнешь хрипения, или неправильного звона струн.

§ 5

Правая рука

Правую руку, которая предназначается к ударению по струнам, надобно держать не далеко от находящейся на гитаре скважины (т. е. голосного отверстия), поставив мизинец оной крепко на гитару и сие место удерживает он как непременно ему определенное. Чрез отступление от сего правила должно опасаться не только ложной хватки, но и ударения не по тем струнам и даже самого неравенства в тоне.

§ 6

Остальная часть сей руки должна находиться на корпусе гитары, однако же не задевая при том струн, которые чрез сие лишаются чистоты голоса и производят отвратительный тон.

§ 7

Большой палец назначается для ударения первых 3-х басовых струн т. е. Е. А. D., а также и G. — 2-й, 3-й и 4-й пальцы ударяют непременно определенные им струны, — и по сему правилу 4-я струна G. следует 2-му, 5-я Н. 3-му, 6-я Е. 4-му пальцу.



лиани сочинял для своего инструмента вариации, каватины, рондо, как самостоятельные пьесы, или с сопровождением других, именно певучих инструментов (флейты, скрипки). Игра его особенно отличалась широкими, полными аккордами. — Замечательнейшим виртуозом на гитаре был еще Лениани (Legnani), также итальянский уроженец. В 1822 и 1823 годах он жил в Вене. Вот что писали там об игре этого «единственного в своем роде артиста»: «Ни один из соперников его, не исключая и Джулиани, не в состоянии состязаться с ним. Не веришь глазам и ушам своим, чтобы один человек мог извлекать из данного инструмента столь полногласные пьесы. Сыгранная им одним увертюра звучала так, как будто исполнял ее целый оркестр гитар; мелодия постоянно ясно и определенно выдавалась вместе с сопровождающими ее фигурами. В исполнявшихся им вариациях он достигал высших пределов возможного, проявлял высшее торжество технической подготовки». С необычайной уверенностью и чистотой он исполнял на гитаре быстрые пассажи двойными нотами, октавами, трели и т. п. Им сочинены и изданы многочисленные пьесы для гитары, как соло, так и с сопровождением фортепиано, флейты или смычковых инструментов. Обладая хорошо выработанным, хотя и небольшим теноровым голосом, он пользовался гитарой и для сопровождения собственного пения. — К тому же времени, т. е. к началу XIX века, относятся многочисленные школы для гитары Бортолацци, Бевилаква, Борнгардта, Гардера, Джулиани и многих других. Гитара была в большой моде: Паганини в первые годы своей артистической деятельности играл, кроме скрипки, на гитаре, и с таким совершенством, что даже Липинский затруднялся определить, на котором из двух названных инструментов была совершеннее игра Паганини; в позднейшее время Паганини, однако, бросил гитару.¹⁾ На гитаре же, как известно, играл в годы молодости и Гектор Берлиоз.²⁾ Вообще в первые тридцать лет нашего столетия гитара была в большом ходу в Париже и в других европейских столицах. Россини и Доницетти ввели ее в оперу: первый воспользовался гитарой в «Севильском цирюльнике», второй — в «Дон-Паскале». С 30-х годов гитара стала падать, а в 40-х совсем потеряла значение и окончательно пала.³⁾ Впрочем, в некоторых местах гитара еще продолжает существовать, так, напр., в России (см. ниже), также в Румынии, где она еще общеупотребительна, как недавно сообщил мне профессор музыкальной консерватории в Яссах, г. Музическу.

2. ГИТАРА В РОССИИ

Россия познакомилась с гитарой впервые в царствование императрицы Елизаветы Петровны. Пишет об этом Штелин в 1769-м году: «В заключение повествования о музыкальных новостях и достопримечательностях при императрице Елизавете следует упомянуть, что и итальянская китарра (la Chitarra), т. е. гитара, вместе со своей землячкой мандолиной, принесенная разными итальянцами, появилась в Петербурге и Москве, но не успела приобрести себе здесь расположение, тем более, что не могла служить, как в Италии, для сопровождения влюбленных вздохов под окнами возлюбленной, в стране, где не в обычае ни вечерние серенады (serenate), ни вздохи на улице»⁴⁾. Гитара появляется и на лубочных картинках прошедшего столетия, между прочим, на одной из картинок, купленных Штелином в 1766-м году: здесь представлены пирующие и при них играющий на четырехструнной гитаре (фиг. 64); в варианте этой картинки, упомянутом мною раньше, место гитары заняла балалайка.⁵⁾

Из приведенных слов Штелина видно, что еще в конце 60-х годов прошлого столетия гитара далеко не пользовалась популярностью в России, хотя уже в середине этого века она появлялась в руках итальянцев в Петербурге и Москве. Гитара эта была, конечно, четырех- или пятиструнная, обычный строй которой показан мною выше (стр. 188 и 189*). Равнодушие русской публики к гитаре продолжалось до начала XIX столетия.

¹⁾ Schilling: Encycl. der ges. mus. Wiss.: «Guitarre», «Giuliani», «Legnani».

²⁾ Cp. Berlioz: Mémoires. 1870. P. 409.

³⁾ Макаров: Мои семидесятилетние воспоминания. 1881 г. II, с. 20. Mahillon: Catal. descr. et anal. 255.

⁴⁾ Stählin: Nachr. v. der Mus. in Russl. 150. [См. тж.: Штелин Я. Известия о музыке в России. — В кн.: Музыкальное наследство: Сб. мат-ов по истории муз. культуры в России. Вып. 1. — М., 1935. — § 52. — С. 148. — Ред. ИГВЛ].

⁵⁾ См. у Ровинского: Русс. нар. карт. I, стр. 310 (№ 97), 313 (№ 98).

* Здесь см.: стр. 65 и 66. — Ред. ИГВЛ.



а) Семиструнная гитара Сихры

В конце 1790-х годов, в Вильне, виртуоз на арфе, прославившийся впоследствии как гитарист, Андрей Осипович Сихра, сделал попытку к усовершенствованию вошедшей в то время в употребление шестиструнной гитары, прибавив к ней седьмую струну; он изменил, соответственно тому, строй ее, следующим образом, приблизив ее по арпеджиям к специальному своему инструменту — арфе¹⁾:



Я говорил уже, что гитарные ноты пишутся в скрипичном ключе, но читаются октавой ниже, так что строй семиструнной гитары звучит так:



Строй этот назывался польским. Имела ли гитара Сихры какое-нибудь отношение к семиструнной же гитаре немецкого виртуоза Шейдлера (см. выше стр. 193), мне неизвестно. Привожу изображение обычной со времен Сихры семиструнной русской гитары (фиг. 65).

В первые годы нашего века Сихра переселился в Москву, а потом, около 1820 г., переехал в Петербург, где оставался до дня своей кончины в 1850 г.²⁾ Сихра писал для своей новой гитары и давал на ней концерты

¹⁾ Главнейшие сведения о Сихре и его учениках и последователях заимствованы мною из брошюры Стаховича: История семиструнной гитары. Статья эта сперва появилась в «Москвитянине» в 1854 году, потом несколько пополненной — в журнале «Якорь» и отдельным оттиском в 1864 г.

[Неверно. *Первое*. Очерк М. А. Стаховича был опубликован при жизни автора в 1854–1855 гг. в виде двух статей: «Очерк истории семиструнной гитары. Сихра – Аксенов – Высотский» («Москвитянин», 1854, Т. 4, № 13, отд. «Смесь», с. 1–17) и «Продолжение истории семиструнной гитары (Письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы» (там же, 1855, Т. 5, № 15–16, с. 227–238). Эти статьи были в точности переизданы нами в журнале «История гитары в лицах» (2012, № 5–6): фотографические оригиналы страниц параллельно с их текстом в современной орфографии с моими примечаниями и комментариями. Позднее на сайте нашего журнала оригиналы статей Стаховича из журнала «Москвитянин» за 1854 и 1855 гг. были дополнительно отдельно размещены в формате PDF. *Второе*. Оба «переиздания» 1864 года, вышедшие спустя уже несколько лет после смерти М. Стаховича (ум. 1858 г.) — и в журнале «Якорь», и отдельное — были не «пополненными», а являлись существенно искаженной версией очерка. Подробно см.: От редактора. Предисловие к публикации «Очерка истории семиструнной гитары» М. А. Стаховича // История гитары в лицах. — 2012. — № 5–6. — С. 3–5 или на нашем сайте: http://www.guitar-times.ru/pages/magazine/no5_6_p3.htm. — Ред. ИГЛ.]

²⁾ Стахович относит смерть Сихры к 1851 году.

[Неправда. Фаминцын, как и остальные, пользовавшиеся искаженным изданием очерка Стаховича, ошибается: в оригинальном журнальном тексте очерка, опубликованном при жизни Стаховича, такой даты нет, она появляется уже у Стелловского в 1864 году в журнале «Якорь» и в отдельном издании: «...еще важнее то обстоятельство, что семиструнная гитара изобретена в России, что ее изобрел человек, умерший в 1851 году». На самом же деле, Стахович, говоря о смерти Сихры, писал следующее: «...еще важнее то обстоятельство, что семиструнная гитара изобретена в России, что ее изобрел человек, умерший года три или четыре тому назад» (написано в 1854 году). А. О. Сихра, как мы сегодня знаем, скончался 3 декабря 1850 года, т. е., действительно, примерно за три с половиной года до опубликования очерка М. А. Стаховичем. — Ред. ИГЛ.]

В азбучном указателе имен русских деятелей, имеющих быть помещенными в «Биографический Словарь» Имп. Русс. Ист. Общ., показано, что Сихра родился в 1773 г., а умер 3 декабря 1850 г. Сборник Имп. Русск. Ист. Общ. т. LXII, стр. 275.

Фиг. 64.



Игрок на четырехструнной гитаре, с русской народной картинки XVIII века, из соч. Ровинского: Русск. нар. карт. I, 310 (№ 97).

Фиг. 65.



Русская обыкновенная семиструнная (Сихрова) гитара, с фотографического снимка.





в Москве, приобретшие ему многочисленных поклонников. К первому же времени существования семиструнной гитары относится издававшийся Сихроу журнал под названием: «Journal pour la guitarre à 7 cordes», где помещались легкие пьески из тогдашних опер и некоторые модные песни, также экосезы, вальсы и т. п. Вслед за тем Сихра издал известные свои «Экзерциции», исчерпывающие, по словам Стаховича, все аппликатуры и все пассажи, могущие придать игре ход свободный и широкий. Этот труд свой Сихра посвятил любимому ученику своему, в последствии первому гитаристу в Москве, Семену Николаевичу Аксенову: «Любезный друг — писал он ему в этом посвящении — «я имел удовольствие быть твоим руководителем в музыке. Дарования твои увенчались лучшим успехом, и в возмездие за труды мои ты полюбил меня. Посвящение экзерциций моих да послужит доказательством, что Сихра находит славу свою в таланте Аксенова, а честь — в дружбе его». Сихра, как сказано выше, около 1820 года переехал в Петербург, оставив в Москве Аксенова, в качестве последователя и продолжателя своего искусства, первого после себя представителя игры на семиструнной гитаре.* В Петербурге, до самой кончины своей, Сихра жил и содержал себя и семью свою гитарой. Здесь он достиг до высшего совершенства, развивая все далее технику игры, издавал многочисленные сочинения для гитары, представлявшие преимущественно транскрипции разных оперных арий, романсов, песен, танцев, вариаций на оперные и другие мелодии, попури из оперных арий, даже целые увертюры из опер. Не довольствуясь одной гитарой, он, преимущественно в последнее время своей деятельности, писал для двух гитар: своей, большой, и более звонкой, меньшей по объему, так называемой кварт-гитары.¹⁾ Он давал в Петербурге часто концерты, в которых лучшие ученики его исполняли вместе с ним пьесы. Прибавлю, что Сихра составил и «Школу для 7-струнной гитары», выходившую в нескольких изданиях.²⁾

Гитара, и именно Сихрова семиструнная, сделалась в России модным, любимым инструментом; нашлось множество охотников учиться на нем, не только мужчин, но и женщин, и притом из высшего круга общества. Стахович рассказывает о своей прабабушке, в молодости учившейся на гитаре у Сихры. Позже (в 1840-х годах) музыкальные рецензенты вспоминали прошедшие «блаженные времена семиструнной гитары, когда еще прекрасные существа аккомпанировали серебряный голос свой бряцанием первого и второго аккорда в тоне с или в тоне а».³⁾ Мода на гитару охватила не только дилетантов, но и музыкантов-специалистов. Как на западе Паганини увлекался в молодости этим инструментом (см. выше), так и у нас заинтересовались семиструнной гитарой известные скрипачи Г. А. Рачинский и Хандошкин, которые стали доходить до игры на ней и писать для нее пьесы; многие музыканты капелл казенных и частных заводили себе гитару и с увлечением изучали игру на ней, перекладывали и сочиняли вновь пьесы для этого инструмента. Нельзя не назвать при этом случае и пользовавшегося большой, в первые годы нашего столетия, известностью слепца-музыканта А. Д. Жилина, концертного виртуоза и учителя музыки в Институте слепых в С.-Петербурге, игравшего на фортепиано, скрипке, виолончели и гитаре.⁴⁾ Доказательством потребности в пособиях для игры на гитаре является целый ряд школ и сборников пьес для этого инструмента, издававшихся в первое двадцатилетие на-

* Следует иметь в виду, что биографические сведения, которыми пользовался Фаминцын, местами содержат отдельные неточности и ошибки, на которые мы указываем в других материалах настоящего журнала. — *Ред. ИГЛ*.

¹⁾ Вот что пишет об этой гитаре меньшего размера сам Сихра:

«Кварт-гитара употребляется частью в дуэтах с обыкновенной гитарой. Строится она квартою выше против камертона, а потому и размер ее гораздо менее.

Выполняемая пьеса пишется всегда в разных тонах, а для большей полноты бас  (Ré) большой гитары отстраивается почти всегда на  (Do).

Посредством соединения сих двух инструментов прибавляется целая октава, усиливается полнота звуков и, при значительном облегчении в выполнении, доставляется возможность к составлению пьес, недоступных для одной гитары.

При настраивании надлежит наблюдать, чтобы нота D кварт-гитары имела одинаковый звук с нотой G большой гитары; сообразно сему строится она и с другими инструментами».

Игру на двух гитарах воспел Аполлон Григорьев в романсе, положенном на музыку цыганом Васильевым и начинающемся словами:

Две гитары за стеной зазвенели, заныли...

(См. у Пыляева: Старый Петербург. 1889. С. 427).

²⁾ См. у Глазунова: Ропись книгам. 2-е прибавление.

³⁾ См. «Московский Городской листок» 1847 г., № 51: Концерт г. Соколовского на гитаре испанского строя.

⁴⁾ См. статью «О господине Жилине» в «Вестнике Европы» 1810 г. часть LIV, № 21, стр. 67 и сл. — В честь Жилина были помещены стихи в журнале «Аглая» 1810 г. Июнь.



шего столетия. В 1808 г. вышел «Русский карманный песенник для семиструнной гитары» Алферова; в 1810 г. «Журнал гитарный» того же автора;¹⁾ в 1816 году — «Новейшие русские песни для семиструнной гитары» Де-Гельда; в 1817 г. — «Школа для семиструнной гитары» Кушенова-Дмитревского; в 1819 г. — «Школа для семиструнной гитары» Де-Гельда, рассмотренная, исправленная и дополненная Аксеновым; в том же году вышло «Междуделье», собрание песен для семиструнной гитары Дмитревского.²⁾ Затем следует появление еще гораздо более обильной гитарной литературы, а именно сочинений самого Сихры, главы всех наших гитаристов (Стелловским издано 75 номеров Сочинений Сихры, они подробно перечислены в каталоге Стелловского, приложенном к упомянутой выше брошюре Стаховича «История семиструнной гитары»), и главнейших учеников и последователей его в Москве и Петербурге.

б) Ученики и последователи Сихры. — Восьми-, девяти- и десятиструнные гитары

Первейшим, непосредственным учеником и преемником искусства Сихры в Москве был Семен Николаевич Аксенов († 1853 г., около 60 лет от роду). Обладая большим музыкальным дарованием, Аксенов вместе с учителем своим трудился над усовершенствованием вновь изобретенного последним инструмента. Для него Сихра писал первые трудные сочинения свои для гитары, которые были не под силу другим его ученикам; ему посвятил он свои «экзерциции», печатно заявив своему ученику в тексте посвящения полное признание его таланта и успехов (см. выше).

По отъезде Сихры в Петербург Аксенов остался в Москве первым гитаристом и здесь образовал целую школу. Характерными чертами игры и сочинений Аксенова были: 1) преимущественный, почти исключительный выбор мелодий разных русских песен для своих фантазий, вариаций и попури; развитие певучего стиля («лигаты» = legato), который, по мнению Сихры, называвшего этот стиль «цыганщиной», Выходил у Аксенова за пределы средств инструмента: «вибрации и лигаты,³⁾ — замечает Стахович, — покрывал он густыми аккордами и составил свой особый род игры и свой особый род фантазирования, в котором в свое время никто не мог с ним сравняться»; наконец, Аксенову принадлежит заслуга открытия способа игры флажолетом («гармонически») на всех нотах: «Наш известный любитель и игрок и на гитаре С. Н. Аксенов, открыл способ разыгрывать на сем инструменте гармонически все ноты», — читаем в «Отечественных записках» 1821 г. «До сего известны были единственно три лада — 4-й, 5-й и 7-й, издающие флажолетные звуки. Г-н Аксенов распространил их на все полутоны, привел в систему и приспособил так, что всякий, играющий на гитаре, легко может постичь сие открытие, коль скоро со вниманием изучит описание оно, помещенное в новой гитарной школе, изданной прошлого года г. Плавильщиковым и продающейся у него в книжном магазине (Речь идет об изданной Плавильщиковым гитарной школе Де-Гельда, исправленной и дополненной Аксеновым). Любители гармонии с благодарностью узнают о сем открытии, ибо ничто не может быть приятнее флажолетных звуков на гитаре: она тогда делается нежнее духовых инструментов».⁴⁾ Достоин внимания, что в 30-х годах нашего столетия Аксенов бросил гитару и в последние 15-20 лет своей жизни вовсе не играл на ней.

Даровитейшим учеником Аксенова был Михаил Тимофеевич Высотский, сын приказчика в доме известного поэта М. М. Хераскова. Аксенов часто навещал Хераскова в его подмосковной деревне и тут он открыл талант в забегавшем в барские комнаты мальчике и стал давать ему уроки на гитаре.

¹⁾ См. Сопиков: Опыт российской библиографии до 1821 г.

²⁾ См. в книжных каталогах: Роспись российским книгам для чтения из библиотеки В. Плавильщикова. 1820. — Роспись книгам Смирдина. 1828. — Позже упоминаются в каталогах книг: «Школа практическая для семиструнной гитары» Д. Дмитревского. 1829, и «Практическая школа для семиструнной гитары» (без названия автора) 1833 г. (не было ли это новое издание предыдущей школы Дмитревского?). См. каталог Глазунова 1833 и Второе прибавление к каталогу Смирдина.

³⁾ «Способ играть на гитаре легатами, — пишет Сихра, — есть следующий: надлежит ударить правою рукою только первую из означенных легатом нот; остальные же звуки извлекать левою, переставляя пальцы с одного лада на другой» («Теоретическая и практическая школа для семиструнной гитары», 3-е исправленное и дополненное издание).

⁴⁾ «Отечественные Записки» (Свинына) 1821 г., ч. V, с. 18—19. Сам Аксенов пишет по поводу своего открытия следующее:

Способ играть на гитаре гармоническими звуками:

Каждая натянутая на гитаре струна имеет на своей половине на 12-м ладу октаву; на третьей доле на 7-м ладу через одну октаву квинту; на четвертой доле, на 5-м ладу, двойную октаву; а на пятой доле на 4-м ладу через две октавы терцию-мажор. На сих разделениях, то есть: на 12, 7, 5



Хотя уроки эти были непоследовательны, но даровитый мальчик делал быстрые успехи и вскоре прославился. Современники называют Высотского гениальным самородком.¹⁾ Он мастерски играл на гитаре, много сочинял для своего инструмента и особенно увлекательно, по целым часам, фантазировал на гитаре. Подобно Аксенову, он в основание своих сочинений: вариаций, фантазий и импровизаций брал преимущественно мелодии русских песен; певучая тема в басу при бравурной вариации и имитациях в разных голосах составляет отличительную черту многих его сочинений. Он с увлечением прислушивался к исполнению классических сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена, в особенности любил Баха, и этим объясняется его постоянное стремление к применению на своем инструменте возможно сложных комбинаций голосоведения. Он перелагал также для гитары некоторые пьесы Моцарта, Бетховена, Фильда, Гуммеля и даже пытался воспроизвести на гитаре одну из фуг Баха. Скромный и застенчивый, по душе чистосердечный и добрый, затрудняясь в разговорах с людьми выше себя по званию, он, по словам Стаховича, «никогда почти не играл в концертах — не мог играть перед публикой. Зато в небольшом кругу коротких знакомых, когда он увлекался игрой, или один на уроке с учеником, он делался другим человеком, взявши в руки гитару... Из простого, всегда смеющегося выражения, лицо его получало выражение строгое, с печатью глубокой и смелой мысли. Игра его, — продолжает Стахович, — отличалась небывалою на гитаре силою и классическою ровностью тона, а вместе смелостью, быстротой, особого рода задушевностью вибраций и лигато, и необыкновенною певучестью... Игра его оставляла необыкновенное, истинно музыкальное впечатление. Впрочем, он мог все играть, и трудностей для него не существовало, чему ясным доказательством служат его сочинения, и хотя в беглости правой руки и в звонкой круглоте пассажей и триллеров он уступал Сихре, но силы в аккордах было у него более. Главное, чем он поражал в игре слушателя, было его фантазирование, которое он называл «аккордами»... Прелюдировал он без всякой натяжки, все в новых оборотах, в самых роскошных пассажах и с нескончаемым богатством модуляции и аккордов час и два: голова его в этом отношении была неисчерпаема».

Высотского, еще очень молодого, всюду приглашали и слушали с жадностью; часто брали его к себе в номера тогдашние московские студенты, из среды которых, напр., Пузин, услышавши Высотского, стал у него учиться на гитаре и сам со временем сделался известным гитаристом. Еще чаще возили его к цыганам, и он сделался необходимостью для хора Ильи Соколова, не в публичном пении, а для аккомпанеента; и как цыгане действовали на его игру, так и он много передавал им полезного в гармоническом отношении. Купцы завладели Высотским совершенно, он сделался московской знаменитостью. В среднем сословии только с его времени и стали так ревностно играть на гитаре: уроки его были нарасхват; он брал по 15 рублей ассигнациями за урок, и то недоставало ему времени для уроков. В числе учеников его можно насчитать и князей, и графов, и студентов, и купцов, и цыган, и табачных лавочников. Высотский оставил после себя наибольшее число учеников в Москве и в провинциях России. Небрежный и беспечный в практической жизни, он не успел пожать плоды от своей популяр-

и 4 ладах гитара издает гармонические звуки, что занимающиеся сим инструментом и употребляют по возможности и приличию для украшения своей игры. Но всякому известно, что гармонические звуки извлекаемые на 7-м, а еще более на 5-м и 4-м ладах не имеют такой определенности тона, силы и чистоты, как взятый на октавном 12-м ладу.

Рассуждая о сем, мне пришла мысль приспособить октавную игру к извлечению гармонических звуков не только на 12-м ладу, но и на всех прочих ладах, гитарных тонов и полутонов. Я основывался в сем приспособлении на следующем: взяв какую-нибудь из струн гитары например пятую, sol. (E) мы видим, что порожняя она имеет октаву на 12-м ладу, и на нем издает гармонический звук sol. (E); следственно когда возьмем на 1-м ладу полутон sol# (F) и октава тем самым перенесется на 13-й лад, то 13-й лад должен дать гармонический звук полутона # (F); когда взяв на 2-м ладу тона la. (F), октава перенесется на 14-й лад, то сей должен дать гармонический звук тона la. (F) и так далее.

Для приведения в действие сего способа, оставалось изобрести удобный механизм или хватку, мне сие удалось и здесь я оную предлагаю любителям гитары, будучи уверен опытом, что каждый, занимающийся сим инструментом, может к нему привыкнуть в непродолжительное время.

Возьмите например пятую струну sol, наложите на нее над самым 12-м ладом слегка конец указательного пальца правой руки, потом ударьте по сей струне большим пальцем правой же руки, так чтобы он сделал движение под указательный, и чтобы сей последний, получив удар струны, отскочил от нее немедленно; и вы получите полный гармонический звук sol. Теперь ежели прижмете пальцем левой руки на 1-м ладу той же струны полутон sol# и перенесете указательный палец правой руки на 13-й лад, ударите, как и прежде, по сей струне, то произведете гармоническую октаву полутона sol#. Взяв на 2-м ладу тона la, получите гармонический звук с наложением указательного пальца на 14-м ладу и 3-го лада, полутона la# на 15-м и так далее.

¹⁾ Напр., Аполлон Григорьев, в статье: «Русские народные песни» (I) в «Москвитянине» 1854, т. IV, стр. 126.



ности и умер в бедности в 1836 году, по приблизительному указанию Стаховича*. До последних минут жизни он играл и сочинял. Накануне его смерти у него были Илья Соколов и Иван Васильев — цыгане; он еще играл им свои последние сочинения и аккомпанировал их пению. Стелловским издано 84 номера его сочинений, в том числе «Школа теоретическая и практическая». ¹⁾

Высотский оставил по себе целую фалангу учеников и подражателей игры на семиструнной гитаре, таковы: упомянутый выше Пузин, Стахович, автор брошюры «История семиструнной гитары», Фалеев, Ветров, Ляхов и др. ²⁾ Не вдаваясь в характеристику игры и сочинений названных гитаристов московской школы (интересующиеся этим вопросом найдут некоторые указания в брошюре Стаховича), обращаю внимание на то, что Ляхову приписывается попытка еще дальнейшего обогащения гитары басовыми — восьмой и девятой — струнами.

В Петербурге из школы Сихры, не перестававшего давать уроки на гитаре до глубокой своей старости, вышли, в числе прочих, замечательные гитаристы Саренко и Морков. Как в начале своей виртуозной карьеры Сихра посвятил лучшему ученику своему в Москве, Аксенову, свои «Экзерциции», так в конце ее он посвятил в Петербурге другому отличному ученику своему, В. И. Моркову, свою «Теоретическую и практическую школу для семиструнной гитары», которую автор в посвящении своем называет «основанием трудов всей своей жизни», а в предисловии — «трудом, основанным на 50-летней опытности». Морков отлично играл на своем инструменте и, кроме того, написал большое число сочинений для одной и двух гитар, а именно аранжировки русских песен, оперных арий, дуэтов, серенад, каватин, маршей, прелюдии, этюды и т. п. ³⁾ Между прочим им написана и «Полная школа для семиструнной гитары, с приложением пьес для вновь усовершенствованной десятиструнной гитары и указанием ее строя (1862 г.)». — Вероятно, не миновало влияние Сихры и прославившегося в свое время виртуоза на гитаре, Ф. М. Циммермана, которого Стахович называет «Паганини семиструнной гитары», «мастером небывалым»; признавая Циммермана, наравне с Высотским, «самородком-гением», Стахович в особенности указывает на необыкновенный, из ряда выходящий талант и того и другого к прелюдированию на гитаре; что же касается виртуозности игры, то Циммерман занимал между всеми собратиями своими по искусству первое место. — Прибавлю, что большим любителем гитары был и известный певец О. А. Петров, даже печатавший некоторые свои переложения для гитары ⁴⁾.

По поводу десятиструнной гитары, для которой сочинял, между прочим, пьесы Морков, замечу, что стремление к увеличению струн гитары проявлялось и в Западной Европе. В то время как Ляхов прибавил восьмую и девятую басовые струны к Сихровой семиструнной гитаре, в Вене Штауферт прибавил около 1840-го года седьмую и восьмую басовые струны (Do и Ré) к шестиструнной гитаре так называемого испанского строя (см. выше), состав которой получил следующий вид:



Состав этот обогатился вскоре еще девятой и десятой басовыми струнами.

* М. Т. Высотский умер в Москве 16 (28) декабря 1837 г. — Ред. ИГВЛ.

¹⁾ См. в упомянутом выше каталоге Стелловского.

²⁾ В 40-х годах отличался еще известный торбанист и гитарист Губкин, игравший по московским трактирам и даже увековечивший свое имя в песне собственного изобретения, где, между прочим, поется:

Играл Губкин на гитаре,
Спиридон пошел плясать,
А Андрюшка косолапый
Стал ногами загребать.

См. у Ровинского. Русск. нар. карт. IV, 300. Спиридон и Андрюшка были трактирные певцы-плясуны.

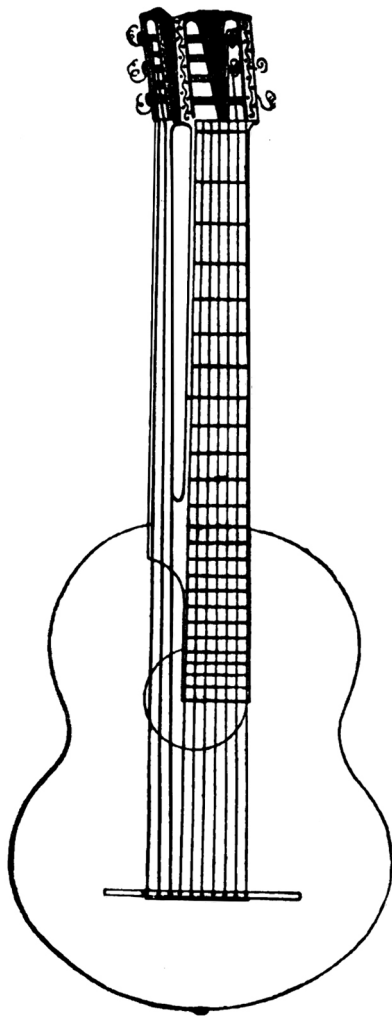
³⁾ См. упомянутый выше каталог Стелловского.

⁴⁾ В «Музыкальном Мире» за 1883 г., № 12, помещено было известие о рукописном труде новейшего гитариста в Вильне, г. Балицко-го: Новый практический самоучитель для игры на семиструнной гитаре. Ссылаясь на то, что у нас «гитара в провинции еще в большом ходу», редакция рекомендовала издателям напечатать это «обстоятельное и вместе практическое руководство». Нашелся ли издатель и каковы достоинства названного самоучителя, мне неизвестно.

⁵⁾ Mahillon: Catal. descr. et anal. 256.



Фиг. 66.



Десятиструнная гитара
из соч. Моркова:
«Полн. школа для семистр. гит.»

«Десятиструнная гитара, — замечает Морков, — устроенная по образцу десяти- же струнной гитары испанского строя, появилась в России в конце 1850-х годов. На десятиструнной гитаре два грифа: строй находящихся на главном грифе семи струн обыкновенный, т. е. в аккорде тона G-dur. На другом узеньком грифе, без ладов, расположены три прибавочные басы», настроенные в Do, Mi и La:



«С пополнением этими тремя басами инструмента, по объему своему довольно бедного, — продолжает автор, — открылась возможность к исполнению пьес в тех тонах, которые или неудобны, или вовсе недоступны для семиструнной гитары, и доставился способ, при переходах и модуляциях, сочетать самые высокие звуки с низкими басовыми без всякого затруднения для пальцев левой руки».¹⁾ Привожу здесь изображение десятиструнной гитары (фиг. 66).

в) Семиструнная гитара у цыган

С образом гитары невольно связывается представление о хорах так называемых московских цыган, поющих ныне преимущественно под звуки этого инструмента. В России, — замечает г. Патканов,²⁾ — главным образом в столицах, с прошлого столетия процветают хоры московских цыган, в которых первое место занимают певицы. Родоначальником всех цыганских хоров в России был тот хор, которым правил Иван Трофимов Соколов в царствование Екатерины II. В то время как на Западе, в центрах процветания цыганской музыки, а именно в Турции, Румынии и Венгрии, первенствующую роль в руках цыган получила скрипка, и музыка их сделалась исключительно инструментальной, в России, вероятно, вследствие преимущественного преобладания в массе русского населения вкуса к вокальной музыке, к песне, исполняемой голо-

сом, цыганы развили исключительно музыку вокальную, приняв в основание русскую песню, получившую в устах их особую, свойственную им одним, своеобразную окраску. Пение (соло и хоровое) требует поддержки, сопровождения инструментом, а таковым как нельзя более кстати явилась гитара, инструмент в особенности способный для сопровождения пения, притом в свойственном именно русской (Сихровой) гитаре конца прошедшего и начала нынешнего столетия семиструнным составе. — Кому неизвестно обаятельное действие, производимое на слушателей пением цыган? Лист, в бытность свою в Москве, приходил в восторг от исполнения цыганских хоров; знаменитая певица Каталина была так удивлена, услышав голос одной цыганской певицы (Танюши), что сняла со своих плеч драгоценную шаль, которую подарил ей папа, обняла цыганку и убедила ее принять этот знак своего восхищения. Не избегли этого чарующего действия цыганского пения и многие московские гитаристы. Они сближались с цыганскими хорами, сопровождали пение цыган и переносили в свои фантазии и вариации многие черты цыганской музы. Приведу отрывок из стихотворения о цыганах Стаховича, из которого видно, что и он, и Высотский в дни юности играли на гитаре в толпе цыган:

Веселья друг, разгульный и шумливый
Цыганский хор, наполненный огня,

¹⁾ Морков: Полн. школа для семистр. гит. 39.

²⁾ Цыгане. 1887. С. 35 и сл.



Люблю тебя! В толпе твоей игривой
 И я певал, гитарою звеня,
 В дни юности беспечной и счастливой.
 И тешила заманчиво меня
 Вакхически шумевшая ватага
 И негою, и страстью, и отвагой!
 Знавал тебя я, удалое племя,
 В те светлые, веселые года,
 Когда мне жизнь не налагала бремя
 Забот и дум, и горя, и труда:
 Давно, давно минуло это время!
 Ильи¹⁾ был в славе, — игрывал тогда
 Еще Высотский; где вы, дни былые,
 И где они — те звуки огневые?

.....

О пой-же ты, цыганка молодая!
 Пусть дикий хор во след тебе гремит,
 Веселым песням дивно придавая
 Свой зыбкий метр и жгучий колорит...

Ап. Григорьев, цитирующий эти стихи, также указывает на восторг, который порождало в Москве пение цыган. Он же упоминает о транскрипциях русских песен Дюбюка, «в которых, по словам автора, сохранены все до дерзости смелые ходы голосов, все безумные порывы лиризма, все беснования дикого хора... Покойный Высотский, — продолжает Григорьев, — целиком переносил все оскорбляющие фешенебельный слух резкости (цыганского пения) в свои композиции. Кто не знает, что „жгучий ритм и зыбкий колорит“ (перестановка слов из приведенных стихов Стаховича) придает кочевое племя всякому пошленькому романсу, который попадет ему в руки, что слова, до безобразия глупые или приторные, теряют свою глупость и свое безобразие в цыганском пении — и притом в пении какого хотите, самого плохого хора: цыгане могут вовлечь любителя в крайность, — вот это так! — довести до того, что он перестанет чувствовать разницу между хорошим и плохим хором: слышались бы только эти дерзкие ходы голосов, веяло бы только от песни диким упоением».²⁾

Мы видели, что Стахович в дни юности «певал, гитарою звеня», в игривой, вакхически шумевшей ватаге цыганского хора; что Высотский сделался необходимым для хора Ильи Соколова на домашних музыкальных его упражнениях. Воспринимая от цыган свойственный пению их «жгучий колорит», «безумные порывы лиризма», негу, страсть и дикую отвагу, он, в свою очередь, влиял благотворно на их исполнение, и связь между гитаристами и цыганами, также взявшими в руки гитару, сделалась тесной. Недаром Сихра назвал «цыганщиной» певучий стиль («вибрации и лигаты») даже еще Аксенова. Высотский, как было упомянуто выше, еще накануне смерти играл свои последние сочинения пришедшим к нему цыганам, Илье Соколову и Ивану Васильеву, и аккомпанировал их пению. Об ученике Высотского, Ляхове, читаем у Стаховича, что, напр., в его «Венгерке» соединены все прихоти цыганской музыки.

Богато одаренные музыкальными способностями и притом умением применяться к местным условиям, цыганские хоры в России, как уже замечено было мною выше, развили в своей среде исключительно вокальную музыку, в стиле окрашенных цыганским колоритом русских песен и романсов, заимствовав для сопровождения пения от русской городской публики бывший наиболее популярным и любимым в первой половине нашего столетия инструмент — гитару, сохраняющуюся у них в руках и до настоящего времени, как инструмент вообще чрезвычайно пригодный для сопровождения легкого цыганского пения.

¹⁾ Разумеется, речь идет об Илье Соколове — известном московском цыгане.

²⁾ Русск. нар. пес. I, 124-126.



г) Семиструнная гитара на пути в народ

Сделавшись, в особенности в 20-х и 30-х годах нашего столетия, предметом моды в высших кругах общества, среди молодежи обоего пола, игра на гитаре, как мы видели, в особенности со времени Высотского, приобретала себе все более и более широкий круг почитателей и в средних кружках: скажем более — гитара направилась в народ. В народ она собственно не вошла, но насытила собой разделявший народ от высшего круга слой мещанства. Здесь она не перевелась и до наших дней. Очевидным доказательством тому служат красующиеся еще и в наше время почти в каждой табачной лавке семиструнные гитары, на которые, следовательно, еще существует значительный спрос. Стахович писал лет тридцать назад, что в России нет ни одного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых, по силе помочи — играют все. «Это факт, достойный быть фактом историческим, — прибавляет Стахович, — и, кажется (не смею и не желаю сказать наверно), этот факт до сих пор нигде не выражен печатно».

По мере распространения гитары в низших слоях общества, мода на нее в высших, как всякая мода, стала утрачиваться. Уже в сороковых годах пора процветания в обществе семиструнной гитары причислялась к блаженному прошлому: «Эти времена прошли, — читаем в одной рецензии, писанной в 1847 году, — семиструнная гитара погибла в общем мнении за то, что под звуки ее, у ворот, красные девушки стали грызть орехи».¹⁾ Гитара, действительно, очутилась уже у ворот, в руках мещан, лакеев, фабричных. Звуками ее и напеваемых при бряцании ее струн чувствительных романсов заслушивались красные девушки; носители гитары даже вошли в тексты народных песен, но, конечно, уже самых новейших, или новейших вариантов более старых песен, напр.:

Как у наших у дворянских у ворот,
Тут ходил гулял, Васильюшко дружок.
Он и зрел-смотрел Катюше во лицо...
(Он напоминает ей, как носил ей гостинчики...)
На комоде две гитары лежат,
Две гитары, две нестроенные.
Уж я взял бы во гитару поиграл,
Поигравши б, прибауточку сказал,
А сказавши б, нову песенку пропел
Про тебя. Катюша, душечка,
Про тебя, моя красавица.

Или:

Вдоль по улице молодец идет,
За собой он ворона коня ведет,
За конем то его милая идет,
Во руках она гитарочку несет,
Кричит: молодец, постой, постой, постой.
Разудаленький, гитарочку настрой...²⁾

Или:

(Княженецкий сын)
Он на гореньке гуляет,
Он на скрипке, он на гитаре³⁾.

Или:

Вдоль по улице метелица метёт,
За метелицей мой миленький идёт,
Во правой руке гитарочку несет...
Саша миленький, гитарочку настрой,
Свою песенку любезную пропой.

¹⁾ «Моск. Гор. Лист.» № 51.

²⁾ Попов: Народные песни, собранные в Чердынском уезде, Пермской губернии. 1880. Стр. 19, 154-155.

³⁾ Шейн: Русс. нар. пес. I, 119.



В другой еще песне милый с гитарой рисуется именно в городском костюме, в шароварах на лайковых помочах, в жилете и шелковой сибирке:

Что это у меня былъ за миленький!
Милъ, прекрасенъ и хорошъ.
Носил милый сибирочку,
Шалунову (= шелковую) голубу,
Носил он жилеточку
Матеревую хорошую;
Носил друг шароварушки
На лайковых помочах
На могучихъ плечахъ...
Как вечер-ли мой размиленький
Вдоль по улице прошел
Он нову песенку пропел,
На гитаре проиграл,
В терем голос подавал...¹⁾

Сделавшись орудием галантерейного обращения среди низших слоев общества, признаком мещанской цивилизации, гитара опошлилась, звуки ее стали служить к сопровождению банальных «чувствительных» романсов. Сама игра на гитаре, на этом «лакейском» инструменте, предмете торговли табачных лавок, — сделалась признаком дурного тона в обществе; гитара исчезла из него окончательно, вытесненная стяжавшим себе всеобщее, повсеместное, господствующее между любителями музыки значение — фортепиано.

д) Шестиструнная гитара в России

По словам Стаховича, в России, до изобретения Сихрой семиструнной гитары, весьма мало играли на гитаре шестиструнной. Слова эти подтверждают приведенное выше свидетельство Штелина о том, что принесенная в середине XVIII столетия в Петербург и Москву итальянцами гитара (очевидно, еще четырех- или пятиструнная) мало прививалась к русской публике. Мы видели выше, что шестая струна была пристегнута к гитаре лишь в конце прошедшего столетия немецким мастером Отто, и с тех пор в Германии шестиструнный состав ее сделался постоянным. Немецкая мода на шестиструнную гитару отразилась и в России: несмотря на всеобщую распространенность и полное преобладание в России семиструнной Сихровой гитары, и шестиструнная находила себе почитателей среди русской публики. Доказательством тому служат названия некоторых сочинений для шестиструнной гитары, встречающиеся в каталогах русских книг 1820-х годов, напр.: «Новый журнал для шестиструнной гитары А. Березовского»,²⁾ «Усовершенствованная гитарная никола для шести струн Де-Гельда»,³⁾ хотя нельзя не заметить, что таких изданий гораздо меньше, чем для семиструнной гитары, и, действительно, семиструнная гитара на время совершенно вытеснила шестиструнную, опять всплывшую лишь в то время, когда, в свою очередь, семиструнная была почти уже забыта обществом. К позднейшим, наиболее выдающимся представителям игры на шестиструнной гитаре принадлежат: известный лексикограф Н. П. Макаров († 1890 г.) и в особенности блиставший в 40-х и 50-х годах гитарист-виртуоз М. Д. Соколовский († 1883 г.).⁴⁾ Начну с последнего. Возвещенный им в 1847 г. в Москве концерт на гитаре «испанского строя», т. е. 6-струнной, был встречен публикой с некоторым недоумением и вызвал следующее патетическое вступление одного из современных рецензентов: «Концерт на гитаре — странно пробряцало это слово для раздраженного слуха, привыкшего к перекатам звуков рояля, к переливам звуков скрипки и виолончели, к фейерверку игры Листа, к скользким прыжкам Сивори,

¹⁾ Терещенко: Быт русс. нар. II, 399-340: VII, 211.

²⁾ Росп. книг для чтен. из библ. В. Плавильщикова. 1820 г.

³⁾ Росп. книг. Смирдина. 1828 г.

⁴⁾ Сборник Имп. Русского Исторического Общества. Т. LXII. С. 287.



к напевам Оль-Буля, и вообще к чудесам музыкального мира, — концерт на гитаре, повешенный не трубою славы, не стоустною молвою, концерт без европейских известностей, на инструменте, напоминавшем баснословные пастушеские времена, лютню и цитру — просто риск, отвага... У нас в Москве извещение о смелом предприятии г. Соколовского напомнило блаженные времена семиструнной гитары... Гитара г. Соколовского одной струной меньше». ¹⁾ По поводу другого концерта, данного тем же виртуозом в Москве в 1852 году, другой рецензент писал: «В числе московских музыкальных новостей очень замечателен концерт г. Соколовского на гитаре испанского строя, замечателен и потому, что инструмент серенад, самый приятнейший и нежнейший союзник пения, до сих пор не был еще в употреблении в России. Г-н Соколовский владеет им, как владели Жулияни, Лениани и другие известные гитаристы». ²⁾ Слова обоих рецензентов показывают, что шестиструнная гитара, если и была в некотором употреблении в России в первые годы нашего столетия, то потом, вытесненная семиструнной гитарой Сихры, была забыта, и Соколовский в конце 40-х годов, выступая с шестиструнной, испанского строя, гитарой, явился как бы новатором. Успех Соколовского был громадный.

Нам, воспитанным на симфонической музыке, давно уже пережившим период исключительно виртуозно-концертных упражнений, процветавших в первой половине нынешнего столетия, трудно сочувствовать восторгам от виртуозного исполнения каких-нибудь вариаций на известную тему «Венецианского карнавала», фантазий или попури на мотивы итальянских опер и т. п. Но надо помнить, что времена, о которых идет речь и в которые блистали наши гитаристы, начиная с Сихры и кончая Соколовским и Макаровым, были иные. В те времена публика упивалась такими фантазиями и вариациями, почти безразлично на каком бы инструменте они не исполнялись, лишь бы блистала при этом виртуозность исполнителя, разумеется, связанная с известной чувственной прелестью и красотой производимых им звуков. То была пора, когда искренно восторгались виртуозностью Сивори, Серве, Оль-Буля, братьев Контских и др. Соколовский, по словам названного рецензента в «Северной Пчеле», дал «не просто концерт, а наслаждение для любителей музыки». Другой еще рецензент, по поводу концерта того же Соколовского, данного в 1853 году, говорит, что публика вполне оценила игру превосходного гитариста и продолжает: «Сильное внимание, порождавшее необыкновенную тишину в зале, когда разносились звуки гитары г. Соколовского, лучше всего доказало, что слушателям и были исключительно любители музыки». ³⁾ «Игра г. Соколовского легка, нежна, — писал рецензент «Московского Городского Листка», — звуки то сыплются как бисер, то перекатываются как жемчуг, то звенят как серебряные». Рецензент «Московских Ведомостей» указывает на вкус и чувство, постоянно отличавшие игру Соколовского, и прибавляет, что в «Венецианском карнавале» Соколовский «кажется, хотел показать, какие трудности артист, не переставший совершенствовать себя, может преодолеть на своем любимом инструменте». В концертах Соколовского участвовали разные артисты, напр., виолончелист Монтинья, игравший «вариации на мотивы Лючии, собственного роскошного сочинения», скрипач Гербер, доставивший «удовольствие слышать на скрипке вариации на тему „Красный Сарафан“, своего сочинения». Небезынтересно известие, что в концерте, данном Соколовским в 1847 г., в числе других виртуозов, принимал участие и Николай Григорьевич Рубинштейн.

Наконец, к 50-м годам нашего столетия относится главная деятельность достигнувшего высокой степени совершенства игры на шестиструнной гитаре, энтузиаста этого инструмента, Н. П. Макарова ⁴⁾. Сперва просто увлеченный страстью к игре на гитаре, а позже задавшись целью, по собственному его выражению, «поднять гитару из того униженного положения, в котором она находится в настоящее время, и возратить ей то, которое занимала она в первых тридцати годах нынешнего столетия», Макаров не жалел труда и времени для достижения своей цели, употребляя на упражнения от 10-ти до 14 часов в сутки. Хотя по временам он и разочаровывался в своем инструменте, который, по собственным его словам, способен давать лишь сухой, отрывистый звук, «трынь-брынь», — инструменте, именуемом им своей «холодной, бесчувственной любовницей», сравнительно со скрипкой, на которой он неоднократно начинал учиться, но безуспешно, — тем не менее он не только продолжал упражнять-

¹⁾ «Моск. Гор. Лист», 1847 г., № 51.

²⁾ «Северная пчела» 1852 г., № 284.

³⁾ «Московские Ведомости» 1854 г., № 1.

⁴⁾ Сведения о Макарове, как гитаристе, главным образом почерпнуты мною из его сочинения: «Мои семидесятилетние воспоминания». 1881 г.



ся на своем инструменте, но даже задумал устроить в Брюсселе гитарный конкурс, с назначением из собственных средств премий для лучших исполнителей и лучших гитарных мастеров. «Думал и надеялся восстановить я репутацию моего инструмента, — писал Макаров, — тем, что достигнув высшей игры и отыскав мастера, который создал бы необыкновенный инструмент, дать несколько концертов в Париже, произвести эффект и — гитара воскресла. Я и отыскал такого, Шерцера, в Вене в 1852 г. Он создал точно гитару необыкновенную по силе и, с тем вместе, по приятности и певучести тона, которая получила потом первую премию на моем конкурсе в Брюсселе. Оставалось только дать несколько концертов в Париже, но... злая судьба помешала мне выполнить эту программу». Предположенный конкурс действительно состоялся в декабре 1856 года. Макаров, как виртуоз на гитаре, сделался в Брюсселе предметом восторженных похвал и шумных оваций¹⁾. Концерт свой в Брюсселе и вообще

¹⁾ Вот что читаем о его деятельности в Брюсселе в «Музыкальном и Театральном Вестнике» 11-го ноября 1856 г. № 45:

«Соотечественник наш, любитель музыки Н. П. Макаров, пользуется в настоящее время в Брюсселе большою известностью, как даровитый композитор и первоклассный виртуоз на вновь усовершенствованной десятиструнной гитаре.

«Сообщаем отзыв о концерте, данном г. Макаровым в Брюсселе 12 октября, напечатанный в 288 № бельгийской газеты «L'Echo de Bruxelles»:

«В воскресенье (12 окт.), сказано в статье, был дан утренний концерт, в котором г. Макаров собрал всех лучших артистов, любителей и знатоков музыки нашей столицы.

«Гитара до того заброшена и забыта, что об ней говорят не иначе, как о каком-то воображаемом предмете, или как о воспоминании детства; уши наши едва помнят несколько ее звуков; вследствие того даже самые неустрашимые с каким-то опасением отвечали на учтивое приглашение г. Макарова.

«Если бы не видеть инструмент, на котором он играет, если бы не знать, что это точно гитара, право можно было бы ошибиться. При первых звуках инструмента, на лицах всех выразилось удивление, но вскоре оно должно было уступить свое место удовольствию, слышать те мягкие, бархатные, чистые звуки, которые г. Макаров извлекает из своего чудного инструмента.

«К этому главному достоинству своей игры, г. Макаров присоединяет еще множество побежденных трудностей и даже невозможностей, так по край ней мере их называли до сих пор, и все эти трудности он исполняет совершенно легко и при том с самым скромным видом. Все это вместе доказывает в опытном любителе присутствие прекрасного музыкального таланта и большого запаса настойчивости при изучении.

«Г. Макаров отличается не только прекрасным, удивительным исполнением, но и своими сочинениями, плодами отличного знания своего дела. Его мазурка очаровательна по мелодичности и живости, а его Венецианский карнавал может соперничать в оригинальности с лучшими произведениями в этом роде».

С целью поддержать и по возможности распространить инструмент, бывший некогда в большом употреблении и в настоящее время почти вовсе оставленный, г. Макаров учредил в Брюсселе конкурс, с назначением премий, как за лучшие сочинения для гитары, так и за усовершенствование механизма и тона этого инструмента.

Состав конкурса, опубликованный в 34 № бельгийской газеты: «Le guide musical de Bruxelles»:

Президент: Макаров. Члены: гг. Бендер, Блаз, Дамке, Кюфферат, Леонар и Серве.

Секретарь: г. Шот.

Премии:

За лучшее сочинение для гитары 1-я премия в 800 фр.

2-я » » 500 »

За лучшую гитару..... 1-я премия в 800 фр.

2-я » » 500 »

(Следует подробное изложение условий конкурса).

В «Музыкальном и Театральном Вестнике» 30-го декабря 1856 года, № 60, помещена следующая заметка:

О результате конкурса, назначенного г. Макаровым.

Окончательное заседание конкурса, назначенного известным любителем-артистом г. Макаровым, было 28-го ноября (10-го декабря).

Конкурентов было 37

Представленных на конкурс сочинений для гитары 64

Инструментов 7

Исход конкурса был следующий:

Первой премией в 800 франков увенчано концертно соч. И. К. Мертца (незадолго перед тем умершего в Вене).* Второй премией в 500 фр. — большая серенада соч. профессора гитары в Париже, Н. Коста.

Из семи присланных на конкурс инструментов, первой премией в 800 франков увенчана гитара венского мастера Шерцера, второй премией в 500 фр. — гитара петербургского мастера Архузена.**

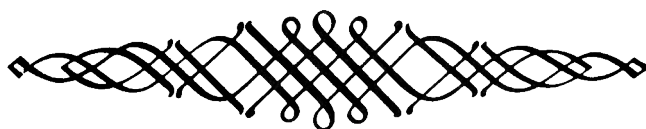
Один из увенчанных конкурентов, как выше сказано, г. Кост, присутствовал лично на конкурсе, играл некоторые из представленных на суд сочинений, и, между прочим, свою серенаду, получившую вторую премию. Г-н Макаров также выполнил несколько пьес Мертца. Эта проверка вполне оправдала безукоризненный приговор суда пржеяжных. (Ср. «Revue et Gazette musicale de Paris» 1857, № 1: Guitare et guitaristes. Concours Makaroff à Bruxelles. В этой статье также сообщены результаты конкурса и приложено письмо Макарова, дающего некоторые сведения о Мертце и Шерцере).

* Премия эта предоставлена г. Макаровым вдове покойного.

** Сведения эти, прибавляет редакция, сообщены нам известным любителем-гитаристом В. И. Морковым, который просил нас упомянуть здесь, что Шерцер и Архузен почитаются наилучшими гитарными мастерами в Европе.



деятельность по конкурсу Макаров сам назвал своей «лебединой песней». В конце 50-х годов Макаров в Петербурге принимал участие, как виртуоз, в некоторых благотворительных концертах, кроме того неоднократно играл в частных кружках. «Не раз случалось мне, — пишет он, — на любительских гитарных вечерах, или у себя, или у покойного Моркова, после того как уже окончится игра на двух семи-струнных гитарах, брать в руки мою, Шерцеровскую, увенчанную первой премией на моем конкурсе. Я иногда играл 10-12 больших пьес, из которых две или три повторялись. Теперь (т. е. около 1880 г.), увы! сохранилась только половина того репертуара, потому что не только по 10-12 часов, но и по часу в день не играю на гитаре. А нередко проходит по несколько дней, что я не беру ее в руки». — В лице Макарова (†1890 г.) гитара, как концертный инструмент, сама спела на Руси свою «лебединую песню». ¹⁾



Книгу А. С. Фаминцына завершает «Музыкальное приложение», содержащее в том числе и несколько примеров нот для гитары (четыре для 7-струнной, и один для 10-струнной). Приводим их содержание:

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ (содержание нотных приложений для гитары)

III. Ноты для гитары.

А. Для семиструнной гитары

Kozak (Казачок).

Ехерсисе. Соч. для ф. п. г-м Стебельтом. Переложенная для гитары С. Аксеновым.

Кавалерийская рысь. Аранжирована А. Сихрою.

Этюд. Соч. Ф. Циммермана.

Из русской песни «Как за реченькой» с вариациями М. Высотского.

Б. Для десятиструнной гитары.

Фантазия из оперы «Риголетто» Верди. Соч. В. Моркова.

¹⁾ Не могу не упомянуть здесь о прославившемся на всю Россию отечественном гитарном мастере в Москве И. Г. Краснощекове (†1875 г.). «Кто не играл на его гитаре? — восклицает Стахович. — Начиная от Высотского до Циммермана, Ляхова, Ветрова, Свинцова, Цезырева и пр. до последнего любителя гитары — по всей России рассеяны его гитары, и все единогласно признают его за лучшего мастера. Соколовский также заказывает ему гитары... Большинство гитаристов предпочитает гитары краснощековские по справедливости». Истор. семистр. гит. 30.



Борис ВОЛЬМАН

НОТЫ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Глава I из книги

«Русские нотные издания XIX – начала XX века»*

(Л., Музыка, 1970)

Немало авторов уделили внимание вальсу. Среди них П. Долгоруков, Кайсаров (вальс, посвященный Долгорукову), Соковнин (6 вальсов для фортепиано), Дарья Мешакова (вальс для оркестра) и др. Обращают на себя внимание Шесть вальсов Муцио Клементи, сочиненные, по-видимому, во время его приезда в Россию в 1802 году. Они были предназначены для исполнения на фортепиано с сопровождением тамбурина и треугольника. Выделяются также два вальса юного Алябьева, изданные в Москве Вейсгербером в 1810 году.

Смешанные сборники различных танцев принадлежали Долгорукову, Дубневскому, Исленьеву, Роголинскому, Куци (Cuci, Cucci), Лыкошиной, Литандеру, Нелидову, Поцци, отцу и сыну Юстакио (Eustachio), Витковскому и многим другим. Сочиняли и издавали танцевальную музыку очень многие, и русские и иностранцы, начиная с профессионального танцмейстера Йогеля и кончая издателем газеты «Отечественный инвалид» Пезаровиусом.

В русской нотной печати начала XIX века много танцевальной музыки без указания авторов. В сборниках помещены полонезы, контрдансы, англесы, галопады, кадрили, вальсы, мазурки, изредка менуэты, марши. Сборники русских, казацких и цыганских плясок появлялись значительно реже. Отдельно были выпущены танцы из балетов «Павел и Виргиния», «Деревенская героиня», опера «Алина» и др. Под титулом «Театральные танцы» вышли в свет «Мазурка и сербский козак», исполнявшиеся балериной Е. Колосовой со своим учителем, знаменитым танцовщиком И. Вальберхом. Следует отметить, что музыкальные издатели очень быстро откликались на успех, который приобретал тот или иной танцевальный или певческий номер, исполнявшийся на театральных подмостках.

Оперативно изданные ноты пользовались большим спросом. С 1807 года начинают выходить из печати ноты различных маршей: военные марши Вейсгербера, марш харьковской милиции Витковского, два марша Семеновского полка И. Лодия, марш М. Булгакова, «Петергофский марш» Д. Штейбельта. В 1809 году были из-

даны два «Печальных марша» Долгорукова, из которых один был сочинен «на смерть Кориолана в трагедии Шекспира». Полное представление о музыке военных маршей начала века дает сборник маршей русской гвардии, включавший в себя марши, иггранные в Петергофе в 1809 году. Автором их был А. Дерфельд, военный капельмейстер и один из основателей Петербургского филармонического общества. Каждый из десяти напечатанных маршей сборника, помимо собственно марша с фанфарным вступлением и певучим трио, включал еще часть, называвшуюся «*pas redouble*», буквально «сдвоенный», идущий вдвое быстрее, кавалерийский марш в размере 2/4. В одном из напечатанных маршей эта часть была заменена экосезом и вальсом, что лишний раз говорит о широкой распространенности танцевальной музыки.

Появление в печати маршевой музыки с 1807 года было далеко не случайным. Оно совпадало с антинаполеоновскими настроениями русского дворянства, оскорбленного в своих патриотических чувствах заключением Тильзитского мира, навязанного России Наполеоном.

Особенно ярко выявились патриотические настроения в нотных изданиях периода войны с Наполеоном. Пожар Москвы в 1812 году оставил возможность печатать ноты только в Петербурге. Однако и здесь нотоиздательская деятельность сократилась до предела. Основным видом продукции стали произведения, непосредственно откликаясь на события военного времени. Их сочиняли и музыканты-профессионалы и любители: И. Козловский, Д. Бортнянский, А. Дерфельд, Ф. Антонолини, Д. Штейбельт, Д. Фильд и его ученик Н. Волков, Д. Кашин, И. Гельд, А. Полянский, П. Долгоруков, Д. Салтыков, И. Ленгард, И. Прач, Ауман, Кизеветтер и многие другие. Они создавали хоры, песни и инструментальные пьесы, посвященные крупным событиям военного времени и выдающимся полководцам. Последовательное развитие военных действий, кончая взятием Парижа и возвращением русских войск на родину, нашло отражение в этих произведениях, центральное место среди которых занимали марши.

Все напечатанные в то время марши можно подразделить на две категории. К одной следует причислить марши торжественные (*marches*)

* *Продолжение. Начало в №1, 2017.*



triumphales), посвященные победам русских и союзных войск и прославленным полководцам (марши в честь Кутузова, Витгенштейна, Платова, Маркова, Милорадовича, на освобождение Полоцка, Вильно, взятие Варшавы, вступление в Париж и т. д.). Другую, количественно меньшую группу, составляют марши печальные, траурные, большинство которых посвящено смерти и погребению Кутузова. Посвящены были траурные марши также гибели Багратиона, Кульнева, Багговута, Морю.

Далеко не все марши художественно ценны, некоторые просто технически беспомощны (например Ф. Грандмезона). Многие в них сочинялись по трафарету. Так, в победных маршах средняя часть всегда использовала минорные интонации (воспоминание о принесенных во имя победы жертвах). Наоборот, в траурных маршах средняя часть сочинялась в просветленном мажоре. Дело, однако, не только в применении этой, уже ставшей традиционной формы, в гармонической обедненности (постоянные уменьшенные септаккорды в траурных маршах) и перегруженности фанфарными звучаниями; главное — в недостаточной мелодической изобретательности, что делает многие марши похожими один на другой. Однако среди них встречаются не только грамотные, но и талантливые пьесы. Таковы «Марш на вступление в Париж союзных армий 10 марта 1814 года» Штейбельта, «Печальный марш на погребение Кутузова» Прача и некоторые марши Долгорукова. Последние привлекли внимание музыковедов и частично были воспроизведены в советских изданиях.

Тематическим материалом маршей служили и популярные песни. Так, композитор И. Ленгард, ученик Бетховена, в интродукции «Марша на победу Кутузова 8 ноября 1812 года» использовал широко известную по нотным и текстовым песенникам песню «Веселяся в чистом поле» (из оперы Раупаха «Добрые солдаты»); «Козацкий марш, или прощание Олиса с Минкою», сочиненный И. Гельдом и посвященный М. Платову, был построен на материале известной песни «Ехал козак за Дунай» и т. п. Подобно хоровым полонезам, некоторые марши Шпревица, Гельда, Париса и др. были напечатаны с текстом и предназначались для исполнения с хором.

Помимо маршей, Отечественная война 1812 года получила отражение и в других напечатанных в военное время музыкальных произведениях. Таковы фортепианные сонаты, сочиненные А. Полянским и А. Палицыным на смерть Кутузова, «Песня в честь Кутузова» Ф. Антонолини, «Элегия» его памяти И. Гельда, хоры Кашина, Затценховена и др. Печатались и произведения, исполнявшиеся в патриотических концертах и спектаклях. К такому относится превосходная колоратурная ария «Милый мой сердечный друг» К. Кавоса, впервые исполненная актрисой С. Самойловой в балете И. Вальберха «Любовь к отечеству».

В 1813 году Дальмасом было выпущено произведение Д. Бортнянского на стихи Жуковского «Певец во стане русских воинов». Избранная композитором форма застольной песни с хоровым припевом вполне соответствовала тексту. Издание включало в себя партитуру, партию солиста, хоровые голоса и оркестровые партии инструментов малого симфонического состава. Наибольшее признание у современников получила патриотическая песня Д. Кашина на слова Л. Кобыкова «Защитникам Петрова града». В первом издании, выпущенном Дальмасом, она называлась «Военная песнь в честь генералу графу Витгенштейну, посвященная храбрым воинам его». Как отмечалось в издании, песня исполнялась певцом Зловым «в публичном концерте». В 1813 году П. Злов часто принимал участие в патриотических концертах, устраивавшихся Филармоническим обществом в Петербурге. В его исполнении песня Кашина пользовалась громадным успехом. Она была включена в балет «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1813), входила в различные интермедии-дивертисменты. Вскоре после первого ее издания Дальмасом был издан вариант песни, отличавшийся лишь переменой текста. С новым текстом («Герои, грозны чада славы»), прославлявшим уже не Витгенштейна, а императора Александра, песня Кашина исполнялась Зловым в театре в присутствии императрицы. Этот вариант текста, однако, распространения не получил. Песня была переиздана Пецом и напечатана в несколько упрощенном виде фортепианного изложения со словами. В таком виде она неоднократно переиздавалась. В одном из изданий Пеца она была выпущена с дополнением фортепианных вариаций на эту песню, сочиненных композитором Г. Кайзером.

Из числа «фантазий» для фортепиано, созданных в связи с Отечественной войной, обращают на себя внимание две пьесы, изданные Пецом. Первая (Д. Штейбельта) называлась «Изображение объятая пламенем Москвы», вторая (Франциска Кошвары) — «Сражение при Лейпциге, или Освобождение Германии». Обе «фантазии» представляют собой мозаику, составленную из отрывков музыки, натуралистически иллюстрировавшей текст. Лубок, а не произведение батальной живописи; так можно было бы охарактеризовать подобные музыкальные сочинения. В начале XIX века композитором Грандмезоном была выпущена пьеса для фортепиано под названием «Гулянье на Пресненских прудах», построенная по тому же рецепту. В пьесе изображалась прогулка, во время которой звучали русские песни.

Издание программных фантазий, рассчитанных на любительское музицирование, продолжалось и в более позднее время, но ни одна не достигла значительного художественного уровня. К сожалению, не сохранилось изданное в 1806 году сочинение московского композитора Ивана



Воробьева, «служителя его высокопревосходительства, действительного тайного советника и разных орденов кавалера — И. А. Заборовского», называвшееся «Изображение рассвета, утра, обеда и общее веселье». Произведение было напечатано для «полного оркестра» и в изложении для фортепиано. Навейное, вероятно, «Временами года» Гайдна, оно могло бы продемонстрировать иное понимание русскими композиторами программности в музыке, нежели «фантазии» Штейбельта, Грандмезона и Кошвары.

В начале XIX века единственной изданной в России крупной партитурой была музыка И. Козловского к трагедии В. Озерова «Фингал», выпущенная Дальмасом в 1808 году. Партитуре предшествовал изданный Дальмасом в 1805 году авторский клавир «Фингала».

Немногие изданные в России произведения для оркестра были напечатаны не в партитурном изложении, а в партиях. Таким образом часто выпускались в свет и симфонические произведения за рубежом. В партиях были изданы в Москве две симфонии Гайдна (ор. 75 и 81), симфония Плейеля (ор. 62), Первая симфония Бетховена и одна из его увертюр. Бедность издававшейся в России симфонической музыки объясняется не недостаточным к ней интересом, а широкой возможностью получения нот из-за границы и нерентабельностью их перепечатки. Впрочем, издание симфонических партитур никогда не было привычным для издателей.

Бедно представлены в русской нотной печати рассматриваемого периода и оперные клавиров. Из опер, ставившихся в России в начале XIX века, наибольший общественный резонанс вызвала «Днепровская русалка». Зингшпиль Ф. Кауэра «Das Donauweibchen», пересаженный на русскую почву с присочиненной вначале музыкой С. Давыдова (1 часть — 1803) и К. Кавоса (2 часть — 1804), а далее с самостоятельной музыкой Давыдова, разросся в театральный цикл, содержащий четыре части. Вопросы, связанные с сочинением и постановкой «Русалки», а также анализ ее музыки и ее значение в истории русского музыкального театра широко освещены в советском музыкознании.¹ До 1812 года клавир «Русалки» издавался несколько раз в различных переложениях (Кавоса, Куци, Керцелли). В большом количестве издавались арии и отрывки из оперы в изложении для фортепиано, одной и двух скрипок, гитары и различных духовых инструментов. Ряд произведений танцевальной музыки с заимствованной из «Русалки» тематикой, а также инструментальные вариации на отдельные ее номера подтверждают исключительную популярность этого произведения.

Из других оперных клавиров, изданных в начале XIX века в России, нужно отметить «Те-

лемака» Буальдьё и его же одноактную оперу «Ничего лишнего, или Десять дней женитьбы». Оперы Буальдьё были изданы Дальмасом, как и два цикла по десять романсов Буальдьё с французским текстом.

Дальмасом были изданы и клавиров опер-водевилей «Козак-стихотворец» и «Ломоносов, или Стихотворец-рекрут». Первая опера, как указывалось в издании, была «составлена из российских песен и устроена для фортепиано г. Кавосом», музыка второй — «собрана из разнородных песен, маршей и вальсов капельмейстером г. Антонолини». Объем этих клавиров был невелик. «Ломоносов», содержащий увертюру и 36 номеров с пением, уместился на 42 нотных страницах, объем «Козака-стихотворца» — и того меньше (32 страницы).

Чаще появлялись в русской нотной печати не клавиров полностью, а отрывки и увертюры из опер и балетов. Они издавались в переложениях для фортепиано, фортепиано со скрипкой, духовых инструментов. Особенным успехом в начале XIX века пользовались увертюры из «Багдадского калифа» Буальдьё, «Лодоиски» Крейцера и «Весталки» Спонтини. Кроме того, были изданы увертюры из опер Глюка («Ифигения в Авлиде»), Мегюля («Двое слепых из Толедо»), Далеярака («Два савояра», «Дом продается»), Бертона («Бред»), Делла Марии («Арестант», «Адольф и Клара», «Дядя-слуга»), Крейцера («Павел и Виргиния»), Штейбельта («Сандрильона» и его же балетные увертюры «Прекрасная мельничиха» и «Ромео и Юлия»). Обращает на себя внимание увертюра для оркестра из оперы «Основание Москвы» Мориса Шпринга; неоднократно исполнявшаяся в России оратория Гайдна «Сотворение мира» представлена в русской нотной печати «Хаосом» (вступление), ариями и дуэтами, появлявшимися как в отдельных изданиях, так и в музыкальных журналах.

Очень часто печатались французские романсы. Даже русские композиторы, не говоря уже о любителях из «общества», предпочитали сочинять романсы на тексты Мессанса, самого модного в России поэта, и других французов, нежели на стихи соотечественников. Так были изданы французские романсы Козловского (ор. 20 и 30), Голицына, Виельгорского, Гончарова, Плещеева, Ефимовича, Сергея Толстого. Из обрусевших композиторов-иностранцев следует выделить В. Теппера (Теппера де Фергюсона), технически весьма оснащенного музыканта, состоявшего преподавателем музыки императрицы Елизаветы Алексеевны и ставшего впоследствии первым музыкальным педагогом Царскосельского лицея. Его произведения, в том числе и французские романсы, издавались еще в конце XVIII века. В XIX веке он в изобилии представлен не только французскими романсами, но и фортепианными вариациями на романсы и оперные арии Далеярака, Паизиелло и других иностранных композиторов.

¹ А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. М., 1948; А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., 1959, и мн. др.



Некоторый интерес представляет большой сборник романсов и фортепианных сонат французского композитора Луэ.

Несомненно, больший интерес, чем французские романсы представляют «русские песни» — вокальные произведения с текстами русских поэтов. Начавший печататься еще в конце XVIII века цикл «русских песен» Козловского был закончен в 1804 году шестой тетрадью песен.

В нотном каталоге К. Ленгольда 1806 года объявлялось о продаже изданных в Москве «Шести российских песен» Дубенского (Дубянского?). Три года спустя в «С.-Петербургских ведомостях» (1809, № 23) было указано о продаже песенного цикла композитора Дубянского. На основании этих сведений трудно установить, было ли это переиздание песен Ф. Дубянского, напечатанных в «Карманной книге для любителей музыки на 1795 год», изданной Герстенбергом, или же песни принадлежали другому автору, носившему ту же фамилию.

Авторами печатных сборников «русских песен», по три и по шесть песен в каждом (число, принятое издательской практикой), были также Рукин и Сапожников. Много песен с русскими текстами было опубликовано Понтусом Бемом (песни на слова Мерзлякова и др.). Отдельные песни публиковались Долгоруковым («Бедно сердце, нет, невольню»), Рукиным («Чудак») и др. Довольно часто в газетах объявлялось о продаже сборника, называвшегося «Духовные песни и разные стихотворения, собранные из разных авторов: Державина, Хераскова, Княжнина, Карамзина, Вышеславцева, Кострова и Дмитриева, положенные на музыку для фортепиано Броунгольцем».¹ Обнаружить это любопытное нотное издание не удалось.

Несомненный интерес представляет изданный в самом начале XIX века песенный цикл Льва Гурилева. Он содержал три части, по шесть песен в каждой. Песни были напечатаны для пения с аккомпанементом фортепиано.² Это доказывает, что Гурилев сочинял не только духовнопевческие произведения и пьесы для фортепиано, но уделял немалое внимание и светской песне. Наличие печатных сборников Гурилева, содержащих 18 песен с русскими текстами, значительно дополняет имевшиеся о нем сведения.

К 1816 году относятся два песенных сборника, изданных в Петербурге Пецом. Авторство их принадлежало ученику Д. Сарти А. Шапошникову. Первый сборник носил название «Четыре песни анакреонтические» и содержал песни на стихи Державина «Анакреон у печки» («Случись Анакреону Марию навещать...»), «Философы пьяной и трезвой» («Сосед! На свете все пустое...»), «На пастьющий балет» («На дерну лежа зеленом...») и «Потопление» («Из-за облак месяц красный...»). Дру-

гой сборник из «Шести российских песен» можно было бы назвать «птичьим сборником», поскольку каждая помещенная в нем песня носила название какой-либо птицы («Снигирь», «Пеночка», «Кинареичка», «Щеголек», «Чижик» и «Соловей») и была сочинена на соответствующие стихи. Так, например, песня «Кинареичка» начиналась словами: «Кинареичка любезна, утешай хоть ты меня...», песня «Щеголек» словами «Щеголек нарядный мой...» и т.п. Песни Шапошникова привлекают внимание не своими музыкальными достоинствами, а оригинальностью избранных текстов.

Одно из первых мест среди авторов песенных сборников, напечатанных в начале XIX века, принадлежит Д. Кашину. В 1812 году издательством Дальмаса были напечатаны его «Три народные русские песни для пения с фортепиано», петые, как указано в издании, Е. Сандуновой: «Ах, не будите меня молоду», «Покажися, месяц ясный» и «Я не знала ни о чем в свете тужить». Одновременно продавались и другие отдельно изданные его песни. В 1813 году были напечатаны еще три его песни: «Пожила та я в тоске и горе молода», «В чем я винен пред тобой» и «Чернобровой, черноглазой».¹

Заслуживают внимания песенные собрания, авторы которых остаются неизвестными. Одно из таких собраний было издано Дальмасом на протяжении 1808–1812 гг. и содержало 6 тетрадей по три «русских песни со словами».² Другое, изданное в Москве Рейнсдорпом, состояло из двух тетрадей «новейших русских песен для пения с аккомпанементом фортепиано и гитары».³ Неизвестному автору принадлежали опубликованные тогда же «новые песни с русскими словами для фортепиано»: «Наставление неопытному», «Один недостаток» и «О Давиде и Голиафе».⁴ Кроме того, Дальмасом в 1816 году (издательский номер 1087) было напечатано песенное собрание, называвшееся: «Nouveau choix d'airs russes, ukrainiens, kosaques, etc.» (Новый выбор арий русских, украинских, козацких и др. с аккомпанементом фортепиано (слова русские и французские), посвященные графу де ля Феронне Дальмасом). Собрание содержало 25 номеров песен, напевы некоторых из них были опубликованы в первый раз.⁵

Наряду с этими песнями-романсами продолжали издаваться нотные песенники. В 1806 году было переиздано со значительными дополнениями песенное собрание И. Прача, в 1804 году был переиздан песенник Герстенберга и Дитмара.

(Окончание следует)

¹ «Моск. ведомости», 1812, № 33 и 1813, № 64.

² «СПб. ведомости», 1808, № 84; 1810, № 23; 1812, № 1.

³ «Моск. ведомости», 1808, № 20.

⁴ То же, 1808, № 99.

⁵ Собрание описано профессором Е. В. Гиппиусом в издании: М. Балакирев. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано., Редакция, предисловие и примечания профессора Е. В. Гиппиуса. М., 1957.

¹ «СПб. ведомости», 1805, № 1 и др.

² «Моск. ведомости», 1802, № 40.



ДРУГ-ПРИЯТЕЛЬ АКСЁНОВА ФЁДОР ГЛИНКА

Одним из ближайших петербургских друзей и товарищей С. Н. Аксёнова на протяжении долгих лет оставался *Фёдор Николаевич Глинка* (1786–1880). Он был без преувеличения чрезвычайно яркой и одаренной личностью и сумел проявить себя на самых разных поприщах: боевой офицер на воинской службе, прошедший путь от прапорщика до полковника, участник кампании 1805–1806 гг., Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии 1813–1814 гг., за храбрость награжденный золотым оружием, а позже чиновник «по особым поручениям» при петербургском военном генерал-губернаторе графе М. А. Милорадовиче, адъютант и заведующий его «особенною канцеляриею», талантливый публицист, писатель, военный мемуарист, автор известных всей читающей России «Писем русского офицера» и «Очерков Бородинского сражения», «Писем к другу», исторической повести «*Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия*» и др., редактор «Военного журнала» (1817–1819 гг.), оригинальный поэт, стихотворения которого «Москва» («Город чудный, город древний...»), «Тройка» («Вот мчится тройка удалая...»), «Узник» («Не слышно шума городского...») и многие другие стали песнями и романсами, а поэма «Карелия...» получила в печати одобрение А. С. Пушкина, видный литературный и общественный деятель, член литературного кружка «Зелёная лампа» (1818–1820 гг.)¹, Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, активный участник и один из руководителей петербургского Вольного общества любителей российской словесности², Вольного общества учреждения училищ по методу взаимного обучения (ланкастерских школ) и масонской

ложи «Избранного Михаила», наконец, член декабристских Союза Спасения и Союза Благоденствия (в 1816–1822 гг.), а также ученый-краевед, географ и историк, занимавшийся географическими и археологическими исследованиями и даже удостоенный премии Географического общества за работу «О древностях в Тверской Карелии» и избранный действительным членом в Московское археологическое общество за уважение поднятых им «археологических вопросов»....

Он был другом и почитателем А. С. Пушкина, с которым познакомился вскоре по окончании тем Царскосельского лицея (1817). Ф. Н. Глинка как мог пытался помочь, а затем публично поддерживал Пушкина в тяжелое для поэта время, когда тот оказался в опале и был выслан из Петербурга. В ответ и Пушкин отвечал такими же теплыми чувствами Глинке, называл его «славная душа»³ и «великодушный гражданин»⁴.

Большинство объединений и организаций, участником которых был Ф. Н. Глинка, создавались, как правило, с целями народного «просвещения и благотворения», проведения «человеколюбивых» мероприятий. Так, в числе уставных задач Союза благоденствия были надзор над «разными частями управления в отечестве», особенно над присутственными местами и военными судами, и защита «невиннопритесненных и угнетенных». В случаях, когда факты угнетения и притеснения являлись особенно вопиющими, Союз благоденствия требовал от своих членов включиться в общественную кампанию и «обратить общее внимание против чиновников, кои, нарушив священные обязанности, истребляют то, сохранение чего поручено их попечителю, и теснят и разоряют тех, которых долг повелевает им хранить и покоить»⁵. В 1819 году Ф. Н. Глинка вместе с известным художником и медальером Ф. П. Толстым осно-

¹ Основателем кружка был сын В. А. Всеволожского Никита Всеволожский, а само название он получил от лампы с зеленым абажуром в квартире Всеволожского на Екатерингофской набережной, где собирались участники кружка. В нем принимали участие А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг, Ф. Н. Глинка, С. П. Трубецкой, А. Д. Улыбышев, Ф. Ф. Юрьев, Д. Н. Барков, Д. И. Долгоруков, П. Б. Мансуров, А. Г. Родзянко, И. Е. Жадовский и др.

² А. С. Пушкин официально членом Вольного общества любителей российской словесности не состоял, а когда П. А. Плетнев предложил как-то Ф. Н. Глинке, бывшему тогда его председателем, что «следовало бы избрать и Пушкина», то тот ответил: «Овцы стадаются, а дев ходит один» (Я. Грот. Переписка Евгения с гр. Хвостовым // «Сб. Отд. рус. языка и словесности», т. V, вып. 1. – СПб., 1868. – С. 184. Цит по: Базанов В. Указ соч. С. 56).

³ В июле 1821 года он писал брату из Кишинева: «Если ты его [Глинку] увидишь, обними его братски, скажи ему, что он славная душа — и что я люблю его, как должно» (А. С. Пушкин. Письма. Л. С. Пушкину и О. С. Пушкиной. 27 июля 1821 г. Из Кишинева в Петербург. / Полн. собр. соч. в 10 тт. – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1951. – Том X. Письма (1815–1837). – С. 29).

⁴ А. С. Пушкин Ф. Н. Глинке («Когда средь оргий жизни шумной...») / Собр. соч. в 10 тт. – М.: ГИХЛ, 1959. – Том 1. Стихотворения 1817–1822. – С. 201.

⁵ Базанов В. Г. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск: Госиздат Карело-Финской ССР, 1949. – С. 6.



Фёдор Николаевич
ГЛИНКА



вал филантропическое «заведение для продажи разных вещей для бедных разного состояния», квартировавшее у Синего моста, в книжной лавке Плавильщикова, целью которого объявлялось «желание пособить страждущим в нищете». Дорогое Ф. Н. Глинке петербургское Вольное общество любителей российской словесности (куда входил и С. Н. Аксёнов) иначе называлось ещё *Обществом соребнователей просвещения и благотворения*, а его официальный печатный орган *Соребнователем просвещения и благотворения*, и одним из его лозунгов было «Вспомните о бедных». За четыре года (с 1821 по 1824 год) Вольное общество любителей российской словесности израсходовало на «вспоможение беднейшим» 20 376 рублей.⁶ Этими же мотивами было продиктовано участие Ф. Н. Глинки в масонской ложе, устав или правила которой были пропитаны призывами трудиться «на поприще благотворительности, правосудия и человеколюбия». К примеру, членам ложи «Избранного Михаила», предлагалось «изыскивать способы к облегчению страждущих и несчастных», распространять «любовь к человечеству», «щедролюбие и вспоможение бедным»⁷. Будучи близок по службе к военному генерал-губернатору М. А. Милорадовичу Глинка не раз пользовался своим положением и возможностями в делах, требовавших оказания практической помощи и поддержки людям, ставшим жертвой разного рода несправедливостей, угнетения или насилия.

Как ни прискорбно, но именно увлечение Глинки человеколюбием, благотворительностью, просвещением и правосудием, его участие в обществах, почти сплошь состоявших из числа будущих декабристов (хотя он и прекратил затем участие в них задолго до восстания), а также близкие отношения с главными «заговорщиками» (Н. Муравьевым, П. Пестелем, С. Трубецким, П. Каховским, К. Рылеевым, В. Кюхельбекером и др.) стали позже причиной разбирательства следственной комиссии по делу декабристов, последующего его ареста, исключения из военной службы и ссылки в 1826 году в Петрозаводск под «бдительный тайный надзор полиции», где он был определён в гражданскую службу советником Олонецкого губернского правления. Несколькими годами позже Ф. Н. Глинке удалось выхлопотать перевод из Карелии в более обжитые места и получить назначение в г. Тверь, но с сохранением надзора за его образом жизни. Двадцать лет Глинка прожил в различных губерниях России и только в 1846 году получил разрешение на посещение Петербурга. Вообще, главные выдвинутые против Глинки обвинения базировались на показаниях некоего Григория Перетца, утверждавшего, что он был вовлечен Глинкой в созданное тем тайное обще-

ство «Херут» («Свобода»), хотя никаких доказательств существования такого общества помимо слов самого Перетца не было обнаружено ни тогда, ни позже. Выше в этом же номере журнала в заметке «Подмена, не замеченная следствием (Загадка одного показания Ф. Н. Глинки в деле о декабристах)»⁸ я уже высказал свое мнение на этот счет: полагаю, что никакого общества Глинки-Перетца в природе никогда не существовало, а «декабрист» Перетц просто авантюрист и проходимец, ни за что оговоривший Глинку.

* * *

Со слов самого Ф. Н. Глинки, круг его знакомых был очень велик. В воспоминаниях о Н. М. Карамзине он писал: «..у меня было очень много знакомых сослуживцев бивачных, по штабам, и к тому присоединялись знакомства (по обстоятельствам весьма близкие) с лицами, стоявшими тогда во главе Управления. Кроме гр. Милорадовича, у которого я был ежедневным, я часто бывал у Паскевича, Чернышева, кн. А. Н. Голицына. У Николая же Семёна Мордвинова и А. С. Шишкова я был как домашний человек; даже имел доступ к недоступному тогда графу Аракчееву.

Если добавить к этому членов *литературного общества* (в котором были Пушкин и все его лицейские товарищи, три брата Княжевичей, Ковалевский, Корф и друг.), которого я был председателем, а Гнедич — вице-президентом, то легко понять, что мне доводилось иметь обширное знакомство в разных слоях общества»⁹.

А в 1846 году в письме к Плетневу из Москвы Глинка вспоминал: «Да, много было у меня знакомых в С. Петербурге, лучше сказать, кто не был мне тогда знаком?»¹⁰.

Семён Николаевич Аксёнов также был хорошим петербургским приятелем Глинки.

На протяжении нескольких лет они были соседями, проживая в 1818-1821 гг. в доме кн. Кропоткина на Театральной площади, в котором тогда размещалась Контора адресов (ныне Театральная площадь, 18), о чём нами подробно рассказано выше в статье «Санкт-Петербургские адреса Аксёнова». Аксёнов занимал там квартиру будучи чиновником адрес-конторы, а Глинке квартира была выделена по распоряжению гр. Милорадовича, при котором он состоял «для особых поручений», в подчинении которого как генерал-губернатора находилось это учреждение¹¹.

Ещё одним знаменательным мероприятием, в котором, как нам хорошо известно, принима-

⁸ См. стр. 43-45.

⁹ Глинка Ф. Н. Мои воспоминания о незабвенном Ник. Мих. Карамзине (Материалы к биографиям русских писателей) / Публ. и коммент. К. Я. Грота // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук, 1903. — Т. 8. — Кн. 2. — С. 80-81.

¹⁰ Литературный вестник. — 1904, т. VIII. — С. 29.

¹¹ См. здесь же стр. 29, 35-37.

⁶ Базанов В. Г. Ученая республика. М.-Л.: Изд. «Наука», 1964. — С. 32-33.

⁷ Там же. — С. 66.



ли участие и Глинка, и Аксёнов, был праздник в октябре 1822 года у В. А. Всеволожского на мызе Рябова по случаю именин хозяина. Семён Николаевич Аксёнов был там участником Пролога — пьесы, специально написанной по этому случаю Ф. Н. Глинкой, — и в отдельном номере аккомпанировал на гитаре исполнению куплетов, адресованных имениннику, музыку к которым он написал сам. Праздник этот получил большую известность благодаря опубликованным в печати его подробным описаниям. Подробно об этом празднике, с приложением иллюстраций, мы планируем рассказать в следующем номере нашего журнала в 2018 году в статье «*Картинка с праздника*».

Именно у Аксёнова, в его квартире на Офицерской улице, Ф. Н. Глинка с супругой Авдотьей Павловной останавливались во время своего приезда в Петербург весной 1848 года.¹² О дружеских отношениях Глинки и Аксёнова свидетельствуют и их упоминания в письмах А. П. Буниной, выдержки из которых опубликованы нами в предыдущем номере журнала¹³. Ф. Н. Глинка, видимо, был большим почитателем гитарного таланта своего товарища и, судя по всему, с удовольствием вводил Аксёнова в дома своих друзей, рекомендуя им его как прекрасного музыканта. А о том, что Глинка ценил и любил музыку можно судить по этим его словам:

«После поэзии в числе приятнейших дарований, конечно, следует почесть музыку. Что скорее всего может извлечь сердце из хладного оцепенения, усыпить одни страсти и пробудить другие; вытеснить грусть, поселить удовольствие и вдруг перевести опять из восхищения к задумчивости, наложить на чувства приятное томление, расположить душу к дружбе, любви и всем сладостнейшим ощущениям, — что, кроме музыки?..»¹⁴.

* * *

«Скажи мне, кто твой друг, — и я скажу, кто ты», — гласит старинная мудрость. Действительно, то, какими людьми окружает себя человек (не по необходимости и обязанности, конечно, а по духовному влечению), весьма показательно и характеризует его наравне с его же собственными делами и поступками. Вот почему по тем, кто был в товарищах у Аксёнова, в определенной мере можно судить и о нём самом. К сожалению, сейчас уже не так-то просто установить близкий круг знакомств и общения С. Н. Аксёнова, но вот то,

что в него входил Ф. Н. Глинка, является удостоверенным фактом.

Каким же он был человеком, этот друг и товарищ Аксёнова? Лучше всего, конечно же, могут сказать об этом книги Глинки. Или вот эти его слова о себе, отношении к труду и жизни, высказанные им в одной из личных записок:

«Я не могу равнодушно вспомнить о последних месяцах 1824-го года. Это было, может быть, самое счастливое время в моей жизни. Прослужа около четырех лет полковником гвардии, я выпросил себе за милость переименование по армии и таким образом рассчитался со службою, которая в последнее время (когда я состоял уже при с.-п-етербургском военном губернаторе) становилась для меня несносною по множеству дел, часто бездельных и хлопотно-беспрерывных, отнимавших у жизни всю ее позолоту. У поэта весь досуг его. Я носил мундир и жил в Петербурге, но был свободен, как воздух, и стал игрив, как рыба в воде. Я похож был на школьника, отпущенного на время каникул в домовую отпуст. Отодвинув от себя весь груз мелочных, условных обязанностей, я пил и не мог досыта напиться из полной чаши привольной, безотчетной жизни. Конечно, чтоб пользоваться так роскошно, в таком широком объеме своею личною независимостью, надобно прежде намозолить пальцы от пера, натрудить грудь от сидячей, канцелярской жизни, просиживая по целым суткам в самом искривленном положении в виде французской буквы (Z) зет. Но эти страдания физические не значили бы еще ничего, если б не было притом душевных! Сколько раз грудь трещала от взрывов негодования (к несчастию, справедливому) при виде явной несправедливости, угнетения невинности, наглого насмешения над законом и правдою. Главною местною потребностью были скорость в производстве, исправность в очистке бумаг. Но никто не заботился об очистке совести!

Долго не мог я смыть с себя нагара и копоти душевной канцелярской жизни, наконец освежился, оправился и забыл все! Тут настала для меня новая эпоха. Без завтра и вчера, ограничиваясь только одним своим сегодня, я мало-помалу выплыл из кипучего водоворота внешней жизни и выплыл в тихое море беззаботности. Обеспеченный в дневном существовании, я не думал более ни о чём! И это недуманье разливалось какую-то целительную силу по всему моему существу. Я чувствовал, что надорванная грудь моя успокаивалась, душа, вывихнутая обстоятельствами, мало-помалу входила в свое место; дух светлел, и все чувства распускались, развертывались, как растения после тяжелой зимы. Из всех дел самое труднейшее есть дело жизни, да!.. Трудное дело есть жизнь!.. и счастлив, кто может уберечь хоть немного детской, колыбельной теплоты сердца, пройдя сквозь стужу внешнего мира!

Во мне нашлось еще много этой теплоты. Я

¹² Подробно об этом см. здесь же (стр. 29-30) в статье «Санкт-Петербургские адреса С. Н. Аксёнова». См. также: Шубин В. Ф. Федор Глинка и его петербургский салон в 1850-е годы // Русская литература: ист.-лит. ж.-л. — 1980, №2. — С. 160.

¹³ См.: Из писем Анны Петровны Буниной к племяннику ее М. Н. Семёнову // История гитары в лицах. — 2017, № 1(20). — С. 37-39.

¹⁴ Глинка Ф. Н. Письма к другу. — М.: Современник. 1990. — С. 256-257.



любил, верил и, видя в людях только хорошую сторону, со всеми был в хороших отношениях и не зачернял души ни мщением, ни злобою! Я вставал очень рано и, получа навык и способность ходить очень скоро, так сказать, облетал Петербург. Часто в одно и то же утро бывал на островах и в Екатерингофе и, знакомый с целым тогдашним и тамошним миром, везде был гостем или зрителем...»¹⁵.

* * *

Не вызывает сомнений, что именно Ф. Н. Глинка — помощник председателя (вице-президент) в 1818-19 гг., а затем председатель (президент) в 1819-1825 гг. Вольного общества любителей российской словесности — рекомендовал и привлек к участию в этом обществе С. Н. Аксенова и В. С. Алферьева, которые были приняты его членами-сотрудниками одновременно 18 февраля 1818 года, о чем в списке членов Общества по старшинству вступления и переименования, опубликованном в издававшемся им журнале значится¹⁶:

Сотрудники:	
<...>	1818
8-го класса и Кавалер Семен Николаевич Аксенов.	Февраля 18.
Коллежский Секретарь Василий Сергеевич Алферьев.	— — — — —

В уставе Общества о членстве в нём говорилось следующее: «Вольное общество любителей российской словесности составляется из членов, имеющих знание и вкус в словесности, науках, изящных искусствах и отличающихся любовью к ближним и благонаправлением. Скрамность, взаимная доверенность, отвержение гордыни и сострадание к человечеству должны быть душою сего сословия»¹⁷.

В журнале Общества — «Соревнователь просвещения и благотворения. Труды вольного общества любителей российской словесности» — были опубликованы три романа Аксенова. В 1818 году — «Я не скажу тебе — люблю...»¹⁸ на слова С. Д. Нечаева и «К Хлое (Коль песенки ты

¹⁵ Глинка Ф. Н. Любопытный отрывок из моих записок // Российский Архив: История Отеч. в свидет. и док. XVIII-XX вв.: Альманах. — М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. — [Т. XI]. — С. 21-22.

¹⁶ Члены по старшинству вступления и переименования. // Труды Высоч. утвержд. Вольного об-ва любителей российской словесности. — 1823 год. — Часть XXIV, кн. III. — СПб.: Тип. Имп. Воспит. Дома, 1823. — С. 314.

¹⁷ Цит. по: Базанов В. Г. Ученая республика. М.-Л.: Изд. «Наука», 1964. — С. 98-99.

¹⁸ Я не скажу тебе — люблю. Романс: [Для голоса с фортепиано или гитарой] / Музыка г. Аксенова. Сл. [С. Д.] Нечаева // Нотн. прилож. к ж-лу «Соревнователь просвещения и благотворения. Труды вольного общества любителей российской словесности». — СПб., в тип. Карла Крайя, 1818. — Ч. 1. — Кн. 2.

Ч Л Е Н Ы

по старшинству вступления и переименования.

314

Время вступления и переименования.	
1822.	
Профессор Вилеского Университета Юнкимъ Лелевель.	
Сотрудники:	1816.
Губернский Секретарь Карлъ Антоновичъ Эшперъ.	Юля 4.
Профессор Музыки Алексѣй Дмитриевичъ Жилинъ.	Декабря 12.
Переводчикъ Иностранной Коллегіи Коншантинъ Карловичъ фонъ Гольценъ.	1817. Апрель 16.
Оштановый Маіоръ Иванъ Ивановичъ Висковатовъ.	1818. Января 21.
Юристъ-Практикъ 14-го класса Симонъ Львовичъ Вульфъ.	
8-го класса и Кавалеръ Семенъ Николаевичъ Аксеновъ.	Февраля 18.
Коллежскій Секретарь Василій Сергѣевичъ Алферьевъ.	
Губернскій Секретарь Порфирій Николаевичъ Лобко.	Апрѣля 1.
	1819.

любимъ, Хлоя)»¹⁹ на слова графа С. П. Салтыкова, а в 1819 году — «К цветам при наступлении осени» («Цветы! Одно мне утешенье...» с посвящением Глинке: «Сочинитель музыки С. Аксенов посвящает сочинителю слов Ф. Н. Глинке»²⁰.

В. С. Алферьев в то же время опубликовал там же романсы «Моя надежда»²¹ на слова

¹⁹ К Хлое: Коль песенки ты любишь, Хлоя: Романс: [Для голоса с ф-но или гитарой] / Музыка г. Аксенова. Сл. гр. С. Салтыкова // Нотн. прилож. к ж-лу «Соревнователь просвещения и благотворения. Труды Высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности» [стих. на стр. 397-398]. — СПб.: в тип. К. Крайя, 1818. — Ч. 2. — Кн. 3.

²⁰ К цветам при наступлении осени: «Цветы! Одно мне утешенье». Романс. [Для голоса с ф-но или гитарой] / Сочинитель музыки С. Аксенов посвящает сочинителю слов Ф. Н. Глинке. // Нотн. прилож. к журн. «Соревнователь просвещения и благотворения. Труды Высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности». — СПб., Тип. К. Крайя, 1819. — Ч. 7. — Кн. 7.

²¹ Моя надежда: «Надежда! Ты моей богиней...» [Для голоса с сопровожд. ф-п. или гитары] / Романс А. С. Кайсарова; Музыка В. Алферьева. — [СПб., 1818]. — Нот. прил. к журн. «Труды Высоч. утвержд. Вольного общ-ва любит. рос. словесности», — 1818. — Ч. 4. — Кн. 2.



А. С. Кайсарова и «Тоска по милом»²² на слова В. А. Жуковского, а также доклад «Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен»²³, читанный им заседании Общества 26 марта 1818 года.

Последние годы своей жизни Ф. Н. Глинка провел в Твери, где и скончался в феврале 1880 года. Как героя Отечественной войны и истинного патриота его похоронили с воинскими почестями в Успенском Жёлтиковом монастыре под Тверью. Могила его, как и сам монастырь, к сожалению, до наших дней не сохранилась, ныне на некогда занимавшейся монастырем территории установлена лишь памятная плита с надписью «Участнику Отечественной войны 1812 г. Глинке Федору Николаевича и его супруге Глинке Авдотье Павловне от благодарных потомков. Май 2008 г.»



Ф. Н. Глинка
в последние годы жизни.

²² Тоска по милом : «Дубрава шумит...» [Для голоса с сопровожд. ф-п. или гитары] / Романс В. А. Жуковского; Музыка В. Алферьева. – [Спб., 1818]. – 2 с. ; 20 см. – Нот. прил. к журн. «Труды Высочайше утвержденного Вольного общества любителей российской словесности». – 1818. – Ч.3. – Кн. 3.

²³ Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен. (Письма к другу). Статья А-ф-а. Соревнователь просвещения. – 1818. – Ч. I. – Кн. 3. – С. 441-447.



...Родной край поневоле мил! Не умею изъяснить тебе неволю сию, скажу лишь то, что от колыбели младенческой, доселе, до возмужалых лет моих, я не видел ещё так именуемого счастья, и должен согласиться с теми, которые называют его мечтою. — Как часто в продолжении жизни моей, не унывало, не замирало — но обливалось кровию бедное мое сердце! <...> Все обстоятельства, все горести случились со мною в нашей родине и между тем мне приятно всё отечественное: не поневоле ли это?...

Василий Алферьев

Черты нравов и духа народа русского, извлеченные из песен. (Письма к другу). Соревнователь просвещения. – 1818. – Ч. I. – Кн. 3. – С. 441-442.

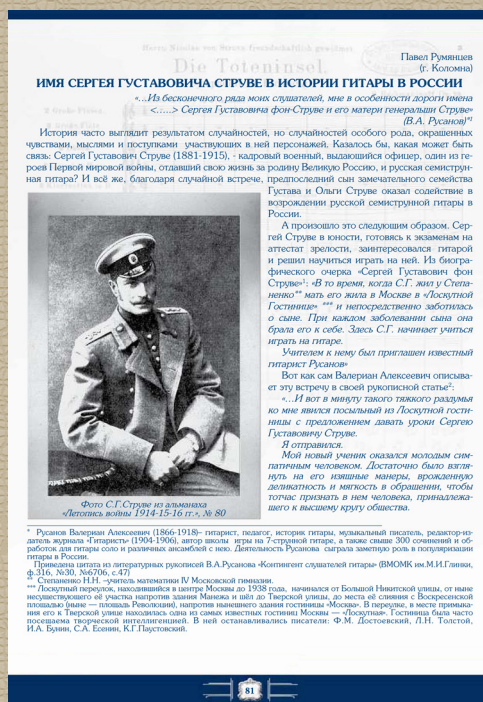


Неизвестный художник. Гитарист. (Сер. XIX века)
г. С.-Петербург, Государственный Эрмитаж.

НОВАЯ КНИГА О МУЗЫКЕ

«СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ КОЛОМНЫ»

Страницы музыкальной истории Коломны : Книга-альбом. — Коломна, 2015. — 104 с. Сборник избранных сюжетов из жизни российских и немецких деятелей культуры начала XX века, судьба которых так или иначе была связана с Коломенской землей.



В сборнике опубликована статья П. И. Румянцева «Имя Сергея Густавовича Струве в истории гитары в России», в которой использованы редкие архивные документы и биографический очерк-воспоминание о брате В. Г. фон Струве (Петроград, 1916). Особую ценность статье придают публикуемые в ней фрагменты записей из дневников С. Г. Струве (1906-1914) и его писем к родным (1914-1915).

В качестве дополнения помещен рассказ В. А. Русанова «Бетховен», посвященный автором С. Г. фон Струве.

К ЧИТАТЕЛЯМ

Каждый желающий может поддержать настоящее издание как информационно, так и финансово. Редакция с благодарностью примет от вас музыкальные журналы или отдельные материалы из них, статьи, книги и брошюры, письма, рукописи, фотографии и проч., касающиеся истории гитары в России и за рубежом.

Вы также окажете существенную поддержку проекту, разместив информацию о нем и ссылку на сайт журнала www.guitar-times.ru или его отдельные статьи на своих интернет-ресурсах, в блогах, страницах в социальных сетях и т. д.

По всем этим вопросам просим обращаться по электронной почте: nc20@bk.ru

6-й год издания

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ПРОЕКТУ
«ГИТАРИСТЫ И КОМПОЗИТОРЫ»

**ИСТОРИЯ ГИТАРЫ
В ЛИЦАХ**
№ 2 (21), 2017 г.

ПОДДЕРЖИТЕ НАШИ ПРОЕКТЫ



Z302857657395 (доллары)
E274757799347 (евро)
U379637547468 (гривны)

* Наличными без регистрации в системе через платежные терминалы, банкоматы (<http://bit.ly/1oRXJrg>) или кассы розничных сетей (<http://bit.ly/1SkYG7i>)

** Все способы пополнения (перевода) – <http://bit.ly/1RseW1j>

**Яндекс
деньги**

Номер кошелька:
4100110504454228

* Пополнение с любых банковских карт, в терминалах и банкоматах, переводы – <https://money.yandex.ru/to/4100110504454228>



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВСЕРОССИЙСКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМ. М. И. ГЛИНКИ

РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ МУЗЫКИ

**ГЦММК КП-3844/2.
МИ-1066**

ГИТАРА семиструнная

Россия, 1-я треть XIX в.

Этикет печатный:

Иванъ Андреевъ Батовъ, 1821. / Johann Batoff,
[18]21.*

Дл. общ. 921. Дл. струн 637. Дл. корп. 445.
Шир. корп. 218/173/276. Шир. обечаек 84/94.

Дека из ели. По краям подставки накладки почерненного дерева в виде цветков. По краям деки и резонаторного отверстия инкрустации в виде полосок кости, орехового и черного дерева. Дно и обечайки – из волнистого клена. Шейка и колковая пластина (восьмеркообразной формы) – из почерненного дерева. Колки русского типа. На лицевой стороне колковой пластины накладка из волнистого клена с инкрустациями черным деревом и перламутром. Гриф черного дерева. 19 металлических ладов.

* Работа мастера не определена. Принадлежность гитары указанному в этикетке мастеру научно не установлена.

**Каталог-справочник
«Струнные щипковые инструменты
из фондов ВМОМК им. М. И. Глинки»**

