

ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА



ВЫПУСК ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЫЙ

Комитет по культуре Санкт-Петербурга
Государственный музей истории Санкт-Петербурга

**ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Выпуск 24



**Исследования
и материалы**

Санкт-Петербург
2014

Издание выходит с 1996 года

Редакционная коллегия:

*А. Н. Колякин
Ю. Б. Демиденко
Е. Б. Трацевская*

Научный редактор: *Ю. Б. Демиденко*

Составитель: *И. А. Карпенко*

*Написание имен, названий, дат воспроизводится по авторскому тексту.
Иллюстрации, опубликованные в сборнике, предоставлены и атрибути-
рованы авторами статей*

Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга
Т78 [Текст]. Вып. 24. Исследования и материалы / ГМИ СПб, сост.
И. А. Карпенко. – СПб.: ГМИ СПб, 2014. – 136 с. + 28 с. *вкладка*
ISBN 978-5-4327-0028-5

Статьи, представленные в сборнике, посвящены двум важным направлениям деятельности музея — изучению его коллекций и атрибуции музейных предметов, истории музея. Основную часть публикаций составляют доклады, прочитанные на конференции «История и коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга», состоявшейся в 2012–2013 годах.

Сборник рассчитан на историков, искусствоведов, краеведов и широкий круг читателей, интересующихся историей и культурой Санкт-Петербурга.

ББК 63.3(2-2СПб).л6

На обложке: *Деталь облицовки зеркала печи из дома
Николаевского общества попечения о бедных
Около 1911*

*Акционерное общество изразцовый завод «Або». Або (Турку). Финляндия
Керамика, цветные глазури, роспись*

ИСТОРИЯ И КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Е. А. Кононенко

Н. Г. МАТВЕЕВ И ЕГО ФОТОГРАФИИ В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ СТАРОГО ПЕТЕРБУРГА И ГМИ СПб

Николай Григорьевич Матвеев был одним из самых успешных фотографов в начале XX века, работавших в жанре архитектурно-художественной съемки. По мнению В. Я. Курбатова, «далеко не совершенные технически фотографии Н. Г. Матвеева являются первыми, после Бианки, удачными попытками передать строгую и стройную красоту Петербурга»¹. Его черно-белые кадры, такие как «Колонны Биржи», «Театральный мост», «Театральная улица», «Вид Николаевского моста от пристани Академии художеств», стали классикой жанра архитектурного ландшафта.

В 1910-х годах снимки Матвеева получили известность благодаря публикациям в периодических изданиях, книгах и альбомах по истории зодчества XVIII – первой половины XIX века. При жизни автора его работы дважды демонстрировались на фотографических выставках. И в 1960–1990-х годах некоторые снимки Н. Г. Матвеева, в основном опубликованные в трудах В. Я. Курбатова, воспроизводились в монографиях о творчестве петербургских архитекторов – прежде всего потому, что эти изображения остались единственной памятью о несохранившихся постройках, например, о Строгановской даче и церкви Святых Захария и Елизаветы Кавалергардского полка.

Интерес к наследию фотографа как художественному явлению возник лишь в последнее десятилетие. Авторские позитивы Матвеева из собраний Российской национальной библиотеки и фотоархива Института истории материальной

¹ *Курбатов В. Я.* Ближайшие задачи фотографов-художников в России // Известия Высшего института фотографии и фототехники. Пг., 1920. Т. I. Вып. II. С. 35.

культуры Российской академии наук демонстрировались на нескольких выставках². В статье Е. В. Бархатовой «Санкт-Петербург в объективе: череда запечатлений» впервые было высоко оценено значение фотохудожника в становлении жанра видовой съемки³.

Однако до настоящего времени биография мастера не была известна. Причина – в полном отсутствии сведений об авторе в изданиях начала XX века. В адресной книге «Весь Петербург» за 1895–1916 годы фотограф Матвеев также не упоминался. Единственный в справочнике Николай Григорьевич Матвеев – делопроизводитель Академии художеств и бухгалтер Русского музея, проживающий в Академии художеств. Тот ли это человек? И если тот самый, то почему не упомянуты его фотографические занятия?

Согласно формулярным спискам канцелярского служащего Академии художеств Николая Григорьевича Матвеева⁴, он родился 26 марта 1867 года в семье оренбургского мещанина. В 1886 году окончил двухгодичный курс училища при Оренбургском учительском институте, затем до 1889 года служил учителем при Оренбургском казачьем войске. В 1889 году подал прошение о зачислении на должность писца в Мозаичное отделение Императорской Академии художеств, куда и был принят. В 1891 году секретариат академии подал ходатайство о возведении Матвеева в звание личного почетного гражданина, что дало бы ему возможность получить чин. В просьбе отказали, так как для возведения в это звание срок службы должен был составлять 10 лет. Секретариат академии подал прошение на Высочайшее имя, и в июле 1894 года «ввиду личных заслуг Матвееву было даровано право исполнять государственную службу»⁵. Из материалов дела следует, что Николай Григорьевич исполнял

² «Петербург в светописи» (ГЭ, 2003), «Санкт-Петербург в фотографиях середины XIX – начала XX века» (Государственный центр фотографии, 2008), 2-я фото-биеннале историко-архивной фотографии из российских музеев и архивов (ГРМ, 2009). Ко всем этим выставкам изданы каталоги, в которых воспроизведены фотографии Н. Г. Матвеева. В разделах «Биографии фотографов» сведения о Матвееве отсутствуют.

³ Каталог выставки «Санкт-Петербург в фотографиях середины XIX – начала XX веков». СПб., 2009. С. 21–22.

⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 11г. 1889. Д. 146. Л. 97–100.

⁵ Там же. Л. 48.

финансовые поручения академии, хранил гравировальные доски и, по-видимому, предназначенные для продажи гравюры. Об этом свидетельствует опубликованный им в 1907 году «Каталог имеющихся в продаже гравюр и офортов из собрания Академии художеств». С 1899 года Матвеев совмещал службу в Академии художеств с работой бухгалтера в Русском музее императора Александра III. В 1901 году получил первый чин – коллежского регистратора, а к 1917 году дослужился до титулярного советника.

Хотя формулярный список служащего Н. Г. Матвеева не отражает его занятий фотографией, в личном деле есть и другие документы, позволяющие утверждать, что мы имеем дело с тем самым Матвеевым-фотографом. В 1897 году по ходатайству Академии художеств Николай Григорьевич впервые получил разрешение от канцелярии градоначальника на уличные фотографические съемки. Очевидно, ежегодное возобновление разрешения на уличную съемку не требовалось. Достаточно было оплатить гербовый сбор (это делала Академия художеств). В 1906 году секретариат академии выдал Н. Г. Матвееву удостоверение «на предмет беспрепятственного фотографирования зданий, монументов, памятников, и проч[его] в городе С.-Петербурге и его окрестностях»⁶. Такое свидетельство, безусловно, потребовалось после революционных выступлений 1905 года.

В июле 1908 года академия обратилась в Государственную думу с просьбой разрешить Н. Г. Матвееву съемки фасада и интерьеров Таврического дворца, потому что на правительственные здания «удостоверение на предмет беспрепятственного фотографирования» не распространялось, и получила согласие.

Таким образом, ясно, что мы имеем дело с фотографом-любителем, регулярно занимавшимся с 1897 года архитектурной съемкой. Видимо, увлечение делопроизводителя секретариату Академии художеств было выгодно. Ему могли поручать «околослужебные» задания – съемки интерьеров самой академии, выставок и экспонатов академического музея. Среди сохранившихся негативов Н. Г. Матвеева такие кадры есть. А серию фотографий по строительству нового корпуса Русского музея

⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 11г. 1889. Д. 146. Л. 69.

на Инженерной улице, вероятно, инициировало музейное руководство. Также возможно, что академическое и музейное начальство рекомендовало своего подчиненного как способного фотографа редакциям журналов «Зодчий», «Мир искусства», «Художественные сокровища России», и именно эта протекция помогла Матвееву снимать не только на столичных улицах, но и в местах, закрытых в 1900-х годах для публики – великокняжеских дворцах и императорских загородных резиденциях. Матвеев фотографировал не только Петербург и его окрестности, но и Москву, Новгород, Псков, Выборг, Вильно, Ревель, Тарту и Полоцк, но все же главным объектом съемок оставалась Северная столица.

В начале 1900-х годов фотографии Н. Г. Матвеева начинают публиковать. Известную статью А. Н. Бенуа «Живописный Петербург»⁷ – апологию архитектурной красоте города, с которой началось возрождение общественного интереса к шедеврам зодчества XVIII – первой половины XIX века, иллюстрировали 52 снимка памятников архитектуры города. Хотя иллюстрации и не подписаны именем Матвеева, по предположению Е. В. Бархатовой, все эти фотографии – его работы. Во всяком случае, одна из них – вид колокольни Никольского собора – была позднее воспроизведена в книге В. Я. Курбатова «Петербург» с указанием авторства Н. Г. Матвеева.

Анонимны были и фотографии к статьям в журнале «Художественные сокровища России». Еще в 1901 году А. Н. Бенуа и А. И. Успенский составили программу публикаций об императорских и великокняжеских резиденциях. Далеко не все задуманное удалось исполнить, но в 1902–1903 годах Матвеев успел отснять десятки превосходных кадров. Многие из фотографий, подготовленных для «Художественных сокровищ», впоследствии были опубликованы в трудах Ф. Г. Беренштама, В. Я. Курбатова и А. И. Успенского⁸.

⁷ Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. № 1. С. 1–5. Ил. на с. 1–63.

⁸ Беренштам Ф. Г. Елагин дворец. СПб., 1911; Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. 1–2, М., 1913; Историческая панорама Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ч. 8: Вокруг Петербурга (Елагин дворец, Строганова дача, беседка на Пулковской горе, Ропша, церкви в окрестностях Царского Села); Курбатов В. Я. Петербург. СПб., 1913; Павловск. СПб., 1913; Сады и парки. СПб., 1916.

В 1903–1905 годах некоторые из иллюстраций к «Живописному Петербургу» и статьям в «Художественных сокровищах России» были изданы в виде открыток Общиной Святой Евгении. Права на изображения принадлежали журналам, поэтому имя фотографа на открытках не указано, но некоторые из изображений, несомненно, матвеевские. В 1906 году фотографии Матвеева впервые были опубликованы в журнале «Зодчий» (также без упоминания имени автора)⁹.

В апреле 1907 года, когда Н. Г. Матвеев вошел в состав Комиссии по изучению и описанию Старого Петербурга при Обществе архитекторов-художников, он уже зарекомендовал себя как мастер архитектурной съемки. Одной из главных задач комиссии было «фотографирование всех представляющих художественный интерес памятников архитектуры всех последовательных эпох со времени основания С. Петербурга до середины 19-го столетия, причем порядок фотографирования должен быть таков: сначала памятники деревянной архитектуры, которые могут быть уничтожены пожаром, затем памятники каменной архитектуры, которым грозит уничтожение или перестройка и наконец, все памятники архитектуры, еще не снятые до сих пор, не изданные и не описанные»¹⁰.

Весной 1907 года Комиссия по изучению и описанию Старого Петербурга под руководством И. А. Фомина составила два списка на фотографирование, в которые вошли около 50 зданий и сооружений Петербурга XVIII – первой половины XIX века¹¹. Первый из них – «Список зданий на фотографирование, на которое испрашивается субсидия от Императорской Академии художеств» обнаруживает поразительное сходство с тем, что снимал Матвеев в 1900-е годы. Это Строгановская дача и дом Строганова на Невском проспекте, Адмиралтейство, дворец Меншикова, дом Бобринского на Адмиралтейском канале, бывший дом Юсупова

⁹ Курбатов В. Я. Очерки по истории архитектуры (В. И. Баженов, А. Н. Воронихин) // Зодчий. 1906. № 31. С. 321–323; № 34. С. 345–348; № 35. С. 353–356. Ил. на с. 345–348.

¹⁰ Протокол собрания Общества архитекторов-художников. 3 марта 1907 года // Документы из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Труды ГМИ СПб. Вып. 17. СПб., 2008. С. 15.

¹¹ Там же. С. 45–47.

на Невском, 86, бывший дом Голицына на Владимирском проспекте, 12 и другие здания.

На заседании комиссии первого июня 1906 года «было решено посмотреть, нет ли чего интересного у Матвеева»¹². Возможно, на тот момент у Николая Григорьевича имелись готовые фотографии зданий по списку. Но также вероятно, что какие-то из объектов он снимал, руководствуясь интересами комиссии. Очевидно, что именно по заданию комиссии и Музея Старого Петербурга в 1908 году он фотографировал Таврический дворец, уделив особое внимание предназначенному к перестройке бывшему дворцовому театру. Снимки театра в том же году были помещены в журнале «Старые годы» (без указания имени автора)¹³. В следующем номере должны были публиковаться и снимки Строгановской дачи, готовившейся к перестройке в доходный дом, но сообщение вышло без иллюстраций¹⁴.

1911–1912 годы в творчестве Матвеева-фотографа были самыми продуктивными. В январе 1911 года Общество архитекторов-художников открыло выставку художественно-архитектурной фотографии, приуроченную к IV съезду русских зодчих. В рецензии на нее В. Я. Курбатов писал: «В заключение следует упомянуть прекрасную коллекцию работ Н. Г. Матвеева, бывшего секретарем жюри и главным устройтелем выставки. Его работы превосходны в художественном отношении, в упрек можно поставить лишь не всегда тщательную выработку позитивов, но всякий занимавшийся фотографией знает, как много нужно тратить времени для получения хорошего отпечатка. Из коллекции отметим: 1) превосходные снимки Елагина дворца, ранней постройки России, почти недоступной для осмотра; 2) Мраморного дворца, также трудно доступного; 3) Таврического дворца, в том числе уничтоженного театра, и целый ряд снимков

¹² Протокол собрания Общества архитекторов-художников. 3 марта 1907 года // Документы из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Труды ГМИ СПб. Вып. 17. СПб., 2008. С. 55.

¹³ Вейнер П. П. Столичный вандализм // Старые годы. 1908. Июнь. С. 342–343 (Ил. на вклейке после с. 342).

¹⁴ Фомин И. А. Текущие вандализмы // Старые годы. 1908. Июль. С. 568.

с могильных памятников»¹⁵. Очевидно, что на своем стенде мастер представил прежде всего те снимки, в которых был заинтересован музей.

В марте–апреле 1911 года Матвеев провел съемку Исторической выставки архитектуры. В предисловии к альбому выставки¹⁶ ему вынесли благодарность за труды. Летом 1911 года вместе с В. Я. Курбатовым он организовал художественный отдел Царскосельской юбилейной выставки, осуществил фотофиксацию экспозиции (несколько фотографий были опубликованы в альбоме выставки)¹⁷. За заслуги в устройстве юбилейной выставки фотографу-любителю были дарованы высочайшая благодарность и нагрудный знак в честь 200-летия Царского Села. В апреле 1912 года работы Н. Г. Матвеева экспонировались на 2-й выставке, организованной редакцией петербургского журнала «Фотографические новости».

С 1911 года идет череда крупных публикаций. Выходит двухтомник А. И. Успенского «Императорские дворцы» (снимки фасадов, интерьеров, деталей декора, произведений прикладного искусства и живописи), иллюстрированное издание московского товарищества «Образование» «Историческая панорама С.-Петербурга и его окрестностей» (более ста снимков) – очерки В. Я. Курбатова «Петербург» и «Павловск», монография «Сады и парки», почти полностью проиллюстрированные фотографиями Матвеева, монография Ф. Г. Беренштама «Елагин дворец», тома по архитектуре «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря¹⁸. Многие фотографии из этих публикаций уже подписаны именем Матвеева.

К тому же времени относится и несостоявшееся издание, инициатором и основным автором которого был Н. Г. Матвеев – альбом фотографий старинных надгробных памятников

¹⁵ *Курбатов В. Я.* Выставка художественно-архитектурных фотографий, устроенная Обществом архитекторов-художников одновременно с IV съездом русских зодчих // Зодчий. 1911. 24 апреля. С. 191–193.

¹⁶ Историческая выставка архитектуры. СПб., 1913. С. 3.

¹⁷ Царскосельская юбилейная выставка. Художественно-иллюстрированный исторический альбом. СПб., 1911.

¹⁸ *Грабарь И. Э.* Петербургская архитектура // История русского искусства. Вып. 13. М., 1912.

на кладбищах Петербурга. Лишь в 1915 году фотографическая деятельность Матвеева, как, впрочем, и других столичных «фотографов по архитектуре», была приостановлена из-за запрета Городской думы на уличные съемки (из опасения шпионажа).

Последнее прижизненное издание, в котором опубликованы снимки Матвеева, – очерк Г. К. Лукомского «Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам столицы» (Пг., 1917). Неизвестно, как могла бы сложиться карьера фотографа после революции, но точку поставила ранняя смерть. 26 декабря 1918 года он умер от двустороннего воспаления легких и был погребен на Смоленском православном кладбище.

За двадцать лет фотограф-любитель, занимавшийся съемкой только на досуге, успел немало. В феврале 1919 года в архив Института археологии (ныне Институт истории материальной культуры РАН) были переданы 3500 негативов, 38 диапозитивов и около 5000 фотографий Н. Г. Матвеева. И это еще далеко не всё. Последний документ в личном деле Матвеева – письмо, датированное мартом 1919 года (то есть уже после того, как его фотографический архив поступил в Институт археологии), сообщающее о том, что в служебной квартире покойного в академии, из которой уже выселена его семья, целая комната занята фотографиями¹⁹.

Связь Н. Г. Матвеева с Музеем Старого Петербурга очевидна, поэтому логично было бы предположить, что его снимки должны были находиться в собрании музея, однако до недавнего времени считалось, что фотографий Н. Г. Матвеева в коллекции Государственного музея истории Санкт-Петербурга нет. Изучение поступлений в Музей Старого Петербурга за 1907–1918 годы (т. е. еще при жизни фотографа) дало довольно неожиданные результаты. Материальные свидетельства его сотрудничества с музеем – это переданные Матвеевым в дар Музею каталог гравюр, составленный им в 1907 году, две редких литографии с изображением сцен погребения императора Александра I и императрицы Марии Федоровны и... всего одна фотография – снимок надгробия А. Н. Воронихина на кладбище Александро-Невской лавры, автором которой назван сам Матвеев. Но после смерти

¹⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 11г. 1889. Д. 146. Л. 103.

фотографа, в 1924 году в инвентарную книгу музея были внесены сведения о поступлении 250 снимков архитектурных памятников Петербурга, Павловска и Петергофа под авторством Н. Г. Матвеева²⁰.

Несмотря на сложности биографии музея в конце 1920-х – начале 1950-х годов, хотя бы часть этой коллекции должна была сохраниться в собрании его преемника – Государственного музея истории Санкт-Петербурга. В описи музея, которую вели в конце 1920-х годов, формировались адресные комплексы из снимков разного времени без указания авторов съемок, соответственно, фотографиям присваивались новые номера. Карандашом отмечались те номера, под которыми предметы числились в инвентарной книге Музея Старого Петербурга. Некоторые приписанные Матвееву снимки еще можно было узнать по карандашным пометам, но в инвентарных карточках Государственного музея истории Ленинграда они не учитывались. Так почти все фотографии, унаследованные от Музея Старого Петербурга, в том числе и снимки Матвеева, стали работами неизвестных фотографов.

Находка в инвентарной книге музея заставила пристальнее рассмотреть поступления 1907–1918 годов. Ведь если в 1900-х годах работы Н. Г. Матвеева публиковались анонимно, то и его снимки могли поступать в музей без указания авторства от тех издателей, которые использовали (или собирались использовать) фотографии для публикаций. И в самом деле, среди поступлений за 1908 год числятся более 40 снимков, пожертвованных членами совета Музея Старого Петербурга В. С. Карповичем (редактором «Зодчего») и П. П. Вейнером (главным редактором и владельцем журнала «Старые годы»), в том числе фотографии Строгановской дачи, Таврического дворца и целого ряда ансамблей Петербурга и его окрестностей.

Еще один обширный комплекс – 400 иллюстраций к альбому «Историческая выставка архитектуры» – поступил в дар от Общества архитекторов-художников в 1912 году. В основном

²⁰ Поступление 26 июня 1924 г. за № 4477/1–205 (213 фотографий на 205 листах), № 4489/1–18; № 4490/1–12. Источником поступления названа Архитектурная мастерская Откомхоза, т. е. бывшая мастерская под руководством И. А. Фомина, прекратившая свою деятельность в 1923 году. С большой вероятностью, снимки были отобраны в той самой комнате бывшей служебной квартиры Н. Г. Матвеева в Академии художеств.

это репродукции живописи, графики, архитектурных проектов, демонстрировавшихся на выставке, в том числе снимок макета Смольного монастыря с колокольной, впоследствии многократно воспроизведенный в изданиях о творчестве Ф.-Б. Растрелли, виды залов экспозиции. Автор фотографий вновь не указан, как не был он указан и в самом альбоме.

Еще не менее 105 работ Н. Г. Матвеева, вероятно, поступили в конце 1920-х годов. Записи этого периода содержались в последнем, ныне утраченном томе инвентарной книги Музея Старого Петербурга²¹.

Фотографии, как поступившие без указания автора, так и вписанные в инвентарные книги под авторством Н. Г. Матвеева, большей частью сохранились в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Предположения об авторстве подтверждают негативы с теми же изображениями из собрания фотоархива Института истории материальной культуры РАН и подписные публикации. В настоящее время в коллекции ГМИ СПб выявлены около 800 авторских позитивов Н. Г. Матвеева. Это крупнейшее после фотоархива ИИМК РАН собрание работ мастера, представляющее все разнообразие его творчества в 1900–1910-х годах.

²¹ На оборотах паспарту фотографий, опознанных по аналогам как снимки Н. Г. Матвеева, указаны номера из утраченной книги – 4612/1–105.

Ю. В. Стариков, Л. Н. Бакеркина

**НЕИЗВЕСТНАЯ РАБОТА АНГЛИЙСКОГО
ТАКСИДЕРМИСТА РОЛАНДА ВАРДА.
ОПЫТ АТРИБУЦИИ**

Фонд историко-бытовых коллекций Государственного музея истории Санкт-Петербурга многогранен и разнообразен по своему содержанию. Здесь хранятся самые неожиданные предметы. Один из них — чучело головы кабана *Sus scrofa* L¹. В учетной документации указано, что предмет поступил в коллекцию музея в 1975 году из Государственного Эрмитажа под названием «Вывеска мясной лавки». Со временем возникла необходимость провести описание сохранности предмета для обоснования его реставрации. В результате изучения экспоната стало очевидным, что он является охотничьим трофеем, оформленным в классическом стиле, популярном в Европе, в том числе и в Англии, во второй половине XIX века.

Согласно моде того времени подобные предметы предназначались для украшения интерьеров гостиных или рабочих кабинетов. Как правило, чучело головы трофейного животного, часто с шеей, а иногда и с грудной частью, подвешивали на стену. Обычно головы травоядных животных делали с закрытой, а хищников и кабанов — с открытой пастью, чтобы были видны клыки. Также нередко использовался прием, когда чучело сначала укрепляли на деревянном медальоне, а затем уже подвешивали на стену. Щиты могли быть гладкими или украшались резьбой. Часто в нижней части медальона крепили табличку с текстом о месте и времени добычи животного, фамилией охотника. Иногда текст наносили непосредственно на щит. Таблички изготавливали из различных материалов — металла, слоновой кости и др.

¹ ГМИ СПб. Инв. № V-A-94-всп-р.

Чучело головы кабана с полуоткрытой пастью закреплено на деревянном медальоне из тонированного дуба, в форме геральдического щита. Щит гладкий, с фигурным профилем по краю. С лицевой стороны медальона, в нижней его части, заметны три отверстия, диаметром 1–1,5 мм, от крепежа утраченной таблички. На обратной стороне щита можно увидеть ряд деталей. В верхней части медальона врезана и закреплена на четырех шурупах с прямыми шлицами прямоугольная железная пластина с прорезью посередине для подвески всего изделия на стенной крюк. Пластина имеет следы коррозии. В средней части расположен крепеж головы к медальону в виде четырех шурупов с прямыми шлицами, которые по размеру больше, чем на пластине. Два верхних, справа и слева от центральной линии, а два нижних, по центру щита один выше другого. В центре наклеена поврежденная прямоугольная этикетка из тонкой бумаги с рукописным и типографским текстом на английском языке. В нижней части щита выжжено клеймо с инициалами *R. W.* и написаны белой краской инвентарные номера.

Чучело головы кабана выполнено методом накрутки, прогрессивным для таксидермии второй половины XIX века. Особенность метода заключалась в том, что на вываренный и обезжиренный череп с зубами закрепляли скрученные жгуты набивочного материала (пакля, солома), имитирующие мышцы. Затем производили обмазку поверхности черепа слоем мягкой лепной глины (поэтому готовые изделия могли иметь значительный вес) и прорабатывали рельеф мышц, свойственный живой натуре. Выделанную шкуру надевали на сырую основу и сразу ее зашивали. После чего вставляли стеклянные или фарфоровые глаза, искусственный язык, шпаклевали и расписывали ротовую полость. В задней части головы чучела монтировали обрезок доски, с помощью которой его крепили к декоративному щиту². В разрыве шкуры вокруг левого уха экспоната и в трещинах кожи на кабаньем рыле можно увидеть накруточный материал из соломы и глину. На холке чучела закреплена петля из толстой железной проволоки.

Для защиты от насекомых-вредителей готовые таксидермические изделия обрабатывали растворами, содержащими мышьяк,

² Заславский М. А. Новый метод изготовления чучел животных. Скульптурная таксидермия. М.; Л., 1964. С. 30–31.

реже — сулему. Однако этот способ обработки не всегда защищал трофеи от повреждений, о чем свидетельствуют участки с шерстью, поврежденной насекомыми, с левой стороны чучела. Клыки кабана, кроме продольных сквозных трещин и разломов, образующихся на зубах старых чучел, на концах имеют сколы, что является результатом небрежного обращения с предметом. В пасти и на языке поврежден красочный слой с частичной утратой мастики.

После детального осмотра чучела, по ряду характерных признаков и особенностей его изготовления, стало очевидным, что эта работа была выполнена в таксидермической фирме «*The Jungle Rowland Ward, Limited*», которая считается самой крупной и самой лучшей из существовавших в Англии на рубеже XIX–XX веков. Авторство фирмы подтверждается характерными элементами оформления предмета: расположением этикетки по центру с обратной стороны медальона; двумя выжженными заглавными буквами *R. W.*; оригинальным креплением головы кабана к медальону (четыре шурупа по краям и в центре в виде заглавной буквы *Y*); металлическим крепежом на оборотной стороне медальона для подвески всего предмета на стенной крюк; техническим крепежом на холке чучела и формой медальона, характерной для подобных работ Р. Варда.

В фирме Р. Варда таблички оригинальной формы делали из пластинок слоновой кости, затем на них гравировали текст и крепили тремя тонкими гвоздями по центру нижнего края медальона. Расположение сохранившихся отверстий на лицевой стороне щита, два по краям и одно внизу, совпадает с расположением отверстий в табличках. В случае проведения реставрации предмета эти отверстия необходимо сохранить как один из атрибуционных признаков.

На основании имеющихся данных нам удалось восстановить текст поврежденной этикетки³. Чучела с аналогичными этикетками хранятся в Государственном Дарвиновском музее в Москве.

³ *Фадеев И. В.* Каталог коллекции семейства райских птиц Государственного Дарвиновского музея. М.: Государственный Дарвиновский музей, 2005. С. 24. См.: Top Hat Taxidermy Historical Archive (<http://www.tophattaxidermy.com/archive/rowland-ward-labels.html>).

«*The Jungle*»

TRADE MARK

Rowland Ward

167 Piccadilly

London

Фирма Роланда Варда стала называться «*The Jungle*» с 1886 года. В 1898 году к ее названию было добавлено слово *Limited* (*Ltd.*). Это слово или его сокращенный вариант в тексте этикетки отсутствуют, но встречаются на этикетках более позднего времени. На основании этого можно предположить, что чучело головы кабана было изготовлено в период с 1886 по 1898 год.

Основателем и владельцем таксидермической фирмы «*The Jungle*» был Джеймс Роланд Вард (*James Rowland Ward*), английский таксидермист с мировой известностью. Он родился в Лондоне в 1847 году. Его отец, Генри Вард (*Henry Ward*), также занимался таксидермией и, как известно, был близким другом натуралиста и знаменитого художника Джона Джеймса Одюбона (*John James Audubon*) и принимал участие в некоторых его экспедициях. Много лет спустя Роланд Вард, путешествуя по Америке («по стопам» своего отца), с большим восторгом отзывался о коллекции птиц, собранных Одюбоном и препарированных его отцом, которую он видел в Американском музее естественной истории (Нью-Йорк).

С ранних лет юный Роланд интересовался естественной историей. В 14 лет он оставил школу, чтобы начать обучение в небольшой таксидермической студии отца. Современники, вспоминая о нем, рассказывали, что Роланд очень любил свою работу, был одаренным скульптором и художником. После десяти лет ученичества Р. Вард получил большой индивидуальный заказ на изготовление ряда голов животных (в натуральную величину) в виде скульптур, предназначенных для украшения интерьера загородного дома богатого бизнесмена. На полученный гонорар он расширил семейное дело и в 1872 году открыл в Лондоне собственную мастерскую по изготовлению чучел, на улице Харлей, 27. Упорная

работа, поиск новых таксидермических методов, изготовление высокохудожественных произведений вскоре превратили кустарное производство в прибыльное дело. В 1879 году его мастерская переехала в фешенебельный лондонский район, где размещалась уже в трех зданиях на улице Пикадилли — 158, 166 и 167.

Огромный успех, награды и популярность Р. Варду принесла Колониальная индийская выставка 1886 года, проходившая в Южном Кенсингтоне. Для нее была изготовлена большая экспозиция под названием «*Jungle Life*», где были представлены более ста экспонатов, начиная от полноразмерных чучел взрослого слона и тигров до чучел змей, свисающих с искусственных растений. Экспонаты были выполнены с большой изобретательностью в оформлении и стали предшественниками музейных диорам, показывающих животных в их естественной среде обитания. С 1886 года слово «*Jungle*» стало торговой маркой предприятия — их можно увидеть на многих этикетках изделий фирмы. Магазин компании с одноименным названием на Пикадилли, 167 пользовался большой популярностью и сделался местом встречи многих известных охотников-спортсменов.

Фирма выполняла заказы для охотничьей элиты Англии и крупных естественноисторических музеев Европы и Америки. Деятельность Р. Варда не ограничивалась только производством и сбытом чучел животных. В своей студии он разработал особый стиль мебели и изготавливал многие предметы для декоративного использования, известные как «*Wardian furniture*». Для этих целей использовали целых животных или их части, которые преобразовывали в полезные или декоративные изделия. Это могли быть музыкальные шкатулки и пепельницы из панцирей черепах, лампы для спальни из черепов тигров, сахарницы из яиц страуса эму, столовые приборы с ручками из клешней краба и т. д.

Все началось с изготовления в 1872 году серии «зоологических ламп», сделанных из птиц или млекопитающих в различных сочетаниях. Особенно хорошо подходили для оформления ламп райские птицы, красные ибисы и обезьяны. Фактически любое животное могло быть использовано в этом причудливом разделе таксидермии. Так, из ушей слонов делали подносы, а из их ног — мини-бары, коробка для рукоделий, светильники и корзины для бумаг. Большим разнообразием отличались поделки из копыт

лошадей. Их обычно оформляли в серебре или бронзе. В каталоге фирмы была представлена почти сотня различных вариантов изделий, включая чернильницы, пепельницы, колокола, сигарницы, спиртовки, подставки для игральные карт, шкатулки, подсвечники и т. д. Но были и менее эксцентричные вещи: бамбуковые журнальные столики, внутри которых под стеклом размещались искусственные цветы и чучела птиц, каминные экраны с тропическими птицами, настенные стеклянные витрины различной формы с композициями из жизни животных, посуда с изображениями зверей и птиц, бронзовые анималистические фигурки и прочее.

Роланд Вард знал многих известных натуралистов и великих охотников-спортсменов своего времени, которые были не только его клиентами, но и друзьями. Несколько новых видов зверей и птиц были названы в его честь, такие как подвиды азиатского козерога *Capra sibirica wardi*, африканской антилопы *Redunca redunca wardi*, малайского медведя *Ursus malayanus wardi* и др.

Открыв собственное издательство «Rowland Ward Ltd.», с 1880 по 1911 год Вард издал более 30 книг по таксидермии, об охоте и путешествиях. В настоящее время эти книги являются заветной мечтой коллекционеров. Его первая книга — «Справочник охотника-спортсмена по практическому сбору, сохранению и художественному созданию трофеев и образцов» была издана в 1880 году. Она дополнялась и переиздавалась в течение многих лет, а ее 15-е издание было опубликовано в 2004 году. Благодарную память и уважение Роланд Вард заслужил в охотничьем мире за то, что разработал и опубликовал универсальную систему промеров охотничьих трофеев. Этой системой до сих пор пользуются не только охотники-спортсмены, но и ученые. Он также внедрил ряд методов, которые произвели революцию в таксидермии, и его инновации широко используют и сегодня.

Роланд Вард умер 27 декабря 1912 года в возрасте 64 лет. Фирма, которую он возглавлял, в 1913 году опубликовала автобиографию великого таксидермиста — «Жизнь натуралиста: учеба искусству таксидермии». Она была переиздана в 2002 году. После ухода основателя компания продолжала существовать на протяжении многих лет под прежним названием, меняя владельцев. Магазин «The Jungle» на Пикадилли, 167 закрыл свои двери в 1977 году, а сама фирма была ликвидирована в 1983 году.

На родине мастера его творчество высоко ценится. Работы фирмы Роланда Варда широко представлены в музеях мира, а также в частных коллекциях, пользуются спросом на аукционах. В Англии существует «Общество Викторианской таксидермии», которое занимается сбором информации по всему миру о сохранившихся работах старых мастеров, в том числе и о созданных Р. Вардом. О нем и деятельности его фирмы изданы книги.

В музеях России творчество Варда известно узкому кругу специалистов и представлено единичными экземплярами. Например, в Государственном Эрмитаже хранится настенная вешалка для ружей, изготовленная в виде прямоугольного дубового медальона, на котором закреплены четыре кабаньих копыта. В Екатеринбургском областном краеведческом музее есть чучело взрослого императорского пингвина. Наибольшее количество работ представлено в Государственном Дарвиновском музее в Москве – 25 чучел птиц и два чучела млекопитающих. Сотрудники этого музея считают, что вероятность находок новых неизвестных работ Р. Варда в отечественных собраниях достаточно высока.

Так как рассматриваемый в данной статье предмет поступил из Эрмитажа, можно предположить, что когда-то он вместе с вешалкой для ружей представлял единый комплект. Подобные сочетания были популярны у охотников XIX и XX веков. Однако этикетка на вешалке выглядит несколько иначе и принадлежит более позднему периоду деятельности Р. Варда. Форма профиля по краю медальона также отличается от профиля на щите чучела головы кабана. Возможно, первый владелец мог приобрести эти вещи в разное время, но это только наши предположения.

В заключение важно отметить, что анализируемый памятник декоративно-прикладного искусства имеет не только антикварную, художественную и историческую ценность, но и мемориальную, так как связан с именем исторической личности мирового масштаба и представляет собой великолепный образец европейского таксидермического искусства конца XIX века. Предмет имеет многочисленные повреждения и для дальнейшей его сохранности и использования в музейной экспозиции нуждается в реставрации.

С. И. Кузнецова

**КОЛЛЕКЦИЯ ОБРАЗЦОВ ТКАНЕЙ
ТОВАРИЩЕСТВА ШЕРСТЯНЫХ ИЗДЕЛИЙ
«ТОРНТОН»**

На выставке «Новые поступления. 2008–2012 годы» в Государственном музее истории Санкт-Петербурга была представлена уникальная коллекция образцов тканей одного из старейших текстильных предприятий нашего города – Комбината имени Э. Тельмана и его предшественника – Товарищества шерстяных изделий «Торнтон», поступившая в музей в 2009 году.

Единственная в своем роде коллекция (1016 предметов) состоит из альбомов разного формата и фирменных бланков, где размещены образцы пальтовых, костюмных, пледовых и других шерстяных тканей. Большая часть из них – 770 единиц – образцы продукции Товарищества шерстяных изделий «Торнтон». Сегодня не многим известно это название, но более 100 лет назад его хорошо знали не только в России.

Первый из Торнтонов, Джеймс (1797–1869), появился в Санкт-Петербурге в 1823 году¹. «Великобританский подданный, купец первой гильдии»² успешно торговал английским сукном, но вскоре решил основать собственное дело. В 1839 году ему было разрешено «приобрести в собственность участок земли, с находящимся на нем строением, для учреждения химического заведения...»³. В 1841 году «в Шлиссельбургском участке г. Петербурга на правом берегу Невы»⁴ он открыл суконную и одеяльную

¹ Пономарёва А. В. Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». Поставщики Императорского двора. Сборник научных статей XIX Царскосельской конференции. СПб., 2013. С. 227.

² ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 307.

³ ЦГИА СПб. Ф. 253. Оп. 2. Д. 91. Л. 1.

⁴ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 307.

фабрику. В первое время всю продукцию (байковые одеяла, белые и цветные фланели, дамские платки) фирма сбывала здесь же, в Петербурге, разным торговцам, а также поставляла в казённые заведения, вроде Городской Богадельни и Вдовьего Дома, которые неоднократно упоминались в книге заказов фабрики середины XIX века.

Спрос на добротную продукцию постоянно рос, и Торнтон расширил производство. Он построил пятиэтажное каменное здание фабрики, закупил для него передовое по тем временам оборудование (до 160 ткацких станков) и уже в 1860 году выпустил товаров более чем на 200 тысяч рублей⁵. Впоследствии эта цифра постоянно увеличивалась.

В 1866 году Джеймс Торнтон с сыновьями, Джоном и Чарльзом, учредили товарищество на паях для производства шерстяной ткани и камвольной пряжи, официально именовавшееся «Товарищество шерстяных изделий «Торнтон» с основным капиталом 2 миллиона рублей»⁶. А в 1872 году, получив свидетельство «на открытие отделения для выделки шерстяных изделий»⁷, они расширили производство «увеличением вдвое числа машин и постройкою соответствующих тому зданий»⁸.

Товарищество начало принимать участие в выставках, и довольно успешно. На Всемирной выставке в Париже в 1878 году ему была присуждена Золотая медаль. С этого времени Торнтоны стали поставщиками Императорского двора и затем дважды подтверждали это высокое звание. В 1882 году на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве и в 1896 году на XVI Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде фабрика была вновь награждена «правом употребления на вывесках и изделиях изображения Государственного Герба за совершенное по качеству изготовление сукон средних сортов, фланели, одеял и других шерстяных изделий»⁹.

⁵ Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия. Т. 2: Деятнадцатый век. СПб., 2008. С. 960.

⁶ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп.1. Д. 807. Л. 307.

⁷ Там же. Л. 196.

⁸ Там же. Л. 307.

⁹ Там же.

В 1885 году на выставке в Антверпене фабрика удостоилась высшей награды – золотой медали¹⁰.

К концу XIX века Товарищество шерстяных изделий «Торнтон» стало одним из крупнейших текстильных предприятий России. В год оно вырабатывало продукции на сумму 6 миллионов рублей¹¹.

Установить ассортимент тканей, выпускавшихся в те или иные годы, можно по отдельным сохранившимся книгам готовых изделий фабрики, книгам заказов и ткацким книгам разных лет, находящимся ныне в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга.

Согласно записям в этих книгах в ассортименте 1888 года преобладали твид, шевииот и фланель¹², а в разработке находилось большое количество новых тканей: более 300 вариантов твида, 120 – мельтона, 85 – фланели, 117 – пледа, 111 – платков и т. д.¹³.

Далеко не все разрабатываемые ткани шли в производство, из них отбирали лучшие по качеству и внешнему виду. Но как они выглядели? На этот вопрос в полной мере отвечает коллекция ГМИ СПб, предметы которой условно объединены в три группы. В первой группе 10 больших производственных альбомов разных лет с образцами всех тканей, выпускавшихся в эти годы. Например, в альбоме 1890–1894 годов более двух тысяч образцов тканей, в основном, шевииота различных цветорисунков¹⁴. Каждый имеет свой номер. В альбоме середины 1890-х – 237 образцов пледовых тканей с рисунком сложной клетки крупного масштаба. Дамская костюмная ткань, шевииот и трико представлены в альбоме 1896–1899 годов. Разнообразные твидовые ткани – в альбоме 1899–1900-х: твид «рогожка», твид крашенный, шотландский твид.

Главным рынком сбыта предприятия с 1880 годов стала Москва. Среди товаров, заказанных складом Торнтонов в Москве

¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп.1. Д. 807. Л. 307.

¹¹ Там же.

¹² ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 401. Л. 1–7 об.

¹³ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 475. Л. 1.

¹⁴ У текстильщиков существует такое понятие – цветорисунок. Например, ткань в полоску, клетку и т. д. может иметь до 20 цветовых вариантов, и в каждом из них может быть до 20 цветовых решений рисунка. Если в рисунке изменить цвет хотя бы двух нитей, получится совсем другой эффект, другой цветорисунок.

в 1894 году, значительное место отводилось платкам. Только в одной записи от 8 февраля 1894 года перечислено до 600 номеров цветорисунков дамских платков¹⁵. Пользовались спросом шевииот, твид, сатин, трико и пледы (до 200 цветорисунков)¹⁶. В дальнейшем, наряду с этими товарами, склад в Москве заказывал диагоналевые ткани, сукно: картузное, пальтовое, жакетное, юбочное.

В 1899 году Товарищество «Торнтон» готовилось к Всемирной выставке в Париже. В «Кратком обозначении выставляемых предметов» были названы следующие: «сукно, драп, кастор, сатин, фланель, байка, пледы, одеяла, платки, камвольные пряжи, Бибер Диагональ»¹⁷. В подробном перечне 48 наименований, от одного до трех образцов в каждом, за исключением фланели (11 образцов) и платков (18 единиц).

Оценкой экспозиции Товарищества на выставке в Париже стало присуждение предприятию Гран-при за красоту и качество тканей. Столь превосходно зарекомендовавшие себя, они долгое время оставались в производстве. Эта высокая награда доказала, что продукция Товарищества «Торнтон» не только пользовалась большим спросом в России, но и заслужила всемирное признание.

В альбоме 1901–1903 годов более двух тысяч образцов различных тканей, многие из которых были в выставочном списке: сатин, шевииот-экстра, фланель, дамское эскимо (тонкое сукно для дамских накидок и платьев), трико, драп костюмный, и другие.

Во второй группе – альбомы меньшего размера, обычные и раскладные, с образцами одного вида ткани в каждом. Так, в альбоме 1880 годов 36 образцов шерстяной фланели из пряжи двух цветов – серого и коричневого. Одна ткань, одно цветовое решение и 36 разных цветорисунков. Альбомы с образцами пальтовых и костюмных тканей 1902–1914 годов – среди раскладных есть альбомы с образцами английских тканей, которые Торнтоны привозили из Великобритании. В основном это костюмные и пальтовые ткани. На внутренней стороне нижней крышки обложки такого альбома – картинка из модного журнала с изображением импозантных мужчин, демонстрирующих новинки моделей

¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 475. Л. 1.

¹⁶ Там же. Л. 1–89.

¹⁷ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 1277. Л. 17.

сезона, которые рекомендуется шить из предлагаемых тканей. И, наконец, третья группа, в которую входят фирменные бланки Товарищества с образцами отдельных тканей 1910–1913 годов. Эти бланки, как и раскладные альбомы, фирма предлагала торговцам для ознакомления с товаром. Те отбирали нужный им вид продукции, для чего выписывали номера тканей, проставленные на правом поле бланков. В коллекции представлены бланки с образцами теннис-фланели, летней пальтовой ткани, трико, драпа костюмного, шевиота. В музейном собрании 270 цветорисунков шерстяной фланели 1910 года: светлой и темной, яркой и приглушенной, в полоску, в клетку и др. На бланках 1913 года по одному образцу ткани. В коллекции более 130 образцов драпа костюмного и более 200 – шевиота. Можно с уверенностью сказать, что вторая половина 1900 – начала 1910-х годов – это период наивысшего подъема в истории Товарищества.

Несомненное достоинство музейной коллекции заключается в том, что она представляет ткани 1880–1910 годов во всем их многообразии и позволяет проследить развитие Товарищества «Торнтон», ежегодное расширение ассортимента выпускаемой продукции и постоянное совершенствование ее качества. Но, главное, – все ткани имеют точную датировку, что бывает чрезвычайно редко.

Изучение коллекции повлекло за собой обращение к архивным и музейным материалам, относящимся к этому производству. Комплекс музейных предметов невелик, но достаточно интересен. Это фотографии, открытки с видами фабрики и отдельных ее строений.

Главный производственный корпус фабрики с красильней и дымовой трубой (Октябрьская набережная, 50) и дом владельца (Октябрьская набережная, 52) являются памятниками промышленной архитектуры Санкт-Петербурга второй половины XIX века¹⁸.

В 1964 году в Государственный музей истории Ленинграда в дар от Л. А. Гольст поступила фотография с видом фабрики «Торнтон» на правом берегу Невы. В книгу поступления она записана как «Суконная фабрика Торнтон на правом берегу Невы. Санкт-Петербург. Вторая половина XIX века»¹⁹. На фотографии нет никаких надписей, но на ее обороте виден оттиск штампа

¹⁸ Историческая застройка Санкт-Петербурга. Перечень вновь выявленных объектов. Справочник. СПб., 2001. С. 247.

¹⁹ ГМИ СПб. Инв. № II-A-13597-ф.

синего цвета: «Фото “А. Нестеров и К^о” на Императорском фарфоровом заводе». Судя по ракурсу, снимок сделан с территории этого завода. Датировка снимка достаточно широкая – вторая половина XIX века. Ряд технологических особенностей фотографии указывает на раннее время ее происхождения: 1860-е годы. Кроме того, на старой фотографии нет кирпичных корпусов фабрики Варгуниных²⁰, из чего следует, что снимок сделан до 1880-х годов.

На фотографии хорошо виден шестизэтажный фабричный корпус. Слева от дома просматривается огромная поленница дров. Значит, участок земли, прилегающий к зданию, использовался как склад древесины, необходимой для нужд фабрики и отопления домов. На Неве баржа, целиком груженная дровами. На переднем плане два хозяйских дома. Сохранился тот, что справа, так называемый «отцовский дом»²¹. Важно отметить, что в ЦГИА СПб был обнаружен важный документ (план усадьбы Товарищества «Торнтон» от 26 июля 1914 года), позволяющий уточнить дату постройки этого здания – 1866 год. Эта дата не упоминалась ранее в трудах по истории промышленной архитектуры Санкт-Петербурга²².

Архитектор Гамазов в 1866 году составил страховой план «отцовского дома», «принадлежавшего Якову Ивановичу Торнтону»²³, состоящего на правом берегу реки Невы, на 9-й версте от С.-Петербурга, против Казенного Механического завода». В нем литерой «L» обозначен «Каменный дом, крытый железом, в 2 этажа, на жилом подвале <...>, в сад каменное крыльцо с тамбуром <...>, на стенах хорошие обои, на потолках лепная работа, полы <...> в дубовых паркетах...»²⁴.

На плане надписи: справа – «Бумажная фабрика Варгуниных»; но главное – слева: «Пустое место господ Торнтон», которое,

²⁰ Краснокирпичные корпуса бумажной фабрики Варгуниных построены в 1880-е годы архитектором Л. Л. Шауфельбергером. Они находятся на Октябрьской набережной, 54–56. Подробнее о фабрике см.: *Штиглиц М. С.* Промышленная архитектура Санкт-Петербурга. СПб., 2003. С. 204.

²¹ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 806. Л. 63 об.

²² ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 3. Д. 68.

²³ Так в России называли основателя фабрики Джеймса Торнтон. См.: ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 3. Д. 68. Л. 79.

²⁴ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 3. Д. 11. Л. 1.

как видно было на предыдущей фотографии, занято поленицей дров. В верхней части плана обозначены «фабричные строения» – главный производственный корпус с красильней и дымовой трубой.

Главный корпус строился в две очереди. В описи строений страхового плана «фабрики шерстяных изделий Товарищества Торнтон и К°, состоящей <...> по правому бичевому берегу реки Невы», составленного тем же архитектором Гамазовым 28 ноября 1866 года, отмечено литерой «А» «каменное здание, крытое железом в 6 этажей...»²⁵ – то, что на фотографии. В свидетельстве на открытие в нем фабрики «действующей силою паровой машины...», полученном Торнтонами в 1867 году, говорится: «Дано сие Товариществу шерстяных изделий Торнтон в том, что по освидетельствовании в техническо-полицейском и медицинском отношениях фабрики шерстяных изделий <...> препятствия к открытию оной не встречается как со стороны Губернского начальства, так и Министерства финансов...»²⁶.

Судя по всему, речь идет о недавно построенном фабричном здании, и, вполне вероятно, строительство его связано с важным событием в истории фабрики: именно в 1866 году было учреждено Товарищество шерстяных изделий «Торнтон»²⁷.

До этого суконная и одеяльная фабрика Джеймса Торнтона, открывшаяся в 1841 году, размещалась в двухэтажном здании и была оборудована ручными ткацкими станками²⁸. Затем было «улучшение фабрике учинено по части машинной <...>. Машины действуют силою паров». И к двухэтажному деревянному зданию прибавилось трехэтажное, каменное, как сообщается в «Ведомости о фабрике Торнтон за 1855 год»²⁹.

Стало быть, шестиэтажного корпуса тогда еще не было, и фотография сделана после 1855 года. Зато в описи строений фабрики 1876 года об этом здании под № 7 говорилось: «Фабричное здание (старое главное строение), каменное, крытое железом в 6 этажей...»³⁰;

²⁵ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 806. Л. 82.

²⁶ Там же. Л. 181.

²⁷ См.: ПСЗРИ. Собрание второе. Т. XLI. Отделение первое. 1866. СПб., 1868. С. 1037.

²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 494.

²⁹ ЦГИА СПб. Ф. 253. Оп. 2. Д. 186. Л. 79.

³⁰ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 806. Л. 58.

а под № 18 числилось «новое фабричное строение, каменное, крытое железом в 6 этажей...»³¹.

В Деле строительного отделения Санкт-Петербургского Правления в протоколе № 415 от 10 июня 1871 года существует запись о том, что на фабрике Торнтонна «... в настоящее время возводится большое 6-этажное каменное заводское строение, одна половина оного расположена параллельно реки Большой Невы, а другая часть перпендикулярно к первой, кладка 2-х этажей окончена, и кладка 3-го этажа производится»³². А в деле «О постройках <...> фабриканта Торнтонна...» есть протокол № 716 от 27 декабря 1871 года об освидетельствовании постройки «большого каменного корпуса, принадлежащего Товариществу шерстяных изделий Торнтон»³³ и план двора фабрики, составленный архитектором К. И. Гедройцем, в котором литерой «А» обозначено это новое заводское строение³⁴.

Таким образом, мы пришли к заключению, что строительство первой очереди главного корпуса, «старого главного строения», было окончено не позднее 1866 года, а вторая очередь завершена в 1871 году. К этой дате здание приобрело иной облик, о чем свидетельствует рисунок неизвестного художника «Фабрика Торнтонна» (1890-е, частное собрание).

Есть все основания утверждать, что фотография, на которой представлено «старое главное строение», относится к 1860 годам. Более того, с большой долей вероятности можно предположить, что это вторая половина 1860 годов.

Материалы ЦГИА СПб позволили установить имя архитектора главного корпуса. В полицейском протоколе, составленном приставом Шлиссельбургского участка Санкт-Петербургской Пригородной полиции об обрушении 9 июня 1871 года лесов строящегося нового корпуса фабрики «Торнтон» и падении 8 рабочих с высоты 3-го этажа, сказано: «Постройка фабрики производится по плану архитектора Александра Феодоровича Занфтлебен и под его наблюдением. <...> постановил составить сей

³¹ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 806. Л. 60 об.

³² ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 3. Д. 285. Л. 5.

³³ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 3. Д. 629. Л. 2.

³⁴ Там же. Л. 4–15.

протокол пристав майор барон Витте <...>, архитектор Александр Федоров Занфтлебен и Директор фабрики Чарльз Торнтон»³⁵.

Было даже возбуждено дело по обвинению А. Ф. Занфтлебена в нарушении строительного устава³⁶. Спасло то, что рабочие, упавшие с лесов, хоть и получили разные повреждения, все остались живы³⁷. Тем не менее, судебное разбирательство длилось два года. Окружной суд Санкт-Петербурга признал А. Ф. Занфтлебена виновным и «... приговорил к аресту при полиции на 7 дней»³⁸. После апелляции дело рассматривалось в Судебной палате. 15 февраля 1873 года архитектор был всё же признан виновным, но Судебная палата постановила: «<...> в изменение приговора Окружного суда <...> подсудимого <...> Александра Федорова Занфтлебена»³⁹ подвергнуть взысканию в количестве пятидесяти рублей»⁴⁰.

Интересно, что первое упоминание о работе А. Ф. Занфтлебена на фабрике относится к 1866 году: в это время он осуществлял «надзор за постройками каменного 6-этажного для рабочих дома во дворе, принадлежащего <...> С.-Петербургскому I гильдии купцу Торнтону <...> с полной ответственностью за прочность и правильность работ...»⁴¹. Этого дома нет в описании строений страхового плана 1866 года, в описи же 1876 года под № 24 упоминается «старая казарма, каменная, крытая железом, в 6 этажей <...>. Строение прочное, снабжено водою и занято жильем рабочих»⁴². Есть основания полагать, что А. Ф. Занфтлебен имел отношение к строительству «старого главного строения».

³⁵ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 3. Д. 285. Л. 4.

³⁶ ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1320.

³⁷ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 3. Д. 285. Л. 4.

³⁸ ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1320. Л. 2.

³⁹ Петербургский архитектор А. Ф. Занфтлебен (1815–1880) известен производственными зданиями Новой бумагопрядильной мануфактуры (набережная Обводного канала, 90. 1869, 1875–1878); Спасской бумагопрядильной мануфактуры (проспект Обуховской обороны, 86. 1876). См.: *Штиглиц М. С.* Промышленная архитектура Санкт-Петербурга в сфере индустриальной археологии. СПб., 2003. С. 192.

⁴⁰ ЦГИА СПб. Ф. 487. Оп. 1. Д. 1320. Л. 2 об. – 4.

⁴¹ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 161.

⁴² ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 806. Л. 62 об.

Казарму Занфтлебена можно увидеть на следующей фотографии: «Общежитие для рабочих фабрики Торнтон»⁴³. Она поступила в Государственный музей истории Ленинграда в 1948 году в числе фотоснимков зданий «промышленного капитализма», выполненных с негативов в фотолаборатории Управления по делам архитектуры при Ленинградском горисполкоме. Это был заказ музея для экспозиции в Особняке Румянцева. Большая постановочная фотография составлена из двух снимков. Почти весь коллектив фабрики был снят на фоне казарм для рабочих. Справа казарма 1866 года, за строительством которой наблюдал архитектор А. Ф. Занфтлебен, слева – так называемая новая казарма, построенная после 1866-го, но до 1876 года. Снимок сделан во время какого-то большого фабричного праздника. Отдельные типажи и детали позволяют высказать предположение о создании этого снимка в последней трети XIX века.

Казармы – жилые здания для рабочих, в которых постоянно проживали 500 человек. Еще 1500 рабочих фабрики были приходящими⁴⁴. В первом этаже казарм располагались хлебопекарни, мелочные лавки с большим разнообразием товаров. Следует отметить, что хозяева старались организовать быт и досуг рабочих. Следили за тем, чтобы казармы не были перенаселены – не более «4 ж человека на окно»⁴⁵. Непременно баня, прачечная, родильный приют, больница – «лазарет на 20 кроватей и 20 кроватей экстренных... с приходящим каждый день врачом и постоянным фельдшером»⁴⁶. Кроме этого – читальня, сад для рабочих, оркестр духовой из рабочих⁴⁷. Бильярдная и библиотека – для хозяев и мастеров. Мастера фабрики в основном были иностранцы. В 1895 году из 19 мастеров – 9 англичан, 6 немцев и 4 русских без всякого образования⁴⁸. Сознывая, что производству нужны грамотные работники, Торнтоны открыли в 1874 году школу на

⁴³ ГМИ СПб. Инв. № II-A-908-ф.

⁴⁴ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 347.

⁴⁵ Там же. Л. 306.

⁴⁶ Там же. Л. 305 об.

⁴⁷ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 1227. Л. 18.

⁴⁸ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 303 об.

100 учащихся⁴⁹, где днем учились дети рабочих, а вечером постигали грамоту их родители.

А в 1903 году Торнтоны строят театр. В Фонде графики ГМИ СПб хранится «Проект здания для развлечения рабочих фабрики шерстяных изделий Высочайше утверждённого товарищества Торнтон». Поверх чертежа имеется надпись: «По протоколу заседания Строительного отделения С.-Петербургского Губернского Правления от 24 июня 1903 года за № 14 постройка театрального здания на месте по сему плану и согласно настоящим чертежам разрешена ...»⁵⁰. Проект подписан гражданским инженером Шевалёвым. Этот документ был поставлен на музейный учет в 1949 году, хотя, скорее всего, оказался в коллекции еще в довоенное время. Здание театра сохранилось. После революции 1917 года здесь был клуб фабрики «Красный ткач», затем Комбината имени Э. Тельмана. В настоящее время – частная гостиница.

В 2012 году в фонды музея поступила картина художника А. Путуса «Большая Нева. Пароход «Странник» Товарищества «Торнтон». Это единственное сохранившееся изображение парохода, который был построен на строительно-механическом заводе акционерного общества «В-м Крейтон и К°» в городе Або (Финляндия) по заказу Торнтонов и спущен на воду в 1892 году⁵¹. Последний раз пароход упоминался в архивных документах фабрики «Красный ткач» в 1939 году, в связи с его ремонтом⁵². Только назывался пароход уже в честь нового владельца – «Красный ткач»⁵³.

Помимо изображения парохода, на картине примечательна панорама Александровского чугунолитейного завода, с хорошо узнаваемой водонапорной башней. Именно со стороны Александровского чугунолитейного завода сделан снимок фабрики, который воспроизведен на открытке «Вид на Неву и фабрику «Торнтон», опубликованной издательством «Ришар» между 1900 и 1904 годами. Так выглядела фабрика, когда выпускала

⁴⁹ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Л. 305 об.

⁵⁰ ГМИ СПб. Инв. № I-A-1668-и.

⁵¹ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 808. Л. 139–141.

⁵² ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 2. Д. 149. Л. 2–7.

⁵³ ЦГИА СПб. Ф. 1266. Оп. 1. Д. 807. Л. 117.

замечательные ткани и завоевала Гран-при на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.

С началом Первой мировой войны резко сократились поставки в Россию европейского сырья, из которого производили наиболее качественные ткани. Лишь крупный заказ Военного ведомства на сукна для обмундирования российской армии давал предприятию возможность работать в прежнем режиме, но это продолжалось недолго. В мае 1917 года Торнтоны продали паи Товарищества и покинули Россию. В 1918 году Товарищество было национализировано, и с 1919 года предприятие стало называться «Невская фабрика шерстяных изделий». В 1922 году оно было переименовано в фабрику «Красный ткач». Но это уже другая история.

Т. Ю. Колесова

СОВЕТСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ РОССИЙСКИЕ МОНЕТЫ В СОБРАНИИ ГМИ СПБ

Раздел коллекции Фонда нумизматики, о котором пойдет речь, включает в себя более 900 разменных и памятных монет, выпущенных в Советском Союзе и современной России. Этот раздел начал складываться достаточно поздно: только в конце 1950-х годов в музей поступили первые советские серебряные монеты, положившие начало формированию этой части коллекции.

Гораздо более быстрыми темпами шло пополнение раздела в 1960-е годы, когда музеем были приобретены через Фондово-закупочную комиссию и получены в дар несколько частных коллекций, включавших, в том числе, и денежные знаки советского периода. Наибольший интерес из этих поступлений представляет собрание, приобретенное музеем в 1965 году у Матвея Яковлевича Рейзмана¹.

Коллекция М. Я. Рейзмана состояла из бумажных денежных знаков и суррогатов конца XIX – середины XX века, небольшого числа серебряных и медных монет времени царствования Николая II, периода правления Временного правительства и советских монет 1921–1965 годов в количестве 346 единиц, о которых в дальнейшем и пойдет речь.

При рассмотрении собрания в целом выявляется стремление владельца коллекции к ее наибольшей репрезентативности. Возможно, по изначальному замыслу нумизмата планировалось включить в коллекцию по два экземпляра всех номиналов

¹ В большинстве собраний, поступивших в Фонд нумизматики Государственного музея истории Ленинграда в 1960-е годы, советские монеты составляли лишь небольшую часть (в пределах нескольких десятков единиц). Например, коллекции О. Н. Корсакова (акт № 424 от 7.12.1964) или В. Б. Воронова (акт № 47 от 18.03.1963). Коллекция М. Я. Рейзмана, в отличие от прочих, в основном состояла из монет советского периода.

каждого года выпуска, без учета разновидностей, обусловленных различием гуртовых надписей или особенностями штемпелей.

Но, вероятно, в связи с невозможностью раздобыть некоторые монеты, коллекционер был вынужден заменить их аналогами. В итоге некоторые предметы, поступившие в музей в составе собрания, представлены в трех и более экземплярах, а некоторые – только в одном или вообще не представлены. Так, например, отсутствует 1 копейка 1929 года, вовсе не являющаяся нумизматической редкостью. Скрыть подобные лакуны удалось благодаря способу хранения монет, не очень грамотному с точки зрения их сохранности. Все экземпляры из этой коллекции имеют характерную особенность: либо на аверсе, либо на реверсе практически каждого предмета видны следы клея и бумаги, что свидетельствует о том, что до поступления в музей они были наклеены парами на какую-то основу.

Поскольку дата указана только на реверсе, а аверсы монет одного типа абсолютно идентичны, составитель коллекции при отсутствии нужного экземпляра мог клеить аверсом сверху любую монету соответствующего типа. Например, в пару к наклеенному реверсом сверху рублю 1921 года можно было прикрепить аверсом сверху рубль 1922 года и так далее, что способствовало визуальной полноте коллекции.

Наиболее ранние экспонаты из коллекции М. Я. Рейзмана – банковая серебряная монета 1921–1922 годов и разменная серебряная монета 1921–1923 годов, отчеканенная на Петроградском монетном дворе. Первые советские монеты, имеющие параметры (диаметр, вес, пробу), идентичные параметрам дореволюционного серебра, были выпущены в широкое обращение только в ходе денежной реформы в 1924 году². К сожалению, в коллекции отсутствует такая нумизматическая редкость, как золотой червонец 1923 года.

В ходе вышеупомянутой денежной реформы, целью которой была стабилизация национальной валюты и, как следствие, – упорядочение денежного обращения, в оборот были выпущены серебряные и медные монеты нового образца. Подробно их внешний вид, техни-

² Щелоков А. А. Монеты СССР. М.: Финансы и статистика, 1989. Дьячков А. Н., Уздеников В. В. Монеты России и СССР. М.: Советская Россия, 1978.

ческие характеристики и условия обращения были регламентированы в декрете ЦИК и СНК СССР от 22 февраля 1924 года³.

Согласно этому декрету предусматривалась чеканка серебра достоинством в 1 рубль, 50 копеек (полтинник), 20, 15 и 10 копеек, а также медной монеты достоинством в 5, 3, 2 и одну копейку⁴. Все вновь выпущенные денежные знаки имели на аверсе название государства – СССР – и новую символику: герб и девиз «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» С целью насыщения денежного обращения серебряной и медной монетой в как можно более максимально короткие сроки заказ на чеканку был размещен не только на Монетном дворе, который к тому времени еще не полностью восстановил свои мощности. Их выпускали для Советского государства и в Великобритании, и на промышленных предприятиях Ленинграда (например, на телефонном заводе «Красная заря»)⁵.

Образцы всех выпущенных в обращение в 1924 году монет представлены в коллекции, поступившей от М. Я. Рейзмана. Рассматривая далее в хронологической последовательности предметы из его коллекции, можно проследить эволюцию советских денег в 1920–1930-е годы. Сокращалась линейка номиналов: серебряный рубль не чеканился с 1925 года, полтинник – с 1928-го. С целью экономии менялся материал, изменялся и упрощался их внешний вид. С 1926 года мелкие разменные номиналы стали чеканиться не из меди, а из более легкого и дешевого сплава – алюминиевой бронзы⁶. В 1931 году разменная серебряная монета стала чеканиться из медно-никелевого сплава. На протяжении второй половины 1930-х – конца 1950-х годов характер выпускаемых металлических денежных знаков (за исключением рисунка герба, отражавшего количество входивших в состав СССР республик) практически не менялся. В коллекции, о которой

³ Вязельщиков В. П. Серебряные деньги СССР // Советский коллекционер. 1929. № 7–9. С. 4–7.

⁴ С 1925 по 1928 год также чеканилась медная монета достоинством в полкопейки.

⁵ На монетных дворах Лондона и Бирмингема чеканилась часть серебряных полтинников и медных пятаков; в Фонде нумизматики ГМИ СПб хранятся девять подобных монет.

⁶ Вязельщиков В. П. Бронзовые разменные монеты // Советский коллекционер. 1929. № 1–3. С. 34–37.

идет речь, представлены образцы регулярной чеканки всех годов и номиналов этого периода, в том числе и никелевая монета 10 копеек 1958 года, которая официально выпущена не была, но, тем не менее, встречалась в обращении. Последние экземпляры собрания датированы временем его передачи в музей – 1965 годом.

В целом приобретенная у М. Я. Рейзмана коллекция дает достаточно полное представление о типах советских монет в 1920–1960-е годы. В составе Фонда нумизматики она является наиболее полным и законченным собранием советского периода, несмотря на некоторые лакуны. Все остальные группы монет, поступившие в музей, имеют гораздо меньшую репрезентативность и охватывают более короткие периоды.

Как уже было сказано выше, советский раздел коллекции монет в Фонде нумизматики начал активно формироваться только с конца 1950-х годов. При этом с 1970-х годов изменились принципы комплектования собрания. Помимо приобретения предметов у частных владельцев, в музее развернулась более активная собирательская работа научных сотрудников. В фонд постоянно поступали монеты 1940–1950-х годов, еще недавно находившиеся в широком обращении, но отмененные в ходе денежной реформы 1961 года. Исчезновение подобных денежных знаков из ежедневного оборота привело к мысли о необходимости их сохранения в музейном собрании. Однако выпускаемые после 1961 года монеты практически не попадали в музей.

В следующем десятилетии в Фонде нумизматики активно развивалось еще одно направление – комплектование советских памятных и юбилейных монет. Традиция выпуска памятных монет, имевшая место в царской России, после революция была прервана почти на пятьдесят лет. Отчасти это было связано с тем, что наиболее подходивший для этого номинал (рубль) не чеканился с 1924 года до середины 1960-х годов.

Первая юбилейная монета СССР, выпущенная в 1965 году, была посвящена 20-летию Победы в Великой Отечественной войне. Она, наряду с обычными рублями того же года, являлась законным платежным средством и была выпущена значительным тиражом в 60 миллионов экземпляров⁷.

⁷ Аглинцева Т. А., Кукушкина Е. М. Прошлое в монетах. Памятные монеты 1832–1991 годов. М., 1994.

В последующие годы чеканка юбилейных и памятных монет была продолжена. До начала 1980-х годов подобные выпуски случались не каждый год и были посвящены наиболее значимым с идеологической точки зрения событиям (50-летию советской власти, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 30-летию Победы в Великой Отечественной войне). Позже памятные монеты стали чеканить каждый год, иногда по несколько различных видов. Расширилось и сюжетное содержание выпусков – появились экземпляры, посвященные космической тематике, юбилеям известных ученых и деятелей культуры и даже с изображением памятников архитектуры⁸.

Комплектование памятных монет в музее велось довольно хаотично. В основном оно происходило в рамках собирательской работы сотрудников музея. При этом одна памятная монета могла быть представлена в фонде в нескольких экземплярах практически сразу после своего выпуска, а другая – лишь через несколько лет и только в одном экземпляре. Тем не менее, в коллекции Фонда нумизматики в настоящее время собрана полная подборка памятных и юбилейных монет с 1965 по 1988 год.

Такое пополнение коллекции произошло благодаря появлению еще одного источника комплектования. С конца 1980-х годов Московский и Ленинградский монетные дворы стали передавать в музей образцы своей продукции. К сожалению, в середине 1990-х годов, связи со сложной экономической обстановкой в стране эта традиция была прервана. Кроме того, значительная часть памятных монет в то время стала изготавливаться из драгоценных металлов, что значительно осложнило их приобретение музеем.

Поскольку в настоящее время Монетный двор ежегодно чеканит значительное количество памятных монет, сюжеты которых зачастую никак не связаны с историей Санкт-Петербурга, не представляется возможным собрать все экземпляры такого типа⁹.

Отдельная группа памятных монет, хранящихся в собрании ГМИ СПб, посвящена играм XXII Олимпиады в Москве. Всего

⁸ С 1981 года – космическая тематика, с 1983 года – портреты ученых, с 1988 года – памятники архитектуры.

⁹ В собрании Фонда нумизматики в настоящее время хранятся около 40 монет, посвященных событиям Великой Отечественной войны, свыше 30 – отражающих различные политические события, свыше 70 – посвященных различным персоналиям, 11 – с изображением архитектурных памятников и 23 – из серии «Красная книга»; некоторые из указанных монет представлены в нескольких экземплярах.

было выпущено 45 видов – номиналом от одного до 150 рублей, выполненных в различных металлах. В собрании Фонда нумизматики имеется серия из пяти медно-никелевых рублей посвященная олимпийской Москве. Хотя они были выпущены достаточно большим тиражом (от 5 до 9 миллионов каждая), в настоящее время они представляют существенную ценность. Кроме того, в коллекцию ГМИ СПб входят пять наборов серебряных олимпийских монет достоинством в 5 и 10 рублей. Это экземпляры из так называемой «географической» серии (с изображением архитектурных композиций городов, принимавших Олимпиаду) и из серий, посвященных различным видам спорта, входящим в программу Олимпийских игр. Все они отчеканены на Ленинградском и Московском монетных дворах и отличаются тщательной проработкой всех деталей и высоким качеством исполнения.

В завершение обзора собрания советских и современных монет Фонда нумизматики следует сказать о так называемых бонах – монетовидных знаках, не являющихся общегосударственными денежными знаками, но служащих временным и часто вынужденным заменителем денег.

В собрании музея хранится подборка бон 2-й Государственной шорно-футлярной и чемоданной фабрики в Петрограде номиналом от одной копейки до 5 рублей¹⁰. Подобные боны были введены руководством предприятия в 1922 году для расчетов с рабочими фабрики, чтобы оградить их от потерь, вызванных инфляцией начала 1920-х годов. Рабочие, получавшие зарплату этими бонами (курс которых был привязан к курсу довоенного золотого рубля), могли оплачивать ими различные товары в фабричной лавке. Благодаря низкой стоимости продуктов, приобретаемых за такие денежные знаки, боны скоро стали очень популярны и начали приниматься и в других магазинах Петрограда. Они находились в обращении вплоть до начала 1924 года, когда в связи с денежной реформой было запрещено использование в качестве платежного средства любых денежных суррогатов.

Вторая подборка бон – это расчетные знаки, имевшие хождение на архипелаге Шпицберген. Особый статус архипелага, входившего в состав Норвегии, давал Советскому Союзу право вести

¹⁰ Боны поступили в 1965 году от В. А. Горшкова (акт № 149 от 18.06.1965).

на нем разработку угольных месторождений. Для замкнутых внутренних расчетов в советских торговых точках в 1946 году по заказу треста «Арктикуголь» на Ленинградском монетном дворе были выпущены металлические боны номиналом от 10 до 50 копеек. Они имели хождение на Шпицбергене вплоть до конца 1950-х годов.

В целом, собрание советских и современных российских монет Фонда нумизматики представляет значительный интерес для исследовательской работы и может быть использовано в выставочной деятельности музея. Несмотря на неоднородность состава и некоторые лакуны коллекция ГМИ СПб достаточно полно отражает изменения, происходившие в денежном обращении советского, а затем российского государства за последние 90 лет.

Т. Г. Шатунова

ЛИВРЕЯ СЛУГИ И ШЛЯПА ГОСПОДИНА: ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ

В 1974 году в Государственный музей истории Ленинграда киностудией «Ленфильм» были переданы 22 предмета, имеющих историко-бытовое значение. Среди них привлекают внимание ливрея слуги с жилетом¹ и двуугольная шляпа с плюмажем из белых страусовых перьев². Предметы имеют маркировки гардероба киностудии «Ленфильм». К сожалению, на киностудии отсутствуют ранние инвентарные книги гардероба, так как они не подлежат архивному хранению. В связи с этим сегодня не представляется возможным установить точную дату и место, откуда поступили эти предметы. Однако выяснить хотя бы приблизительно время поступления вещей, опираясь на имеющиеся штампы, все-таки можно.

Основанная в 1918 году, киностудия «Ленфильм» в первые годы своего существования неоднократно меняла название. В 1922 году Петроградский кинокомбинат стал называться «Севзапкино», в 1925-м – «Ленинградкино». В 1926 году кинофабрика была передана Всероссийскому акционерному обществу «Совкино» и переименована в «Ленинградскую фабрику Совкино», а в 1930 году – в фабрику «Союзкино»³. И только в 1934 году она стала называться «Ленфильм».

На подкладке ливреи имеются четыре четких штампа: «гардероб / к-ф / Совкино / № 1240»; «Ленинградская / Совкино / фабрика»; «№ 31346 М / Гардероб 1933»; «Ленфильм / М / 4511». Еще два проставленных штампа фактически не читаются,

¹ ГМИ СПб. КП-75375; КП-75376.

² ГМИ СПб. КП-75377.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 1. Д. 1. Л. 1.

за исключением номера, написанного чернилами. Возможно, они более ранние. На жилете также проставлены несколько штампов. Самый ранний из них принадлежит кинофабрике «Севзапкино» 1922–1924 годов. На основании этого можно предполагать, что оба предмета поступили на киностудию «Ленфильм» в начале 1920-х годов.

Установить время поступления двуугольной шляпы сложнее. Штампы гардероба «Ленфильма», имеющиеся на подкладке, фактически ставились один на другой и поэтому плохо читаются. Однако на подкладке есть еще один штамп, прямоугольной формы, с надписью «Друзья». «Друзья» – это название фильма, который снимался на киностудии режиссером Л. О. Арнштамом в 1937–1938 годах. На главные роли в эту картину были приглашены будущие звезды отечественного кинематографа: Б. А. Бабочкин, С. Я. Каюков, Н. К. Черкасов, Н. К. Симонов (сыгравший в фильме роль молодого князя)⁴. Фильм был посвящен памяти С. М. Кирова. В основу сценария были положены факты из его биографии. Поэтому можно считать, что двуугольная шляпа в 1930-е годы, а может быть и раньше, уже была в гардеробе киностудии. Раннее время поступления вещей на киностудию свидетельствует, что эти предметы – подлинные, а не аналоги, изготовленные в мастерских «Ленфильма».

Ливрея и шляпа вызвали столь пристальное внимание потому, что история их бытования, по моему мнению, связана с дворцом графов Шереметевых (набережная реки Фонтанки, 34). На это указывают имеющиеся на вещах признаки: на ливрее – галун и пуговицы, на жилете – пуговицы с изображением родового герба графов Шереметевых, а на подкладке двуугольной шляпы – монограмма «СШ» под графской короной.

Последний владелец усадьбы граф Сергей Дмитриевич Шереметев с семьей покинул дворец в апреле 1917 года и переехал в Москву. В январе 1918 года он вернулся в Петроград, чтобы передать ключи от усадьбы представителям Народного комиссариата по просвещению, в ведение которого поступило здание. Тогда же комиссариат назначил комиссаром Дворца-музея Шереметева и его первым хранителем Н. Г. Пиотровского, члена художественно-исторической

⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 14. Д. 131. Л. 1–63; Д. 132. Л. 1–200; Ф. 257. Оп. 15. Д. 41. Л. 1–46.

комиссии. В 1919 году в главном здании усадьбы открылся Музей быта. Его хранителем стал В. К. Станюкович. В июле 1925 года со всем имуществом, постройками и штатом Музей быта был передан историко-бытовому отделу Государственного Русского музея. Исследователь, историк А. В. Краско в монографии «Три века городской усадьбы графов Шереметевых. Люди и события» отмечает, что уже в 1926 году появились первые признаки угрозы ликвидации музея, и действительно, в сентябре 1929 года было принято решение о его закрытии и размещении исторических и художественных ценностей по другим музеям Ленинграда⁵. В усадьбе хранились уникальные коллекции оружия, икон, фарфора, художественной бронзы, серебра, книг. Все эти вещи были переданы в Государственный фонд «Антиквариат», в Эрмитаж, Русский музей, музеи Петергофа и Царского Села. Наименее ценные предметы продавались через магазины и аукционы. К этим вещам могут быть также отнесены ливрея с жилетом и шляпа.

Ливрея из коллекции ГМИ СПб выполнена из сукна оливково-зеленого цвета, по крою напоминает французский кафтан. Воротник, полы, манжеты, фалды отделаны галуном (басоном) с тканым изображением герба рода Шереметевых, герб рода украшает и пуговицы. Предок С. Д. Шереметева, фельдмаршал Борис Петрович Шереметев, сподвижник Петра I, первым в России в 1706 году был пожалован графским титулом. Право на графский титул принадлежало лишь потомкам Б. П. Шереметева, а его братья и их наследники оставались «просто» дворянами.

Герб рода Шереметевых представляет собой сложную композицию. Посередине золотого щита, на красном поле, окруженном лавровым венцом, изображена корона – герб древних владетелей Пруссии. Под ней два серебряных прямых креста, свидетельствующих об обращении рода в христианскую веру. Родоначальником Шереметевых считается Андрей Иванович Кобыла, отец которого Гланда Камбила, один из князей Рейнских, выехал «из Пруссии» в Россию и поступил на службу к великому князю Александру Невскому. После крещения ему было дано имя Иоанн. В нижней части на золотом щите изображена шапка, служившая отличием для бояр. Под ней – копье и меч, положенные крестообразно на

⁵ Краско А. В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых. Люди и события. М.: Центрполиграф, 2009. С. 229.

серебряном полумесяце, рогами обращенном вверх. Щит покрыт графской короной и турнирным шлемом, увенчанным изображением дуба, по сторонам которого – две серебряные шестиугольные звезды. Щит держат два льва, в пастях которых лавровая и оливковая ветви, в лапах скипетр и держава – в память того, что предки Шереметевых владели частью Пруссии. Под щитом лента с девизом на латыни: «*DEUS CONSERVAT OMNIA*» («Бог сохраняет все»)⁶.

В XVIII – первой половине XIX века в домах высшей аристократии и богатого дворянства было принято одевать мужскую прислугу в ливреи французского или английского типа. Французская ливрея состояла из кафтана XVIII века, жилета, штанов-кюлотов, белых чулок и башмаков. Ливрея английского типа – фрак с шерстяным аксельбантом, жилет, короткие белые штаны, длинные чулки, нитяные перчатки, башмаки. Одежда лакея была украшена галуном, количество которого регламентировалось «Табелью экипажам и ливреям по различию чинов»⁷. По одежде лакея можно было судить о положении его господина. Достаточно полное декорирование исследуемой ливреи соответствует высокому статусу графов Шереметевых.

Во второй половине XIX века в дворянских домах заметно уменьшилось количество прислуги. Французская ливрея с цветным кафтаном в обычной жизни встречалась не часто, главным образом – при проведении в доме больших балов, свадеб. В повседневной обстановке была принята более скромная ливрея английского типа. Слуги-мужчины носили обычно сюртуки и фраки темных цветов, а в семьях среднего достатка – пиджаки. Только лакеи, сопровождающие господ в театр, в гости, и швейцары были одеты в ливрейное платье. В эти годы к повседневному ливрейному фракку и жилету, обшитыми галуном, лакеи стали надевать длинные брюки навыпуск.

Ливрея с гербами Шереметевых на позументе и пуговицах хранится и в коллекции Государственного Эрмитажа, куда она поступила из Государственного этнографического музея в 1940-е годы. Ливрея, датируемая концом XIX века, выполнена из сукна голубого цвета, на воротнике и манжетах декорирована галуном с гербами.

⁶ Общий Гербовник дворянских родов Российской империи. Т. 2. Репринтное издание. СПб.: «Библиотека Звезды», 1992. С. 10–11.

⁷ ПСЗРИ. Собрание второе. Т. 3. Кн. I. СПб., 1857.

В 2002 году ливрея и жилет из коллекции ГМИ СПб были отреставрированы⁸. В ходе работы над музейными предметами реставратор Т. Ю. Пронина выявила, что оба изделия сшиты вручную, лишь по вырезу жилета узкая полоса галуна нашита машинной строчкой. По-видимому, эта отделка выполнена позднее взамен утраченного декора. Ручной пошив позволяет датировать изделия не позднее середины XIX века. С 1850 годов начинается активное использование швейной машины. В 1851 году в США была основана компания «Зингер», а в 1862 году в Германии – «Пфафф». Ливрея из коллекции Эрмитажа целиком сшита на швейной машинке.

Ливрейное платье хранится в собраниях немногих музеев России. Выявление столь раннего образца имеет большое значение для нашей коллекции костюма.

Очень интересен с исследовательской точки зрения и второй предмет из коллекции ГМИ СПб – шляпа господина. Головной убор выполнен из черного фетра и украшен плюмажем из белых страусовых перьев. Верх шляпы оформлен широким галуном с зубчатым краем. На правой стороне шляпы – круглая кокарда в виде розетки из серебряной ленты с оранжевой и черной полосами, которая пересекается петлицей из золотого витого шнура. Концы шляпы наискосок пересекают ленты золотого галуна. Внутри шляпы подкладка из белого гофрированного шелка с тисненой золотом маркой фирмы: «*Aux Elegants*» / 54. NEVSKY 54 / *St.Petersbourg*.». Под маркой тисненное изображение графской короны с монограммой «СШ».

Наличие белого плюмажа на головном уборе свидетельствует о высоком статусе его хозяина. По «Положению о гражданских мундирах» 1834 года шляпы с белым плюмажем полагалось носить к мундирам чинов I и II классов. Верх такой шляпы должен быть украшен «золотым шитьем по тому рисунку и с тем же различием рангов, как на мундирах»⁹. Шляпу украшала кокарда, пересеченная витым золотым шнуром с пуговицей, концы шляпы пересекались лентами из золотого галуна¹⁰.

⁸ См.: Акт № 128-VI-2002.

⁹ ПСЗРИ. Собрание второе. Т. 9. СПб., 1834. С. 179. (№ 6860).

¹⁰ Там же.

На протяжении XIX века форменный костюм неоднократно подвергался реформированию. Так, указы 1855 и 1856 годов в отношении головных уборов предписывали: «Треугольные шляпы и шпаги имеют по всем ведомствам форму однообразную по вновь Высочайше утвержденным образцам, с прежним различием петлицы и следующим подразделением: первым двум классам иметь на шляпе широкий галун по образцу шляп первых чинов Двора, но без плюмажа»¹¹. Поскольку на исследуемом головном уборе присутствуют и широкий галун, и плюмаж, то, по-видимому, он принадлежал придворному чину Двора I или II классов.

В августе 1855 года были приняты «Правила о ношении придворными чинами установленных различий форм одежды». Согласно им «парадный мундир, шляпа, шитая, с белым плюмажем»¹² соответствовали парадной форме. Праздничная форма предполагала: «Вицмундир, брюки белые с галуном; шляпа с белым плюмажем и галунами. Для обер-штальмейстеров, обер-егермейстеров брюки темно-зеленые с галунами, плюмаж на шляпах черный»¹³. Исходя из этого, можно сделать вывод, что рассматриваемый головной убор являлся частью праздничного костюма, и его надлежало носить с вицмундиром.

Крепление подкладки на головном уборе свидетельствует, что она изначально присутствовала на шляпе. На подкладке шляпы имеется монограмма из букв «С» и «Ш» под графской короной, что соответствует монограмме графа Сергея Дмитриевича Шереметева.

Граф С. Д. Шереметев (1844–1918) был старшим сыном гофмейстера графа Николая Дмитриевича Шереметева, крестником императора Александра II. С 1863 по 1917 год он состоял на государственной службе: сначала на военной, затем на гражданской и придворной. В 1863 году С. Д. Шереметев был зачислен в Кавалергардский полк, в 1868 году назначен адъютантом к цесаревичу Александру Александровичу. После восшествия цесаревича на престол он назначается флигель-адъютантом Александра III. В 1883–1894 годах граф Шереметев был начальником

¹¹ ПСЗРИ. Собрание второе. Т. 30. СПб., 1855. С. 274. (№ 29224).

¹² Там же. С. 546. (№ 29589).

¹³ Там же.

Придворной певческой капеллы. В 1884 году он становится егермейстером Высочайшего Двора с производством в действительные статские советники. В 1900 году Николай II назначает графа С. Д. Шереметева членом Государственного совета с присутствием по Департаменту законов и председателем Археологической комиссии Министерства народного просвещения, а в 1901 году граф возглавил также Комитет попечительства о русской иконописи. В августе 1904 года он стал обер-егермейстером Высочайшего Двора, что соответствовало II классу чинов в «Табели о рангах».

Придворный штат Его Императорского Величества Государя Императора поименно печатался в ежегодно выпускаемом «Придворном календаре». В нем среди перечисленных придворных с титулом графа, с именем, начинающимся на букву «С» и фамилией, начинающейся на букву «Ш», мы нашли только графа Сергея Дмитриевича Шереметева. Причем, если в «Придворном календаре» за 1904 год его придворная должность значилась в чинах II класса, то в «Придворном календаре» за 1905 год – в чинах I класса. Таким образом, по своему статусу граф С. Д. Шереметев имел подобный головной убор.

Правда, на шляпе обер-егермейстера, с декором в виде галуна по верху, в соответствии с указом 1855 года надлежало быть не белому, а черному плюмажу. Каким образом можно объяснить это расхождение? Ведь крепление пера на шляпе не вызывает сомнений в его подлинности. Можно предположить, что в этот период уже не было столь четкого соблюдения правил разграничения плюмажа по цвету в праздничной форме чинов II класса.

Известный исследователь российского форменного костюма Л. Е. Шепелев в монографии «Чиновный мир России. XVIII – начало XX века» отмечает, что среди основной массы чиновников часто встречалось затруднение в понимании всей системы действующих правил о пользовании форменной одеждой. В 1894 году был принят «Свод положений и правил о форменной одежде гражданских чинов». В объяснительной записке к «Своду...» пояснялось, что его принятие связано, в том числе, и с тем, что форменная одежда носится «с различными более или менее значительными отступлениями». В 1898 году, чтобы как-то сдерживать возникновение все новых вариантов формы и устранить уже существующий разнобой, была учреждена комиссия для предварительного

«рассмотрения вопросов и предложений, касающихся форменной одежды служащих по гражданскому ведомству лиц»¹⁴.

Возможно, что С. Д. Шереметев также допускал отступления от правил. Петербургский юрист Константин Дмитриевич Бендер, женатый на двоюродной сестре графа, в своих воспоминаниях пишет о нем: «Этот человек просто жил своей замкнутой жизнью <...> был рассеян в обращении с людьми, мало обращал внимания на свою внешность, платье <...> В тоже время <...> говорил на нескольких языках, знал наизусть Пушкина, был превосходный чтец, большой знаток русской старины <...> Все время искал общения с учеными <...> и читал, читал без конца»¹⁵.

В монографии А. В. Краско упоминается случай, также характеризующий отношение графа к вещам. Варвара Ильинична Мятлева, вдова действительного статского советника, дружившая с семьей Шереметевых и часто бывавшая у них в доме, однажды приколола записку к старой и очень вытертой каракулевой шапке графа, в которой просила Сергея Дмитриевича сменить ее на новую¹⁶. По-видимому, в эти годы граф С. Д. Шереметев, занимаясь больше научно-общественной деятельностью, не часто бывал при дворе. «Он стоял далеко от политики, неодобрительно-критическим взглядом взирая на все, что происходило при дворе последнего императора», – пишет в своих воспоминаниях Юрий Алексеевич Бахрушин¹⁷.

В 1913 году исполнилось 50 лет государственной и общественной деятельности графа С. Д. Шереметева. Обычно такой юбилей отмечали высокой государственной наградой. С. Д. Шереметев был удостоен лишь Высочайшей благодарности.

Подводя итог вышесказанному, с большой долей вероятности можно утверждать, что исследуемые предметы – ливрея с жилетом и двугольная шляпа из музейной коллекции – связаны своим бытованием с Шереметевским дворцом. К сожалению, в РГИА в фонде Шереметевых¹⁸ не удалось обнаружить описей

¹⁴ Шепелев Л. Е. Чиновный мир России. XVIII – начало XX века. СПб., 1999. С. 238–240.

¹⁵ Краско А. В. Три века городской усадьбы графов Шереметевых. С. 208.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 210.

¹⁸ РГИА. Ф. 1088.

вещей, находившихся во дворце в 1917 году. Были осмотрены 13 дел со счетами разных магазинов, где Шереметевы приобретали вещи, с 1893 по 1910 год, а также сохранившиеся за 1900–1904 годы кассовые книги Петербургской конторы графа С. Д. Шереметева, но данных о приобретении шляпы с плюмажем не обнаружено. Нет материалов по Музею быта в ЦГАЛИ СПб. Не сохранились описи вещей и в архиве ГРМ. Исследователь А. В. Краско обнаружила описи предметов из дворца Шереметева за 1929 год в архиве КГИОП, но в них фигурируют только художественно-декоративные предметы, а не бытовые вещи. Возможно, дальнейшая работа принесет новые данные об этих предметах.

Е. В. Минкина

**«ГРУППА МУЖЧИН
НА ПОЛОСАТЫХ ДИВАНАХ...»
(МАТЕРИАЛЫ К ПЕРЕАТРИБУЦИИ)**

В 1903 году в Санкт-Петербурге был основан Кружок любителей русских изящных изданий (КЛРИИ). Эта общественная организация, объединившая библиофилов и собирателей печатной графики, стала ярким явлением культуры Серебряного века.

Главной своей целью создатели КЛРИИ провозгласили повышение художественного уровня издаваемых в России произведений печатного слова и сближение собирателей книги и гравюры. Члены кружка мечтали привлечь к издательской работе талантливых графиков, выполняя оттиски их работ на бумаге с медных и деревянных досок, а также и механическим способом.

Кружок начал деятельность в 1903 году с одиннадцати человек, а закончил существование в 1919 году, когда в нем было семьдесят участников. В разные годы в кружке состояли: почетные члены – великий князь Константин Константинович, В. А. Верещагин, действительные члены – князь С. А. Долгоруков, графиня Н. Ф. Карлова, князь А. В. Оболенский, граф Д. И. Толстой, графы П. С. и С. В. Шереметевы, А. А. Сиверс, В. С. Кульженко, К. В. Кушелев, Н. Б. Лихачев, И. А. Меликов, Ю. А. Нелидов, И. А. Фомин, К. М. Лисовский, Е. Г. Шварц, А. В. Нарышкин, А. К. Фаберже, А. П. и П. П. Вейнеры и другие

Заслугой кружка признают ряд крупных исследовательских работ по истории литографии и гравюры, замечательные каталоги выставок и такие его издания, как «Невский проспект» Н. В. Гоголя, поэма «Рассвет» А. А. Голенищева-Кутузова, «Гравюра и литография» И. И. Лемана, «Казначейша» М. Ю. Лермонтова. Для иллюстрирования книг приглашались известные художники: Д. И. Кардовский, А. Л. Пятигорский, М. В. Добужинский.

В книге «Четыре басни» И. А. Крылова были впервые напечатаны рисунки А. О. Орловского, предоставленные Е. Г. Шварцем¹. Публиковались также «Материалы по библиографии русских иллюстрированных изданий», было выпущено девять книг.

Помимо издательской деятельности кружок вел большую культурно-просветительскую работу. Используя уютные и просторные помещения в доме Вейнеров для выставок, коллекционеры демонстрировали здесь уникальные книжные и графические собрания. Их охотно предоставляли члены кружка: князь С. А. Долгоруков, В. П. Кочубей, Н. К. Синягин, Е. Н. Тевяшов, А. К. Фаберже, Е. Г. Шварц и др. К каждой выставке издавался подробный каталог с прекрасными иллюстрациями: «С. Ф. Галактионов и его произведения», «Русская женщина в гравюрах и литографиях», «Русская жизнь в эпоху Отечественной войны», «Придворная жизнь за 300 лет», «Русская и иностранная книга», «Французская и английская гравюра XVIII века». Научную часть и оформление готовили члены кружка: В. А. Верещагин, Е. Г. Лисенков, Н. В. Соловьев, барон Н. Н. Врангель и др.

Издания кружка и его великолепные выставки пользовались заслуженной любовью петербуржцев. «Биржевые ведомости» отмечали: «Общество любителей изящных изданий устраивает иногда в своем помещении (Воскресенский пр., 9) небольшие интимные выставки. Но эта интимность ничуть не служит помехой интересу и посещаемости их. Некоторые выставки собирают до тысячи и больше народу»².

Но и этого собирателям показалось недостаточно. В 1906 году В. А. Верещагин на одном из заседаний Кружка любителей русских изящных изданий обратился к его членам с предложением издавать журнал, посвященный старому искусству и собирательству. Он говорил, что в Петербурге в каждом доме есть любители и коллекционеры старины, надо только их найти, а членам кружка, знающим антикваров, это будет нетрудно. Так возник журнал «Старые годы» (1907–1917). Его издателем и редактором все десять лет был П. П. Вейнер. Члены КЛРИИ

¹ Вейнер П. П. Библиографические листки. «Старые годы»: их история и критика (комментарии) / Вст. ст., коммент., сост. И. А. Золотинкиной. СПб.: Коло, 2008. С. 159.

² Биржевые ведомости. 1912. 18 апреля.

входили в состав редакции и курировали библиографический отдел. Они активно участвовали в общественной и культурной жизни Петербурга и России. Многие из них оказали неоценимую помощь в музеефикации пригородных царских резиденций.

После Февральской и Октябрьской революций делались попытки сохранить КЛРИИ. Но ужесточившаяся цензура, национализация частных библиотек, запреты собраний, участвовавшие аресты способствовали его закрытию. Часть членов кружка навсегда покинула Россию. Тех же, кто остался, преследовали³.

В Государственном музее истории Санкт-Петербурга хранится коллекция, связанная с деятельностью КЛРИИ. Она была передана в 1924 году Музеем Города П. П. Вейнером и поступила на хранение в отдел «Музей Старого Петербурга». Среди его даров – клише для печатных изданий кружка, приглашения на заседания и выставки, рисунки и гравюры к публикациям, фотографии. В сухом перечне значились фотографии на картонах залов с материалами выставок кружка – 26 единиц, фотографии членов КЛРИИ – три единицы и групповая фотография⁴. Рядом с инвентарными записями в книге Музея Старого Петербурга – карандашная пометка: «К изъятию». Более никакой информации не было. В инвентарной книге Фонда фотографии под необходимым номером было обнаружено наименование: «Фотография группы членов Кружка любителей русских изящных изделий. 18,5 × 28,5. Дар П. П. Вейнера. 1924 г.»⁵. Далее шло описание фотографии: «За столом на полосатых диванах изображены сидящие Л. А. Мацулевич, В. Я. Курбатов и др., стоят Лисенков Е. Г. и др.»⁶. Еще один обязательный документ – книга поступлений содержит ту же информацию с указанием имени фотографа: «Штейнберг Я. 1914 г.»⁷. Но самое главное: один из

³ Минкина Е. В. П. П. Вейнер. Жизнь и творчество. СПб., 2011.

⁴ ГМИ СПб. Инвентарная книга Музея Старого Петербурга III. Инв. № 3937.

⁵ ГМИ СПб. Инв. кн. Фонда фотографии. Инв. № II-A-5180-ф. Название Кружка указано с ошибкой.

⁶ Там же.

⁷ Штейнберг Яков, подданный Пруссии. В Санкт-Петербурге жил с середины 1860-х годов. Фотомастерская находилась по адресу: Санкт-Петербург, Эртелев переулок, 3.

изображенных на снимке – это П. П. Вейнер. Все эти сведения дали направление к изучению комплекса материалов, подаренных музею.

Сравнительный анализ этого и других снимков с изображением упомянутых лиц дает возможность утверждать, что В. Я. Курбатов и Л. А. Мацулевича на фотографии из собрания ГМИ СПб нет.

Объявленный в перечне изображенных героев нашей фотографии Л. А. Мацулевич – известный искусствовед, византолог. Уроженец Петербурга, в 1912 году окончивший историко-филологический факультет Петербургского университета, он был учеником близких КЛРИИ профессоров Н. П. Кондакова и Д. В. Айналова. В советские годы Мацулевич стал членом-корреспондентом АН Грузинской ССР. Но, как показывают документы за 1913 год, в состав кружка он не входил и участия в юбилейных торжествах не принимал. Самый молодой член кружка, изображенный на фотографии, – Е. Г. Лисенков. Увлечшись в молодости историей гравюры и книги, он всю жизнь проработал хранителем Эрмитажа и был далек от политики, и, вероятно, поэтому в те тревожные годы не вызывал интереса у органов власти.

В. Я. Курбатов – профессор химии, историк города, создатель Музея Старого Петербурга, автор многих статей в журнале «Старые годы», очень хорошо знал П. П. Вейнера, был его единомышленником в области популяризации и защиты памятников истории и старины. В 1925 году после ареста Вейнера он заменил его на посту заведующего отделом «Музей Старого Петербурга». Курбатов понимал важность материалов, переданных в музей, и, боясь их утратить, как нам, кажется, умышленно искажал записи в музейной документации. Некоторые из изображенных на снимке мужчин были также и выпускниками Императорского Александровского лицея. В 1925 году чекисты инициировали дело о контрреволюционном заговоре, или, как его называли в народе, «Дело лицейских» и «Дело верных». П. П. Вейнер и П. Е. Рейнбот проходили по этому делу⁸. Учитывая все эти события, вероятнее всего, в документах появилась первая ошибка. При изучении фотографии на обороте

⁸ Мункина Е. В. Особняк Вейнеров. СПб.: Алмаз, 1997. С. 154–175.

был обнаружен штамп фотомастерской Я. Штейнберга с датой съемки 20 января 1914 года⁹. Сопоставив дату съемки, материал, полученный в архивах и фондах музея, можно утверждать, что данный снимок запечатлел юбилейное заседание КЛРИИ, состоявшееся 12 декабря 1913 года¹⁰.

Большое значение для исторического исследования имеют изобразительные источники: старинные гравюры, рисунки, иллюстрированные издания, а также фотографии – прекрасный документальный материал. Один из таких источников в ходе исследовательской работы по атрибуции переданных П. П. Вейнером материалов был обнаружен в журнале «Столица и усадьба». Это групповая фотография участников торжественного обеда, в честь юбилея со дня создания кружка. Рядом со снимком – перечень присутствующих на банкете. Сопоставив музейный снимок и фотографию из журнала, можно установить, кто изображен на них¹¹.

На фотографии – зал заседаний с большим столом для работы членов кружка. Вокруг стола на полосатых диванах сидят (слева направо): Н. В. Соловьев¹², В. И. Клочков¹³, В. А. Верещагин¹⁴,

⁹ Фонд фотографии ГМИ СПб. Инв. № II-A-5180-ф.

¹⁰ Список КЛРИИ на 1913 г. // ГМИ СПб. Рукописно-документальный фонд. Инв. № III-A-791-пч.

¹¹ Столица и усадьба. 1914. № 2 С. 16.

¹² Соловьев Николай Васильевич (1877–1915), гласный Петроградской городской думы, директор-распорядитель товарищества «В. И. Соловьев»; член правления Петроградского купеческого общества взаимного кредита; редактор-издатель журнала «Русский библиофил»; известный антиквар и владелец книжных магазинов; член учредитель КЛРИИ.

¹³ Клочков Василий Иванович, купец I гильдии, владелец антикварных и книжных магазинов, библиофил; член учредитель КЛРИИ.

¹⁴ Верещагин Василий Андреевич (1859–1931), гофмейстер Высочайшего двора, действительный статский советник, помощник статс-секретаря Государственного совета, председатель КЛРИИ. Автор многочисленных трудов по русскому искусству. После 1917 года участвовал в музеефикации Зимнего дворца. Эмигрировал в Париж в 1920 году.

П. П. Марсеру¹⁵, В. П. Кочубей¹⁶, Р. Р. Голике¹⁷, С. Ф. Левшин¹⁸, князь С. В. Оболенский¹⁹, Н. Н. Климовский²⁰, М. А. Остроградский²¹, П. П. Вейнер²². Вокруг стола стоят слева направо: И. И. Леман²³, Е. Г. Лисенков²⁴, М. А. Адабаш²⁵, П. Д. Кедров²⁶, П. Е. Рейнбот²⁷,

¹⁵ Марсеру Павел Петрович, потомственный почетный гражданин, художник-архитектор, владелец антикварного магазина, казначей Императорского Петербургского общества архитекторов, вице-командир Териокского морского яхт-клуба, издатель журнала «Рулевой», действительный член КЛРИИ.

¹⁶ Кочубей Василий Петрович, церемониймейстер Высочайшего Двора, известный коллекционер.

¹⁷ Голике Роман Романович, действительный статский советник, известный издатель-типограф («Р. Голике и А. Вильборг»).

¹⁸ Левшин Сергей Федорович, отставной военный.

¹⁹ Оболенский Сергей Васильевич, князь, чиновник особых поручений при Главном управлении по делам местного хозяйства; казначей Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины.

²⁰ Климовский Николай Наркизович, действительный статский советник, член совета по горнопромышленному делу и прочих комитетов.

²¹ Остроградский Михаил Александрович, тайный советник, сенатор; председатель Общества страховых знаний; товарищ министра торговли и промышленности; автор текстов нескольких каталогов КЛРИИ; действительный член КЛРИИ.

²² Вейнер Петр Петрович (1879–1931), служащий Государственной канцелярии; действительный член Императорской Академии художеств; редактор-издатель журнала «Старые годы», директор Музея Старого Петербурга, с 1907 года секретарь КЛРИИ. После 1917 года музеефицировал Гатчинский дворец, с декабря 1918 года – заведующий отделом «Музей Старого Петербурга» Музея Города, член ученых советов Эрмитажа и Русского музея.

²³ Леман Иосиф Иосифович, владелец словолитни (Звенигородская улица, 20), типограф, казначей КЛРИИ.

²⁴ Лисенков Евгений Григорьевич (1885–1954), историк искусства, коллекционер, после 1917 года научный сотрудник, а затем заведующий отделом гравюр Государственного Эрмитажа. Автор текстов каталогов КЛРИИ.

²⁵ Адабаш Михаил Александрович, генерал, председатель Петроградской военно-цензурной комиссии, библиофил, действительный член КЛРИИ.

²⁶ Кедров Петр Денисович, действительный статский советник, библиофил, член учредитель КЛРИИ.

²⁷ Рейнбот Павел Евгеньевич (1855–1934), юрист, основатель Пушкинского музея в Императорском Александровском лицее, член Пушкинского лицейского общества, владелец уникального собрания книг XVIII века; заведовал с 1927 по 1929 год библиотекой Пушкинского Дома. Член учредитель КЛРИИ.

С. Н. Казнаков²⁸, граф М. Н. Граббе²⁹, И. Д. Орлов³⁰, А. А. Половцов³¹, Л. К. Стефанский,³² П. В. Кухарский³³. Секретарь кружка – П. П. Вейнер занят привычной работой: фиксирует речи присутствующих. Рядом с ним на столе лежат Устав КЛРИИ и сборник отзывов о выставках из газет и журналов³⁴. На стенах развешаны гравюры и литографии, в витринах – книги с иллюстрациями из личных собраний членов кружка.

Десятилетний юбилей широко отмечался. К этой дате был приурочен выход в свет книги И. И. Лемана «Гравюра и литография» с приложением о способе распознавания, классификации, собирания и чистки гравюр, подготовленным М. А. Остроградским. Книгу посвятили памяти И. В. Ратькова-Рожнова и украсили портретом работы М. Рундальцева³⁵. В. А. Верещагин вспоминал, что это был «самый капитальный из выпущенных Кружком трудов, которого одного достаточно, чтобы оправдать многолетнее существование Кружка».³⁶

²⁸ Казнаков Сергей Николаевич (1863–1930), шталмейстер, состоял в ведомстве Министерства иностранных дел. Коллекционер. Эмигрировал после 1918 года.

²⁹ Граббе Михаил Николаевич, граф, атаман Войска Донского. Коллекционер.

³⁰ Орлов Иван Давыдович, генерал-майор, состоял в свите Николая II.

³¹ Половцов Александр Александрович (1867–1944), искусствовед. Служил в Министерстве иностранных дел, член Академии наук, член Совета съезда горнопромышленников Урала. Был товарищем почетного попечителя Центрального училища технического рисования и директором основанного при нем Музея прикладного искусства. После 1917 года музеефицировал и сохранял Павловский дворец. Эмигрировал в конце 1918 года.

³² Стефанский Леонид Карлович, чиновник особых поручений Главного управления землеустройства и земледелия; вице-директор Санкт-Петербургского управления Русско-азиатского банка.

³³ Кухарский Павел Викентьевич, заведующий Музеем ведомства путей сообщения им. императора Николая I.

³⁴ Устав КЛРИИ с виньеткой М. В. Добужинского // ГМИ СПб. Рукописно-документальный фонд. Инв. № III-A-791-пч; Сборник отзывов // ГМИ СПб. Фонд редкой книги. КП-15472.

³⁵ Леман И. И. Гравюра и литография. 1913. В фондах ГМИ СПб хранится гравюра М. Рундальцева «Портрет И. В. Ратькова-Рожнова», выполненная по заказу КЛРИИ // ГМИ СПб. Фонд живописи и графики. Инв. № I-A-2617-гр.

³⁶ Верещагин В. А. Кружок любителей изящных изданий // Временник Общества Друзей русской книги. Вып. II. Париж, 1928. С. 77.

Фотография из собрания ГМИ СПб запечатлела для нас торжественное событие. Впереди у КЛРИИ были издание русской литературы с прекрасными иллюстрациями, художественные аукционы и выставки, запомнившиеся всем петербуржцам, война и революции, разрушившие все планы и судьбы его членов. Изучение этого фотодокумента пополнило иконографию запечатленных на нем героев, раскрыло еще одну яркую страницу истории Петербурга Серебряного века.

В. А. Деянова

АНГЛИЙСКИЕ КОНСОЛЬНЫЕ ЧАСЫ МАСТЕРА ДЖОЗЕФА ДАДДСА В СОБРАНИИ ГМИ СПб

Заметную часть собрания произведений декоративно-прикладного искусства, хранящегося в ГМИ СПб, составляют часы XVIII – начала XX века русского и западноевропейского производства. До сих пор эта часть коллекции не являлась предметом специального исследования. Между тем, она широко используется в выставочной деятельности музея, что делает крайне актуальным вопрос изучения и научной атрибуции предметов. Так, в 2011 году на выставке «Изображая время. Три века русского календаря» экспонировались часы в деревянном корпусе с надписью на циферблате: «*Joseph Dudds / London*», датированные началом XIX века¹. Во время подготовки выставки реставратор ГМИ СПб А. А. Кудрявцев на основании особенностей устройства механизма и декоративного оформления корпуса данных часов высказал сомнение в правильности подобной датировки, предположив, что они могли быть изготовлены значительно раньше – в середине XVIII века. В ходе дальнейшего исследования это предположение полностью подтвердилось².

¹ ГМИ СПб. Инв. № V-A-378-ч. Размеры: 51,0 × 29,5 × 20,0 см. Материал, техника: дуб, столярная работа, металл желтого цвета (латунь ?), стекло; шелк; часовой механизм: металл желтого цвета (латунь ?), сталь; литье, воронение, серебрение, гравировка).

² Автор выражает благодарность А. А. Кудрявцеву, а также заведующему отделом реставрации ГМИ СПб А. Н. Машкову и хранителю фонда научных приборов и инструментов Государственного Эрмитажа Г. Б. Ястребинскому за профессиональные консультации и доброжелательную помощь, без которых эта статья не увидела бы свет.

Часы имеют маятниковый механизм со шпиндельным спуском (использовался до начала XIX века)³ и заводом на восемь дней, приводимый в действие стальной пружиной и расположенный между двумя латунными пластинами. Маятник имеет характерную для XVIII столетия форму, называемую в научно-справочной литературе «коровьим хвостом», с утолщением (так называемым «бобом») на конце стержня. Отличительной деталью механизма, типичной для XVIII века, является «улитка» (фузея)⁴, соединенная с барабаном заводной пружины кетгутовым шнуром⁵. Механизм снабжен большим колокольчиком, автоматически отбивающим начало каждого часа, шестью малыми, отбивающими четверти часа, и репетиром – устройством принудительного боя. Оно приводится в движение с помощью шнурка, расположенного с правой стороны корпуса, и отбивает количество ударов, соответствующее прошедшим часу и четвертям. Сзади плата часового механизма декорирована гравированным растительным орнаментом.

Корпус часов изготовлен из дуба, окрашен в черный цвет под эбен, имеет фигурное завершение в виде перевернутого колокола, латунную ручку-петлю в верхней части и четыре латунные ножки. В передней и задней частях корпуса расположены застекленные

³ Шпиндельный спуск (шпиндельный ход) – устройство в механических часах, которое регулирует скорость движения зубчатой передачи и обеспечивает равномерное расходование энергии; состоит из трех основных элементов – шпинделя, баланса и коронного колеса. С начала XIX века в английских консольных часах стал использоваться анкерный механизм (анкерный ход). Об анкерном ходе см.: *Britten F.J. The Watch & Clock Makers' Handbook, Dictionary and Guide*. London, 1896. P. 16, 392 ; *Hayden A. Chats on old clocks*. London, 1918. P. 298; *Mighell J. Miller's Antiques Checklist: Clocks*. Woodbridge: Antique Collectors Club Ltd., 1993. P. 10.

⁴ Улитка (или фузея) – деталь, которая уравнивает крутящий момент заводной пружины; имеет вид усеченного конуса с винтообразной насечкой для кетгутового шнура. Подробнее об этом см.: *Britten F.J. The Watch & Clock Makers' Handbook, Dictionary and Guide*. P. 144–146.

⁵ Шнур, сплетенный из тонкой кишки мелкого рогатого скота, использовался в XVII и XVIII веках (позже применяли металлические цепочки). Когда пружина в барабане заведена, шнур навивался на улитку. При постепенном раскручивании заводной пружины шнур тянул улитку (фузею), в результате чего крутящий момент оставался неизменным, что обеспечивало равномерный ход часов. См.: *Barker D. The Arthur Negus Guide to English clocks*. London, 1980. P. 22. Следует отметить, что в часах из собрания ГМИ СПб сохранился оригинальный кетгутовый шнур.

дверцы; верхние углы дверец и боковые грани корпуса украшены латунными решетками-вставками, с внутренней стороны затянутыми шелковой тканью. Латунная циферблатная пластина с арочным завершением декорирована рельефными бронзовыми накладками, на ней размещены съемное посеребренное кольцо, на котором выгравированы римские цифры для обозначения часов и арабские – для минут, две ажурные стальные вороненые стрелки и под ними – окошко численника календаря. Под цифрой «XII» находится фальшмаятник. Выведенный на циферблатную пластину, он играл абсолютно декоративную роль, повторяя движения функционального маятника. Над основным циферблатом расположена дополнительная шкала регулятора боя (посеребренная круглая пластина со стрелками и надписями «*Strike*» (бой) и «*Silent*» (без боя)). Вокруг циферблатов – ажурные бронзовые накладки.

Подобные часы в деревянных корпусах простых прямоугольных очертаний с маятниковым механизмом, приводимым в действие стальной пружиной, начиная с 1660-х годов, получили распространение в Великобритании⁶. В научно-справочной литературе их называют консольными (в англоязычной терминологии – *bracket clock*), хотя пристенные подставки-консоли едва ли использовались для установки таких часов в интерьере⁷. Консольные часы составили альтернативу большим напольным часам в высоких футлярах (*long case clock*), так как имели сравнительно небольшие размеры, что позволяло свободно

⁶ Практическое применение маятника в часовом деле стало возможным благодаря голландскому математику Хр. Гюйгенсу (1629–1695) и его книгам «*Horologium*» (1658) и «*Horologium oscillatorium sive de moto pendulorum*» (1673). В XVII веке использование маятника полностью изменило облик европейских часов. Об этом см.: *Кани Г. И.* Краткая история часового искусства. Л., 1926; *Путныров В. Н.* История часов с древнейших времен до наших дней. М., 1982; *Vincent C.* European Clocks in the Seventeenth and Eighteenth Century. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 (http://www.metmuseum.org/toah/hd/clck/hd_clck.htm); *Райгородский Л. Д.* Часы и время. СПб., 2001.

⁷ Этим английские консольные часы второй половины XVII – XVIII века принципиально отличались от французских «*pendule à console*», которые обычно устанавливали на отдельно стоящую опору или пристенную консоль, оформленную в едином стиле с часами. Об английский консольных часах см.: *Mighell J.* Miller's Antiques Checklist: Clocks. P. 60–61; *Barker D.* The Arthur Negus guide to English clocks. London. 1980. P. 123–137; *Brewer C.* Clocks. Worthing: Littlehampton Book Services Ltd., 1983. P. 137–178; *Loomes B.* British clocks illustrated. London, 1992. P. 207–265; *Мельникова О.* Английские консольные часы в «шкафных» корпусах // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 5(27). С. 52–59.

переносить их из помещения в помещение и устанавливать практически на любой поверхности – каминной доске, полке, столе или прикроватном столике. Недаром консольные часы снабжались репетиторм, позволявшим узнать время ночью, и обычно имели специальную ручку для переноски. Такая «мобильность» была важным качеством в те времена, когда любые часы считались предметом роскоши. Все в них продумано до мелочей: от надежного часового механизма, который был чрезвычайно дорогим, до солидной внешней отделки.

Корпуса английских консольных часов делали, в основном, из дуба или палисандра и фанеровали эбеновым, оливковым или ореховым деревом. Иногда для отделки использовали бледную фанеру плодовых деревьев (яблони, груши, вишни) или просто, как в нашем случае, красили корпус в черный цвет – под эбен⁸. Ранние *bracket clock* имели прямоугольные циферблаты⁹. Примерно со второй четверти XVIII века циферблатным пластинам стали придавать арочные завершения, где помещали дополнительную шкалу регулятора боя, как в часах из собрания ГМИ СПб, а также календарь, лунный календарь или индикатор лунных фаз. В конце XVIII столетия в моду вошли круглые циферблаты.

Производство консольных часов в Великобритании было сосредоточено в Лондоне, где во второй половине XVII – начале XIX века работали несколько сотен мастеров, объединенных в Почтенное общество (гильдию) часовщиков (*The Worshipful Company of Clockmakers*)¹⁰. Одним из них был Джозеф Даддс. К сожалению,

⁸ Об отделке английских консольных часов см.: *Mighell J.* Miller's Antiques Checklist: Clocks. P. 86–87; *Barker D.* The Arthur Negus guide to English clocks. London, 1980. P. 123–137.

⁹ *Britten F.J.* Old clocks and watches & their makers. London, 1904. P. 462.

¹⁰ Лондонское Почтенное общество (гильдия) часовщиков ведет свою историю с 1631 года и существует по настоящее время. Основные цели общества – регулирование вопросов, связанных с часовым делом, а также поощрение и профессиональное обучение как членов гильдии, так и всех желающих. Каждый год выбирается «Мастер», трое «Стражей» и «Клерк», которые являются руководящим составом общества. В собрании Общества есть уникальная коллекция часов и редких книг. С 1813 года работают музей и библиотека. Девиз общества «*Tempus Rerum Imperator*» – «Время повелитель всех вещей». Об истории Общества см.: *Atkins S. E., Overall W. H.* Some account of the Worshipful company of clockmakers of the city of London. London, 1881. P. 96–111; *Baillie G. H.* Watchmakers and clockmakers of the world. Vol. 1. Great Britain. London, 1947. P. 15; *Britten F.J.* The watch & clockmakers. P. 77; *Loomes B.* The early clockmakers of Great Britain. London, 1981. P. 19–32.

в научной литературе по истории часового дела о нем имеются лишь отдельные упоминания¹¹. Однако благодаря помощи коллег из Британского музея, Музея гильдии часовщиков (*The Clockmakers' Museum*) в Лондоне и Национальной ассоциации часового искусства США (*FNAWCC*) удалось выявить основные факты его биографии¹².

Известно, что в 1721 году Дж. Даддс был принят учеником в Почтенное общество (гильдию) часовщиков к мастеру Ричарду Хогтину (*Richard Haughtin/Haughton*). Так как обучение в гильдии обычно начиналось с 14-летнего возраста, можно предположить, что Джозеф Даддс родился около 1707 года. Его путь в профессию, скорее всего, был традиционным. Семь-восемь лет ушли на ученичество, затем еще два года – на работу подмастерьем. По завершении этого срока полагалось представить выпускную работу, успешное исполнение которой давало право работы часовщиком¹³. Даддс выполнил ее в 1730 году (по другим данным, в 1732)¹⁴, когда и открыл собственную мастерскую в доме 6 на Колеман-стрит недалеко от собора Св. Павла в Лондоне. 7 июля 1766 года¹⁵ Даддс стал членом Почтенного общества (гильдии) часовщиков (*liverymen of The Clockmakers Company*).

Мастерская Даддса специализировалась на изготовлении напольных часов в изящных лакированных корпусах, декорированных в стиле пинуазри, консольных часов, а также механизмов к карманным часам. Многие из этих работ сохранились до наших дней и находятся ныне в крупнейших музеях мира. Так, в собрании Государственного Эрмитажа имеются часы-луковица

¹¹ *Britten F. J.* Old clocks and watches & their makers. London, 1904. P. 597; *Baillie G. H.* Watchmakers and clockmakers of the world. Vol. 1. London, 1947. P. 91; *Britten F. J.* Old clocks and watches & their makers. London, 1978. P. 445; *Brewer C.* Clocks. Worthing: Littlehampton Book Services Ltd., 1983. P. 274.

¹² Автор благодарит за консультации Дэвида Томпсона (Британский музей), Денниса Радажа (Национальная ассоциация часового искусства США) и сэра Джорджа Уайта (Музей гильдии часовщиков в Лондоне).

¹³ *Baillie G. H.* Watchmakers and clockmakers of the world. Vol. 1. P. 15.

¹⁴ *Britten F. J.* Old clocks and watches & their makers. P. 445 (автор указывает дату 1730); *Baillie G. H.* Watchmakers and clockmakers of the world. Vol. 1. P. 91 (автор указывает дату 1732).

¹⁵ *Atkins S. E., Overall W. H.* Some account of the Worshipful company of clockmakers of the city of London. London, 1881. P. 104.

в футляре из горного хрусталя в золотой оправе и с двойной цепочкой и часы-луковица на шатлене с драгоценными камнями с механизмами, произведенными Дж. Даддсом¹⁶, а также механизмы для напольных часов его мастерской¹⁷, датируемые серединой XVIII века.

По всей вероятности, Даддс был известным и востребованным мастером. Имеются данные, что с 1732 по 1769 год у него было 13 учеников¹⁸. Интересно, что одним из них был Джон Боттом (*John Bottom*), приехавший из России и поступивший на обучение 3 мая 1760 года¹⁹. Пройдя семилетний курс обучения, он не остался работать у Даддса подмастерьем, как это было принято, а вернулся в Петербург. Уже в 1767 году имя Дж. Боттома, английского часового мастера, указано в «Санкт-Петербургских ведомостях». Последнее упоминание о нем относится к 1773 году²⁰.

Дж. Даддс умер в 1770 году, когда передал мастерскую своему племяннику, Джону Стивенсу, и составил завещание, хранящееся в Национальном архиве Великобритании (завещание датировано 6 января 1770 года и вступило в силу 6 марта 1770 года)²¹.

Таким образом, консольные часы из собрания ГМИ СПб могли быть изготовлены в мастерской Дж. Даддса не ранее 1732 года и не позднее 1770 года. При этом ряд деталей декора и устройства часового механизма позволяют уточнить эту датировку. Как было указано выше, корпус часов декорирован решетками из латуни, которые с внутренней стороны затянуты шелком, защищавшим механизм от пыли и в то же время не заглушавшим звук

¹⁶ Навеки застывший лед. Горный хрусталь в собрании Эрмитажа. СПб., 2006. С. 81–82 (автор благодарит за указание на данную работу зам. зав. отделом западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа О. Г. Костюк); Западноевропейские часы XVI–XIX веков. Л., 1971. Кат. № 57 и 62.

¹⁷ ГЭ. Инв. № ЭРТх-1744; ЭРТх-1745.

¹⁸ Clockmakers' Company Masters and their Apprentices. Transcribed from Atkins' list of 1931. [Compiled by Jeremy Lancelotte Evans]. Электронный ресурс: <http://www.clockmakers.org/wpcontent/uploads/2013/06/CCMASTERSFINAL-amended-31May13.pdf>

¹⁹ *Baillie G. H.* Watchmakers and clockmakers of the world. Vol. 1. P. 34

²⁰ Санкт-Петербургские ведомости. СПб., 1767–1773; *Кросс А. Г.* Британцы в Санкт-Петербурге. XVIII век. СПб., 2005. С. 495.

²¹ The National Archives. Kew, Richmond, England, PROB 11/955/261. Will of Joseph Dudds, Watch Maker of Coleman Street, City of London.

колокольчиков. Такие решетки с характерным «чешуйчатым» рисунком вошли в моду с 1755 года²². Косвенно подтверждает эту датировку и отсутствие дополнительной получасовой шкалы, что типично для часов, созданных после 1755 года. Итак, проведенные исследования позволяют сделать вывод, что консольные часы работы лондонского мастера Джозефа Даддса из собрания ГМИ СПб следует датировать 1755–1770 годами.

²² Информация любезно предоставлена Денисом Радажем. Также см.: *Bird A. English house clocks, 1600–1850: an historical survey and guide for collectors and dealers.* Newton Abbot: David and Charles, 1973. P. 219.

М. Л. Макогонова

**ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН.
ОБ АВТОРСТВЕ ИЗРАЗЦОВЫХ ПЕЧЕЙ
ФИНСКИХ ЗАВОДОВ
«АБО» И «РАККОЛАНИОКИ»
ЭПОХИ МОДЕРНА ИЗ СОБРАНИЯ ГМИ СПб¹**

Среди изразцовых печей, хранящихся в фонде архитектурных деталей Государственного музея истории Санкт-Петербурга, широко представлены изделия изразцового завода «Або» (*Åbo kakelfabriks aktiebolag*) и Ракколаниокского гончарного завода (*Rakkolanjoen Kaakelitehdas*), которые на рубеже XIX–XX столетий являлись едва ли не главными поставщиками печной керамики в Петербург. Хотя известно, что над проектами для этих заводов работали такие архитекторы, как Ларс Сонк, Херман Гизелиус, Армас Линдгрэн, Элиэль Сааринен и многие другие мастера финского национального романтизма (югендстиля), в Государственном музее истории Санкт-Петербурга эта часть собрания атрибутирована недостаточно полно: авторы проектов печей не установлены, а датировки неточны. Между тем, на основании доступных в настоящее время источников и опубликованных за последнее десятилетие научных исследований ряда отечественных и зарубежных авторов вполне возможно восполнить эти досадные пробелы. Обзор, представленный в данной статье, был составлен по результатам подготовки выставки «Петербургский модерн» и не претендует на полноту. Не сомневаюсь, что дальнейшая работа с коллекцией печной керамики позволит установить имена авторов значительно большего количества изразцовых печей,

¹ Благодарю А. В. Берташа, Ю. В. Евсееву, А. В. Карсакову, И. А. Минюшину и А. Ю. Мудрову за помощь в подборе библиографических материалов и переводе с немецкого языка. М. М.

а расплывчатые датировки заменить на более точные и аргументированные.

Изразцовый завод «Або» Федор Лидваль. Петербург

Одна из самых заметных моделей в собрании – полукруглая в плане угловая печь с синей поливой глазури, декорированная полихромным фризом с рельефным изображением горящих факелов², которая поступила в музей из бывшего доходного дома барона В. А. фон дер Палена (Караванная улица, 14 – набережная Фонтанки, 17). Печь была спроектирована знаменитым Ф. И. Лидвалем. Его имя, «*F. Lidvall*», указано под эскизом этой модели (модель № 206), опубликованным в каталоге-прейскуранте завода «Або» в 1925 году³. Важные дополнительные данные по истории разработки этого проекта можно найти в книге Х. Соири-Снеллман «Кафельные печи Турку»⁴ – богато иллюстрированном исследовании печной керамика завода «Або», написанном на основании изучения архива предприятия. Здесь воспроизведен оригинальный проект трех печей (в том числе печи с факелами) с авторской подписью, датировкой 26 ноября 1906 года и надписью «Печь в столовую по Вологодской ул. <...>»⁵. Ясно, что проект был разработан Лидвалем для доходного дома А. Ф. Циммермана, построенного им в 1906–1907 годах на углу Каменноостровского проспекта и Вологодской (ныне Чапыгина) улицы (Каменноостровский проспект, 61 – ул. Чапыгина, 2). Как известно из рекламных объявлений, завод «Або» занимался изготовлением печей по индивидуальным заказам, и, по всей вероятности, проект Лидваля оказался настолько удачным, что был в 1907 году запущен в массовое производство⁶. Интересно, что печь с факелами выпускалась также на

² ГМИ СПб. Инв № IV-3486–3533-кер; IV-336–340-м.

³ Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas osakeyhtiö valmistamia. Turku, 1925. Модель № 206. В более ранних изданиях каталога-прейскуранта модель помещена без указания авторства.

⁴ Soiri-Snellman H. Turun kaakelin kakluunit. Turun kaakelitehtaan uunimallit vuosina 1874–1954. [Turku]: Turun maakuntamuseo, 2003.

⁵ Ibid. S. 134. III. 167.

⁶ Контора и выставка изразцовых печей акционерного общества «Або». Або, 1907. Модель № 206.

фабрике Вильгельма Андстена (*Wilh. Andsténin Tehdas Oy*) в Хельсинки⁷ и на Ракколаниокском гончарном заводе⁸.

Изразцовый завод «Або»

Карл Майер. Нюрнберг

Особого внимания заслуживает история создания проекта эффектной печи шатрового типа с темно-зеленой поливой глазури, полихромными центральной вставкой и балясинами топочной части⁹, которая поступила в ГМИ СПб из того же бывшего доходного дома барона В. А. фон дер Палена (Караванная улица, 14 – набережная. Фонтанки, 17)¹⁰. Это модель № 171, которая производилась на заводе «Або» с 1903 года, но имя ее автора до сих пор оставалось неизвестным¹¹. Между тем, в 1902 году проектный эскиз этой изразцовой печи опубликовали издававшиеся в Мюнхене журналы «*Die Kunst*» («Искусство») и «*Dekorative Kunst*» («Декоративное искусство»)¹². Проект был разработан в конце 1901 – начале 1902 года дизайнером Карлом Майером (*Karl Mayer/Maier*) на двух первых мастер-классах при Баварском музее ремесел в Нюрнберге, проходивших под руководством Петера Беренса – знаменитого немецкого архитектора и одного из основоположников искусства промышленного дизайна¹³.

⁷ Фабричное акционерное общество Вильгельма Андстена. Гельсингфорс, 1907. С. 91. Модель № 124. Опубликованный здесь эскиз сопровождается подписью: «*F. Lidvall / St. Petersburg*».

⁸ Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa / Rakkolanjoen kaakelitehdas Osakeyhtiö. Hovinmaa. Helsingfors, 1920; Rakkolanjoen kaakelitehdas Osakeyhtiö. Hovinmaa / Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa. Helsingfors, 1924. Модель № 111.

⁹ ГМИ СПб. Инв. № IV-5287–5405-кер; № IV-447–452-м.

¹⁰ Печи той же модели украшают интерьер железнодорожной станции Парголово.

¹¹ *Soiri-Snellman H.* Turun kaakelin kakluunit. S. 208.

¹² *Die Kunst.* Monatshefte für freie und angewandte Kunst. Bd.: 6. München, 1902. S. 230–231; *Dekorative Kunst.* Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst. Bd.: 9. München, 1902. S. 230–231.

¹³ *Pese C.* Jugendstil aus Nürnberg: Kunst, Handwerk, Industriekultur. Stuttgart, 2007. S. 76, 79 (Dokument 26).

Мастер-классы при Баварском музее ремесел проводились в 1901–1913 годах¹⁴ и были организованы его директором Теодором фон Крамером (*Theodor von Kramer*) с целью «дать баварским художникам-прикладникам, особенно тем, кто живет в удалении от художественных центров, возможность личного общения с пионерами и лидерами современного декоративно-прикладного искусства и, таким образом, построить свою дальнейшую работу в соответствии с современными художественными принципами»¹⁵. Под современными художественными принципами понимался, прежде всего, югендстиль, от которого Крамер ожидал не только преодоления засилья историзма, господствовавшего в то время в прикладных искусствах Баварии, но и коммерческого успеха. Он писал: «Нельзя предоставлять художникам-прикладникам самим искать выход из этого трудного положения; им не хватает ни силы воли, ни внешней стимуляции. Привыкнув к определенной художественной манере, которую они в течение долгих лет изучали у опытных учителей, они теряются при встрече с новыми тенденциями, диктующими новые формы и совершенно новый способ художественной выразительности, начиная понимать, что источник, из которого они черпали, утратил свежесть. Их должна направить надежная и сильная рука, которая помогла бы им ступить на новый путь и не позволила бы совершить ошибок, которые могли бы отвлечь от достижения цели»¹⁶.

Такой «надежной и сильной рукой» оказался Петер Беренс, руководивший двумя первыми мастер-классами. Перед началом курса он так сформулировал свою программу: «Сегодня для того, чтобы быть художником, недостаточно воспроизводить прекрасные формы прославленных старых стилей, перенося их в окружающий нас современный мир. Копирование и подражание, хотя и сложны, не являются искусством. Помимо всего прочего, изменились наши потребности, они требуют других форм, а иногда

¹⁴ *Carstanien F. Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg // Dekorative Kunst. Bd.: 9. S. 227–232; Carstanien F. Nürnbergereger Handwerkskunst // Dekorative Kunst. Bd.: 10. 1902, S. 321–336; Die zwölf kunstgewerblichen Meisterkurse am Bayerischen Gewerbemuseum 1901 bis 1913 // Pese C. Jugendstil aus Nürnberg. S. 22–29.*

¹⁵ Цит. по: *Pese C. Jugendstil aus Nürnberg. S. 24.*

¹⁶ *Carstanien F. Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg // Dekorative Kunst. Bd.: 9. S. 228.*

даже других материалов и другой обработки материалов <...>. Мы собрались здесь, чтобы вернуть красоту, чтобы придать полезным вещам прекрасную форму, которая находится в гармонии со всей нашей жизнью»¹⁷.

Первый мастер-класс при Баварском музее ремесел проходил с 8 октября по 9 ноября 1901 года и собрал 16 художников-прикладников – представителей нюрнбергских предприятий различных специальностей, в числе которых был и К. Майер – дизайнер фабрики художественной и печной керамики «И. Ф. П. Хаусляйтер» (*Kunsttöpferei und Ofenfabrik «J. E. P. Hausleiter»*). Майер также был среди 27 участников второго мастер-класса, состоявшегося в середине января – середине февраля 1902 года, он разработал эскизы пяти ваз, камина и печи.

Важно отметить, что в программу мастер-классов входило не только проектирование, но и изготовление моделей и опытных образцов изделий по разработанным эскизам. Все эти изделия были в марте 1902 года выставлены в Баварском музее ремесел, а затем поступили в выставочный зал и магазин «*Nürnberger Handwerkskunst*» (Нюрнбергские художественные ремесла), открытый под покровительством Баварского музея ремесел весной того же года на Кайзерштрассе в Нюрнберге (интерьер оформил П. Беренс). Здесь участники мастер-классов могли не только экспонировать, но и продавать свои работы. Эта затея Баварского музея ремесел имела успех и удостоилась одобрительных отзывов в немецкой прессе. Мюнхенский журнал «*Kunst und Handwerk*» («Декоративно-прикладное искусство») писал: «Не без радости, но с некоторой долей зависти, нужно заметить, что подобное возможно в Нюрнберге, но не в Мюнхене, где, к сожалению, до сих пор не имеется необходимого помещения и средств»¹⁸.

По всей видимости, модель печи, разработанная Майером, не дошла до серийного производства на фабрике «И. Ф. П. Хаусляйтер». Известно лишь, что для Баварского музея ремесел по его проекту, созданному на мастер-классах, был изготовлен «совершенно выдающейся красоты камин той же фирмы, облицованный

¹⁷ Carstanien F. Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg. S. 230.

¹⁸ P. M. Kunstgewerbliche Meisterkurse unter Leitung von Prof. Peter Behrens und Ausstellung der Arbeiten im Bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg // Kunst und Handwerk . 52. München, 1901–1902. S. 220.

серо-фиолетовой плиткой»¹⁹, который вплоть до Второй мировой войны украшал одно из помещений лаборатории музея. Скорее всего, печь была выставлена в «*Nürnberger Handwerkskunst*», и с большой долей вероятности можно предположить, что именно там готовые формы этой модели и были приобретены заводом «Або». Надо отметить, что для завода это был не единственный опыт подобного рода – практика закупки в Германии пресс-форм для каминов и печей существовала на всех финских предприятиях, внимательно следивших за европейской «печной модой»²⁰.

Изразцовый завод «Або»

Уско Нюстрём, Алберт Петрелиус, Вилхо Пенттиля. Хельсинки

Отдельная глава в истории печной керамики завода «Або» связана с архитектурным бюро «Уско Нюстрём, Петрелиус-Пенттиля» (*Arkkitehtitoimisto Usko Nyström, Petrelius & Penttilä*). Этот творческий коллектив, работавший в 1895–1907 годах, сыграл важную роль в формировании архитектуры финского национального романтизма, спроектировав целый ряд зданий в центре Хельсинки²¹. Помимо строительной практики он активно занимался другими формами профессиональной деятельности. Так, начиная с 1902 года, бюро выполнило для завода «Або» целый ряд проектов изразцовых печей, детально изученных Х. Соири-Снеллман²², благодаря работе которой теперь без особого труда можно выявить в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга печи, созданные этим архитектурным бюро. Среди них – одна из самых распространенных изразцовых печей завода «Або» – модель 162 (Х. Соири-Снеллман называет ее *mänty-uuni* – печь «Сосна»), которая производилась по проекту 1902 года вплоть до 1940-х в различных колористических решениях²³.

¹⁹ *Carstanjen F.* Nürnbergeger Handwerkskunst // *Dekorative Kunst*. Bd.: 10. S. 334.

²⁰ *Роденков А. И., Лухолат К. В.* Изразцовые печи Выборга. СПб., 2013. С. 25–26.

²¹ *Rauske E.* Kivet puhivat. Arkkitehtuuritoimiston Usko Nyström-Petrelius-Penttilä asuinkerrostalot Helsingissä 1895–1908. Helsinki, 2004.

²² *Soiri-Snellman H.* Turun kaakelin kakluunit. S. 112–133.

²³ Контора и выставка изразцовых печей акционерного общества «Або». Або, 1907. Модель № 162; *Luettelo kaakeliuuneista*. Turun kaakelitehtaan valmistamia. Turku, 1920; 1923; 1925. Модель № 162; *Soiri-Snellman H.* Turun kaakelin kakluunit. S. 112–117.

В собрании музея представлены две такие печи, поступившие из бывшего доходного дома Е. П. Силича (переулок Джамбула, 12, архитектор Н. А. Архангельский, 1903)²⁴ и бывшего дома Николаевского общества попечения о бедных Петербургской стороны (Пионерская улица, 38, 1911)²⁵. Другая популярная изразцовая печь «Або» – модель 163 (*koivi-uuni* – печь «Березка»), которая также была спроектирована в 1902 году и производилась вплоть до конца 1920-х (?) в монохромном и полихромном вариантах²⁶. В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга эта модель представлена монохромной облицовкой печи из бывшего здания Главного управления государственного коннозаводства (улица Маяковского, 15)²⁷ и полихромными изразцами облицовки зеркала печи из доходного дома Ф. И. Урусовой (Садовая улица, 115)²⁸. Наконец, модель 178 (*rakkolevä-uuni* – печь «Ламинария»), с 1904 года²⁹ производившаяся по проекту, разработанному архитектурным бюро «Уско Нюстрём, Петрелиус-Пенттиля», представлена в собрании музея изразцовым фризом печи из одного из домов на Театральной площади³⁰.

Ракколаниокский гончарный завод Эдуард Диппель. Выборг

Ракколаниокский гончарный завод имел свой круг дизайнеров. Их имена обычно указывались в каталогах-прейскурантах предприятия, что существенно облегчает установление авторства

²⁴ ГМИ СПб. Инв. № IV-A-7870–7918; № V-A-559–561-м.

²⁵ ГМИ СПб. Инв. № IV-A-7566–7642; № IV-A-547–553-м.

²⁶ *Soiri-Snellman H.* Turun kaakelin kakluunit. S. 113–117; Контора и выставка изразцовых печей акционерного общества «Або». Або, 1907. Модель № 163; *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas valmistamia.* Turku, 1920; 1923. Модель № 163.

²⁷ ГМИ СПб. Инв. № IV-1040–1122-кер; № IV-22-м.

²⁸ ГМИ СПб. Инв. № IV-912, 913.

²⁹ *Soiri-Snellman H.* Turun kaakelin kakluunit. S. 120–121; Åbo Kakelfabriks Aktiebolag. Priskurant öfver kakelugnar 1906. Åbo, 1906. Модель № 178; *Luettelo kaakeliuuneista. Turun kaakelitehdas osakeyhtiö valmistamia.* Turku, 1925. Модель № 178.

³⁰ ГМИ СПб. Инв. № IV-5092–5097-кер.

моделей³¹. Значительное число произведенных на этом предприятии изразцовых печей было спроектировано архитектором Эдуардом Диппелем (*Eduard Dippell*). Выпускник Высшей политехнической школы в немецком Ганновере, он жил в Выборге, где занимался частной архитектурной практикой, а в 1889 году вместе со своим братом Вильгельмом стал совладельцем Ракколаниокского гончарного завода³². Если постройки Э. Диппеля – церкви, промышленные и жилые здания, созданные преимущественно в формах «кирпичного стиля», не отмечены особой оригинальностью, то его дизайнерские работы, относящиеся к национальному финскому варианту югендстиля, значительно интереснее.

Так, Диппелю принадлежит проект изысканной печи, завершенной декоративным фризом с изображением одуванчиков, которая облицована изразцами с рельефным орнаментом и покрыта поливой «потечным» способом³³. Судя по каталогам-прейскурантам завода, эта печь производилась вплоть до середины 1920-х годов в двух вариантах – угловом (модель № 43) и пристенном (модель № 43а) – в различных колористических решениях. В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга представлены облицовки нескольких таких печей, в частности, из бывшего доходного дома графини Е. А. Гендриковой (Итальянская улица, 31)³⁴ и бывшего доходного дома П. С. Ивановой (Гатчинская улица, 27–29, левая часть – архитектор И. А. Претро, 1906; правая часть – архитектор Н. И. Товстолес, 1911)³⁵.

К лучшим образцам печного дизайна Ракколаниокского гончарного завода можно отнести созданную Диппелем модель № 54, отличающуюся интересным силуэтом, который подчеркнут скупым, но выразительным декором с использованием мотива «волны». В собрание музея печь этой модели поступила из

³¹ Архив Ракколаниокского гончарного завода, хранящийся в Ленинградском областном государственном архиве в Выборе (ЛОГАВ. Ф. 420. Оп. 1), сохранился крайне фрагментарно и включает всего семь дел (устав, протоколы собраний акционеров).

³² Роденков А. И., Лихолат К. В. Изразцовые печи Выборга. С. 16, 23.

³³ См.: Rakkolanjoen kaakelitehdas osakeyhtiö. Hovinmaa / Rakkolanjoki Kaakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa. Helsingfors, 1924. Модели № 43 и № 43а.

³⁴ ГМИ СПб. Инв. № IV-93–148-кер; № IV-2–4-м.

³⁵ ГМИ СПб. Инв. № IV-5826–5881-кер; № IV-162-м.

бывшего доходного дома Т. Л. Брунст (улица Чайковского, 16)³⁶. По эскизу Диппеля была разработана и модель № 46 – шатровая печь, облицованная изразцами темно-песочного полива глазури с двумя фризами над цоколем и под шатром, выложенными из изразцов с синей поливной глазури³⁷. В собрании музея она представлена облицовкой печи из бывшего доходного дома В. И. Соловьева (Невский проспект, 59)³⁸.

Ракколаниокский гончарный завод

Вяйно Густав Пальмквист и Ейнар Сьёстрём. Хельсинки

На излете эпохи модерна несколько эскизов изразцовых печей было разработано для Ракколаниокского завода архитектурным бюро «Пальмквист и Сьёстрём» (*Arkkittehtitoimisto Palmqvist & Sjöström*). Эти архитекторы, работавшие совместно в 1910–1919 годах, построили в Хельсинки ряд торговых, офисных и жилых зданий, а также плодотворно занимались промышленным дизайном. В собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранится изразцовая печь – модель № 80, созданная по их проекту 1912 года, которая производилась в различных колористических решениях вплоть до начала 1920-х³⁹. Она поступила в музей из бывшего доходного дома И. М. Качурина (Кузнечный переулок, 7, архитектор А. А. Берлин, 1912–1914)⁴⁰.

³⁶ ГМИ СПб. Инв. № IV-7321–7372-кер; № IV-529–534-м.

³⁷ Rakkolanjoki Kaakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa / Rakkolanjoen kaakelitehdas Osakeyhtiö. Hovinmaa. Helsingfors, 1920. Модель № 46.

³⁸ ГМИ СПб. Инв. № IV-8418–8537-кер; № IV-634–640-м. Аналогичная печь украшала гостиную в особняке М. Г. Савиной (улица Литераторов, 17. 1905–1907, архитектор М. Ф. Гейслер), о чем свидетельствуют исторические фотографии интерьеров дома, сделанные ателье К. К. Буллы в 1915 году и ныне хранящиеся в ЦГАКФФД.

³⁹ Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa / Rakkolanjoen kaakelitehdas Osakeyhtiö. Hovinmaa. Helsingfors, 1920. Модель № 80.

⁴⁰ ГМИ СПб. Инв. № IV-1547–1615-кер; № IV-194-м.

Н. Г. Кузьмина

ИСТОРИЯ ТИПОГРАФСКОГО ОБОРУДОВАНИЯ КАРЛА КРАУЗЕ

Полиграфические предприятия России на рубеже XIX–XX веков активно закупали оборудование, которое выпускал машиностроительный завод Карла Краузе в Лейпциге. Его предприятие производило весь спектр полиграфического оборудования, в том числе печатного. Большие поставки Карл Краузе осуществлял в Санкт-Петербург – столицу Российской империи. О высоком качестве немецкого полиграфического оборудования говорит тот факт, что оно работало в типографиях Санкт-Петербурга, а потом и Ленинграда вплоть до середины XX века.

Карл Краузе¹ открыл в Лейпциге «*Maschinenfabrik Karl Krause*» и отделение по ремонту оборудования для полиграфической промышленности в 1855 году. Новое предприятие стало производить машины для типографий. Дело пошло неплохо, и вскоре появилась возможность расширять производство.

Краузе производил и бумагорезательное оборудование. В 1858 году впервые была выпущена практичная одноножевая бумагорезальная машина, а уже в 1859 году завод начал экспортировать эту модель. В 1877 году началось изготовление трехножевых машин для обрезки книжных блоков², которые также были востребованы и в Западной Европе, и в России.

В 1870 году К. Краузе вновь занялся расширением производства. Он приобрел землю к востоку от Лейпцига и построил

¹ Краузе Иоганн Готфрид Карл (1823–1902), в 1848–1855 годах работал подмастерьем на разных технических заводах Лейпцига. В 1855 году начал собственный бизнес. Приобрел известность как владелец крупного производства по изготовлению полиграфической техники в Лейпциге.

² Электронный ресурс: *Немировский Е. Л.* Энциклопедия «Книга» <http://polygraphisbook.narod.ru> (дата обращения 27. 05. 2013).

новый завод. Впоследствии улицу, на которую выходили основные заводские корпуса, переименовали в Карл-Краузе-штрассе. К 1883 году Карл Краузе считался крупнейшим предпринимателем и работодателем Лейпцига. Постепенно его предприятие заняло в отрасли ведущие позиции. В 1893 году Краузе было присвоено звание советника коммерции. В том же году одним из совладельцев известной фирмы стал зять Карла Краузе – Генри Бигош. Позже компанию возглавили внуки Карла, и они повели дело так умело, что название немецкой фирмы – «Карл Краузе» – многие годы служило для оборудования полиграфических предприятий знаком качества.

Во время Второй мировой войны завод в Лейпциге получил повреждения от бомбежек. Известно, что в 1942 году он еще продолжал выпускать продукцию. Для работы на предприятие «сотнями отправляли советских военнопленных и отдавали в распоряжение владельцам лейпцигского машиностроительного завода “Карл Краузе”»³. С 1945 года в рамках военных репараций большая часть сохранившейся техники была отправлена в Советский Союз. В 1948 году компания прекратила выпускать бумагорезательную технику. Часть производства, изготавливающая небольшие переплетные машины, работала в Лейпциге до 1960 года. Здания бывшей фабрики Карла Краузе сохранялись до 1994 года, затем опустевшие заводские корпуса были снесены под новое строительство.

В годы своего расцвета машиностроительный завод Карла Краузе выпускал разнообразное полиграфическое оборудование: от «простых» типографских печатных станков до позолотных прессов. Машины использовались в различных отраслях экономики: на бумагоделательных фабриках, на ткацких комбинатах, в переплетных мастерских, на предприятиях, производивших упаковочную тару. Основная же часть продукции предназначалась для типографий: валы и каландры для гофрирования, прессы (балансирные, гидравлические для изготовления матриц, для тиснения, для копирования, позолотные, литографские печатные), станки для печати с медных досок (офортные), фрикционные механизмы, ножеточильные и штамповочные

³ См., например: *Бродский Е. А.* Забвению не подлежат. М., 1993.

машины⁴. Также выпускалось отделочное оборудование, в частности, сатинировальное⁵. Сатинирование производилось на каландрах, представляющих собой ряд валов, установленных вертикально один над другим. Валы, между которыми пропускались листы бумаги для гласирования, были стальные и бумажные. Машиностроительные заводы выпускали машины с тремя или четырьмя валами, а каландры фирмы «Карл Краузе» – с шестью валами. Для улучшения качества полиграфической продукции оборудование постоянно совершенствовалось.

Наиболее популярным оборудованием, выпускаемым фирмой «Карл Краузе», были бумагорезальные машины. На 1898 год в каталоге фирмы значилось 25 видов бумагорезок. Их названия отличались разнообразием: «Верни-Краузе», «Универсаль», «Робус», «Виктория», «Германия». «Рапид», «Националь», «Автомат»... Оснащенные как ручными, так и паровыми приводами или электродвигателями, они применялись для разного вида резательных работ (одно-, двух-, трех- и четырехсторонней обрезки) и в зависимости от модификации и мощности различались по цене: от 160 до 5250 франков. Самой покупаемой была трехсторонняя резальная машина. В 1898 году такое оборудование приобрели: по одной – Дитятковская писчебумажная фабрика, компании «Вильгельм Маасс», «Карл Массе», «К. и Х. Небе», две – «Исидор Гольдберг», а шесть купила Типография «М. О. Вольф»⁶.

В конце XIX века фирма «Карл Краузе» начала поставки типографского оборудования в Россию. Для расширения рынка сбыта и удобства обслуживания покупателей в Санкт-Петербурге было арендовано помещение под склад на Троицкой улице, 36 (ныне улица Рубинштейна). Официальными представителями фирмы являлись предприниматели Бергер и Вирт⁷. Они торговали в основном печатными машинами. В начале XX века фирма

⁴ Каталог бумагорезательных машин Карл Краузе. Лейпциг, 1898. С. 81.

⁵ Сатинирование, или гласирование, бумаги уничтожало шероховатость и придавало листам гладкий, лоснящийся и блестящий вид. См.: *Коломнин П. П.* Краткие сведения по типографскому делу. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899. С. 564.

⁶ *Коломнин П. П.* Краткие сведения по типографскому делу. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899. С. 564. С. 28–29.

⁷ Наборщик и печатный мир. 1905. № 106.

«Бергер и Вирт» расширила свой ассортимент и основала завод по производству типографской краски⁸.

Рекламу оборудования фирмы поставщики полиграфического оборудования размещали в профессиональной печати, например, в журналах «Наборщик и печатный мир», «Печатное искусство». Текст рекламы был достаточно лаконичен и конкретен: «Карл Краузе в Лейпциге. Универсальная бумагорезальная машина с быстрым поднятием ножа после резки. Эта бумагорезальная машина – положительно самая усовершенствованная из всех существующих бумагорезальных машин и соединяет в себе всевозможные преимущества, делающие ее образцовой по выполнению»⁹.

К юбилейным датам управление фирмы выпускало памятные издания. Так, в 1905 году вышла книга, отражающая 50-летнюю историю предприятия. В 1955 году при поддержке потомков Карла Краузе была издана монография, посвященная 100-летию фирмы.

Машины предприятия «Карл Краузе» сохраняют и изучают в музеях России. В Санкт-Петербурге оборудование немецкой фирмы из Лейпцига бережно хранится в фондах ГМИ СПб, оно представлено на экспозиции «Типография» в Музее печати. В Художественном салоне Центра графического искусства¹⁰ своеобразными подставками для работ современных художников служат немецкие печатные машины и бумагорезательные станки – папшеры. Старинное печатное оборудование украшает выставочные залы Центра книги и графики¹¹.

⁸ Завод разместился в бывшем Путевом дворце на Средней рогатке. См.: Весь Петроград. 1917. Пг., 1917. С. 1351. «Бергер и Вирт» (типолитографские). Московское шоссе, соб. дом [торговля] А. О. «Бергер и Вирт» (типолитографские), (контора, правление и склад) Екатерининский канал, 92; Фабрика типолитографских красок. Склад типолитографских машин, камней и всех принадлежностей тиснения».

⁹ Вестник печатного дела. 1909. № 7, С. 16.

¹⁰ Санкт-Петербург, Большеохтинский проспект, 6. Выставочный зал принадлежит Санкт-Петербургскому Союзу художников.

¹¹ Санкт-Петербург, Литейный проспект, 55 А.

В 2006 году при Издательско-полиграфическом комплексе имени Ивана Фёдорова¹² была открыта музейная экспозиция, посвященная истории «Товарищества Р. Голике и А. Вильборга». Здесь демонстрировались образцы дореволюционной печатной техники, в том числе и два экземпляра фирмы «Карл Краузе»: бумагорезательный папшер и ручной печатный пресс, изготовленный в 1890-е годы. Товарищество закупало только самое лучшее типографское оборудование, так как «специализировалось на выпуске дорогостоящих высокохудожественных изданий»¹³. В настоящее время музей прекратил свое существование, как и Типография имени Ивана Фёдорова.

При Московском государственном университете печати в 2000 году создан Музей полиграфической техники, в коллекцию которого вошли несколько машин фирмы Карла Краузе. В 2010-х годах появился сайт «Виртуальный музей полиграфической техники», на котором представлены образцы типографского оборудования рубежа XIX–XX веков: станки для кругления корешков книжных блоков¹⁴, ручной винтовой обжимной пресс 1880 года выпуска¹⁵, позолотный пресс. «Позолотным» он назывался потому, что для печати названия книги на переплете использовались разноцветные виды фольги: чаще всего золотая, серебряная или «юбилейная» фольга. Этот пресс применялся для печати и нанесения рельефного изображения на переплетную крышку¹⁶, открытки, упаковку, пластмассу и другие листовые материалы.

Помимо музейных собраний, оборудование фирмы «Карл Краузе» используют многие организации для изготовления художественной продукции. Так, действующее оборудование находится в распоряжении Центра графического искусства Союза

¹² Санкт-Петербург, Звенигородская улица, 11.

¹³ *Баренбаум И. Е.* Книжный Петербург. Три века истории. СПб.: Редакционно-издательский центр «Культинформпресс», 2003. С. 194.

¹⁴ Виртуальный музей полиграфической техники. Электронный ресурс <http://printmedia.mgup.ru>. (Дата обращения 18.11.2013).

¹⁵ Полиграфическое оборудование в собрании музея Московского государственного университета печати: каталог экспонатов. М.: МГУП, 2009. С. 53.

¹⁶ Электронный ресурс <http://printmedia.mgup.ru> (дата обращения 18.11.2013).

художников на Песочной набережной (ЦГИ – правопреемник Комбината графического искусства, основанного в 1953 году¹⁷). Это единственная в России организация, основным направлением деятельности которой является создание и распространение эстампов – гравюр, офортов, литографий. Художники печатают эстампы, работают на старинном оборудовании, в частности на литографском станке фирмы «Карл Краузе».

В рабочем состоянии находятся машины фирмы «Карл Краузе» в мастерской старинных видов графики «Печатня». Уникальный музей до 2013 года располагался в Невской куртине Петропавловской крепости. Посетители могли самостоятельно отпечатать оттиск гравюры на станках, появившихся в Германии в 1834, 1906 и 1919 годах, или поучаствовать в мастер-классе по монотипии и литографии, получив на станках оттиски собственных рисунков. В 2000-х годах мастерская старинных видов графики «Печатня» открыла филиал во Дворце Меншикова. В Гатчинском дворце в 2010-х годах также был установлен позолотный пресс «Карл Краузе», на котором желающие собственноручно печатали цветные гравюры.

В типографии издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга» находятся действующие станки различных марок, в том числе и фирмы «Карл Краузе». Издательство выпускает ограниченным тиражом книги, которые по праву можно назвать произведениями искусства. Практически все работы производятся вручную – это не только изготовление клише для печати иллюстраций, но и набор текста. Для библиофильских изданий текстовую часть книг набирают способом ручного набора, причем для некоторых из них неприменимы шрифты, оставшиеся в типографиях города. Иногда мастера извлекают литеры из первых механических пишущих машинок. Есть книги, текст которых написан художниками-каллиграфами. В работе над уникальными

¹⁷ Ленинградское отделение художественного фонда РСФСР (1944–1993). Являлось производственно-творческой организацией, в состав которой входили Комбинат скульптуры и декоративно-прикладного искусства, Комбинат живописно-оформительского искусства, Комбинат графического искусства, Управление хозяйственного обслуживания; художественный магазин; дома творчества. Названия подведомственных предприятий неоднократно менялись. Ликвидировано ЛОХФ 25 февраля 1993 года.

книгами используется старинное типографское печатное и переплетное оборудование.

Все машины и станки, выведенные из промышленного использования и ставшие музейными экспонатами, представляют большую историческую ценность. С помощью этого оборудования сегодня можно представить техническое оснащение как зарубежных, так и отечественных полиграфических предприятий рубежа XIX–XX веков.

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНЫХ ЗДАНИЙ

В. Г. Авдеев

РАБОТЫ ДЖУЗЕППЕ БОЛЬДИНИ В ПЕТРОПАВЛОВСКОМ СОБОРЕ

Имя итальянского художника-монументалиста Джузеппе Больдини (1822–1898) в России почти не известно¹. А художник, между тем, на протяжении семнадцати лет творческой жизни был тесно связан с Петербургом. Крупнейшие свои работы он выполнил в середине 1870 годов в Петропавловском соборе – одном из старейших и красивейших храмов Северной столицы. Больдини расписал фронтон восточного фасада (1873, роспись не сохранилась), три плафона центрального нефа храма, возобновил 16 крупномасштабных живописных полотен на темы Ветхого завета и Евангелия для художественного убранства башни собора. Также им была осуществлена реставрация (в некоторых случаях весьма существенная) всех 18 живописных картин, располагавшихся на стенах собора, и росписей шести плафонов центрального и боковых нефов (все в 1876 году).

Джузеппе Больдини родился 18 февраля 1822 года в Венеции в семье Пьетро и Катерины Мартинелли – состоятельных итальянцев, владевших обширными землями в окрестностях Венеции. Профессиональное образование Больдини получил в Венецианской академии изящных искусств, где обучался с 1837 года. Впоследствии он преподавал в академии, о чем упоминал в своих исследованиях о творчестве Тьеполо. Среди учителей будущего мастера были скульптор Дзандоменегги и живописец Григолетти – один из крупнейших портретистов того времени.

¹ В российской историографии мы обнаружили только одну работу о творчестве итальянского мастера, правда, опубликованную в Италии. Это статья московского исследователя В. Б. Черкаского «Джузеппе Больдини. Письмо из России». См.: *Cerkaskij V. Giuseppe Boldini. Lettera dalla Russia // Giuseppe Boldini. Patriota e Pittore. 1822–1898. Mogliano Veneto; Roma, 1998.*

Больдини принимал участие в борьбе за независимость Италии от Австрии. Во время революционных событий 1848 года в Венеции он фигурировал в списках офицеров Временного правительства в звании капитана и с оружием в руках боролся против австрийской армии. В 1852 году Джузеппе был арестован в Венеции по обвинению в «государственной измене», как участник заговора сторонников Мадзини. Своих товарищей по борьбе, заключенных в тюремную камеру, Больдини запечатлел на рисунке, который в 1952 году был воспроизведен на почтовой марке, выпущенной в память о «мучениках Бельфиоре». Сам Джузеппе был спасен от смертной казни по случаю амнистии, объявленной ко дню рождения австрийского императора Франца-Иосифа.

В 1859 году Больдини покинул Италию и впервые приехал в Санкт-Петербург. Возможно, его пригласил архитектор Альберто Кавос, родители которого были земляками художника, эмигрировавшими в Россию в 1798 году после краха Венецианской республики². Во всяком случае, его первой работой в российской столице стала роспись плафона нового Мариинского театра, построенного Кавосом на месте сгоревшего Конного цирка (1859–1860)³. Как пишут итальянские биографы художника, за эту работу Больдини был награжден орденом Святого Станислава III степени⁴.

На этом связь Больдини с Россией не прекратилась. Из российских архивных источников нам известны и другие его работы в Петербурге: «...фреска во дворце дома барона Штиглица, 2. – плафон, писанный масляными красками в лестнице дома графа Строганова, 3. – аллегорические живописи по стенам в столовой дома Г-на Сан-Галли, 4. – изображение Св. Дмитрия писанное на стекле в часовне Г. Бенардаки в греческой церкви»⁵. Вышеперечисленными художественными произведениями, созданными еще до начала работ в Петропавловском соборе, итальянский мастер заслужил репутацию высокопрофессионального, ответственного исполнителя.

² А. Кавос, несмотря на то, что родился в Петербурге, не терял связи с родиной своих родителей. Архитектор имел дом в Венеции, где подолгу жил во время пребывания на родине предков.

³ Здание цирка было возведено в 1847–1849 годах также по проекту Кавоса.

⁴ <http://www.fondazionegiuseppiboldini.it/scritti-su-boldini/49-giuseppe-boldini-e-la-russia> (дата обращения 24.06.2014).

⁵ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 13 об. Датировку этих произведений венецианского мастера еще предстоит установить.

В перерывах между работами в России Больдини осуществил несколько художественных проектов у себя на родине. Прежде всего, это росписи четырех алтарей в пригороде Венеции Марконе в приходской церкви Святого Георгия (1865), в которых в полной мере проявилось высочайшее мастерство художника, выдержанное в духе традиций венецианской религиозной живописи и творчества его любимого Тьеполо.

По возвращении на родину в 1877 году Больдини получил пост мэра Моляно Венето, где в полной мере проявился его талант общественного деятеля. Он внес огромный вклад в жизнь городской общины, опираясь на свой авторитет борца за независимость страны и высокие гражданские и нравственные принципы, которым следовал всю свою жизнь.

В последние годы жизни художник сосредоточился на портретной живописи, став признанным мастером точного и изысканного портрета. Скончался Больдини 3 декабря 1898 года в Моляно Венето. С 2008 года в этом городе, в родовой усадьбе Больдини работает фонд его имени⁶.

Возвращаясь к творчеству художника в Санкт-Петербурге, следует отметить, что одной из крупных его работ является создание фрески Петропавловского собора. Решение возобновить «священное изображение Христа Спасителя и Св. Апостолов Петра и Павла» на фронте восточного фасада Петропавловского собора пришло неожиданно. В конце июня 1872 года комендант Петропавловской крепости генерал от кавалерии Н. Д. Корсаков⁷, осматривая собор, обратил внимание на то, что образ, «находящийся снаружи <...> собора, над алтарем <...> выгорел и местами осыпался»⁸. Кроме того, как заметил комендант, «наружная окраска стен здания, в особенности железной крыши и карнизов находится в крайне неудовлетворительном состоянии»⁹. Генерал обратился с просьбой к руководству Строительной конторы Министерства Императорского

⁶ Автор благодарит за помощь в подборе информации Алессию Пиччинелли (*Alessia Piccinelli*) и надеется, что в обозримом будущем появится обещанная ею статья о творческом пути Больдини. Автор благодарит также В. П. Мартыненко за перевод некоторых фрагментов биографии мастера, опубликованных на сайте фонда Больдини.

⁷ Николай Дмитриевич Корсаков (1790–1876), комендант Петропавловской крепости в 1869–1876 годах.

⁸ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 155.

⁹ Там же.

двора, «ввиду удобного времени к производству наружных работ»¹⁰, рассмотреть возможность устранения указанных замечаний.

После внимательного осмотра здания соборным архитектором А. А. Пуаро¹¹ выявились и другие мелкие недостатки, которые необходимо было устранить как снаружи, так и внутри собора. Нужно было перекрыть листовым железом пол в колокольне, возобновить окраску дверей северного, западного и южного входов, а также двери малого храма и двери, ведущей на лестницу колокольни. Часть работ была выполнена в течение строительного сезона 1872 года, но наиболее дорогостоящие (полная окраска стен собора и возобновление живописного изображения) были перенесены на следующий 1873 год. Тем более, что сразу не смогли решить, в какой технике возобновлять «священный образ».

В ходе дискуссии, зафиксированной ведомственной перепиской, рассматривались четыре способа исполнения образа. Наиболее приоритетной техникой, по мнению Пуаро, считалась роспись по медной сетке, закрепленной на металлической раме, которая в свою очередь фиксировалась на фронтоне собора металлическими болтами¹². Такая работа, по оценке архитектора, могла обойтись казне от 2850 до 3150 рублей серебром¹³. В качестве альтернативы

¹⁰ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 155. Летом император и его ближайшие родственники находились на отдыхе и собор не посещали.

¹¹ Пуаро Август Антонович (1818–1892), академик архитектуры (1854). С июня 1865 до 1877 года служил архитектором Петропавловского собора. Подробнее см.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 567. Л. 225–226.

¹² Такая технология в Петропавловском соборе впервые была опробована в 1870 году академиком И. С. Ксенофонтовым при возобновлении росписи шести плафонов собора. Это не было изобретением Ксенофонтова. О такой технологии упоминается в акте осмотра штукатурки сводов собора в июне 1869 года после внезапного обрушения одного из плафонов. Комиссия в составе генерал-майора Полибина, инженеров А. К. Красовского, Г. Е. Паукера, Поземковского и архитектора А. А. Пуаро рекомендовала «на всех местах плафонной живописи отбить штукатурку до кирпича и не возобновлять ее, а картины написать на медной ткани, натянутой на рамки, и посредством винтов прикрепить оные на свои места». Именно эта технология была прописана и в «кондициях», представленных Ксенофонтову заказчиком для работы: «...4. Новую живопись производить на натянутой на железные рамы металлической (ткани) и доставленной в мастерскую художника (все «от казны»). 5. Медную ткань загрунтовать, вышпаклевать с лицевой стороны и выкрасить с обеих сторон три раза» // РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 591. Л. 12–14.

¹³ А. А. Пуаро получил предварительные сметы от живописцев: академика И. С. Ксенофонтова (1817–1875) и К. Л. Аллинауди (1834–1882). См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 162–163 об.

Пуаро выдвинул идею «исполнить святое изображение посредством мозаики, что было бы достойно храма, в котором погребены Особы Императорского Дома и вместе с тем, хотя гораздо дороже, но затем и прочнее и построено один раз на всегда»¹⁴.

Архитектор А. И. Кракау, по долгу службы¹⁵ выступивший оппонентом Пуаро, заметил относительно первого способа, что «живопись на металлической ткани, хотя и предполагается несколько прочнее существующей живописи на штукатурке, но прочность эта весьма сомнительная, ибо влияние наружной атмосферы на металлическую ткань будет разрушительным на самую живопись»¹⁶. По поводу второго способа Кракау высказал мнение, что мозаика будет гораздо прочнее, но «при нашем климате не сохранится настолько, чтобы соответствовать расходу, требующемуся для этой работы». Его Кракау оценил «до 40000 рублей»¹⁷. В итоге маститый архитектор пришел к выводу, что выгоднее всего было бы «возобновлять этот образ, как это делалось до сих пор на обыкновенной штукатурке, употребляя на то всякий раз небольшую сумму»¹⁸. Впрочем, им же в качестве еще одного варианта сохранения «священного образа» на фронте было высказано предложение сделать его «меньшей величины, в раме, под стеклом, вроде киота, как это принято при многих церквях и что на опыте оказывается самым лучшим»¹⁹.

Попутно прояснилась история возникновения росписи на фронте. Оказалось, что в крепости никто не помнил, когда она появилась. Только В. П. Куроедов, занимавший пост архитектора собора до прихода на эту должность А. А. Пуаро (1865), припомнил, что в период работы по реконструкции шпиля Петропавловского собора (1857–1858) никакой живописи на фронте восточной

¹⁴ А. А. Пуаро получил предварительные сметы от живописцев: академика И. С. Ксенофонтова (1817–1875) и К. Л. Аллиауди (1834–1882). См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 161 об.

¹⁵ В это время академик архитектуры Александр Иванович Кракау (1818–1888) являлся исполняющим обязанности члена Строительной конторы Министерства Императорского двора, которому поручалось рецензировать ремонтно-строительные работы, осуществляемые конторой.

¹⁶ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 175.

¹⁷ Там же. Л. 175 об.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

стены не существовало²⁰. Существующее же ныне изображение Спасителя и Апостолов Петра и Павла, по словам Куроедова, выполнено было «по распоряжению строителя шпица и прочих работ Инженер-Генерала Журавского²¹, с разрешения Главноуправляющего путями сообщения и публичными зданиями Генерал-Адъютанта Чевкина²². Живопись исполнена живописцем Титовым»²³.

Приняв во внимание исторические сведения о фреске, а также предложения по способам ее возобновления (вопрос реставрации даже не поднимался), Строительная контора 6 ноября 1872 года подготовила письмо на имя министра Императорского двора с просьбой принять окончательное решение. Контора, впрочем, выразила и собственное мнение: более удобным было бы, «отменив возобновление образа, привести восточный фронтон Собора в тот самый вид, в каком он находился до перестройки Петропавловского шпица»²⁴. Однако такое, безусловно, похвальное стремление конторы к экономии казенных средств показалось министру чрезмерным. Он приказал восстановить фреску прежним способом.

Стали искать исполнителя. Первоначально Пуаро обратился к уже знакомым ему живописцам И. С. Ксенофонтову и К. Л. Аллиауди (они соглашались выполнить изображение на медной сетке еще в июне 1872 года). Аллиауди от работы отказался. И тогда, чтобы соблюсти правило конкурсного отбора на проведение работ, предложение было сделано «историческому живописцу Балдини». Ксенофонов соглашался выполнить работу за 2050 рублей²⁵. Условия, предложенные Больдини, оказались более приемлемыми – за всю работу он просил 1500 рублей²⁶. Возможно, Пуаро был уже знаком с итальянцем. Во всяком случае, он был хорошо

²⁰ По мнению С. Б. Степанова, там помещалась композиция, исполненная художниками А. Матвеевым и А. Захаровым в 1730 году «маслом на медной доске». См.: Петропавловская крепость. СПб., 2003. С. 102.

²¹ Журавский Дмитрий Иванович (1821–1891), русский ученый-механик и инженер, специалист в области мостостроения и строительной механики.

²² Чевкин Константин Владимирович (1802–1875), русский государственный и военный деятель, в 1855–1862 годах – главноуправляющий путями сообщения и публичными зданиями.

²³ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 177. Титов Петр Савельевич, художник-монументалист, академик.

²⁴ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 2 об.

²⁵ Там же. Л. 4, 6.

²⁶ Там же. Л. 4–5.

осведомлен о его предыдущих творческих работах в Петербурге. Тот послужной список художника, который мы приводили в начале статьи, взят из рапорта Пуаро в Строительный комитет, в котором он дополнительно обосновывает правильность своего выбора. Пуаро пишет, что все вышеперечисленные работы «достаточно гарантируют в хорошем и добросовестном исполнении г-ном Балдини²⁷, предполагаемого живописного изображения на фронте Петропавловского собора...»²⁸.

Согласно представленной Больдини «подписке», художник обязан был «написать масляною краскою наружный образ находящийся на восточном фронте Петропавловского собора С. Петербургской крепости, сохраняя в сём изображении тот же сюжет и те же фигуры». Он также обязан был «приготовить фон для образа, оштукатурить цементом с мраморным порошком и сделать крепкую и ровную штукатурку места под образом, а равно и вытянуть новую штукатурную раму вокруг образа, согласно предъявленных <...> кондиций на означенные работы». Правда, художник просил «получить от казны прочные леса и подмостки», необходимые для работы²⁹. Согласно «кондициям», окончательно подписанным художником 16 мая 1873 года, работы разделялись на несколько этапов:

1. Подготовка и согласование эскиза «образа, предполагаемого к написанию». (Попутно художник должен был для наглядности изготовить и фиксационное изображение образа – «как ныне существует»). Оба рисунка были подготовлены уже 19 марта 1873 года³⁰.

²⁷ В документах транскрипция фамилии художника звучит именно так – «Балдини».

²⁸ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 4–5.

²⁹ На эти цели были выделены дополнительные средства в сумме 450 рублей серебром. Работы выполнила бригада плотников под руководством мастера А. Е. Кожина. См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 16. К некоторой экономии средств привело использование передвижных лесов, предусмотрительно изготовленных Пуаро еще в 1869 году. См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 587. Л. 64.

³⁰ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 10, 12. В указанном архивном деле сохранился только фиксационный рисунок. Как явствует из рапорта Пуаро от 24 августа 1873 года, эскиз возобновляемого образа был вновь направлен в Строительную контору. Из этого же документа следует, что эскиз был утвержден министром Императорского двора 14 мая 1873 года (РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 29). В настоящее время авторский эскиз Больдини находится в архиве КГИОП.

2. Во время установки лесов – подготовка картонов «в настоящую величину» (согласно утвержденному эскизу).
3. Удаление старой штукатурки до кирпичной кладки, тщательная прочистка и промывка всего пространства, где предполагалось нанести новое изображение.
4. Тщательное оштукатуривание этого места, а также и рамы около него, «правильно и гладко лучшим портлендским цементом с примесью мраморного порошка³¹ и промытого песка».
5. После высыхания штукатурки, пропитка «ее горячим варенным маслом» и последующая подготовка фона «под живопись скоровысыхающим составом».
6. Создание фрески, «придерживаясь к размерам и стилю существующей живописи и характеру архитектуры здания, но с художественными исправлениями рисунка и колорита»³². Работу намечалось завершить к 15 августа 1873 года.

Как для штукатурных, так и для живописных работ художник обязан был использовать собственные материалы лучшего качества, а краски должны были быть «корпусные и минеральные, отнюдь не химические»³³.

Художник почти успел завершить работу к установленному сроку. 23 августа 1873 года Пуаро в рапорте в Строительную контору просил уплатить Больдини причитающиеся ему 1500 рублей³⁴. Но, как свидетельствуют другие документы, эта небольшая недельная задержка возникла не по вине Больдини. По мере очистки стены от старой штукатурки выявился существенный дефект кирпичной кладки. Она оказалась «чрезвычайно неровною», некоторые кирпичи сильно выступали, а местами они были «прелыми и дурного качества». Чтобы «всю поверхность кладки

³¹ Возможно, включение в состав раствора мраморного порошка, по-видимому, чтобы повысить долговечность штукатурки, являлось своего рода «ноу хау» Больдини, привезенным им с родины. Ведь об этой технологической тонкости он сам впервые упомянул в своей «подписке» (заявке-обязательстве на работу), датированной 13 ноября 1872 года. См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 5. И лишь спустя полгода, 16 мая 1873 года этот технологический нюанс был включен в «кондиции», предъявленные Больдини Строительной конторой, как обязательные к исполнению. См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 14.

³² РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 14 об.

³³ Там же. Л. 14–15 об.

³⁴ Там же. Л. 27.

привести в правильный вид», потребовались лишние расходы. Эту работу за 150 рублей выполнил «мраморщик Ботта»³⁵.

Роспись, исполненная Больдини, простояла 35 лет, затем на протяжении XX столетия она несколько раз обновлялась. В 2014 году ее сменил новый вариант «фрески», созданный петербургским художником И. В. Болотовым. По заверениям автора, роспись, выполненная силикатными красками, продержится не менее 50 лет.

Работа Больдини для Петропавловского собора, осуществленная по заказу Строительной конторы Министерства Императорского двора, видимо, запомнилась заказчику. Уже в 1876 году художник становится одним из главных исполнителей масштабных работ по восстановлению декоративной росписи и живописи Петропавловского собора.

Решение начать реставрационно-восстановительные работы в соборе, если можно так выразиться, пришло «свыше», в прямом смысле этого слова. В августе 1875 года со сводов собора стала падать штукатурка³⁶. Установили леса, «освидетельствовали» состояние сводов храма и его живописного убранства. Вывод был неутешительный. Три свода центрального нефа нуждались в полной замене штукатурного покрытия с последующим восстановлением художественной росписи на них и в куполе собора. Особенно пострадали от времени «священные изображения», или «живописи» (картины на холсте на библейские темы), расположенные «на стене в башне купола во впадинах». Они настолько истлели, что не подлежали реставрации, и их следовало написать заново. Остальные полотна, размещенные по стенам собора, или, как они часто именуются в документах, — «картины под сводом», требовали

³⁵ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 594. Л. 30 об. Как нам кажется, мы здесь впервые встречаем среди мастеров, работавших в Петропавловском соборе, фамилию Грациозо Ботта (1836–1898). В последующие годы его скульптурная мастерская неоднократно привлекалась к погребальным и реставрационным работам в этой главной усыпальнице Императорского дома Романовых.

³⁶ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 25–27. Этого стоило ожидать. Мы уже упоминали, что во время предыдущего крупного ремонта в соборе, проводившегося в 1870 году, академиком Ксенофонтовым была выполнена роспись шести плафонов (причем четыре плафона боковых нефов были абсолютно новыми, их до начала ремонта не существовало). Роспись производилась по новой технологии — маслом по загрунтованной медной ткани. Относительно трех оставшихся плафонов, расписанных клеевыми красками по штукатурке, было принято решение воздержаться от их переделки.

реставрации. У трех из них, «более всех повреждённых», полукруглых картин, расположенных в алтаре (на северной, южной и восточной стенах), решено было сохранить первоначальную основу. Но для этого требовалось сильное вмешательство художника³⁷. Остальные 15 картин нуждались в чистке и фрагментарной реставрации³⁸.

Окончательное решение «по возобновлению штукатурки и живописи на сводах и куполе Петропавловского собора» было принято в начале 1876 года. Министерство Императорского двора выделило Строительной конторе весьма внушительную сумму – 15 000 рублей³⁹. Руководить работами поручили архитектору А. А. Пуаро. Как правило, подрядчики для подобного рода работ отбирались на конкурсной основе. Но в архивных документах не обнаружено сведений о том, что указанные работы отдавались «с торгов». В нашем случае, скорее всего, пошли по упрощенной схеме и поручили Пуаро провести работы хозяйственным способом. Такое случалось довольно часто. То есть архитектору предоставлялось право самостоятельно подбирать подрядчиков, опираясь на собственный опыт, но с условием, чтобы работы выполнялись в срок, качественно, а их стоимость не выходила за пределы выделенных бюджетных средств. Последнее условие соблюсти не удалось.

Выделенной суммы не хватило даже на чисто художественные и реставрационные работы. Как это часто происходит при ремонтно-строительных работах, одно тянуло за собой другое. Первоначальная смета была составлена в конце апреля⁴⁰. Но уже 14 мая Пуаро направляет в Строительную контору рапорт о целесообразности замены оконных рам в барабане собора, «пока стоят леса»⁴¹. Поэтому штукатурные, малярные, столярные, слесарные, стекольные, плотницкие, позолотные и другие виды работ проводились параллельно с непосредственным восстановлением и реставрацией живописного убранства собора, ради чего, собственно,

³⁷ По смете художник получал за их реставрацию почти, как за написание новой картины, по 400 рублей. См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 137.

³⁸ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 137.

³⁹ Письмо из Строительной конторы архитектору Пуаро от 8 января 1876 года // РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 64–64 об.

⁴⁰ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 103–104 об.

⁴¹ Там же. Л. 113–113 об.

и был затеян ремонт⁴². Поэтому в итоге общая сумма затрат составила 50 698 рублей 78 ½ копейки⁴³.

Среди мастеров, работавших в соборе в 1876 году, были специалисты самых разных ремесленных профессий: бронзовых дел мастер К. К. Бутц, лепных дел мастер Козлов, штукатур И. Чахотин, позолотчик Амбросимов, слесари Ф. Юрьев и Л. Риман, столяр Захаров, водопроводчик Лобек, обойных дел мастер Васильев, плотник Кожин⁴⁴.

Собственно сама роспись сводов основного объема собора подразделялась на сюжетную и живописно-орнаментальную. Для каждого вида работ подбирались отдельные исполнители. Ими были три человека: «художник Д. Больдини, живописец С. Садиков⁴⁵ и мастер П. Заар», владелец «Заведения проволочных сетей и тканей». Каждый из них имел свои обязанности. Заару (его заведению) поручалось «устройство железных постоянных рам и железных каркасов с натянутой металлическою тканью для живописных плафонов»⁴⁶. Эти металлические конструкции были главным элементом той технологии росписи плафонов, которая уже использовалась академиком Ксенофоновым еще в 1870 году и, как тогда считалось, позволяла делать церковную живопись более долговечной и устойчивой к сезонному перепаду температур – самому разрушительному фактору для живописи, нанесенной на штукатурку. Каркасы обтягивались по форме купола «металлической медной» тканью, кромки которой припаивались к краям⁴⁷, и после грунтовки были готовы для последующей росписи масляными красками. Затем эти своеобразные живописные полотна крепились на месте специальными болтами.

⁴² Мы не ставим себе целью осветить весь ход реставрационно-строительных работ сезона 1876 года.

⁴³ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 188. Об этой сумме упоминает Пуаро в рапорте в Строительную контору, в котором просит уплатить ему 1/10 часть («на чертежные проекты и на наём помощника, чертёжника и десятника») от причитающихся ему 7% «гонорара» от стоимости работ.

⁴⁴ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 128–130, 148, 150, 159, 170–170 об., 171, 220, 222, 229.

⁴⁵ Садиков Сергей Иванович. Обучался в Академии художеств. 29 октября 1886 года ему было дано звание неклассного художника.

⁴⁶ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 137.

⁴⁷ За свою работу Заар получил 461 рублей 25 копеек. См.: РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 141.

Сама роспись – наиболее ответственная часть работы (включая грунтовку «медных холстов») поручалась Больдини. Площадь двух больших плафонов «из фигур и головок» составляла по 5,5 кв. саженей каждый. За их роспись Больдини получил 3 200 рублей⁴⁸. Роспись малого плафона «из головок херувимов» на своде в алтаре размером 1,25 кв. саженей обошелся казне в 300 рублей.⁴⁹ И хотя в технологию работы художника, прописанную в смете, входило изготовление копий с первоначальной живописи⁵⁰ с последующим изготовлением картонов в натуральную величину, ее конечный результат в огромной степени зависел от таланта художника и его мастерства. Тем более что в своей работе венецианский мастер должен был ориентироваться не только (и даже не столько) на почти «угасший» оригинал, но и на возобновленные росписи двух соседних плафонов центрального нефа и на четыре авторские оригинальные росписи боковых нефов, мастерски исполненные «в итальянском духе» академиком Ксенофоновым шесть лет назад. Работы Больдини должны были составить с ними единый ансамбль. Высочайший уровень профессионализма итальянского художника, проявившийся в этой работе, ничуть не уступает мастерству российского академика. Их творения, слившиеся в единое целое с величественной архитектурой собора, может оценить сегодня каждый посетитель.

Оставшаяся поверхность сводов расписывалась орнаментами и арабесками «с сохранением тонов и деталей» предыдущей росписи живописцем Садиковым клеевыми красками по штукатурке. Здесь также предусматривалось предварительное копирование росписи («снятие кальков») и «изготовление образцов в натуральную величину». Помимо работы в сводах центрального нефа, Садикову поручалось обновить росписи в куполе собора.

⁴⁸ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 136. Плафоны украшают второй и третий свод (от главного западного входа) центрального нефа собора.

⁴⁹ Там же. Плафон находится в алтаре собора и практически не виден посетителям.

⁵⁰ Автором сюжетов, композиционного и цветового решения первоначальных фресок был художник Петр Зыбин (1729). К концу XVIII века росписи стали «возобновлять» клеевыми красками. См.: *Элькин Е. Н.* Декоративные росписи и живописи Петропавловского собора // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Выпуск второй. СПб., 2002. С. 120–122.

За свою работу (общая площадь росписей составила 499,75 кв. аршин) Садиков получил 6 315 рублей⁵¹.

Параллельно с росписью плафонов Больдини создавал новые живописные полотна для оформления барабана под куполом собора. Художественное оформление барабана живописными полотнами было задумано еще Д. Трезини. Тогда же определилась и сюжетная канва этого замысла. По предложению Трезини «живописи» располагались в три яруса по восемь в каждом: в верхнем ярусе «сверх окошек» поясные изображения пророков, в среднем – парные изображения «праотцев», в нижнем – картины «из евангельских повестей». Однако, скорее всего во время перестройки купола после пожара 1756 года, изображения пророков (верхний ярус) исчезли⁵². Средний ярус, таким образом, стал трактоваться как верхний.

Сохранность картин к моменту начала реставрационных работ была удручающей. Ведь еще за 20 лет до этого С. К. Новосёлов в своем описании Петропавловского собора отмечал, что потемнение картин «от времени делают для стоящих внизу весьма неясным их содержание»⁵³. Причем первоначально, как следует из документов, Больдини получил заказ только на обновление картин верхнего яруса барабана: восемь картин размером 2 аршина 9 вершков длиною и 1 аршин 8 вершков высотой⁵⁴. В этой работе рамки творческой свободы художника были минимально жесткими. Старые работы настолько обветшали, что копии «с сотлевших живописей» было рекомендовано снимать только «по возможности», но, естественно, требовалось составить «эскизы тех же сюжетов» и картоны к ним. Изготовление каждой картины оценивалось в 400 рублей. Так значится в первоначальной апрельской смете. Шесть картин из этой серии Больдини завершил к 7 августа 1876 года. Однако уже в выписке из сметы, датированной

⁵¹ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 170.

⁵² Элькин Е. Н. Декоративные росписи и живопись Петропавловского собора // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Выпуск второй. СПб., 2002. С. 119.

⁵³ Новосёлов С. К. Описание кафедрального собора во имя Святых Первоверховных Апостолов Петра и Павла. СПб., 1857. С. 82. Любопытно, что Новосёлов «узрел» в куполе третий, верхний ярус картин с изображениями пророков, которые уже давно отсутствовали. См.: Там же. С. 81.

⁵⁴ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 136.

18 октября 1876 года, видно, что помимо двух оставшихся работ для верхнего яруса художник написал четыре из восьми заказанных полотен большего формата для нижнего яруса соборной башни (2 аршина 3 вершка длиною и 3 аршина 3 вершка высотой). Картины стоили уже по 900 рублей каждая⁵⁵.

И еще одна статья сметы, обозначенная как «Реставрация живописных масляных картин священных изображений...», числилась за Больдини. Ему следовало отреставрировать все 18 полотен, расположенных «по стенам под сводами со снятием с мест и по исправлении опять установкою и укреплением»⁵⁶. Реставрация, в зависимости от размеров картин и их сохранности, расценивалась по-разному. Десять картин, расположенных под сводами по продольным стенам, были отреставрированы за 1 500 рублей. Еще пять полукруглых полотен, расположенных на поперечных стенах (две на восточной и три на западной), оценивались по 300 рублей каждая. И, наконец, «более всех поврежденных на северной и южной стенах в алтаре мерою 3 арш. 4 верш. высотой 3 арш. 6 верш. шириною две и на восточной стене мерою 3 арш. 9 верш. высотой 3 арш. 13 верш. шириною» (всего три картины) были оценены в 1 200 рублей (по 400 рублей за каждую)⁵⁷. Но Больдини и в этом виде художественных работ

⁵⁵ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 172–176 об. Из полотен, написанных Больдини для художественного оформления церковного барабана в 1876 году, по данным картотеки Фонда живописи и графики истории города, до настоящего времени дошли лишь семь картин нижнего яруса. Это полотна на сюжеты Нового завета: «Уверение Фомы» (Инв. № I-A-599-ж), «Изведение из темницы апостола Петра» (Инв. № I-A-600-ж), «Вознесение Богоматери» (Инв. № I-A-601-ж), «Вознесение Христа» (Инв. № I-A-602-ж), «Явление Христа Марии Магдалине» (Инв. № I-A-603-ж) и «Преображение» (Инв. № I-A-604-ж). Восьмая картина «Беседа Христа с самаритянкой», размещенная на нижнем ярусе, была переписана заново художником Э. Килем в 1908 году. Тогда же, по данным картотеки фонда, были написаны все восемь картин верхнего яруса с парными изображениями ветхозаветных «праотцев церкви». Они сменили работы Больдини, пришедшие в негодность. Причем относительно авторства этих полотен нет точных сведений. Е. Н. Элькин считает, что к ним приложил руку тот же Киль – малоизвестный живописец, занимавшийся в основном оформлением магазинов. (См.: *Элькин Е. Н.* Декоративные росписи и живопись Петропавловского собора. С. 119). Не исключено, однако, что он лишь «подновлял» сделанное Больдини за тридцать лет до него. Нужно отметить, что полностью картины, расположенные в барабане собора, посетителям не видны. С трудом можно рассмотреть лишь несколько полотен, размещенных на восточной части барабана.

⁵⁶ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 136.

⁵⁷ Там же. Л. 137.

пришлось выполнить (по распоряжению Пуаро) дополнительную, не включенную в первоначальную смету реставрацию «шесть существующих картин в малом боковых сводах и в больших пред иконостасом и пред главным входом». Они были «вычищены от копоти и освежены красками»⁵⁸.

Эти сведения отражены в счете «по живописным и реставрационным работам, произведенным в Петропавловском соборе», представленном Пуаро «от художника исторической живописи Болдини». Счет датируется 17 января 1877 года. Это последняя дата, связывающая итальянского художника с Петропавловским собором. В принципе, все живописные и реставрационные работы были завершены еще в 1876 году. Некоторая задержка с установкой четырех уже готовых «священных изображений для последнего плафона»⁵⁹ произошла из-за болезни художника. Но 7 января 1877 года работы были доставлены в собор и установлены на месте. В общей сложности Больдини получил 18 100 рублей. Упомянутый выше документ, как нам кажется, проясняет еще один важный вопрос – уровень взаимоотношений между художником и Строительной конторой придворного ведомства. Больдини в последнем счете за работы в соборе обмолвился, что выполнял их «по устной договорённости». Такая привилегия, лишенная обычных бюрократических процедур, предоставлялась обычно только «классным» художникам – выпускникам Академии художеств. Факт «устной договоренности» подтверждает официально признанный уровень профессионального мастерства художника и высокую степень доверия к нему.

Вскоре после окончания работы в соборе Больдини вернулся на родину.

Работа в России, в Петербурге и, особенно, в Петропавловском соборе оставила в душе художника глубокий след. Незадолго до отъезда из России он писал своему другу в Италию: «Вы знаете, Сержио, я был настолько погружен в свою работу, что, казалось, живу в другом мире <...>. Я рисовал, рисовал, рисовал. <...>. Но

⁵⁸ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 600. Л. 221. Это те самые шесть плафонов, росписи которых были выполнены академиком Ксенофонтовым в 1870 году. См.: *Элькин Е. Н.* Декоративные росписи и живопись Петропавловского собора // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Выпуск второй. СПб., 2002. С. 124; РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 591. Л. 61–61 об.

⁵⁹ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 591. Л. 211.

ты должен знать, что приближается день, когда я навсегда покину эти края. Не надо смеяться, дорогой друг, но при мысли об этом моё сердце наполняется тоской. О, я прекрасно знаю, что там, на нашей дорогой родине, я буду скучать по этому холодному северному городу, скучать по этим необычным людям, которые столь властно вторглись в мою жизнь, скучать по этому огромному, полному эхом собору, где я оставил часть самого себя. И мне не хочется думать, что недалек тот день, когда я должен буду сказать: прощай навсегда, мой Петербург!»⁶⁰.

⁶⁰ Электронный ресурс <http://www.fondazionegiuseppiboldini.it/&prev=/search%3Fq%3DGiuseppe%2BBoldini%26newwindow%3D1%26hl%3Dru> (дата обращения 26.06.2014).

Б. В. Мегорский

**БРЕШИ В СТЕНАХ НОТЕБУРГА.
ПОДРОБНОСТИ ШТУРМА
11 ОКТЯБРЯ 1702 ГОДА**

Взятие Орешка (Нотебурга) в 1702 году неоднократно и подробно описано в историографии, как в работах о Северной войне, так и в специальных исследованиях о крепости¹ и о конкретной военной операции². Круг доступных источников известен и обработан поколениями исследователей. Это официальные русские реляции, опубликованные в «Книге Марсовой», «Журнале или поденной записке Петра Великого», «Гистории Свейской войны», «Военно-походном журнале генерал-фельдмаршала Б. П. Шереметева». Опубликованные шведские реляции восходят к одному источнику – по всей видимости, письму майора Лейона. А документ, введенный в оборот И. П. Шаскольским³, либо служил источником для известий европейской прессы⁴

¹ См., например: *Кирпичников А. Н., Савков В. М.* Крепость Орешек. Л., 1979.

² См., например: *Кротков А. С.* Взятие шведской крепости Нотебург на Ладожском озере Петром Великим в 1702 году. СПб, 1896; *Славитский Н. Р.* Осада и взятие шведской крепости Нотебург (Орешек) русскими войсками в 1702 г. // *Кровь. Порох. Лавры. Войны России в эпоху Барокко (1700–1762)*. СПб., 2002. Вып. 2. С. 52–55.

³ *Шаскольский И. П.* Шведский источник об осаде Нотебурга Петром I // *Материалы и сообщения по фондам отдела рукописной и редкой книги*. 1985. Л., 1987.

⁴ См., например: *Monatlicher Staats-Spiegel*. December. 1702. P. 79–83; *Die Europäische Fama, welche den gegenwärtigen Zustand der vornehmsten Höfe entdeckt*. Leipzig, 1703. Т. XI. P. 1011–1013; *Ласковский Ф. Ф.* Материалы для истории инженерного искусства в России. Т. 2. СПб., 1861. С. 128–129. В своей работе Ласковский цитирует *Suecica historice: De regno Caroli XII Suecice scripta annis 1697–1700 et 1700–1703*. P. 76–79.

и официальных шведских историографов войны Г. Адлерфельда⁵ и Д. А. Нордберга⁶, либо имел с ними общую основу.

Российские реляции указывают на «великую высоту стен», на «зело крутой всход» и на то, что солдаты за все 13 часов штурма так и не смогли взойти на стены. Шведская реляция майора Лейона говорит о проломе такой ширины, что в него могли войти 20 человек (очевидно, речь идет о прясле, а не о башнях), однако умалчивает о высоте бреши относительно высоты стены. Обратившись к источникам, неиспользованным ранее, можно уточнить ключевые детали штурма. В частности, важными в изучении осады представляются размеры и конфигурация проломов (брешей) в стенах Орешка.

Поиск недостающих данных приводит нас к иконографическим источникам. Наиболее известное изображение взятия Нотебурга – гравюра А. Шхонебека из «Книги Марсовой» – показывает брешь, где обломки стен образуют подъем для штурмующих от подножия до пролома. Такие же легкопроходимые брешь видны на рисунке из РГА ВМФ⁷. Схожую картину рисует комендант Нотебурга Г. В. Шлиппенбах в своем отчете, хранящемся в Государственном архиве Швеции⁸. Все три изображения выполнены с предметным планом, фигурами людей, пушками, лодками и т. д. и показывают крепость в аксонометрической проекции. Передавая драматизм штурма, они не обязательно с документальной точностью фиксируют детали. Следует также помнить, что Шлиппенбах был заинтересован в том, чтобы оправдать капитуляцию. Доказать безвыходность своего положения, опираясь на непригодное к обороне состояние вверенной ему крепости, он намеревался уже на стадии переговоров, предлагая среди пунктов «аккорда» призвать офицеров из бывших неподалеку шведских войск, чтобы

⁵ *Adlerfeld G.* The military history of Charles XII. King of Sweden, written by the express order of his Majesty. Vol. 1. London, 1740. P. 187–190.

⁶ *Nordberg J. A.* Histoire de Charles XII, Roi de Suede. T. 1. Haye, 1748. P. 291–293.

⁷ Гангут. Вып. 17 / Сб. ст. СПб: Изд-во «Гангут», 1998. С. 4 обложки. Со ссылкой на: Альбом «Крепости периода Северной войны и походов Петра I» (первая четверть XVIII века). РГА ВМФ. Ф. 3. Оп. 28. Д. 1.

⁸ Riksarkivets ämnessamlingar. Militaria. SE/RA/754/2/XXIII/~0011:00001-2. [Nöteborgs fästnings belägring av ryssarna och kapitulation 1702 27/9-13/10. Samtida.].

те могли осмотреть и засвидетельствовать состояние крепости⁹. Последовавшее в Швеции разбирательство породило объемное следственное дело, которое ныне изучает шведский историк Бенгт Нильссон¹⁰. Среди прочих материалов и помимо упомянутого рисунка коменданта, в деле находится подробный чертеж укреплений и разрушений Нотебурга, подписанный «J. C. Berg»¹¹.

Этот документ уже попадал в поле зрения отечественных ученых; по-видимому, именно он упоминается А. Н. Кирпичниковым как чертеж, «выполненный по указанию коменданта крепости Шлиппенбаха для оправдания сдачи Нотебурга»¹². Чертеж Берга представляет интерес по ряду причин. Например, на нем показаны земляные брустверы, палисады и рогатки, которыми была укреплена береговая линия вне крепостной стены, и ретрашемент, возведенный изнутри за предполагаемым местом пробития бреши в куртине. Для целей настоящей статьи наиболее ценно изображение повреждений крепостной ограды – им и посвящен документ, поскольку он показывает на плане лишь западную оконечность Орехового острова с башнями: Воротной, Наугольной и ныне не существующей Погребной. Часть листа, подписанная «фасад», показывает Наугольную и Погребную башни и прясло (куртину) между ними. Опишем отображенные разрушения.

Пролом в Наугольной башне: расстояние от поверхности земли до нижнего края пролома – 32 фута, ширина пролома 17 футов, высота пролома 19 футов (до верхнего края стены башни). Высота стен башни – 51 фут.

Пролом в Погребной башне: расстояние от поверхности земли до нижнего края пролома – 26 футов, ширина пролома по нижнему краю 6 футов и в самой широкой части 17 футов, высота пролома 15 футов. Высота стен башни – 51 фут.

Пролом в куртине между башнями: расстояние от поверхности земли до нижнего края пролома – 30 футов, ширина пролома

⁹ Письма и бумаги Петра Великого. СПб., 1889. Т. 2. С. 89.

¹⁰ Nilsson B. The fortress Nöteborg (Shlisselburg) 1650–1702 // Война и оружие. Новые исследования и материалы. Труды Третьей международной научно-практической конференции. Ч. 3. СПб., 2012. С. 454–462.

¹¹ Riksarkivets ämnessamlingar. Militaria. SE/RA/754/2/XXIII/-/0010:00001. [Nöteborgs erövring av ryssarna 1702 okt. Samtida.].

¹² Кирпичников А. Н., Савков В. М. Крепость Орешек. С. 113.

30 футов. Высота стены – 46 футов. Брешь расположена ближе к Погребной башне, в 26 футах от нее, в то время как длина куртины от башни до башни по верхнему краю – 210 футов. Заметим, что ширина брешы в целом соответствует показаниям Лейона: в нее можно поместить 20 человек.

Нарисованный отдельно профиль куртины показывает толщину стены у основания – 22 фута; пунктиром обозначена обрушенная часть стены – верхние 16 футов, что совпадает с уровнем боевого хода. Также на профиле показано повреждение, не отраженное на фасаде: углубление во внешней поверхности стены на расстоянии от основания стены до нижнего края углубления 17 футов, высотой углубления 13 футов и глубиной 7 футов. Очевидно, это брешь, которую осадная артиллерия начала пробивать, но проломить стену насквозь либо добиться ее обрушения не смогла.

Отметим, что пробитие брешы в нижней части стены соответствовало рекомендациям европейских трактатов рубежа XVII–XVIII веков. Поскольку стены крупных крепостей представляли собой каменные одежды, заполненные землей или забутовкой, чтобы скорее обрушить облицовку, следовало бить ядрами по низу стены. Такие советы можно найти у великого инженера С. Вобана¹³ и у артиллериста, современника петровской эпохи, Э. Брауна¹⁴. Наиболее подробное объяснение такого подхода мы находим у британского автора середины XVIII века Дж. Мюллера: «Манера делания брешы состоит в том, чтобы сначала стрелять как можно ниже и направлять орудия, чтобы они били по горизонтальной линии рядом друг с другом; если стрелять одновременно, а не по очереди, это будет иметь бóльший эффект. Причина для стрельбы по низу заключается в том, что если стену подрезать снизу горизонтальной линией, верхняя часть стены обвалится вся и сразу; если же сначала сбивать стену в верхней ее части, то обломки завалят нижнюю часть и не позволят ее пробить, без чего брешь будет бесполезна»¹⁵. Таким образом, судя по видимому на профиле углублению, артиллеристы Петра Великого действовали согласно

¹³ Вобан С. Книга о атаке и обороне крепостей / Пер. И. Ремизова. СПб., 1744. С. 64.

¹⁴ Браун Э. Новейшее основание и практика артиллерии. М., 1710. С. 44–45.

¹⁵ Muller J. A Treatise of Artillery. London, 1768. P. 164.

принятым тогда рекомендациям и били по нижней части стены, однако разгорание пушек не позволило продолжить стрельбу и сделать брешь на выбранном уровне. «Хотя бреш в 2 башнях и куртине учинен, однако ж ради великой высоты стен зело крут всход был, а более стрелять было невозможно, понеже у пушек запалы зело разгорелись»¹⁶. Очевидно, пришлось перенести огонь выше на уровень боевого хода, где толщина стен была меньшей.

«Разгорание» пушек не было редким явлением для артиллеристов того времени, оно было описано в трактатах¹⁷. С ним сталкивались неоднократно в ходе Северной войны при осаде Выборга, Нарвы, Дерпта¹⁸. Однако только под Нотебургом оно мешало успешной работе по проламыванию крепостных стен и тем существенно повлияло на ход осады – крепость пришлось штурмовать ценой высоких потерь.

Возвратимся к вопросу о характеристиках бреши. Из чертежа Берга следует, что при высоте прясла в 46–48 футов (около 14 метров) пролом был сделан на высоте до 30 футов (9 метров) от основания стены. Другой шведский архивный источник – «Геометрический план крепости Нотебург, года 1697» показывает профили всех куртин Орешка¹⁹. По нему, в частности, видно, что брешь пробивали в самой мощной куртине – ее толщина 21 фут, в то время как другие куртины имели всего 12–13 футов. Высота куртины 43 фута (около 13 метров), уровень боевого хода 34 фута (10 метров). Как видно, данные чертежей 1702 и 1697 годов не совпадают в точности, но в целом показывают схожие величины.

Как же преодолевали это препятствие солдаты Петра? «Гистория Свейской войны» следующим образом характеризует ситуацию с проломами и лестницами: «Однако ж на бреш ради крутости и малого места земли около города и сильного супротивления

¹⁶ Гистория Свейской войны (Поденная записка Петра Великого). Вып. 1. М., 2004. С. 225.

¹⁷ *Сен Рemy С.* Мемории или записки артиллерийские. Т. 1. СПб., 1733. С. 263; *Muller J.* A Treatise of Artillery. P. 164–165; *Браун Э.* Новейшее основание и практика артиллерии. С. 49.

¹⁸ Письма и бумаги Петра Великого. Т. 3. С. 154–155, Т. 4. С. 410; *Мышлаевский А. З.* Северная война на Ингерманландском и Финляндском театрах в 1708–1714 годах. Документы государственного архива. СПб., 1894. С. 88.

¹⁹ Krigsarkivets kartsamlingar. SE/KrA/0406/28/036/005 b. (Östersjöprovinserna. Nöteborg. Geometrisch Plaan af Fästningen Nöteborg Anno 1697).

неприятельского и за краткостью наших приступных лесниц (которые в иных местах болши полторы сажени коротки были) взойти и овладеть не могли»²⁰. То есть лестницам не хватало трех метров длины, однако не уточняется ни фактическая их длина, ни то, к какому месту их приставляли: под брешь или к неповрежденным участкам.

Первым, на основании опубликованных писем Петра Великого и Я. В. Брюса, обобщил сведения о производстве и доставке штурмовых лесниц А. С. Кротков²¹. Известно, что к походу 1702 года (соответственно, к атаке Нотебурга) заготавливались лестницы в один аршин шириной и до 20 аршин (около 14 метров) длиной²². Получается, что либо лестницы оказались короче запланированного, либо их не смогли использовать в боевой обстановке.

В «сказке» полковника Мякинина, бывшего в 1702 году капитаном полка Кашпара Гулица, содержится рассказ об участии в штурме Нотебурга: «Я был в команде полковника Якова Гордона²³, и командировано со мною было сто человек гренадеров да сто человек фузилеров для подъема и постановки лесниц. И был я на штурме, ставил своею командою лесницы на стену; и в то число побито под лесницами 80 челов. фузилеров да 20 челов. гренадеров и лесницы в действо не пошли. В то же число полковника ранили, майора убили, и командовал я не токмо своею командою, но и другими оставшимися; и последние как пошли на пролом и был на проломе я ранен»²⁴.

Записки Б. Х. Миниха передают личные воспоминания самого царя, которыми тот делился в 1721 году: «Штурм ее, как говорил император, сопровождался большим кровопролитием и потерями, потому что под брешью вовсе не было пространства, на котором

²⁰ История Свейской войны (Поденная записка Петра Великого). Вып. 1. М., 2004. С. 225.

²¹ Кротков А. С. Взятие шведской крепости Нотебург на Ладожском озере Петром Великим в 1702 году. СПб., 1896. С. 45–48.

²² Письма и бумаги Петра Великого. Т. 1. С. 877.

²³ Полковник Яков Гордон, сын генерала Патрика Гордона, попал в шведский плен под Нарвой в 1700 году, но бежал из Стокгольма летом 1702 года и уже в октябре штурмовал Орешек. См.: Федосов Д. Г. Летопись русского шотландца // Гордон П. Дневник генерала Патрика Гордона. Ч. 1 (1635–1659). М., 2005. С. 232.

²⁴ Попов Н. Н. История 2-го гренадерского Ростовского полка. Т. 1. Приложения. С. 28.

войска могли бы собраться и приготовиться к приступу, а между тем шведский гарнизон истреблял их гранатами и камнями. Князь Михаил Михайлович Голицын, впоследствии подполковник гвардии и фельдмаршал русских войск, провел более двадцати четырех часов в таком положении у бреши. Кроме того, войска, отряженные на приступ, нужно было провозить водою на лодках под артиллерийским и ружейным огнем крепости»²⁵. Несмотря на очевидное преувеличение относительно длительности, общая обстановка при штурме передана достаточно правдоподобно. Все попытки приставить лестницы и забраться по ним на стены были отбиты гарнизоном.

Принимая во внимание фактическую неприступность брешей в день штурма, приходится подвергнуть сомнению сообщение реляций о том, что гарнизон Нотебурга выходил с «распущенными знаменами <...> и гремящею игрою, с четырьмя пушками железными, с верхним и нижним ружьем (т. е. стрелковым и холодным. – Б. М.), с приналежащим порохом и пулями во рту из учиненных трех проломов»²⁶.

Военные обычаи того периода предусматривали разные варианты сдачи крепостей. В «Марсовых трудах» А. М. Малле писал, что города, которые верно оборонялись в интересах своего государя, были достойны почетной сдачи «с играющим барабаном, развевающимся знаменем, фитилём, зажженным с обоих концов, пульей во рту и несколькими пушками»²⁷. В приложении к мемуарам А. Фекьера эти условия названы наиболее почетными, и к ним добавлено предоставление повозок и конвоя для багажа, раненых и больных²⁸. Аналогичное описание мы встречаем у С. Вобана, когда он пишет о склонности офицеров гарнизона сдаться на почетных условиях, а не продолжать оборону: «Лутче де учинить честную капитуляцию, и таким примирительным договором всем жителям свободу исходатайствовать, и итти из города с барабанным боем с распущенными знаменами с зареженным ружьем и с зажженными фитилями, и вести с собою несколько пушек

²⁵ Записки иностранцев о России в XVIII столетии. Т. 2. Записки фельдмаршала графа Миниха. СПб., 1874. С. 15–16.

²⁶ Письма и бумаги Петра Великого. Т. 2. С. 88.

²⁷ Mallet A. M. Les Travaux de Mars ou L'Art de La Guerre. Т. 3. Paris, 1691. P. 308.

²⁸ Feuquières A. Memoirs historical and military. London, 1735–1736. Vol. 2. P. [CAN – CAP].

и свой экипаж, нежели дожидаться последнего страха, и всем быть пленными»²⁹.

Распущенные знамена и играющая музыка символизировали воинскую доблесть гарнизона, который сохранил свои регалии (барабаны и знамена высоко ценились как трофеи, наряду с пушками). Тлеющий фитиль и пули во рту – признаки готового к бою мушкетера XVII века – означали полную боеготовность гарнизона, который, хоть и сдавался, но оставался опасным для неприятеля. К началу XVIII века эти атрибуты сохранялись как символы, поскольку в пехоте на смену фитильным мушкетам пришли кремневые фузеи, а раздельное заряжание ушло с введением унитарного бумажного патрона. Обычай также предписывал гарнизону выходить через брешь в стене; очевидно, этот жест также имел символическое значение и показывал, что крепость сдалась только после пробития проходимой бреши.

Описанная воинская церемония представляется невыполнимой, если речь идет о спуске по отвесной стене с девятиметровой высоты нотебургского пролома. У нас нет сведений о том, чтобы брешь увеличивали после прекращения огня. Поэтому следует предположить, что из-за непроходимости пролома шведский гарнизон вышел из крепости не через брешь, а через ворота, а обычай почетной капитуляции обе стороны решили соблюсти хотя бы на бумаге. Схожую ситуацию с упоминанием этого пункта встречаем среди условий сдачи Дерпта, где комендант был готов выйти «через брес[ш]у или инде где удобно»³⁰. И хотя сделанные бреши там тоже были непроходимы, их, по-видимому, нельзя было не упомянуть в переговорах о почетных условиях капитуляции.

Таким образом, выявленные подробности позволяют уточнить, казалось бы, давно хорошо изученную и описанную картину штурма Нотебурга 11 октября 1702 года.

²⁹ *Вобан С.* Книга о атаке и обороне крепостей. С. 163–164.

³⁰ Письма и бумаги Петра Великого. Т. 3. С. 643.

М. В. Вершевская

ПО СЛЕДАМ ОДНОГО ПОБЕГА ИЗ ИСТОРИИ НИКОЛЬСКОЙ КУРТИНЫ

9 мая 1838 года комендант крепости генерал-лейтенант М. К. Крыжановский получил донесение своего заместителя плац-майора полковника С. В. Тютрюмова о чрезвычайном происшествии – побеге двух военно-подсудимых арестантов (в данном случае – дезертиров), исчезновение которых обнаружилось при утреннем обходе помещений дежурным плац-адъютантом подпоручиком В. И. Финлярцовым¹. «По кратком обследовании», как говорилось в донесении, оказалось, что «содержавшиеся в Никольской куртине подвижной инвалидной № 10 роты рядовой Алексей

¹ Сведения о побеге арестантов в 1838 году и расследовании этого происшествия находятся в делах фонда Управления коменданта Санкт-Петербургской крепости в Российском государственном историческом архиве. Наиболее важные материалы сосредоточены в деле «О побеге двух арестантов из каземат крепости» 1838–1839 (РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41), а также в делах «О работах, производимых в Санкт-Петербургской крепости инженерной командой в 1838 году» (РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 294), «О работах инженерной команды по Санкт-Петербургской крепости в 1839 году» (РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 302), в «Деле о законопротивных сношениях с арестантами нижних чинов, имеющих надзор за арестантскими отделениями». 1838 (РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 51). Для более полного исследования темы представляют интерес графические материалы из Российского государственного архива Военно-морского флота – чертежи Никольской куртины, откуда был совершен побег, а также генеральные планы Петропавловской крепости (РГА ВМФ. Ф. 3л. Оп. 34. Д. 3604, 3607, 3608, 3669, 4003, 5374 и др.). Этой истории была посвящена небольшая статья С. Н. Семанова «Побег из “Русской Бастилии”» (Нева. 1967. № 5. С. 217–218). Автор использовал только одно из архивных дел, не вдаваясь в подробности о следствии и суде, не привлекая графические материалы и не затрагивая крепостной топографии, так что из его рассказа нельзя понять, где именно в куртине находились камеры беглецов, через какие двери они вышли на крепостной двор, и тому подобные детали. Неточно пишет Семанов и о маршруте, которым следовали бежавшие арестанты: упоминаемый в архивном деле бастион Петра II определен им как современный Головкин бастион, в то время как в действительности речь идет о Меншиковом бастионе.

Николаев из № 3-го и Санкт-Петербургского батальона внутренней стражи рядовой же Савелий Антонов, он же Егор Бражников, из № 4-го той же куртины в ночи <...> бежали из казематов, сквозь пол, подняв доски, спустились вниз, а оттуда, проломав стену в подвале, где лежат дрова, оторвав у дверей петлю, вышли, <...> поднялись на бастион императора Петра II², где нет часового, взяли от орудия сошку, на которых обыкновенно во время учения кладутся банник и прочие принадлежности³, к коей привязана разорванная вдоль простыня ... и, как полагать должно, спустились вниз за крепость, потому что простыня в нескольких местах от тяжести надорвавшись...»⁴. Чтобы понять, какие реалии Никольской куртины упоминаются в цитируемом документе, кратко остановимся на устройстве и использовании казематов этой куртины во второй половине 1830-х годов. Прежде всего, заметим, что речь пойдет о правой части куртины (здесь и далее подразумевается, что обзор ведется изнутри крепости) – от Никольских ворот до Головкина бастиона, поскольку именно здесь с начала XIX века находились камеры для содержания арестантов⁵. Во всех казематах этой половины куртины были тогда дощатые перекрытия, разделявшие помещения на два яруса, причем нижний в документах чаще всего называли «подвальным этажом». Арестантские номера располагались только на втором ярусе, количество их не было постоянным. Например, в 1825 году имелось шесть камер, еще пять появилось к началу января 1826 года, когда в Петропавловской крепости устраивали новые одиночные номера в связи с доставкой большого числа привлеченных к следствию участников декабристских обществ⁶. К середине 1830-х годов в результате переоборудования в куртине осталось десять арестантских

² Один из шести бастионов Петропавловской крепости в 1728 году был переименован в честь императора Петра II в первую годовщину его вступления на престол. Впоследствии укреплению было возвращено первоначальное название – Меншиков бастион, по имени наблюдавшего за его строительством А. Д. Меншикова.

³ В крепостной артиллерии к сошке (стойке с горизонтальной перекладиной) прислоняли банники (щетки цилиндрической формы для прочистки канала орудия) и прочие оружейные принадлежности.

⁴ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 1-об.

⁵ РГИА. Ф. 1280. Оп. 2 доп. Д. 6. Л. 115 об; РГА ВМФ. Ф. 3 л. Оп. 34. Д. 3225 (1823 г.), 3334 (1826 г.), 3608 (1837 г.).

⁶ Подробно см.: *Вершевская М. В.* Места заключения декабристов в бастионах и куртинах Петропавловской крепости // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 4. СПб. 1996. С. 99–102.

номеров. В дополнение к ним в 1837 году в двух казематах устроили еще семь новых камер, и всего в куртине их стало семнадцать⁷. Можно ли установить, где располагались камеры № 3 и 4, откуда был совершен побег? Ответить на этот вопрос помогает «План подвального этажа под казематами Никольской куртины», составленный крепостной инженерной командой в ходе расследования побега⁸. По сути, этот документ представляет топографический анализ случившегося. На плане литерами А и В обозначены те помещения на нижнем ярусе, которые находились под камерами бежавших арестантов (без уточнения, какой литере соответствует определенный номер камеры). Таким образом, выясняется, что побег был совершен из камер, расположенных у внутренней (валганговой) стены куртины в третьем каземате справа от Никольских ворот. Как свидетельствуют документы, в 1825 и 1828 годах в этом же каземате у валганговой стены также располагались камеры с № 3 и 4⁹. Проведенное ранее исследование позволило установить, что во второй половине 1820-х годов из двух интересующих нас арестантских номеров камера № 3 находилась ближе к Никольским воротам¹⁰. Поскольку нумерация этих арестантских помещений к концу 1830-х годов не менялась, можно полагать, что камере № 3 Алексея Николаева соответствуют пятое и шестое окна на втором этаже справа от Никольских ворот, а камере № 4 Савелия Антонова — седьмое и восьмое¹¹.

⁷ РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 34. Д. 3608; РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 275. Л. 13.

⁸ РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 34. Д. 3604.

⁹ РГИА. Ф. 1280. Оп. 2 доп. Д. 6. Л. 15 об., 116.

¹⁰ *Вершевская М. В.* Места заключения декабристов в бастионах и куртинах Петропавловской крепости. С. 101.

¹¹ Арестантские камеры в Никольской куртине значительно отличались по своим размерам: интересующие нас № 3 и 4, как и расположенные рядом с ними у валганговой стены еще четыре камеры, были намного больше других: площадь каждой из них составляла около 40 кв. м. Вновь оборудованные в 1837 году в двух казематах новые камеры были более чем вдвое меньше по площади. Все камеры находились в помещениях со сводами, что значительно уменьшало их кубатуру. Существенными были и иные отличия. Так, в четырех из упомянутых больших камер (в том числе в № 3 и 4) было по два окна, в то время как в остальных арестантских номерах (кроме № 1) по одному. Устроенные в 3-й и 4-й, а также в двух камерах у валганговой стены в соседнем каземате топки печи выходили в коридор, в остальных, так называемых «старых» номерах, печи топились из самих арестантских помещений. При устройстве новых номеров в них были сделаны железные «круглые печи изобретения Утермарка». См.: Детальный чертеж крепостных верок с показанием произведенных в 1837 году работ. 12 марта 1838. РГА ВМФ. Ф. 3 л. Оп. 34. Д. 3608.

На упомянутом «Плане подвального этажа под казематами Никольской куртины» отмечены и другие интересные детали, в частности, где в подвале находились «проломленная стена» и та дверь, сорвав которую с петель арестанты вышли на крепостной двор. В настоящее время этой двери соответствует третий оконный проем на первом этаже куртины, считая от Головкина бастиона. Эта дверь, сделанная специально в 1837 году на месте окна, вела в «подвал» мелочной лавочки, под которую в том же году петербургскому купцу 3-й гильдии Василию Семенову был отдан по контракту крайний каземат куртины (ближайший к бастиону Головкина, если не считать углового каземата, где находилась лестница)¹². Устроенное на втором ярусе торговое заведение необходимо было изолировать от расположенных в соседних казематах арестантских камер. Для этого наглухо заделали единственный соединявший эти помещения проход. На первом ярусе проход из «подполья арестантских казематов» в подвал содержателя лавочки был заложен еще раньше, но, как оказалось, ненадежно. В ходе разбирательства дела выяснилось, что заделку произвели не во всю толщину поперечной стены каземата (в пять кирпичей), «а только с одной стороны в два, а с другой в один кирпич, и то вдоль», оставив в середине засыпанную мусором пустоту «около аршина, а может быть и более». Скреплявший кладку раствор также был некрепким, поскольку «кирпичи можно было вынимать руками без инструмента»¹³. Проломить такую кладку арестантам не составило большого труда.

¹² Мелочная лавочка прежде находилась в отдельно стоящем здании вблизи правой части Никольской куртины, сгоревшем в марте 1837 года. (Подробнее см.: «Дело о пожаре в мелочной лавочке». РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 278). После этого по высочайшему повелению для лавочки отвели один каземат в самой куртине. (См.: РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 275. Л. 13). По контракту, заключенному с содержателем лавочки купцом Семеновым 1 августа 1837 года, он имел право произвести по своему усмотрению внутреннюю отделку нанимаемых помещений, «не касаясь капитального основания», а все наружные работы производить только по указанию и под наблюдением инженерной крепостной команды. Для того чтобы вынести из подвального помещения мусор (песок, землю, щепень), с разрешения плац-майора крепости вместо окна был пробит дверной проем. Впоследствии через эту дверь на крепостной двор и вышли бежавшие арестанты.

¹³ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 38–39.

Завершая топографический анализ происшествия, обратим внимание еще на несколько деталей. В упомянутом выше донесении плац-майор сообщал коменданту, что арестанты вышли из дверей куртины, «от которых не более как в шагах десяти или, много, двенадцати, стоит будка, при которой часовые городского караула»¹⁴. В действительности, расстояние было не таким близким, но и не настолько далеким, чтобы караульным часовым у Никольских трудно было заметить удалявшихся в противоположном направлении беглецов¹⁵. Незамеченными они миновали кавальер, затем, вероятнее всего, пробрались вдоль ограды сада для прогулок арестантов до крепостного канала¹⁶ и по берегу вышли к Петровской куртине вблизи бастиона Петра II¹⁷.

От топографии перейдем к событийной стороне дела – поймке беглецов и расследованию этого чрезвычайного происшествия.

Обнаружив исчезновение арестантов, плац-майор Петропавловской крепости сообщил подробное описание их примет в Санкт-Петербургский нижний земский суд и в Съезжий дом Петербургской части с просьбой «о сыске и поймке по опубликованию, где следует, принять зависящие от полиции меры»¹⁸. Про Алексея Николаева говорилось, что он «росту довольно высокого, лицом бледен, глаза черные, яркие, волосы на голове

¹⁴ В ночь с 8 на 9 мая 1838 года городские караулы в крепости нес лейб-гвардии Гренадерский полк. У Никольских ворот часовыми были рядовые 2-й фузilierной роты этого полка Федор Петров, Ефим Перцов, Петр Крашениников и ефрейтор Евдоким Морозов. См.: РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 1.

¹⁵ Никольская кордегардия занимала первый ярус каземата справа от Никольских ворот. Платформа и будка для часовых при этой кордегардии показаны на крепостных чертежах. Например, см.: Чертеж казематам Никольской куртины. 11 февраля 1844. (См.: РГА ВМФ. Ф. 3 л. Оп. 34. Д. 3806); Генеральный план Санкт-Петербургской Петропавловской крепости с показанием произведенных в 1837 году работ. 12 марта 1838. (См.: РГА ВМФ. Ф. 3 л. Оп. 34. Д. 3607). Расстояние от будки часовых до двери, через которую беглецы вышли из куртины, составляло около 60 метров.

¹⁶ Огороженный деревянным забором сад для прогулок арестантов располагался между кавальером и каналом, проходившим по территории крепости от Петровской до Васильевской куртины (засыпан в начале 1880-х). Впоследствии на месте сада были построены Депо образцовых российских и иностранных мер и весов, Дом фондовых капиталов, Штаб-офицерский дом, Церковный дом.

¹⁷ Маршрут представляется наиболее вероятным, поскольку в этом случае бегжавшие могли миновать пост охраны у Кронверкских ворот, хотя заметить их на не столь значительном расстоянии (метров 40–50) часовые вполне бы могли.

¹⁸ РГИА. Ф. 280. Оп. 1. Д. 41. Л. 1 об.

и бороде черные, сухощав, лоб, борода, усы и бакенбарды бритые». Савелий Антонов (Бражников) также был «росту довольно высокого, лицом смугл, одутловат, глаза черные, взор подозрительный, злодейский, волосы на голове и на бороде черные, телосложения крепкого, доказывающего большую силу в мускулах, лоб, борода, усы и бакенбарды бритые». Оба арестанта бежали «в тулупах, покрытых зеленым фабрикантским сукном, закованные в ножных кандалах, в госпитальных рубашах, без подштанников»¹⁹.

Плац-майор срочно предпринял и самостоятельные шаги для задержания беглецов. Так, он направил унтер-офицера инвалидной роты Гончарова с шестью рядовыми, чтобы по одному из них поставить у перевозов через Неву и ее рукава: у домика Петра I, у Сампсониевского моста, напротив казарм лейб-гвардии Гренадерского полка, а также у переправ на Каменный, Васильевский и Елагин острова. Но, по-видимому, бежавшие уже успели скрыться достаточно далеко, и эти меры оказались напрасны. Только спустя месяц, 10 июня, один из них, Николаев, был пойман полицией Охтенской части и доставлен в Ордонанс-гауз²⁰. Другой же находился в розыске еще продолжительное время²¹.

От коменданта крепости о побеге стало известно Санкт-Петербургскому военному генерал-губернатору и военному министру. Последний «по важности происшествия» назначил к производству следствия Санкт-Петербургского коменданта генерал-майора Г. А. Захаржевского с офицером из Гвардейского корпуса и двумя штаб-офицерами от Военного министерства. Захаржевский с самого начала выражал уверенность в наличии у арестантов соучастников, «ибо без сего они не могли б иметь ни времени, ни способов к побегу». Расследование дела велось по нескольким направлениям: одно было связано с выяснением

¹⁹ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 16 об.

²⁰ Там же. Л. 17.

²¹ Задержав 30 августа 1838 года «в трактирном заведении Охтенской части ... имеющегося крестьянином неизвестного человека в русской одежде с трощенною бородою и волосами на голове, остриженными по-русски, который, по взятии его, выбив раму, ... стремительно выскочил в окно в намерении бежать», полиция заподозрила в нем второго из бежавших арестантов – Егора Бражникова. По этому случаю Санкт-Петербургский обер-полицмейстер просил коменданта Петропавловской крепости прислать для опознания «людей, кои его знают хорошо». Однако оказалось, что пойманный человек на Бражникова «нимало не похож». (См.: РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 23, 24). Иные подробности о розыске Бражникова в деле отсутствуют.

обстоятельств способа совершения преступления (какими инструментами подпилены доски пола, чем проломлена стена в подвале, откуда взяты простыни, на которых беглецы спустились с крепостной стены, и т. п.), другое – с надзором за арестантами и поиском соучастников среди охраны (кому из крепостного гарнизона поручено наблюдение за арестантами в Никольской куртине, в чем состоят их обязанности, как проверяются караулы и т. п.), третье состояло в выяснении технических деталей, касавшихся плохой заделки «некоторых отверстий в арестантских помещениях», для чего Инженерный департамент Военного министерства поручил произвести их осмотр архитектору А. Е. Штауберту²². Заинтересовалось следствие и тем, с какого времени и по чьему разрешению в Никольской куртине открыта мелочная лавочка.

Расследование происшествия заняло более двух лет. В результате под судом оказались трое: унтер-офицер подвижной инвалидной № 26 роты Кузьма Пронин и рядовые той же роты Прокофий Базлов и Иван Курковский²³. В начале лета 1840 года военно-судное дело по их обвинению было рассмотрено при Санкт-Петербургском ордонас-гаузе, затем направлено для вынесения окончательного утверждения приговора в генерал-аудиториат. В целом выводы следственных и судебных инстанций сводились к следующему.

Рядовой Прокофий Базлов стоял на часах в коридоре Никольской куртины с 11 часов вечера 8 мая до трех часов ночи 9 мая, то есть, вместо положенных двух часов он дежурил четыре: первые два часа по своему расписанию, вторые – вместо рядового Сидора Трофимова, но именно в эти часы и был совершен побег. Замена караульных произошла обманным путем: днем рядовой Иван Курковский ввел в заблуждение унтер-офицера Кузьму Пронина, прося отпустить Базлова с дневного караула

²² РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 6–8.

²³ Первоначально под подозрение попали те нижние чины инвалидной роты, которые 8 и 9 мая состояли в карауле при казематах Никольской куртины: следствие затребовало у коменданта крепости формулярные списки унтер-офицеров Кузьмы Пронина и Пантелея Яковлева, рядовых Якова Филиппова, Сидора Трофимова, Прокофия Базлова, Силиверста Петрова, Крестьяна Иорста и просило уведомить об их поведении. Пятеро из них и еще один, Иван Курковский, рядовой той же роты, находились в крепости под арестом. См.: РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 9, 25.

в Никольской куртине на полчаса в казарму «по встретившейся будто бы в нем необходимости фельдфебелю Гончарову». Вернулся Базлов со значительным опозданием. На суде о причине своего отсутствия он «отзывался разноречиво», впрочем, столь же «разноречивы» были и высказывания Курковского о том, почему он участвовал в обмане обер-офицера. Все это и навлекло на обоих рядовых подозрение «в способствовании побегу»²⁴.

Унтер-офицер Кузьма Пронин допустил беспорядки во время бытности в карауле 8 мая 1838 года: без должного основания отпустил рядового Базлова, не донес начальству о явке того к месту несения караула «по просрочке времени». Также именно он, Пронин, должен был следить, чтобы ночное дежурство продолжалось положенные два часа («уравнять время стояния караульных»), а не четыре, как «на свое усмотрение» решили рядовые.

За все эти провинности, по определению генерал-аудиториата, подсудимый унтер-офицер Пронин был разжалован в рядовые, а рядовые Базлов и Курковский приговорены к наказанию шпицрутенами (прогнать два раза через 500 человек); затем всех их отправили в штаб 21-й пехотной дивизии в Гельсингфорс для определения в линейные финляндские батальоны. В приговоре констатировалось, что Базлов и Курковский остались «в сильном подозрении» в способствовании побегу арестантов, однако «на сей счет по делу нет ясных доказательств»²⁵.

В связи с тем, что плац-майором и плац-адъютантами не была замечена заблаговременная подготовка к побегу, военный суд просил у коменданта крепости дать разъяснения о порядке осмотра ими арестантских камер и проверке караулов в Никольской куртине в ночное время. Как отмечено в следственном деле, вырезать части досок в чистых и черных полах арестанты «не могли начать и кончить в одну ночь, а должны были продолжать, по крайней мере, несколько суток». В том случае, если бы один из плац-адъютантов, Белянин, действовал в соответствии со своими обязанностями и осматривал «во всех подробностях в казематах полы, двери, окна, рамы, решетки и прочее, навещая в ночное время внутренний при сих казематах караул»,

²⁴ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 35–36.

²⁵ Там же. Л. 39 об.

то обнаружил бы и нарушение целостности половиц, и прикрытое доской небольшое углубление в полу, где были спрятаны инструменты, и многое другое. (О том, как эти инструменты могли попасть в камеру, пойдет речь ниже.)

Доля вины лежала и на плац-майоре Тютрюмове, который также обязан был «иметь неусыпное смотрение за исправностью в казематах и караулом», совершая обход, в том числе, и ночью. Однако он, как и дежуривший 8 мая 1838 года по крепости плац-адъютант Финлярцов, не обращал должного внимания на выполнение этих предписаний, «коею оплошностью преступники воспользовавшись, учинили побег», констатировалось в материалах судебного дела.

Генерал-аудиториат в июле 1840 года вынес решение: «за упущение по службе» плац-майора полковника Тютрюмова арестовать на трое суток, а плац-адъютанта подпоручика Финлярцова на десять дней, с содержанием на гауптвахте. В отношении другого плац-адъютанта штабс-капитана Белянина решено было «за смертью его суждение оставить». При конфирмации приговора император Николай I своей волей смягчил и без того несуровое взыскание в отношении двух офицерских чинов комендантского управления: для плац-майора все ограничилось строгим выговором, а для плац-адъютанта – пребыванием в течение недели на гауптвахте, «без внесения обоим штрафа в формулярные списки»²⁶.

По поводу выломанной арестантами непрочной закладки проема в первом этаже Никольской куртины генерал-аудиториат определил оставить вопрос «на рассмотрение в Инженерном департаменте».

Подводя итоги судебного разбирательства, еще раз отметим, что у судей не нашлось «ясных доказательств» причастности каких-либо лиц к «способствованию побегу». Между тем, сохранившиеся архивные документы наводят на размышления, что следствие начало идти в направлении поиска пособников и даже располагало рядом доказательств, но по каким-то причинам оставило их без должного внимания. Остановимся на этом сюжете.

²⁶ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 40.

Всего за две недели до майского происшествия состоялось решение суда по «Делу о законопротивных сношениях с арестантами нижних чинов, имеющих надзор за арестантскими отделениями» всё в той же Никольской куртине²⁷. 25 апреля 1838 года, в присутствии всего личного состава подвижной инвалидной № 26 роты, охранявшей арестантов в Петропавловской крепости, были наказаны шпицрутенами два разжалованных унтер-офицера и рядовой той же роты. Наказание, как значилось в экзекуторском листе, было «учинено сполна»: под барабанный бой осужденных несколько раз прогнали сквозь строй в 250 рядовых внутреннего гарнизонного батальона, таким образом, чтобы каждый из трех получил по тысяче шпицрутен. Таков был итог дела. Суть же случившегося вкратце состояла в следующем.

Находившийся под арестом в камере № 1 Никольской куртины музыкант лейб-гвардии Кавалергардского полка Максим Федоров, задумав связаться со своими родственниками, стал выглядывать в форточку и останавливать «проходящий в Никольские ворота народ». Поскольку окно его камеры, ближайшей к воротам, выходило на эскарповую (наружную) стену, а караульная будка находилась у противоположной, валганговой, стены, что затрудняло наблюдение за поведением этого арестанта, Федорова перевели в камеру № 3, окно которой как раз находилось вблизи караула. В нарушение инструкции об одиночном заключении («за неимением других свободных камер»), здесь он обрел соседа в лице Алексея Николаева, о котором уже шла речь в рассказе о побеге, совершенном в мае 1838 года. Не кто иной, как Николаев, по просьбе Федорова писал письма родным своего сокамерника. Более того, именно Николаев упросил дежурившего в куртине рядового Семена Савельчука, чтобы тот согласился быть посыльным. Не без помощи Савельчука были раздобыты бумага, тушь и перо, которые арестантам категорически запрещалось иметь. В «законопротивные» сношения с арестантами оказались вовлечены и два унтер-офицера инвалидной роты – Мартын Каспер и Илья Лукин. Все это выяснилось, когда 7 апреля в крепости задержали невесту Федорова – Марию Кувычкину с запиской, на этот раз выброшенной женихом из окна своей камеры. Основное содержание послания сводилось к тому,

²⁷ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 51.

что арестанты просили передать с воли «английскую резательную проволоку, как бы унтер-офицеру для мастерства», а на самом деле для того, чтобы «перепилить кандалы и прочее, что придется».

Возвратимся теперь к расследованию майского происшествия. В вопросах, направленных военным судом коменданту Петропавловской крепости, напрямую спрашивалось, не имели ли бежавшие Николаев и Бражников (он же Антонов) контактов с Каспером, Лукиным и Савельчуком, осужденными в апреле за недозволенные сношения с арестантами²⁸. Как отмечено выше, такие контакты были у Николаева, причем именно его отличало умение распропагандировать и подчинить своим интересам охрану. Однако эта линия в расследовании дела не нашла своего продолжения. Не заинтересовалось следствие и тем, не хранились ли у Николаева инструменты для подпиливания половиц с того времени, когда он завел «недозволительное знакомство» с охранником Савельчуком (а произошло это прежде, чем к нему в камеру перевели Максима Федорова). Савельчук же, как выяснилось на следствии в апреле, на просьбы Николаева «всегда делал ему уважение». Таким образом, вполне вероятно, что от Савельчука Николаев мог получить какие-то инструменты и спрятать в камере задолго до совершения побега²⁹. Не обнаружили же их постольку, поскольку тщательный обыск камеры № 3, в которой Николаев находился вместе с Федоровым, а затем оставался один, провели только после совершения побега, в мае (!)³⁰. Такого рода осмотра помещений, так же, как и ежедневные, должны были производить плац-майор и плац-адъютанты – офицеры комендантского управления. Выше уже упоминалось, что

²⁸ РГИА. Ф. 1280. Оп. 1. Д. 41. Л. 28, 31.

²⁹ Кажется маловероятным, чтобы в обстановке следствия, которое велось по делу о происшествии 7 апреля, кто-либо из охраны решился особенно активно помогать арестантам.

³⁰ Странным может показаться и то, что Николаев был оставлен в той же камере № 3 без тщательного осмотра этого помещения. Сам Николаев утверждал, что «инструменты, коими он делал отверстие в полу», были подброшены на «подоконник каземата» (вероятно, имеется в виду карниз), чтобы взять их, по его словам, ему потребовалось выставить зимнюю раму и поднять летнюю. Проверкой этой версии (кем и как были «подброшены» инструменты) следствие и суд, по существу, не занимались. См.: РГИА. Ф. 280. Оп. 1. Д. 41. Л. 37 об.

судебные материалы изобилуют примерами халатного отношения этих должностных лиц к своим непосредственным обязанностям³¹.

Попутно заметим, что, перелистывая архивные дела, трудно не обратить внимание на неоднократно встречающиеся примеры обветшалого состояния крепостных казематов – мест содержания арестантов. Так, по донесению плац-майора Тютрюмова, в 1838 году в Никольской куртине, как оказалось, прогнившие половицы были не только в камерах № 3 и 4, но и в соседних: «также полы худы и балки, кажется, подгнили, а потому подсудимых арестантов, если полы окажутся в таком положении, как есть теперь, там держать опасно»³². Не лучше обстояло дело и в Невской куртине, в отделении для военно-подсудимых арестантов, где «полы значительно рассохлись и оттого сделались щели

³¹ В этой связи закономерно возникает вопрос о контроле со стороны коменданта за тем, как выполняли инструкции непосредственно подчиненные ему офицеры, и вообще о его роли в соблюдении должного порядка в крепости. Весной 1838 года, в течение месяца, одно за другим, в Петропавловской крепости случились два серьезных происшествия, связанные с грубыми нарушениями служебной дисциплины рядом лиц, состоявших в крепостном гарнизоне – начиная от рядового и кончая плац-майором. О каждом случае становилось известно высшим военным властям (вплоть до военного министра) и самому императору. И та, и другая история закончились судом и жестоким наказанием только нижних крепостных чинов (во втором случае их вина до конца не была доказана), незначительным взысканием офицерам и не имели каких-либо последствий для коменданта. Обе истории произошли в бытность комендантом генерал-лейтенанта М. К. Крыжановского, занимавшего эту должность со 2 июля 1837 года. Находясь на своем посту менее двух лет, он скончался на шестьдесят втором году жизни от горячки, полученной во время церемонии открытия невской навигации. Насколько было ему под силу на склоне жизни, при слабом здоровье (строевую службу он оставил после тяжелого ранения под Лейпцигом в 1813 году) совмещать посты директора Чесменской богадельни, коменданта Петропавловской крепости и члена Военного совета... Впрочем, и при его предшественнике, генерале от инфантерии А. Я. Сукине, расследование грубых нарушений по службе и злоупотреблений, допущенных плац-майором Е. М. Подушкиным и от ворот майором В. И. Богдановым (оба находились под арестом), также не касалось коменданта крепости (подробнее см.: *Вершевская М. В.* Польские узники Петропавловской крепости первой трети XIX века // Труды Государственного музея Санкт-Петербурга. Вып. 10. СПб., 2005. С. 111–114). Отметим, что приговор по делу о побеге арестантов в 1838 году был вынесен уже тогда, когда комендантом крепости уже состоял генерал от инфантерии И. Н. Скобелев.

³² РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 294. Л. 16.

и частию половые доски покорило», а дверные полотна и петли непрочные³³.

Подобные оценки весьма непривычны, когда речь заходит о «русской Бастилии». Впрочем, в отношении заключенных Секретного дома Алексеевского равелина применялись гораздо более строгие меры содержания, исключавшие возможность побега. Разработанная для этой тюрьмы регламентация условий заключения и охраны арестантов получила дальнейшее развитие в 1870-е годы в тюрьме Трубецкого бастиона.

Отметим, что и в правой части Никольской куртины в середине 1840-х годов произвели капитальную перестройку казематов для более надежного содержания арестантов. Межэтажные перекрытия были уложены заново не на деревянные балки, а на кирпичные своды. В верхнем этаже оборудовали 16 одиночных камер, в нижнем устроили казарму для холостых нижних чинов инвалидной роты, более чем на 80 человек³⁴.

Перестроенные в камне двухъярусные казематы правой половины Никольской куртины сохранились до наших дней. В начале 1970-х годов здесь разместились хранилища нескольких фондов Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

С 2012 года фонд декоративно-прикладного искусства приглашает экскурсантов на постоянную выставку «Коллекция

³³ РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 294. Л. 4 об. Неотложно требовался в том же 1838 году и основательный ремонт арестантских бань, находившихся под апарелями Государева и Меншикова бастионов. В связи с тем, что Инженерный департамент не выделил средства на их капитальную починку, плац-майор предлагал коменданту просить инженерную команду «хотя бы как-нибудь поправить» одну из этих бань, «чтобы можно было топить, ибо не имея средств водить арестантов в баню торговую, оне нудятся без оной, и заводятся у них вши, а впоследствии легко может явиться часотка». Документы также свидетельствуют, что год от года откладывалась починка ограды сада для прогулки арестантов, так что «забор от времени обветшал и столбы подгнили до того значительно, что часть оного повалилась, остальная же поддерживается подпорками, и потому нельзя ныне туда водить арестантов». См.: РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 294. Л. 13, 26, 29.

³⁴ РГИА. Ф. 1280. Оп. 2. Д. 374, 410 и др.; РГА ВМФ. 3 л. Оп. 34. Д. 4003. Эти казематы на втором ярусе Никольской куртины в 1849 году стали местом заключения петрашевцев. В конце 1860-х годов часть помещений на втором ярусе куртины приспособили под офицерские квартиры, остальные были заняты казармами крепостного гарнизона. В дальнейшем, с 1920-х годов, здесь располагались различные воинские службы.

мебели XVIII–XX веков», и посетители оказываются под сводами тех казематов, где в мае 1838 года произошло достаточно редкое для «русской Бастилии» событие – побег арестантов³⁵.

³⁵ По архивным документам известно о нескольких побегах (по крайней мере, пяти) из Петропавловской крепости в первой половине XIX века, то есть в тот период, когда произошли описанные в статье события. Следует отметить, что все они были совершены неполитическими арестантами. Краткое упоминание об этом можно найти в книге: *Барabanова А. И., Вершевская М. В., Тихонова Н. С.* Тайны «русской Бастилии». СПб., 1996. С. 57–60.

И. Е. Барыкина

**ОФИЦИАЛЬНЫЕ ЦЕРЕМОНИИ
В ПЕТРОПАВЛОВСКОМ СОБОРЕ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА
КАК ИНСТРУМЕНТ САКРАЛИЗАЦИИ ВЛАСТИ**

История внутренней политики Российской империи в настоящее время рассматривается отечественными исследователями с позиций разных методологических подходов: политико-правового, сформировавшегося в начале XX столетия, и культурологического, большой вклад в развитие которого был внесен работами американского ученого Р. С. Уортмана. В 1960-х годах он проходил стажировку в СССР под руководством П. А. Зайончковского. В 1995 году издательство Принстонского университета опубликовало первую часть объемного труда Р. С. Уортмана «Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. От Петра Великого до смерти Николая I»; в 2000 году увидела свет вторая часть – «От Александра II до отречения Николая II». Переводы двух томов книги на русский язык вышли соответственно в 2002 и 2004 годах¹.

Уортман подошел «к российской монархии как символической системе, которая <...> принимала разные формы, чтобы приспособиться к новым требованиям и использовать новые возможности». По мнению историка, в этом стремлении самодержавия к самосохранению первоочередное значение имели образность и символика, используя которые верховная власть пыталась

¹ Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002 / Авторизованный пер. С. В. Житомирской. Т. 2: От Александра II до отречения Николая II. М., 2004 / Пер. И. А. Пильщикова.

противостоять требованиям модернизации государственного и общественного устройства².

Р. С. Уортман сосредоточил свое внимание на «символике и образности церемоний», рассматривая императорский двор как «непрекращающееся театральное действо, театр власти», главным назначением которого была презентация правителя и наделение его «сакральными качествами»³. По мнению историка, у каждого российского императора был свой «индивидуальный способ» презентации, для обозначения которого Уортман ввел понятия «императорский миф» и «сценарий власти»⁴. Согласно этой трактовке, Петр I презентовал себя как завоеватель, герой-триумфатор, заложив основу «олимпийского сценария», действовавшего до царствований Павла I и Александра I – «смертных государей». Николай I осуществлял «династический сценарий», а Александр II – «сценарий любви». В царствование царя-освободителя «сценарий власти» постепенно трансформировался, презентуя все больше единение не с дворянством, а с народом. Новый союз красной нитью проходил через «сценарии» последних российских самодержцев: при Александре III – «воскрешение Московии», при Николае II – «демонстрация набожности».

По мнению американского исследователя, в «театре власти» российского самодержавия важная роль отводилась церемониям – светским событиям и публичным презентациям. Неизменными участниками этих «представлений» были, помимо монарха и членов его семьи, элита и народ. Власть имущие «исполняли церемониальное действо прежде всего для самих себя», удостоверяя тем самым свое превосходство над народом и близость к императору. «Простые люди оказывались вне этих героических нарративов, <...> бессознательно подчиняясь мифу», являясь своеобразной «массовкой»⁵.

Наиболее сильные переживания охватывали российское общество в моменты смены правителей, на церемониях похорон императора и коронации его преемника.

² Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. С. 18–19.

³ Там же. Т. 1. С. 18.

⁴ Там же. С. 22.

⁵ Там же. Т. 2. С. 20–21.

Печальный ритуал хорошо изучен историками, тем более что сразу после его проведения публиковалось описание церемонии. Начало было положено описанием порядка погребения Петра I⁶. В соответствии с ним обряд похорон Петра Великого был воссоздан Е. В. Анисимовым в книге «Россия без Петра»⁷. Погребение Петра I стало основой для разработки подобных церемоний в XVIII–XIX веках. Их общий ход, проиллюстрированный репродукциями изображений того времени, был описан в альбоме, изданном к 300-летию Петропавловской крепости⁸. Наконец, печальные ритуалы императорской фамилии стали предметом отдельного исследования, проведенного М. О. Логуновой. Хронологические рамки ее монографии охватывают период с XVI до конца XIX века⁹.

Рассматривая символику монарших «презентаций», авторы исследований широкими мазками рисуют общее настроение, лишь моментами касаясь внутренних переживаний «актеров» и «зрителей». Создается впечатление всеобщей скорби, объединявшей подданных российского императора в момент прощания с его прахом. Между тем, в сознании подданных российского императора благоговейное восхищение обожествленным правителем уживалось с иронией и сарказмом по отношению к нему же. В ответ на стремление элиты сакрализировать образ Петра I появляется лубочная картинка «Как мыши кота хоронили», высмеивающая и деяния монарха, и его приближенных.

Скрытые под маской скорби эмоции отдельных участников, являясь показателями общественного кризиса, нараставшего во второй половине XIX века, дают представление о том, как менялось отношение общества и народа к самодержавию, позволяют оценить «эффективность» печальной церемонии как инструмента сакрализации власти. Воссоздать чувства «персонажей» подобного рода «презентаций» позволяют дневниковые записи современников, находившихся по обе стороны «рампы».

⁶ Описание порядка державного погребения блаженные высокославные и вечно достойнейшие памяти ... Петра Великого. СПб., 1725.

⁷ Анисимов Е. В. Россия без Петра. Л., 1994. С. 51–60.

⁸ Петропавловская крепость. Альбом. СПб., 2003. С. 160–166.

⁹ Логунова М. О. Печальные ритуалы императорской России. М., 2011.

Рубежом в истории Российской империи стал 1855 год, и не только с точки зрения хронологии, но и с точки зрения внутренней политики. Царствование Николая I, при котором абсолютизм достиг своего пика, завершилось поражением в Крымской войне, потерей позиций, завоеванных с таким трудом в конце предыдущего столетия. Стало очевидным, что вектор развития Российского государства должен если не измениться, то хотя бы скоординироваться с общими тенденциями процесса модернизации, как экономическими, так и политическими. Таким образом, похороны Николая I, скончавшегося 18 февраля 1855 года, символизировали проводы целой эпохи. Неслучайно описанию этой церемонии предшествовал очерк о погребениях российских царей, императоров и европейских монархов, который как бы подводил итог формированию этого «политического ритуала».

Тело императора было забальзамировано, и с 19 по 27 февраля 1855 года в Зимнем дворце на половине великих княжон проходила церемония прощания. 27 февраля шествие, растянувшееся от Зимнего дворца до Петропавловской крепости, сопровождало останки монарха, перевозимые на Печальной колеснице. Петропавловский собор был подготовлен соответствующим образом. В его траурном оформлении принимал участие архитектор О. Монферран. Внутрь собора зашли только те участники траурного шествия, кто нес орденские знаки и регалии, чтобы разместить их на приготовленных для этого табуретах. Ордена – перед балдахином, регалии – по обеим сторонам от гроба на катафалке. Гренадеры Дворцовой роты сняли гроб с колесницы, передав его старшим сыновьям монарха – императору Александру II и великому князю Константину Николаевичу. Гроб был помещен на катафалк, установленный в центре собора. Митрополит Никанор отслужил панихиду, после чего императорская семья покинула храм. Останки Николая I оставались в соборе до 5 марта, при них постоянно шло дежурство. К прощанию с телом монарха допускались все желающие в соответствии с принятым распорядком. Семья Николая I каждый день присутствовала на дневной панихиде.

О погребении, которое совершилось 5 марта, возвестили накануне герольды, а в 9 часов утра, в день похорон – три пушечных выстрела в крепости. Церемония заняла три часа. На ней присутствовали сыновья Николая I; его вдова Александра Федоровна,

императрица Мария Александровна и великие княгини покинули собор после прощания с телом усопшего¹⁰.

Однако сам Николай I, составивший завещание еще в 1844 году, «настоятельно» просил «устроить похороны <...> как можно проще, не делать катафалков и прочих траурных убранств», избегая лишних расходов¹¹. Видимо, император не придавал печальной церемонии большого значения в репрезентации своего образа. У его преемника было другое отношение: проводы усопшего монарха были первым шагом нового правителя, отражением его оценки деяний предшественника. Так, желание Павла I устроить перезахоронение праха Петра III одновременно с погребением Екатерины II современники поняли, как стремление исключить тридцать четыре года правления императрицы из российской истории (создавалось впечатление, что супруги умерли в один день и «царствование Павла I является законным продолжением правления его родителя»)¹².

Предсмертная воля Николая I создала затруднения вступившему на престол Александру II. Смерть его отца, о болезни которого решено было не информировать народ и общество ради сохранения спокойствия в военное время, вызвала много толков и предположений. Упрощение церемонии способствовало бы только усилению этих слухов. Александр II, свято чтивший волю отца, сократил период прощания с телом и время траура с шести недель до трех. В результате жители окраин империи не успели приехать в Петербург, «подданные из отдаленных краев империи не смогли отдать последнюю дань государю»¹³.

Прощание с останками покойного государя было не просто частью церемонии, оно вносило вклад в мифологизацию образа правителя. Фрейлина императрицы Марии Александровны А. Ф. Тютчева передала в дневнике разговор с ней 21 февраля

¹⁰ Описание погребения блаженной памяти императора Николая I с присовокуплением исторического отчета погребений царей и императоров всероссийских и некоторых других европейских государей. СПб., 1856. С. 118–126.

¹¹ Духовное завещание в Бозе почившего Государя Императора Николая Павловича. Особая записка 9 мая 1844 г. // Николай I: личность и эпоха. Новые материалы. СПб., 2007. С. 467.

¹² Шильдер Н. К. Император Павел I. М., 2009. С. 224.

¹³ Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии.. Т. 2. С. 43.

1855 года. Императрица посетовала на необдуманность посмертной воли покойного: «Это должно послужить для нас хорошим уроком: вы видите, что мы не имеем права нарушать традицию, что долг наш, как государей, должен брать верх над нашими личными чувствами, и, – грустно добавила она, – что, принадлежа другим в течение всей своей жизни, мы не имеем права принадлежать себе и после смерти; мы остаемся общественным достоянием до тех пор, пока земля не покроет нас»¹⁴.

Дневник А. Ф. Тютчевой передает чувства, которые испытывали императорская семья и ее ближайшее окружение в момент похорон Николая I. Скорбь Александра II была неподдельной. Он благоговел и преклонялся перед своим отцом, его первые распоряжения были отданы в духе прежнего царствования, вызывая в обществе опасения «консервации» николаевского режима. Ближайшее окружение взошедшего на трон императора разделяло его печаль. Описание церемонии в Петропавловском соборе, оставленное А. Ф. Тютчевой, исполнено осознания сакральности происходящего (хотя это не помешало фрейлине обратить внимание на мелочи: хорошую погоду, способ передвижения императорской семьи). «Когда царская процессия достигла крепости, обедня уже кончилась, и немедленно началось отпевание. На подмостках около гроба благоговейно стояла вдовствующая императрица, сосредоточенная и убитая горем. В минуту последнего прощания она наклонилась над телом мужа и долго, долго, по мере того как его дети подходили и прощались с отцом, они склонялись перед ней, и она благословляла их. С особенно глубоким благоговением принял император материнское благословение. Нельзя было не растрогаться до глубины души при этом зрелище <...> Я вернулась домой совершенно подавленная пережитыми волнениями»¹⁵.

Публика – главный зритель, на которого была рассчитана эта театрализация, в полной мере восприняла ее зрелищность. Чиновник Морского министерства Д. А. Оболенский отметил, что 21 февраля, когда народ был допущен в Зимний дворец для поклонения праху императора, у Салтыковского подъезда была настоящая давка. Полиция руководила толпой «по-отечески»: «два

¹⁴ Тютчева А. Ф. Дневник // Александр Второй: Воспоминания. Дневники. СПб., 1995. С. 107.

¹⁵ Там же. С. 111.

верховых жандарма и несколько городских... колотили верноподданных по зубам и по чему попало страшным образом. И вся толпа безропотно повиновалась власти...» После такого приема «верноподданными» в зале Зимнего дворца овладевали отнюдь не печаль и скорбь, а любопытство. Лицо усопшего было покрыто парчой из-за неудачного бальзамирования и начавшегося разложения. Обыватель, не зная подробностей, задавался вопросом: «Зачем бы кажется, закрывать? Еще не так давно, что государь скончался»¹⁶. Это недоумение способствовало распространению слухов о самоубийстве императора.

Несмотря на холод, царивший 27 февраля, «зрители» с утра занимали места по пути следования похоронной процессии. Д. А. Оболенский напрасно думал, что мороз помешает исполнить весь церемониал в точности. Цензор А. В. Никитенко обратил внимание на тишину, воцарившуюся на других улицах: все собрались в центре города. На самого Никитенко похороны не произвели сильного впечатления – он их не посещал и лишь отметил среди других событий 5 марта¹⁷. Д. А. Оболенского, присутствовавшего на похоронах, поразили изменения, произошедшие с лицом Николая I: «Из величественного образа <...> осталась какая-то безобразная маска...»¹⁸. Это наблюдение символично: образ могущественного императора и силы руководимого им государства таял по мере приближения к развязке Крымской войны и грядущих за нею перемен.

В 1860 году Александр II похоронил свою мать, но самой тяжелой утратой для него и его семьи была кончина старшего сына – цесаревича Николая Александровича. Любимец родителей, подававший надежды наследник престола, только-только справивший свое совершеннолетие, сгорел за несколько месяцев от спинномозгового менингита. 12 апреля 1865 года из Ниццы, куда цесаревич был отправлен для лечения, пришло известие о его кончине. Еще раньше, как только доктора стали терять надежду на выздоровление великого князя Николая Александровича, в Ниццу выехали его родители. Известие о кончине наследника престола

¹⁶ Записки князя Дмитрия Александровича Оболенского. СПб., 2005. С. 63.

¹⁷ Никитенко А. В. Записки и дневник. В 3-х т. Т. 1. М., 2005. С. 609–610.

¹⁸ Записки Дмитрия Александровича Оболенского. С. 64.

произвело сильное впечатление в высшем обществе и народе. Министр внутренних дел П. А. Валуев отметил в своем дневнике, что по Москве поползли слухи об отравлении цесаревича его дядей – великим князем Константином Николаевичем и его женой «Константиной» (великой княгиней Александрой Иосифовной)¹⁹. Слухам способствовали коллизии престолонаследия, получившие известность после смерти Александра I, и неожиданное (для непосвященных в историю отречения великого князя Константина Павловича) восшествие на престол Николая I.

Следствием воцарения Николая I, которое вряд ли могли предвидеть современники, стало различие в статусе его сыновей: Константин Николаевич родился в 1827 году, уже в императорской семье, а Александр Николаевич в 1818-м – в семье еще великого князя. Народная молва приписывала младшему брату, более энергичному, желание заявить о своих правах на престол. Все эти домыслы могли стать причинами беспорядков. Министр внутренних дел, обеспокоенный вероятностью такого развития событий, предписал губернаторам наблюдать за ситуацией²⁰. Однако дело ограничилось лишь слухами. 21 мая эскадра с прахом цесаревича прибыла в Кронштадт, а перенос останков в Петропавловскую крепость состоялся 25 мая. Военный министр Д. А. Милютин вспоминал, что яхта «Александрия», предназначенная для этой печальной церемонии, прибыла из Кронштадта на Английскую набережную, оттуда траурное шествие проследовало к крепости, останавливаясь перед Исаакиевским и Троицким соборами. Масса народа наполняла и кронштадтскую гавань, и петербургские улицы. «На всем пути процессии бросалось в глаза благоговейное чувство, написанное на всех лицах многочисленной толпы. Весьма многие крестились, некоторые женщины плакали»²¹. И Валуев, и Милютин отметили искреннюю скорбь участников церемонии и «зрителей». «Зрелище было глубоко трогательное и потому именно, что в государе видно было отцовское чувство. Это общая, глубокая, безмолвная скорбь, потому общая, что ее может ощутить всякий, потому глубокая, что чувства отцовской любви –

¹⁹ Валуев П. А. Дневник министра внутренних дел // Александр Второй: Воспоминания. Дневники. С. 188.

²⁰ Там же.

²¹ Милютин Д. А. Воспоминания. 1865–1867. М., 2005. С. 74.

одна из тайн человеческого естества, потому безмолвная, что нет для нее равносильных выражений на человеческих языках, потрясла и поражала более, чем гром пушек и все великолепие церемониала»²². «Нельзя было хладнокровному человеку оставаться равнодушным к той действительно великой утрате, которая постигла не одну семью царскую, но всю Россию»²³. Два следующих дня у гроба служили панихиды. 28 мая произошло отпевание и погребение. Петропавловский собор был полон народа. Церемония шла своим чередом, однако производила она на присутствовавших необычное впечатление. «Прощание государя со смертными останками цесаревича было умирительно-трогательно, равно как и нежность, с которой он вслед за тем обнял и целовал нынешнего великого князя наследника»²⁴. Современный исследователь второй половины XIX века В. Г. Чернуха очень тонко описала двойственность чувств Александра II в тот момент: «Император не мог уединиться, предаться своему горю, оплакивать сына в кругу семьи»²⁵.

Императрица Мария Александровна не участвовала ни в шестивии, ни в погребении. Ее горе было таким сильным, что она не выставляла напоказ свои чувства. Мать покойного цесаревича приезжала в собор, когда там не было никого, кроме траурного караула. Когда «в первый раз она увидела тело покойного сына, то плакала навзрыд так, что дежурные и караульные офицеры не могли удержаться от слез»²⁶.

Пожалуй, церемония похорон цесаревича Николая Александровича выделялась из общего ряда. Чувства, охватившие его родителей и всех присутствовавших, оказались сильнее церемониальной символики. В этот момент на первый план выдвинулась не репрезентация монарха и его семьи, а родительская скорбь.

Иная атмосфера царил на похоронах Александра II. С одной стороны, общество было потрясено жестокостью царевбийства, а с другой – напугано возможностью повторения теракта

²² Валуев П. А. Дневник министра внутренних дел. С. 189.

²³ Милютин Д. А. Воспоминания. 1865–1867. С. 74.

²⁴ Валуев П. А. Дневник министра внутренних дел. С. 189.

²⁵ Чернуха В. Г. Великий реформатор и великомученик // Александр II: Воспоминания. Дневники. С. 24.

²⁶ Там же.

при большом скоплении народа. Властям пришлось принять серьезные меры безопасности: было запрещено наблюдать за шествием с балконов; все дома по пути следования процессии подверглись инспекции; окна, выходящие на церемониальный маршрут, предписывалось закрыть. Председатель Комитета министров П. А. Валуев отметил в своем дневнике казенный характер церемонии 7 марта 1881 года из-за полицейских предосторожностей: «Никого на панелях улиц и в открытых местах. За шпалерами войск замковые унтер-офицеры тылом к фронту, для наблюдения по сторонам»²⁷. Народ наблюдал за перенесением царского праха в Петропавловскую крепость с крыш домов и с Невы²⁸.

Р. С. Уортман полагает, что мифологизация образа Александра II опиралась на «шок и чувство унижения, сопровождавшие царевбийство»²⁹. Однако чувства, которые испытывали зрители и участники траурного кортежа, были противоречивы. Если гвардейский офицер В. В. Воейков «чувствовал какой-то стыд»³⁰, то Д. А. Милютин, которому пришлось пешком пройти весь путь от Зимнего дворца до Петропавловского собора, а затем выстоять панихиду, был крайне утомлен церемонией. Будучи не в силах стоять во время службы, он «удалился в темный угол церкви, присел на кучу сложенных тут шуб и шинелей». В своем дневнике он отметил, что «церемония совершилась благополучно и в порядке»³¹. В то же время государственный секретарь Е. А. Перетц был возмущен тем, что «церемония перенесения тела покойного императора в крепость устроена и выполнена была крайне небрежно». Участники шествия «шли не попарно, как бы следовало, а кучками», разговаривали, курили, небрежно обращались с царскими регалиями»³². Одному из очевидцев бросилось в глаза различие в настроении чиновников и народа: если первые «формально» отнеслись к своим обязанностям, то «народ и масса среднего класса»

²⁷ Валуев Д. А. Дневник министра внутренних дел. М., 1961. С. 150.

²⁸ Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. С. 275.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Милютин Д. А. Дневник. 1879–1881. М., 2010. С. 278.

³² Перетц Е. А. Дневник (1880–1883). М.; Л., 1927. С. 30.

желали «просто почтить молчаливым поклоном и крестным знаменем изувеченного царя в последний раз»³³.

Е. А. Перетц заметил, что «дежурство при теле покойного императора неисправно». Приехав ночью, чтобы заступить на траурный караул, он не застал своего предшественника, хотя явился за 20 минут до назначенного времени, а после окончания дежурства не дождался смены. Однако стороннему наблюдателю эта небрежность вряд ли была заметна: у гроба должны были нести караул 12 человек, большинство ответственно относилось к своим обязанностям, поэтому от 8 до 10 дежурных находилось все время в храме. Е. А. Перетц сделал свой вывод о преданности чиновников императору: «При жизни его эти не являющиеся теперь считали бы для себя величайшим счастьем побыть вблизи его хотя десятую часть времени, назначенного для дежурства»³⁴.

«Мизерность» и «беспорядочность» процессии³⁵, формальное отношение участников, бросавшиеся в глаза очевидцам, явились, скорее всего, следствием растерянности властей после покушения 1 марта 1881 года. Инструментом сакрализации в этом случае стали некрологи в официальных изданиях, сборы пожертвований, надгробные речи. «Петербургские Ведомости» писали: «Плачь, русский народ! Плачь вдвойне: не стало твоего Царя! <...> Оплакивай убиенного Освободителя, страстоприимца Державного Отца славян! <...> Преклонись, русский народ, пред Новым Царем и моли Бога, чтобы Он укрепил Его силы, чтобы Он благословил Его снять позор оплакиваемого скорбного нынешнего дня!»³⁶.

В надгробной речи, произнесенной Катковым 4 марта 1881 года и опубликованной в «Московских ведомостях» 19 марта, Александр II также представал исполнителем Божественной воли: «Преклонимся пред этим гробом земного величия. В нем покоятся останки Государя, обладавшего великим могуществом, большим, чем, быть может, самому ему было ведомо. Он стоял на высоте славы, любви народной, удивления целого мира. <...>

³³ Лобачева Г. В. Самодержец и Россия: Образ царя в массовом сознании россиян (конец XIX – начало XX веков). Саратов, 1999. С. 147.

³⁴ Перетц Е. А. Дневник (1880–1883). С. 47.

³⁵ Лобачева Г. В. Самодержец и Россия. С. 147.

³⁶ Терновый венец над гробом царя-освободителя Александра II. Восшествие на престол государя-императора Александра III. СПб., 1881. С. 119.

С той минуты, как пало на него бремя правления, жизнь его была самой тягостной, какая только может пасть на человека повинностью. Всегда тягостно бремя Верховной власти, но в Бозе почивший Государь был призван обновить жизнь предводимого им народа и извести его из египетского плена»³⁷.

Среди участников траурной церемонии были и те, кто искренне переживал утрату. В первую очередь, сын Александра II – взойшедший на престол Александр III. Он пешком прошел за гробом весь путь: по Дворцовой набережной, через Николаевский и Тучков мосты, Александровский парк и через Иоанновские ворота <...> Императора не испугали ни сильный ветер, ни слякоть. Свите, не всегда разделявшей чувства монарха, пришлось следовать за ним³⁸.

В царствование Александра III власть обращается к образу «народного самодержавия», идеалом которого в ее представлении выступает допетровская Россия. Воссозданию этого образа посвящено исследование Г. В. Лобачевой «Самодержец и Россия: образ царя в массовом сознании россиян (конец XIX – начало XX веков)». В монографии выделены несколько аспектов монархического идеала в массовом сознании, мифологизировавшем образ царя: «носитель традиционного идеала “правды”», «средоточие власти, освященной Господом», «отец народа». На этом мифе народное сознание основывало право обращения каждого подданного к верховной власти, апелляции к самодержцу как к последней инстанции в поисках справедливости³⁹.

Похороны императора-миротворца должны были внести свой вклад в создание мифологизированного образа царя, продемонстрировать «единение верховной власти с народом»⁴⁰. Отсюда необычайная пышность траурной процессии, путь следования которой напоминал театральные декорации: арка с траурными урнами на Сенатской площади; зажженные фонари, соединенные зелеными гирляндами, на Николаевском мосту; громадная лира, покрытая трауром, на фронте здания Академии художеств;

³⁷ Катков М. Н. У гроба императора Александра II. О власти // Московские ведомости. 19 марта. 1881.

³⁸ Милютин Д. А. Дневник. 1879–1881. С. 278.

³⁹ Лобачева Г. В. Самодержец и Россия. С. 112–113.

⁴⁰ Там же. С. 167.

траурная драпировка на воротах Зоологического сада и, наконец, техническое новшество – траурные арки электрических фонарей в Петропавловской крепости⁴¹. Убранство собора представляло причудливое и символичное соединение Московской Руси и Петровской России: «посреди барочного изыска» «уместилась» шапка Мономаха – коронационный убор московских князей, русских царей и российских императоров⁴².

В. С. Кривенко, чиновник Министерства императорского двора в 1881–1897 годах, вспоминал об особой торжественности похорон Александра III⁴³. Вместе с тем, по наблюдению начальника канцелярии Министерства императорского двора А. А. Мосолова, занимавшего эту должность в 1900–1916, «Николай II – так же, как и отец его Александр III – был совершенно равнодушен к вопросам церемониальной части»⁴⁴. Презентацией «образа монарха» была озабочена, в первую очередь, элита, предпринимавшая «сознательные и старательные усилия представить правителя как верховное начало и наделить его сакральными качествами», ощущая и демонстрируя при этом свою причастность к власти⁴⁵.

Г. В. Лобачева цитирует воспоминания современников о похоронах Александра III. Можно в полной мере согласиться с тем, что все они «лишены налета предписанных чувств»⁴⁶. Однако Р. С. Уортман приводит мнение В. Н. Ламздорфа, директора канцелярии Министерства иностранных дел, о равнодушии жителей Петербурга к происходящему. Он считал, что «царя оплакивали только потому, что люди не доверяли наследнику»⁴⁷. Сам наследник, цесаревич Николай Александрович, был очень подавлен и растерян, не только от того, что потерял близкого человека, но и потому, что страшился той ответственности, которая легла на его плечи. В дневнике он пишет, что во время похорон не мог

⁴¹ Праведная кончина царя-мироотворца и погребение тела его. СПб., 1894. С. 16.

⁴² Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. С. 410.

⁴³ Кривенко В. С. В Министерстве двора. Воспоминания. СПб., 2006. С. 236.

⁴⁴ Мосолов А. А. При дворе последнего императора. СПб., 1992. С. 191.

⁴⁵ Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. С. 18.

⁴⁶ Лобачева Г. В. Самодержец и Россия. С. 169.

⁴⁷ Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 2. С. 410.

поверить в реальность происходящего: «...все еще кажется, что ... он [Александр III – *И. Б.*] появится между нами!»⁴⁸.

Следует согласиться с замечанием Р. С. Уортмана, что «сценарии вызывали сочувствие лишь у тех, кто хотел верить или находил эту веру выгодной для себя»⁴⁹. Торжественные церемонии в Петропавловском соборе во второй половине XIX века свидетельствуют о «динамике символических перемен»,⁵⁰ отражавшей назревшую необходимость перемен политических. Способы презентации власти и законы исторического развития совершали в этот период разнонаправленное движение. Если образ самодержавия устремлялся к идеалам прошлого, то ход общественного развития требовал существенного политического обновления. Набиравшая темпы модернизация делала необходимым преобразование сущности механизмов государственного управления, а не их формы, внутренних, а не внешних изменений. Именно поэтому «политические ритуалы», способствовавшие сохранению монархии в первой половине XIX века, все хуже справлялись с этой задачей по мере приближения к рубежу столетий.

⁴⁸ Дневники императора Николая II. М., 1991. С. 46.

⁴⁹ Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. С. 26.

⁵⁰ Там же. Т. 2. С. 39.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Авдеев Владимир Георгиевич

Старший научный сотрудник научно-экспозиционного отдела Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Бакеркина Людмила Николаевна

Старший научный сотрудник отдела хранения вещественных памятников Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Барыкина Инна Евгеньевна

Кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры социального образования СПб АППО

Вершевская Марина Вилловна

Старший научный сотрудник научно-информационного сектора Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Деянова Валерия Александровна

Научный сотрудник научно-экспозиционного отдела Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Колесова Татьяна Юрьевна

Старший научный сотрудник отдела хранения вещественных памятников Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Кононенко Елена Алексеевна

Старший научный сотрудник научно-экспозиционного отдела Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Кузнецова Светлана Ивановна

Старший научный сотрудник отдела хранения вещественных памятников Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Кузьмина Нина Георгиевна

Старший научный сотрудник отдела «Музей печати» Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Макогонова Мария Леонидовна

Заведующая научно-экспозиционным отделом Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Мегорский Борис Вадимович

Исследователь

Минкина Елена Владимировна

Кандидат филологических наук, заведующая отделом хранения вещественных памятников Государственного музея истории Санкт-Петербурга

Стариков Юрий Владимирович

Реставратор высшей категории Зоологического музея РАН

Шатунова Татьяна Георгиевна

Старший научный сотрудник отдела хранения вещественных памятников Государственного музея истории Санкт-Петербурга

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГМИ СПб	Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГРМ	Государственный Русский музей
ГЭ	Государственный Эрмитаж
ИИМК РАН	Институт истории материальной культуры Российской Академии наук
КГИОП	Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры
ЛОГАВ	Ленинградский областной государственный архив в городе Выборге
ЛОХФ РСФСР	Ленинградское отделение Художественного фонда РСФСР
Откомхоз	Отдел коммунального хозяйства
ПСЗРИ	Полное собрание законов Российской империи
РАН	Российская Академия наук
РГА ВМФ	Российский государственный архив Военно-морского флота
РГИА	Российский государственный исторический архив
СПб АППО	Санкт-Петербургская академия постдипломного педагогического образования
СНК	Совет народных комиссаров
ЦГАЛИ СПб	Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГАКФФД	Центральный государственный архив кинофотофонодокументов
ЦГИА СПб	Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
ЦГИ	Центр графического искусства
ЦИК	Центральный исполнительный комитет
ШГФ	Штаб генерал-фельдцейхмейстера
<i>FNAWCC</i>	Национальная ассоциация часового искусства США

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И КОЛЛЕКЦИИ ГМИ СПб	3
<i>Е. А. Кононенко</i>	
Н. Г. Матвеев и его фотографии в коллекции Музея Старого Петербурга и ГМИ СПб	3
<i>Ю. В. Стариков, Л. Н. Бакеркина</i>	
Неизвестная работа английского таксидермиста Роланда Варда. Опыт атрибуции	13
<i>С. И. Кузнецова</i>	
Коллекция образцов тканей Товарищества шерстяных изделий «Торнтон»	20
<i>Т. Ю. Колесова</i>	
Советские и современные российские монеты в собрании ГМИ СПб	32
<i>Т. Г. Шатунова</i>	
Ливрея слуги и шляпа господина: история бытования и проблемы атрибуции	39
<i>Е. В. Минкина</i>	
«Группа мужчин на полосатых диванах...» (материалы к переприписке)	48
<i>В. А. Деянова</i>	
Английские консольные часы мастера Джозефа Даддса в собрании ГМИ СПб	56
<i>М. Л. Макогонова</i>	
Интернациональный дизайн. Об авторстве изразцовых печей финских заводов «Або» и «Ракколаниоки» эпохи модерна из собрания ГМИ СПб	63
<i>Н. Г. Кузьмина</i>	
История типографского оборудования Карла Краузе	72
ИСТОРИЯ МУЗЕЙНЫХ ЗДАНИЙ	79
<i>В. Г. Авдеев</i>	
Работы Джузеппе Больдини в Петропавловском соборе	79

<i>Б. В. Мезорский</i> Бреши в стенах Нотебурга. Подробности штурма 11 октября 1702 года	95
<i>М. В. Вершевская</i> По следам побега. Из истории Никольской куртины	103
<i>И. Е. Барыкина</i> Официальные церемонии в Петропавловском соборе во второй половине XIX века как инструмент сакрализации власти	117
Краткие сведения об авторах	131
Список сокращений	133

Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга
Выпуск 24

Исследования и материалы

Учредитель альманаха
«Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга» —
Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Редакторы: *Е. А. Васильева, И. А. Карпенко, Т. С. Соломенко*
Технический редактор: *О. В. Волкова*
Верстка: *О. А. Иванов*
Корректор: *А. С. Гиршева*

Издательский отдел ГМИ СПб
Тел. (812) 498-06-52

Государственный музей истории Санкт-Петербурга
197046, Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, 3
Тел.: 498-0511, e-mail: gmi@spbmuseum.ru
www.spbmuseum.ru

Подписано к печати .13.11.2014. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Гарнитура «Петербург». Печать офсетная.
Усл. печ. л. 10,25. Тираж 500 экз. Заказ № 2668-о-14

Отпечатано в типографии «Капли Дождя»
190005, Россия Санкт-Петербург, Измайловский пр., 16/30, лит. Б
Тел.: 325-0848, 325-0849, e-mail: info@kapliprint.ru, www.kapliprint.ru



*Ил. 1. Чучело головы кабана
Sus scrofa L. на деревянном медальоне
фирмы «The Jungle» Rowland Ward.
Лондон
1886–1898
ГМИ СПб*



*Ил. 2. Обратная сторона медальона
фирмы «The Jungle» Rowland Ward*



Ил. 3. Оригинальная этикетка
фирмы «The Jungle»
Rowland Ward
Фотография Ю. В. Старикова



Ил. 4. Джеймс Роланд Вард (1847–1912)

Лондон

До 1903

Фотография

Иллюстрация из книги: Ward R. Records of big game with the distribution, characteristics, dimensions, weights, and horn & tusk measurements of the different species. London: R. Ward, limited, 1903



Ил. 1. Альбом образцов тканей
Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». Санкт-Петербург
1901–1903
Картон, холст, бумага, печать типографская; шерсть
ГМИ СПб



Ил. 2. Альбом образцов костюмных тканей
Товарищество шерстяных изделий «Торнтон». Санкт-Петербург
1900–1910-е
Картон, бумага, ткань переплетная, тиснение; шерсть
ГМИ СПб



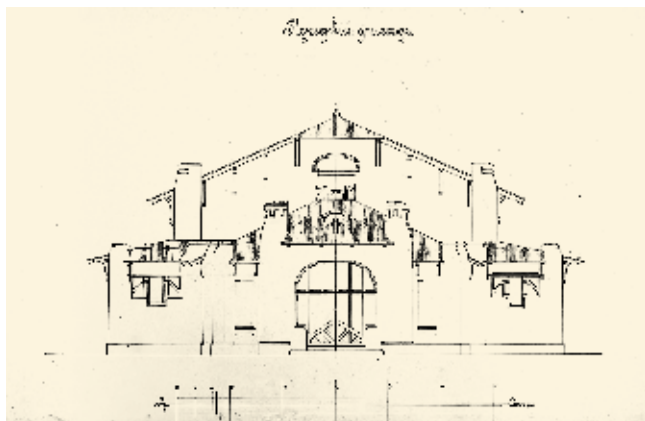
Ил. 3. Фабрика Торнтона
2013
Фотография В. Е. Коротун



Ил. 4. «А. Нестеров и К°»
Суконная фабрика Торнтон. Правый берег Невы
1860-е
Фотография
ГМИ СПб



Ил. 5. Архитектор Н. А. Гамазов
План дома Джеймса Торнтон
1866
Бумага, тушь, акварель
ЦГИА СПб



Ил. 6. В. А. Шевалёв
Проект здания театра. Главный фасад
1903
Бумага, тушь
ГМИ СПб



Ил. 7. А. Путус
Большая Нева. Пароход «Странник» Товарищества «Торнтон»
1890-е
Картон, масло
ГМИ СПб



Ил. 8. Открытое письмо
Вид на Неву и фабрику «Торнтон»
Издательство «Ришар»
1900–1904
Фототипия
ГМИ СПб



*Ил. 1. Монета. Один рубль
Медально-аффинажный завод. Петроград
1921
Серебро
ГМИ СПб*



*Ил. 2. Монета. Один рубль
Ленинградский монетный двор. Ленинград
1924
Серебро
ГМИ СПб*



*Ил. 3. Бона 2-й Государственной шорно-футлярной фабрики. Пять копеек
Фабрика «Эдуард». Петроград
1922
Медь
ГМИ СПб*



*Ил. 4. Бона для обращения в советских торговых предприятиях на острове
Шпицберген. Пятьдесят копеек
Ленинградский монетный двор. Ленинград
1946
Белый металл
ГМИ СПб*



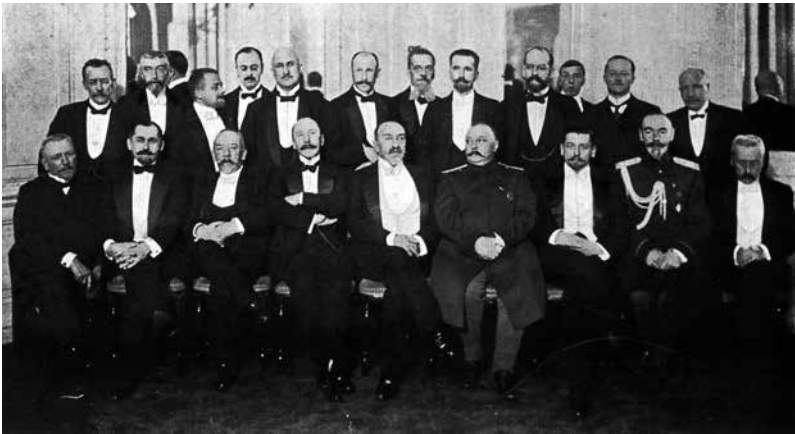
Ил. 1–2. Костюм ливрейный парадный: кафтан, жилет, исподница
Россия
Первая половина XIX века
Сукно, галун; пуговицы — латунь, штамповка
ГМИ СПб



Ил. 3–4. Шляпа
Фирма «Aux Elegants». Санкт-Петербург
Начало XX века
Фетр, галун, шнур, страусовое перо; подкладка — шелк, золотое тиснение
ГМИ СПб



Ил. 1. Я. Штейнберг
Заседание КЛРИИ
12 декабря 1913
Фотография
ГМИ СПб



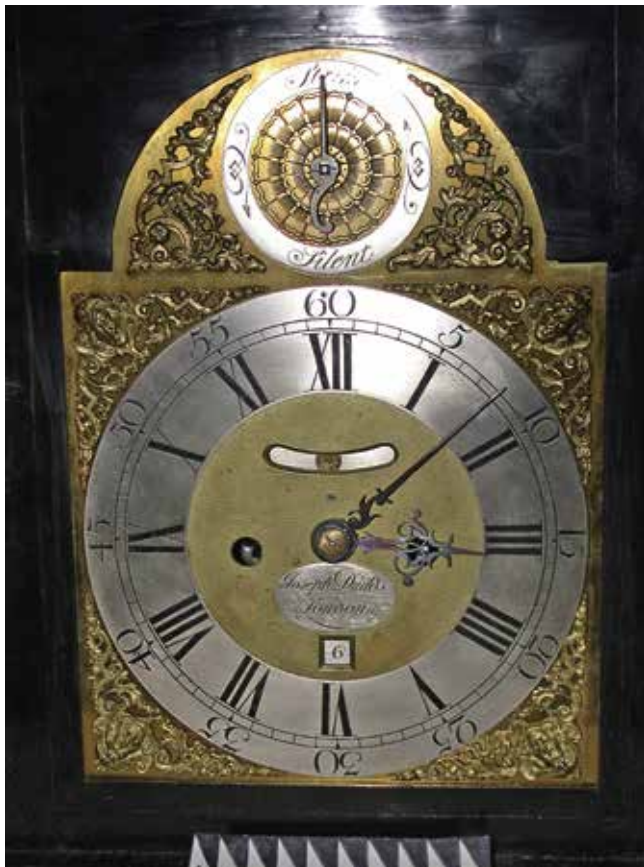
Ил. 2. Я. Штейнберг
Участники торжественного обеда КЛРИИ
12 декабря 1913
Фотография из журнала «Столица и усадьба». 1914. № 2



*Ил. 1. Часы консольные
Часовой мастер Джозеф Даддс.
Лондон, Великобритания
Не ранее 1755 (?) – не позднее
1770
ГМИ СПб*



*Ил. 2. Маятник «коровий хвост»
консольных часов работы
Джозефа Даддса*



Ил. 3. Циферблатная пластина со шкалой регулятора боя, фальшмаятником и численником календаря консольных часов работы Джозефа Даддса



Ил. 1. Изразцовая печь с факелами. Эскиз модели № 206 из каталога-прейскуранта завода «Або» (Luettelo kaakeliuuneista. Turun Kaakelitehdas osakeyhtiön valmistamia, Turku, 1925)

N:o 206
Korkeus 2,3m

F. LIDVALL



Ил. 2. Детали декоративного фризa печи с факелами из доходного дома В. А. фон дер Палена Не ранее 1906
Акционерное общество изразцовый завод «Або» (Åbo kakelfabriks aktiebolag). Або (Турку). Финляндия
По эскизу архитектора Ф. И. Лидваля
Керамика, цветные глазури
ГМИ СПб

—NÖRNBERGER MEISTERKURSE—

Material oder eine andere Bearbeitung des Materials. Kurz, da in der Natur nichts anharmonisch ist, trägt alles das, was gegenwärtig anders geartet ist, zur Anordnung der Formen im allgemeinen. Damit ist keineswegs die Fülle einer Zeit verloren gegangen, sondern nur die sachverständige, wenn auch Remuut ist gewichen. Der Thielhaber war zur Zeit seiner Verwendung nicht ein praktischer Gegenstand, dem eine Umstellung eine andere Form verliehen war. Und hierin wollen auch wir wieder die Fülle

unserer Zeit ertönen, unsere stützlichen Dingen eine schöne Form wieder zu geben, und zwar die, die sie verdienen, und die in Harmonie mit unserem ganzen Leben steht... Wir wollen aus der Geschichte lernen, dass von alterher die Zeiten ihre eigene Kunst haben, dass sich die Zeiten und die Menschen ändern und die Kraft und die Schönheit der Zeiten und Menschen sich immer in ihrer Kunst «stärken».

Ein Peter Henzler seine Aufgabe praktisch lösen, folgen aus der Art, wie derselbe diese seine Lehrfähigkeit aufbauen und durchführen.

Die Teilnehmer seien auch schon, jetzt nach neuen Verfahren schaffen zu lassen, — Vorbilder, wie ein etwa Dargestelltes und speziell das Hans Peter Henzler hätte bieten können — das entspricht nicht der Schaffensweise des Lehrers der Kunst; das hätte ihm einen Fehler nur einen neuen Jüngling.

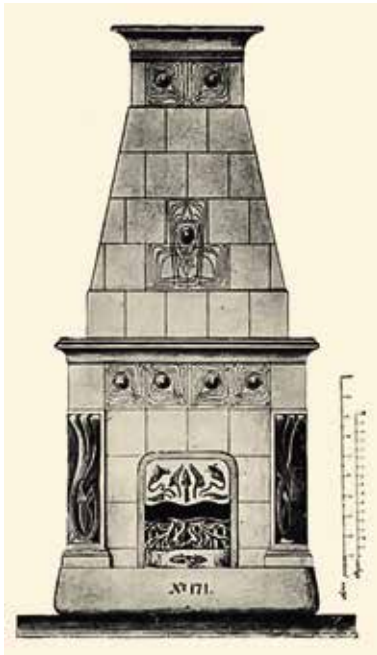
Er ging daher anders zu Werke. Er stellte jedem Teilnehmer eine aus seinen Dingen und eigenen Schaffensbereich gewählte Aufgabe und ließ die Leute eine Skizze hängen. Dann begann die große Aufgabe der Skizze, das Skizzieren eines Hohlraums, das ein künstlerisches Schmücken. Aber Henzler erwiderte auch vorerst nicht sich als modern geltende Formen, die Skizze und die Skizze, die Teilnehmer und stützlichen Hohlraum, die sich überall breit machen, ohne Unterschied des Gegenstandes und seines Zwecks. Dagegen betonte er in seiner Linie des Konstruktiven, die von Material bedingten Verbindungen: «wenn wir heute unsere stützlichen Hohlraum einer Träger zum Bau verwenden, wollen wir die Einzelkonstruktion auch sehen lassen, in ihr bestimmen, und seltsam, wie die Verbindungen in einer anderen sind wie in Holz, und wie diese einer Konstruktion ein Muster ist für eine künstlerische Form». Für das künstlerische Wollen einer stützlichen Persönlichkeit, wie denn, die mit der guten, in der Gegenwart gibt es keine Bedeutung, dass die Teil und verstände neue Formen sich ganz eigenartig ergeben, sofern man nur begreift, die Bedingungen des Materials und die Verbindungsformen künstlerisch überwindet zu bringen. So bedachte aber die Arbeit, welche die Teilnehmer des Kurses zu leisten hatten, ein Zurückgehen auf die reine Form, wie sie aus unseren heutigen Bedingungen und dem Zweck des Gegenstandes sich ergibt, und das Ersetzenlassen neuer Zeit und Schmuckformen aus den Bedingungen des Materials und aus



KUNSTWERKE MEISTERKURSE 1911. WURDE FÜR EINEN KACHLEPÖRER

230

Ил. 3. Эскиз изразцовой печи К. Майера из журнала «Die Kunst» за 1902 год



Ил. 4. Изразцовая печь. Эскиз модели № 171 из каталога-прейскуранта завода «Або» за 1907 год



Ил. 5. Детали облицовки зеркала печи из доходного дома

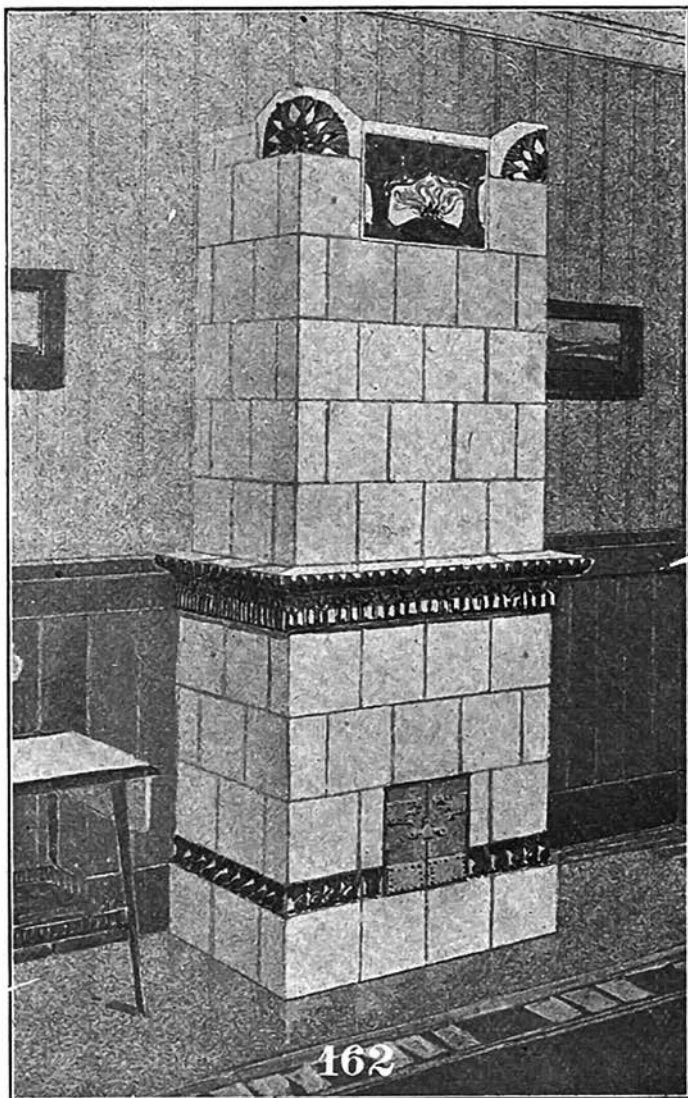
В. А. фон дер Палена

Не ранее 1903

Акционерное общество изразцовый завод «Або» (Åbo kakelfabriks aktiebolag). Або (Турку). Финляндия. По эскизу Карла Майера (Karl Mayer / Maier)

Керамика, цветные глазури

ГМИ СПб

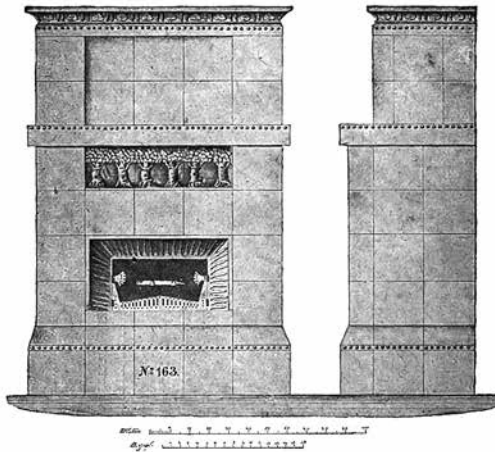


N:o 162

Ил. 6. Изразцовая печь. Эскиз модели № 162 из каталога-прейскуранта завода «Або» (Luettelo Kaakeliuuneista. Turun kaakelitehtaan valmistamia. Turku, 1920)



Ил. 7. Детали облицовки зеркала печи из дома
Николаевского общества попечения о бедных
Около 1911 (датированы по времени постройки дома)
Акционерное общество изразцовый завод «Або»
(Åbo kakelfabriks aktiebolag). Або (Турку). Финляндия
По эскизу архитектурного бюро Уско Нюстрём, Петрелиус-
Пенттиля (Usko Nyström, Petrelius & Penttilä) 1902 года
Керамика, цветные глазури, роспись
ГМИ СПб



N:o 163

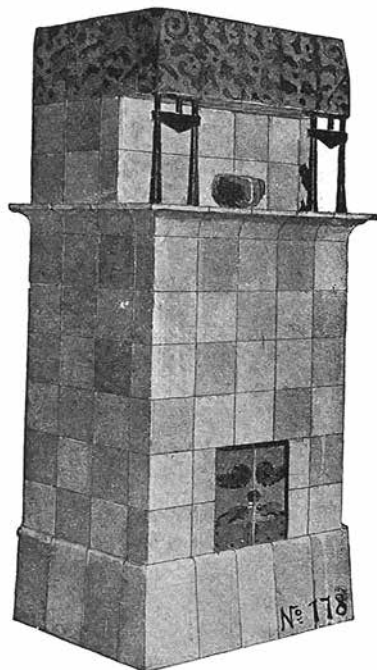
Ил. 8. Изразцовая печь.
Эскиз модели № 163
из каталога-прейскуранта
завода «Або» (Luettelo
Kaakeliuuneista. Turun
kaakelitehtaan valmistamia.
Turku, 1923)



Ил. 9. Детали облицовки зеркала печи
из здания Главного управления
государственного коннозаводства
Не ранее 1902
Акционерное общество изразцовый завод
«Або» (Åbo kakelfabriks aktiebolag).
Або (Турку). Финляндия
По эскизу архитектурного бюро Уско
Нюстрём, Петрелиус-Пенттиля
(Usko Nyström, Petrelius & Penttilä) 1902 года
Керамика, цветные глазури, роспись
ГМИ СПб



Ил. 10. Детали облицовки зеркала печи
из доходного дома Ф. И. Урусовой
Не ранее 1902
Акционерное общество изразцовый
завод «Або» (Åbo kakelfabriks
aktiebolag). Або (Турку). Финляндия.
По эскизу архитектурного бюро Уско
Нюстрём, Петрелиус-Пенттиля (Usko
Nyström, Petrelius & Penttilä) 1902 года
Керамика, цветные глазури, роспись
ГМИ СПб



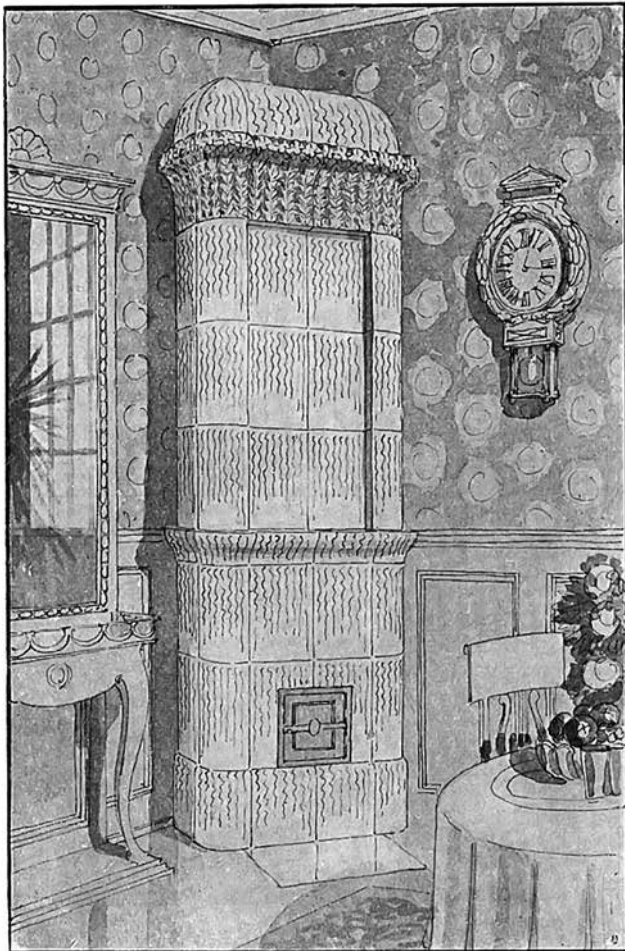
№ 178

Ил. 11. Изразцовая печь.
Эскиз модели № 178
из каталога-прейскуранта завода
«Або» (Luettelo Kaakeliuuneista.
Turun kaakelitehtaan valmistamia.
Turku, 1920)



Ил. 12. Детали облицовки фриза печи из дома на Театральной площади
Акционерное общество изразцовый завод «Або» (Åbo kakelfabriks aktiebolag).
Або (Турку). Финляндия. По эскизу архитектурного бюро Уско Нюстрём,
Петрелиус-Пенттиля (Usko Nyström, Petrelius & Penttilä)
Не ранее 1904
Керамика, цветные глазури, роспись
ГМИ СПб

№ 43



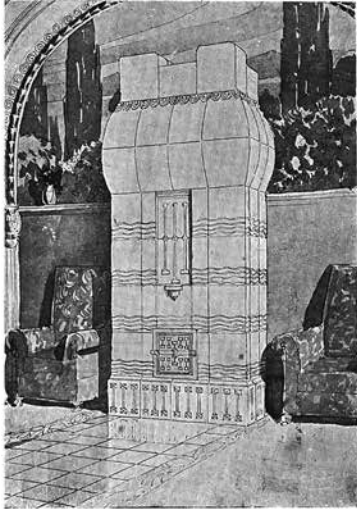
Arkit. Ed. Dippell.

Ил. 13. Изразцовая печь. Эскиз модели № 43 из каталога-прейскуранта Ракколанйокского гончарного завода (Rakkolanjoen Kaakelitehdas osakeyhtiö, Hovinmaa / Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa. Helsingfors, 1924)



*Ил. 14. Изразцовая печь из доходного дома
графини Е. А. Гендриковой
Начало XX века
Ракколаниокский гончарный завод (Rakkolanjoen
Kaakelitehdas). Ховинмаа, Финляндия
По эскизу архитектора Эдуарда Диппеля
Керамика, цветная глазурь
ГМИ СПб*

№ 54.



Arkit. Ed. Dippell.

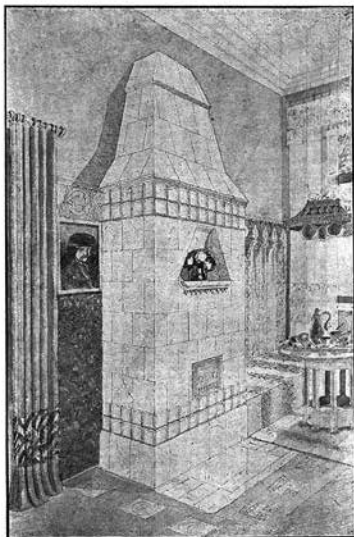
Ил. 15. Изразцовая печь. Эскиз Эдуарда Диппеля модели № 54 из каталога-прейскуранта Ракколаниокского гончарного завода (Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa / Rakkolanjoen Kaakelitehdas osakeyhtiö, Hovinmaa. Helsingfors, 1920)



М. Л. Макогонова
Изразцовая печь

Ил. 16. Изразцовая печь.
Представительный эскиз сборки
печи из бывшего доходного дома
Т. Л. Брунст
ГМИ СПб

№ 46.



Arkit. Ed. Dippell.

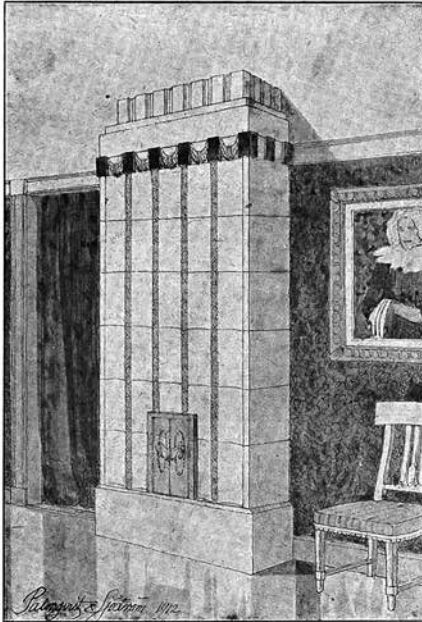
Ил. 17. Изразцовая печь. Эскиз Эдуарда Диппеля модели № 46 из каталога-прейскуранта Ракколаниокского гончарного завода (Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa / Rakkolanjoen Kaakelitehdas osakeyhtiö, Hovinmaa. Helsingfors, 1920)



М. Л. Соловьев
Здание № 10

Ил. 18. Изразцовая печь.
Представительный эскиз сборки
печи из бывшего доходного дома
В. И. Соловьева
ГМИ СПб

N:o 80.



Ark. It. Palmqvist & Sjöström.

Ил. 19. Изразцовая печь. Эскиз модели № 80 из каталога-прейскуранта Ракколяниокского гончарного завода (Rakkolanjoki Kakelfabrik aktiebolag, Hovinmaa / Rakkolanjoen Kaakelitehdas osakeyhtiö, Hovinmaa. Helsingfors, 1920)



Ил. 20. Детали облицовки зеркала печи из доходного дома И. М. Качурина
Около 1914 (датированы по времени постройки дома)
Ракколяниокский гончарный завод (Rakkolanjoen Kaakelitehdas).
Ховинмаа, Финляндия.
По эскизу архитектурного бюро Пальмквист и Сьёстрём (Palmqvist & Sjöström)
Керамика, цветная глазурь
ГМИ СПб



Ил. 21. Изразцовая печь. Предреставрационный эскиз сборки печи из бывшего доходного дома И. М. Качурина
ГМИ СПб



Ил. 1. Дж. Больдини

Живописные полотна «Вознесение Христа» и «Явление Христа Марии Магдалине» в барабане купола Петропавловского собора
1877

Холст, масло

ГМИ СПб

Фотография А. Б. Червякова



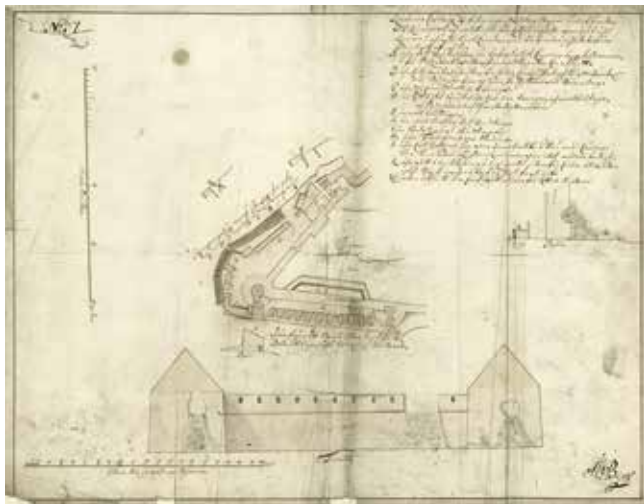
Ил. 2. Дж. Больдини

Роспись плафона центрального нефа Петропавловского собора с изображением херувимов и ангелов с атрибутами мученичества Христа
1876

Медная сетка, масло

ГМИ СПб

Фотография А. Б. Червякова



Ил. 1. Nöteborgs erövring av ryssarna (Осада крепости Нотебург русскими войсками)
1702

Иллюстрация из отчета коменданта крепости Нотебург Г. В. Шлиппенбаха
Государственный архив Швеции



Ил. 2. Nöteborgs fästnings belägring av ryssarna och kapitulation
(Осада Нотебурга русскими войсками и капитуляция крепости)
1702

Иллюстрация из отчета коменданта крепости Нотебург Г. В. Шлиппенбаха
Государственный архив Швеции

ISBN 978-5-4327-0028-5



9 785432 700285