

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Научный совет  
по истории мировой культуры



# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

## НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность  
Искусство  
Археология

Ежегодник  
1985

1985



ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

ПК  
НО

ПАМЯТНИКИ  
КУЛЬТУРЫ

НОВЫЕ  
ОТКРЫТИЯ

1985

1985



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Научный совет  
по истории мировой культуры





ACADEMY OF SCIENCES OF THE USSR

Yearbook of the Scientific Council  
of the History of World Culture

# MONUMENTS OF CULTURE NEW DISCOVERIES



Moscow • «Nauka» • 1987



# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

# НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность

Искусство

Археология

Ежегодник  
1985



Москва • «Наука» • 1987



**Редколлегия:**

**И. Л. АНДРОННИКОВ**

**Г. К. ВАГНЕР**

**В. Э. ВАЦУРО**

**Л. А. ДМИТРИЕВ**

**И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН**

**Ю. В. КЕЛДЫШ**

**Т. Б. КНЯЗЕВСКАЯ (заместитель председателя и составитель)**

**Д. С. ЛИХАЧЕВ (председатель)**

**Е. С. ЛИХТЕНШТЕЙН**

**Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ**

**Б. А. РЫБАКОВ**

**С. О. ШМИДТ**

# ПИСЬМЕННОСТЬ



Рукописные книги Бургундского герцога Филиппа Доброго в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

Новое об авторе «Жития Улиании Лазаревской»

Книга Ж. Делиля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры

Альбом Е. В. Гоголь-Быковой

Из истории русской исторической журналистики (переписка П. А. Вяземского и П. И. Бартенева)

Воспоминания Н. П. Анциферова об И. М. Гревсе

«Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова

РУКОПИСНЫЕ КНИГИ  
БУРГУНДСКОГО ГЕРЦОГА ФИЛИППА ДОБРОГО  
В ГОС. ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ  
ИМ. М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

*Т. А. Долгодрова*

Крупные частные библиотеки появляются во Франции в XIV в. Наиболее знаменитой была библиотека французских королей, основанная при Карле V. Известными библиофилами были также герцоги Бургундские. Библиотеку герцогов Бургундских основал Филипп Смелый (1384—1404); затем библиотека переходит к его сыну Жану Бесстрашному (1404—1419).

В 1419 г. при вступлении на престол Филипп Добрый наследует, судя по сохранившемуся инвентарю 1420 г., книжное собрание в 250 томов<sup>1</sup>. Ко времени своей смерти (1467) он уже имеет знаменитую библиотеку, насчитывающую около 900 книг<sup>2</sup>. Комплектование коллекции Филиппа Доброго шло различными путями. Многие книги были исполнены специально по заказу герцога<sup>3</sup>. Кроме того, Филипп Добрый покупал книги у других собирателей. Многие подданные в надежде снискать себе расположение герцога приносили в дар ему книги; некоторые из них были специально для него написаны. Пути появления книг в собрании Филиппа Доброго далеко не всегда могут быть прослежены; отдельные книги его библиотеки имеют пометы прежних владельцев: короля Франции Карла V, Филиппа III, герцога Жана де Берри и др.

После смерти Филиппа Доброго библиотека наследуется его сыном Карлом Смелым (1467—1477), затем — Марией Бургундской (1447—1482) и, наконец, переходит к ее мужу Максимилиану I Габсбургскому. Уже в XV в., после смерти Филиппа Доброго, большая часть его коллекции была расплылена по разным собраниям: некоторые книги попадают в библиотеки бастардов, в частности Антуана, в библиотеку канцлера Круа, Филиппа Клевского, Маргариты Австрийской и др., чтобы снова воссоединиться, составив ядро Королевской библиотеки в Брюсселе, созданной в 1559 г. Филиппом II.

Сохранилось 9 инвентарей библиотеки герцогов Бургундских 1404, 1406, 1420, 1423, 1467, 1477, 1486, 1487 и 1504 гг.<sup>4</sup>

Изучение их позволяет заметить, что коллекция формировалась только из рукописных книг. Книгопечатание, возникшее в Германии во время правления Филиппа Доброго, вводится во Фландрию только при Карле Смелом, появившись в Алосте в 1473 г. Тем не менее даже в инвентаре, созданном при Максимилиане в 1487 г., нет ни одной печатной книги. Тот факт, что библиотека герцогов Бургундских состояла только из манускриптов, по-видимому, можно объяснить тем, что относительно дешевые печатные книги не отвечали престижу библиотеки.

Самые древние книги библиотеки относятся к XIII в., самые многочисленные — к XIV и XV вв. Почти все рукописи выполнены во Франции и Фландрии. Большинство книг написано на родном языке герцога — французском, так как Филипп Добрый не владел латынью. До наших дней сохранилась лишь треть библиотеки Филиппа Доброго — около 350 рукописей<sup>5</sup>: 247 книг хранится в Королевской библиотеке в Брюсселе<sup>6</sup>, остальные находятся в 20 городах мира<sup>7</sup>. Самое значительное собрание среди них — в Париже: 50 манускриптов в Национальной библиотеке и 15 — в Библиотеке Арсенала. Следующее по величине собрание — в Ленинграде, в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина — 9 рукописей. Список книг бургундской библиотеки, находящихся в разных собраниях, дается в каталоге Догар и Деба с оговоркой, что он не претендует на полноту; в нем указываются только 4 рукописи из ГПБ<sup>8</sup>, тогда как там хранятся еще 5 рукописей, имеющих отношение к библиотеке Филиппа Доброго. Таким образом, число дошедших до нас его книг больше, чем указывают Догар и Деба.

Гербы и девизы герцога имели книги, заказанные самим Филиппом Добрым или принесенные ему в дар, а также исполненные специально для герцога. Книжки же, купленные герцогом у других владельцев или подаренные ему, но исполненные для другого заказчика, его гербов



не имели. Так, например, из 231 рукописи, указанной в каталоге Догар и Деба, следы принадлежности библиотеки бургундских герцогов имеют 46, из 50 книг Филиппа Доброго, хранящихся в Национальной библиотеке Парижа, девизы герцога имеют только 6<sup>9</sup>. Поэтому особую важность для определения происхождения каждой рукописи приобретает содержание предисловий и колофонов.

Проблеме изучения состава средневековых библиотек и поискам принадлежавших им книг уделялось большое внимание<sup>10</sup>. Особенно значительны труды Дутрепон, посвященные истории бургундской литературы<sup>11</sup>, Делессе, занимающегося проблемами оформления бургундских рукописей и разработавшего периодизацию истории бургундских рукописей<sup>12</sup>. В работе Гаспар и Лина, посвященной библиотеке Филиппа Доброго, рассматриваются вопросы как оформления бургундских рукописей, так и их истории<sup>13</sup>. Проблеме изучения состава библиотек также посвящена обзорная статья Т. П. Вороновой о французских средневековых рукописных книгах ГПБ, в которой упоминаются и 9 находящихся в этом собрании рукописей из библиотеки герцогов Бургундских<sup>14</sup>. Однако обзорный характер статьи не позволил автору остановиться на этих рукописях подробнее. Поэтому мы ставим своей задачей доказать их принадлежность к бургундской библиотеке и, где это возможно, уточнить датировки рукописей.

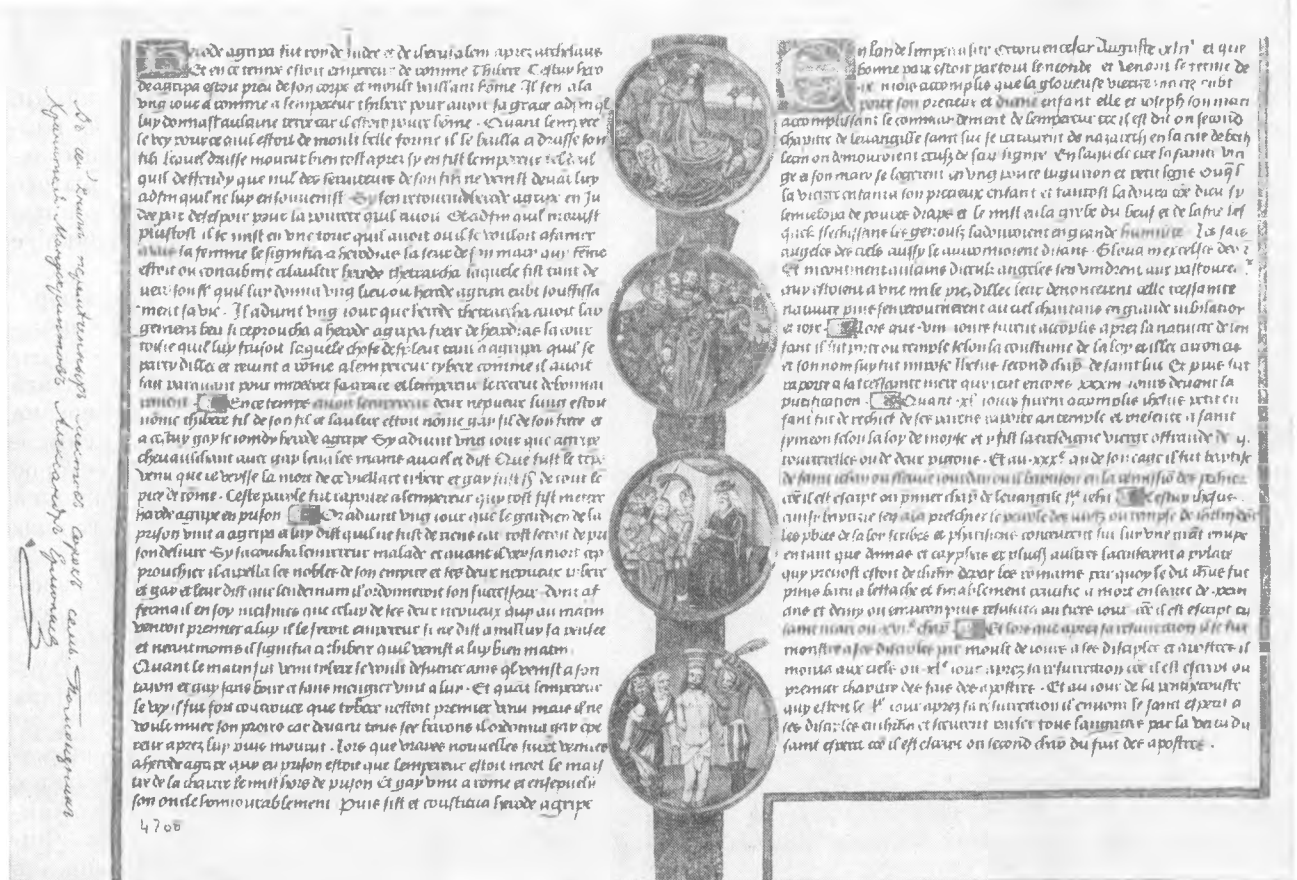
Большая часть рукописей из библиотеки Филиппа Доброго, хранящихся в ГПБ, происходит из собрания П. П. Дубровского, принесшего в 1805 г. в дар Публичной библиотеке свою уникальную коллекцию, две рукописи — из коллекции графа П. К. Сухтелена, приобретенной в 1836 г.<sup>15</sup>, одна была куплена у графов Поточких в 1838 г.<sup>16</sup> Из хранящихся в ГПБ бургундских рукописей исследована и опубликована только одна<sup>17</sup>. Поэтому изучение и описание этих манускриптов представляются важной и актуальной задачей. Рукописи эти отражены в печатных каталогах Бертрана и Жилия, более подробно — в каталоге А. де Лабурда<sup>18</sup>.

Рукописи библиотеки Филиппа Доброго из ГПБ мы будем классифицировать так, как это сделано в каталоге Догар и Деба, где книги эти делятся по содержанию на 8 разделов: библейские тексты, литургические, теологические сочинения, жизне-

описания святых, книги по праву, дидактические сочинения, исторические и литературные. Наиболее широко представлены агиографический, исторический и литературный разделы. Последнее можно объяснить большой литературной активностью бургундского двора в XV в.

Библейские тексты представлены в ГПБ прекрасным образцом «Всемирной хронологии», оформление которой сделано в виде генеалогического древа от сотворения мира до Иисуса Христа<sup>19</sup>. Она не имеет герцогского герба или девиза, но в цитируемых каталогах считается изготовленной для Филиппа Доброго<sup>20</sup>. Действительно, ее роскошь необычна; недаром Бертран называет ее «одним из самых прекрасных манускриптов, которые можно видеть»<sup>21</sup>. Рукопись богато декорирована: на 47 ее листах находятся 72 большие миниатюры, 50 медальонов с портретами и 593 медальона с именами<sup>22</sup>. Миниатюры исполнены первоклассным мастером. Жиль считает, что это, возможно, Ж. Фуке<sup>23</sup>. А. де Лабурд, напротив, придерживается мнения, что миниатюры принадлежат скорее руке какого-нибудь фламандского мастера последней трети XV в.<sup>24</sup> Его точка зрения представляется нам более вероятной.

В миниатюре «Сотворение мира» на л. 1 экспрессивные складки одеяний Саваофа напоминают манеру Гуго ван дер Гуса, работавшего в 70-х годах XV в. в Брюгге. Оформление рукописи очень оригинально: каждая страница делится деревом Ноя пополам, от него отходят медальоны с портретами; текст пишется параллельно корешку. В миниатюрах л. 1 применяются окрашенные фоны, на которых очень выпукло, отбрасывая тень, изображаются цветы, мухи, птицы, даже акант, но как бы гипсовый, объемный. Такими же делаются и инициалы. По методике, разработанной Делессе<sup>25</sup>, такое оформление характерно для последнего, так называемого постбургундского, периода в истории бургундских рукописей, начало которого относится к 70-м годам XV в. На наш взгляд, этот экземпляр, предназначенный для Филиппа Доброго, не имеет посвящения и не упомянут в инвентарях, потому что он не был завершён до смерти Филиппа Доброго. Такие случаи известны<sup>26</sup>. Видимо, книга была закончена уже в 70-е годы, когда к ней и были добавлены миниатюры л. 1. В пользу такой датировки говорит и формат — большой in folio, кото-



рый был распространен в бургундский период (1445–1475); в постбургундский период, начиная с 1475 г., книги делаются небольших размеров.

Следующий раздел библиотеки представляют тексты философские, теологические и аскетические. Сюда относятся историко-философский трактат Жана Жермена в защиту христианской веры, носящий название «Об истинной вере»<sup>27</sup>. Автор его, епископ Шалонский, был до самой своей смерти (1461 г.) первым канцлером основанного Филиппом Добрым в 1430 г. ордена Золотого Руна<sup>28</sup>. Трактат направлен против мусульманской веры — свидетельство того, что тема борьбы с иноверцами, мысль о крестовом походе были очень популярны при Бургундском дворе еще за несколько лет до падения Константинополя в 1453 г. Известно, что после этого события Филипп Добрый играл роль настоящего вдохновителя крестового похода, дав обет принять участие в его организации. Трактат епископа Шалонского, таким образом, носит

политический характер, служа поднятию престижа Бургундского государства.

Дутрепон считает, что сочинение Жана Жермена «Об истинной вере» появилось в 1450 г.<sup>29</sup>; ему был неизвестен хранившийся в России экземпляр этого произведения, происходящий из библиотеки Филиппа Доброго, с его гербом и девизом «Aultre hauga», в предисловии которого указана дата поднесения герцогу рукописи — 28 марта 1447 г. Таким образом, можно сделать вывод, что сочинение Жана Жермена было закончено не позже начала 1447 г. Рукопись содержит миниатюру (150×260 мм), изображающую подношение книги герцогу, находящемуся в окружении рыцарей ордена Золотого Руна. Это — довольно раннее изображение герцога в подобной сцене: самая ранняя миниатюра такого рода относится к 1442 г.<sup>30</sup> Миниатюра трактата епископа Шалонского, хотя и отличается некоторой тяжеловесностью и единообразием, грубостью письма, очень интересна своей иконографией.

Жан де Курси.  
«Всемирная  
Хронология».  
Миниатюры  
из «Страстей  
Христовых».  
ГПБ,  
F. v. IV. 12





Ги Пара.  
«Трактат  
о медицине»,  
Q V, VI.1  
л. 1. 744

Известны многие изображения Филиппа Доброго в подобных сценах; только среди рукописей Королевской библиотеки Бельгии их насчитывается 19. Иконография сцен подношения зависит от содержания и назначения книги. Из книг Филиппа Доброго в ГПБ 3 книги имеют миниатюры со сценами подношения книг: трактат епископа Шалонского, трактат «О сохранении здоровья» Ги Пара и Большие французские хроники.

Сцена подношения книги в трактате Жана Жермена представляет заседание членов ордена Золотого Руна, на котором епископ Шалонский преподносит герцогу свое сочинение. Это не случайно: на миниатюре изображены канцлер ордена, который на заседании его членов дарит герцогу книгу, воплощающую идеологию ордена. Герцог представлен как глава рыцарского ордена: миниатюру осеняет бургундский герб. В центре под балда-

хлином — Филипп Добрый в окружении 11 человек, все они с орденом Золотого Руна. Персонажи даны довольно единообразно, с застывшими розовыми лицами, одинаково одетые в синие длинные платья, красные чулки, черные ботинки с загнутыми носами; у всех накидки рытого красного с золотом бархата, отороченные коричневым мехом, красные шапочки с надетым на них меховым беретом.

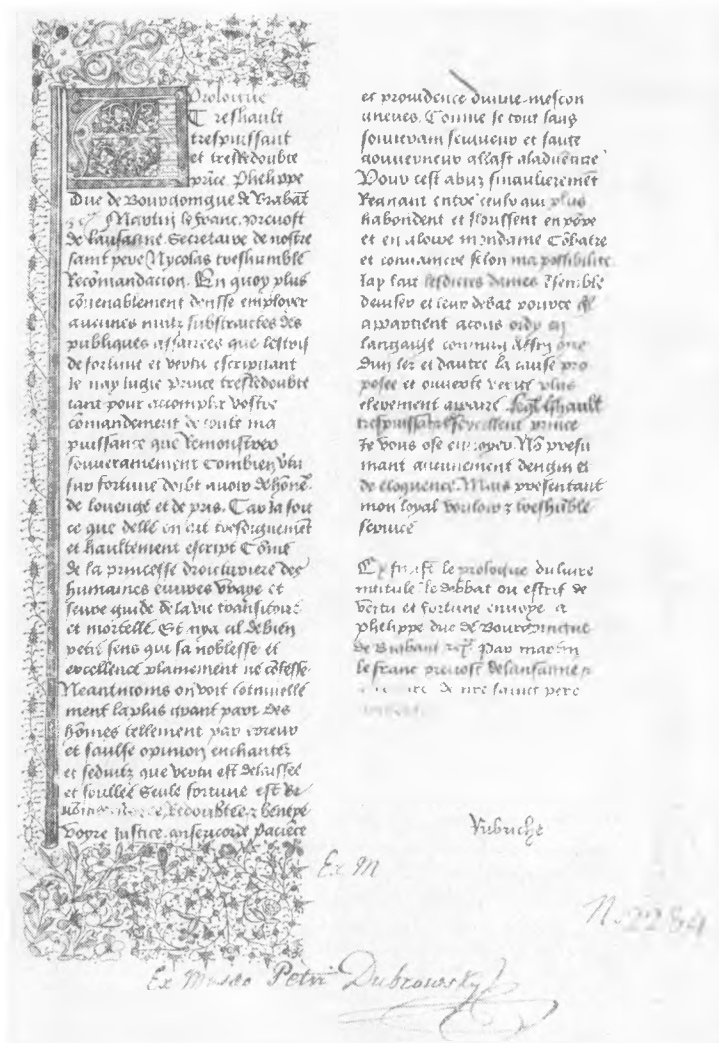
Рукопись имеет еще 6 миниатюр<sup>31</sup> очень интересной иконографии, на некоторых из них также представлено изображение епископа Шалонского. В трактате «Об истинной вере» особенно интересна своей иконографией миниатюра с символическим изображением церкви, которое дано в виде женской фигуры, сидящей верхом на животном, имеющем 4 головы и 4 ноги, те и другие взяты от символов евангелистов. Точно такое же изображение церкви встречается в иконографии «Распятия» в Часослове Jolande de Lavaing (Bodleian Library, Oxford, ms. Douce 93)<sup>32</sup>, исполненном в Нидерландах в 1450—1460 гг.

Рукопись, содержащая трактат епископа Шалонского, как уже было сказано, датирована 1447 г. Это время начала активного формирования библиотеки Филиппа Доброго. До наших дней дошли в основном его манускрипты более позднего периода. Рукопись ГПБ представляет большой интерес для историков искусства как произведение фламандской миниатюры 40-х годов XV в., времени становления местных фламандских школ миниатюрной живописи, отхода от французской традиции; особенно важна уникальная иконография миниатюр рукописи. Для историков французской литературы это также прекрасный образец «бургундской литературы», созданной при дворе герцога.

Раздел дидактической литературы представлен в ГПБ двумя рукописями — медицинским трактатом Ги Пара «О сохранении здоровья» и «Спором Доблести и Фортуны» Мартина Лефрана. Сочинение Ги Пара, состоящее из трех медицинских трактатов, написанное на латыни, было подарено Филиппу Доброму; ныне этот манускрипт хранится в Королевской библиотеке Бельгии. В составе его библиотеки были две копии перевода этого произведения на французский язык. Одна из этих копий и попала в Россию в составе коллекции П. П. Дубровского<sup>33</sup>.

Трактат написан для Филиппа Доброго Ги Пара, профессором медицины Пармского университета, во время его пребывания в Бургундии. Манускрипт ГПБ имеет герб герцога и его девиз на л. 1 и 4. Рукопись украшена миниатюрой (л. 1), изображающей сцену подношения рукописи Филиппу Доброму; это один из лучших его портретов. Частный характер даримого манускрипта отражен и в сцене подношения: она носит несколько интимный характер, герцог изображен в своих покоях среди близких людей. По композиции она очень напоминает миниатюру аналогичного содержания в «Хрониках Эно» (Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9042). А. де Лаборд предполагает, что рукопись ГПБ была создана около 1460 г., так как слева от герцога изображен канцлер Ролен, умерший в 1462 г.<sup>34</sup> Миниатюра отличается большим совершенством — все ее персонажи показаны необычайно живо, в непринужденных позах, один из присутствующих на церемонии даже небрежно повернулся спиной к зрителю. В оформлении полей «Наставлений молодому принцу» мы встречаем медальон с девизом и гербом герцога разной величины; на полях же трактатов «О сохранении здоровья» имеются символы ордена Золотого Руна, также разные по размеру. Кроме листа с миниатюрой, лишь один л. 4 имеет бордюр; остальной текст оживлен только инициалами с отходящими от них филигранями в виде изящных синезолотых ветвей длиной почти в половину страницы. Они как бы возмещают отсутствие декора на полях. Своеобразно оформлен оборот л. 4: инициал его сделан в виде герба герцога на золотом фоне. Имеется изображение двух довольно больших павлинов в нижнем левом углу страницы, их длинные, изящно перекрещенные шеи обвиты лентой с девизом герцога, а хвост и лапы опираются на символ ордена Золотого Руна. Символы ордена, но меньшего размера находятся также напротив инициалов и совсем маленький — вверху страницы. Видимо, изображение павлинов, олицетворяющие бессмертие, здесь не случайно. По-французски слово «павлин» (Paon) начинается так же, как имя Филиппа Доброго — Philippe. В их изображении видится намек на Филиппа, как и в трактате епископа Шалонского (л. 3, 127).

Другой манускрипт ГПБ, принадлежавший Филиппу Доброму, — «Спор Дoble-



сти и Фортуны»<sup>35</sup>. Произведение это было написано Мартином Лефраном, французским поэтом, посетившим Бургундский двор в качестве папского посла в 1447 г. Умер Лефран в 1460 г. «Спор Дobleсти и Фортуны» был написан для Филиппа Доброго и поднесен ему, о чем говорится в посвящении на первом листе рукописи. Автор известен своей любовной поэмой «Champion des Dames», также посвященной Филиппу Доброму. Дутрепон полагает, что это и подсказало Мартину Лефрану мысль сочинить «Спор Дobleсти и Фортуны»; по другому предположению, Филипп Добрый заказал поэту второе произведение. «Спор Дobleсти и Фортуны» представляет собой смешение прозы и стихов. Он состоит из трех книг, написанных в форме диалога между Фортуной и Дobleстью, который они

М. Лефран.  
«Спор  
дobleсти  
и Фортуны».  
Пролог  
с посвящением  
Филиппу  
Доброму.  
ГПБ, F. v. XV, 6



Пьер Мишо.  
«Учение  
о настоящем  
времени».  
Миниатюра  
«Добродетель  
и автор»

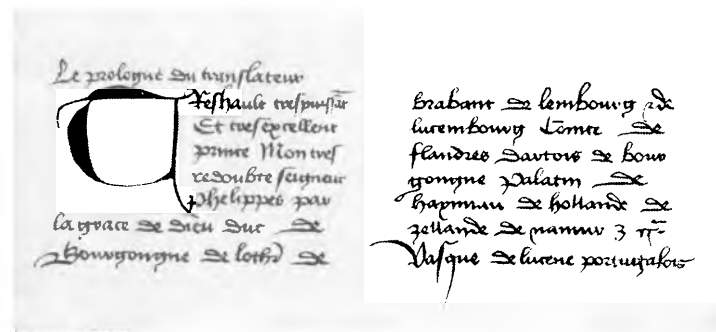
Дела  
Великого  
Александра  
Македонского,  
л. 14. Пролог,  
где  
перечислены  
все титулы  
Филиппа  
Доброго.  
ГПБ, F. v. 1.45

ведут перед судом Разума; спор заканчивается победой Доблести.

Кроме экземпляра ГПБ, известны следующие рукописные копии этого произведения: в Национальной библиотеке Парижа (Ms. 7084)<sup>36</sup>, в Королевской библиотеке Бельгии (Ms. 9510; рукопись изготовлена для Жана де Круа, канцлера Филиппа Доброго<sup>37</sup>; Ms. 9573)<sup>38</sup>, в Библиотеке Арсенала в Париже (Ms. 5202)<sup>39</sup>. Можно сказать, что до издания этого произведения в 1477 г. Colardo Mansion в Брюгге, напечатанного, видимо, совсем небольшим тиражом (если судить по тому, что до нас дошло только два экземпляра этого сочинения), оно как бы выдержало рукописное издание.

Рукопись ГПБ украшает единственная миниатюра (174×134), на которой изображены три аллегорические фигуры — Разум, Доблесть и Фортуна. Пейзаж, являющийся фоном картины, показан в разных состояниях, символизирующих процветание и счастье, которые дает Доблесть, а также несчастье и неустойчивость, свойственные изменчивой Фортуне. Оригинальность композиции, поразительное совершенство и тонкость исполнения миниатюры выдают большого мастера. А. де Лабурд предполагает, что это произведение если не самого Ж. Фуке, придворного мастера французского короля Карла VII, то его мастерской<sup>40</sup>; А. Блюм и Ф. Лейер считают миниатюру одним из самых замечательных произведений Ж. Фуке<sup>41</sup>. Временем написания сочинения Лефрана предположительно можно считать конец 50-х годов XV в. Рукопись же этого произведения, хранящаяся теперь в Ленинграде, возможно, исполнена позднее: Дутрепон пишет, что «Спор Доблести и Фортуны» встречается в бургундской библиотеке только после смерти Филиппа Доброго, т. е. это, вероятно, одно из того множества произведений искусства, которые были заказаны Филиппом Добрым, но закончены уже после его смерти — в 1467–1470 гг. Карл Смелый покупает рукописи, изготовлявшиеся для его отца<sup>42</sup>. Видимо, поэтому рукопись ГПБ, в начале которой находится посвящение Филиппу Доброму, не имеет его девиза и гербов.

К литературному разделу библиотеки относится также рукопись сатирического произведения в стихах и прозе бургундского поэта Пьера Мишо<sup>43</sup>. Автор «Учения о настоящем времени...» был секретарем



v'abam de lembowg ad  
l'imbowg l'ome de  
flandres d'artois de bou  
gongne d'alat' de  
hartim de holland' de  
zellande de namur 3 p'  
d'af'que de l'iene x'p'it'at'

рем графа Шароле (будущего герцога Карла Смелого), писал морализирующие произведения. Сатира на современные нравы, текст которой находится в рукописи ГПБ, была написана им в 1466 г. и тогда же подарена автором Филиппу Доброму<sup>44</sup>. Произведение построено в форме рассказа автора, которому повстречалась Добродетель, поведавшая ему о своих изгнаниях из школ. Рукопись ГПБ имеет на л. 1 посвящение Филиппу Доброму; на вклеенном листе указано, что она подарена Пьером Мишо Филиппу Доброму в 1466 г.— эта же дата содержится в колофоне на л. 135 об. На л. 131 — инициалы автора. В колофоне имеется также приписка о том, что манускрипт написан в 1476 г. для королевского юрисконсульта Гийома Моле, т. е. рукопись ГПБ является списком с книги Филиппа Доброго. Поскольку рукопись из герцогской библиотеки до наших дней не дошла (ее нет в каталоге Догар и Деба; более того, в этом каталоге вообще нет упоминания об этом произведении), то кодекс ГПБ представляет огромный интерес, являясь, возможно, точной копией, в которой сохраняются посвящение и колофон; видимо, и оформление книги также повторяет оригинал.

Оформление манускрипта привлекает особое внимание. Здесь нет ничего, напоминающего традиционно иллюминированные пергаменные рукописи: 20 небольших миниатюр, включенных в текст и занимающих треть или половину листа, являются контурными рисунками пером, сделанными коричневыми чернилами; контуры слегка раскрашены акварелью, плоско, без проработки объема. В работе Делессе исследуется бургундская рукопись, хранящаяся в Королевской библиотеке в Брюсселе, — «Роман Жирара де Невера» (Ms. 9631)<sup>45</sup>. Рукопись оформлена точно так же, как сочинение Пьера Мишо из ГПБ. Делессе отмечает, что многие манускрипты светского содержания, так называемые рыцарские романы, были написаны для Жана де Ваврена, одного из bastardов Филиппа Доброго, автора «Древних хроник Англии», страстного библиофила, собравшего небольшую, но очень ценную коллекцию рыцарских романов<sup>46</sup>; все они кажутся вышедшими из одной мастерской — у них одинаковое письмо, филигрانی (так как это в основном бумажные рукописи), контурные рисунки пером. Анонимный художник, который их оформлял, вошел в исто-

рию как мастер бастарда Ваврена. Жан Ваврен дарил герцогу книги; это был для Филиппа Доброго источник комплектования его библиотеки рыцарскими романами. Дутрепон считает, что своеобразие манускриптов, вышедших из этой мастерской, объясняется тем, что украшенные большими миниатюрами пергаменные рукописи были недоступны бастарду Ваврену.

По утверждению Делессе, рыцарские романы, написанные на бумаге и украшенные акварельными рисунками, происходят из Лилля<sup>47</sup>. Манускрипты Жана де Ваврена имели особый, уникальный, совершенно непохожий на все остальные бургундские школы характер декорировки. В миниатюрах середины XV в. художники все больше передают многие аспекты реального мира. По мнению Делессе, мастер бастарда Ваврена шел впереди своего времени; автор считает, что, к сожалению, этот мастер не был оценен в свою эпоху, не имел высокого покровителя<sup>48</sup>. Гаспар и Лина даже высказали предположение, что этим мастером мог быть сам бастард Ваврен<sup>49</sup>. Та же мысль имеется и у Делессе<sup>50</sup>.

Мастер манускрипта Пьера Мишо из ГПБ подражает рукописям мастера Ваврена, но иллюстрации его отличаются некоторой вялостью исполнения, лишены, быть может, той остроты пера, которой отличаются рисунки мастера Ваврена; это свидетельствует о том, что их исполнил, видимо, один из подражателей лильского мастера. Поскольку рукопись, сделанная для Филиппа Доброго, не сохранилась, то благодаря рукописи ГПБ мы имеем список текста этого манускрипта (что представляет значительный интерес, так как перед нами — образец чисто бургундской придворной литературы); можно также предположить, что книга Филиппа Доброго была исполнена в Лилле и иллюстрирована если не самим мастером бастарда Ваврена, то его имитаторами. Это кажется особенно вероятным потому, что рукопись ГПБ сделана на пергамене, а не на бумаге, поэтому появление в ней иллюстраций, характерных для бумажных рукописей (рыхлая фактура бумаги затрудняет изготовление живописных темперных миниатюр), здесь, вероятно, вызвано подражанием, копированием оригинала.

К историческому разделу библиотеки Филиппа Доброго относятся и сочинения античных авторов, состоящие в основном



из компиляций античных исторических сочинений, как, например, хранящийся в ГПБ перевод на французский язык произведения Квинта Курция «О деяниях великого Александра Македонского», сделанный придворным переводчиком Васко де Люценой<sup>51</sup>. Личность Александра Македонского пользовалась большой популярностью при бургундском дворе; Филиппа Доброго иногда называли Александром Македонским своего времени. Сочинение Васко де Люцены отнюдь не безукоризненно с исторической точки зрения, в нем много модификаций и недостоверных фактов; значение его, однако, состоит в том, что это первый перевод Квинта Курция на французский язык. Перевод был окончен в 1469 г.<sup>52</sup>, после смерти Филиппа Доброго, и подарен переводчиком Карлу Смелому, хотя предназначался для Филиппа, о чем можно судить по посвящению на л. 14 рукописи ГПБ. В ленинградском кодексе перевод сочинения Квинта Курция не завершен: манускрипт является списком сочинения, которое делалось для Филиппа Доброго и не было закончено до его смерти.

Манускрипт сочинения Квинта Курция — единственная из бургундских рукописей ГПБ, выполненная на бумаге. Известно, что бумага в этот период используется для герцогских книг чаще всего в так называемых «черновиках». Таким «черновиком», по-видимому, и является рукопись Квинта Курция. В пользу того, что это мог быть макет книги, говорит и небрежное письмо с зачеркнутыми ошибочно написанными словами и то, что рукопись не иллюстрирована (так, на л. 14 с прологом оставлено пустое место для миниатюры). К тому же имеющиеся в ней одноцветные инициалы также сделаны очень небрежно. Среди сохранившихся экземпляров библиотеки Филиппа Доброго есть такие бумажные рукописи, исполненные как макет-эскиз, по которому делался роскошный пергаменный кодекс<sup>53</sup>. Бумага, на которой написана книга, имеет несколько филигранных: три из них — с изображением якоря, рога и бычьей головы, видимо, относятся ко времени Филиппа Доброго<sup>54</sup>. Филигрань с французским гербом, имеющим букву «Т», относится к бумаге производства города Труа; есть также филигранны с буквой «J». Якорь подобного начертания применялся в первой половине XV в. при Филиппе Добром<sup>55</sup>; что касается знаков

фабрики Труа, то они известны и в 50-х годах, и в конце XV в., а частично даже в начале XVI в. То же самое можно сказать и про филигрань с буквой «J» и изображением рога. Филигрань «бычья голова», которая, хотя и употреблялась во времена Филиппа Доброго, по данным Н. П. Лихачева, встречается в России с 1481 г.<sup>56</sup>, что, вероятно, и дало основание А. де Лаборду считать рукопись ГПБ исполненной около 1480 г. Но это только предположение, нужен специальный анализ филиграней для уточнений даты изготовления рукописи.

Все рассмотренные книги из библиотеки Филиппа Доброго близки друг к другу по времени их создания: они относятся к периоду интенсивного собирания библиотеки — времени между 1445 и 1467 гг. Написаны они, как правило, бастардой, письмом, происхождение которого связывают с бургундской канцелярией. Эти книги содержат подлинные шедевры миниатюрной живописи, исполненные самыми прославленными мастерами эпохи.

\*

- <sup>1</sup> *Doutrepoint G.* Inventaire de la «librairie» de Philippe le Bon (1420). Bruxelles, 1906.
- <sup>2</sup> *Barrois I.* Bibliothèque prototypographique ou librairies des fils du roi Jean, Charles V, Jean de Berry, Philippe de Bourgogne et les siens. P., 1830, p. 123–252.
- <sup>3</sup> В архиве бургундских герцогов имеется множество счетов за переписку, переплет и иллюминирование книг. См.: *Laborde L. de Les ducs de Bourgogne*, vol. 1–3, P., 1849–1851.
- <sup>4</sup> *Doutrepoint G.* Op. cit.; *Barrois I.* Op. cit., p. 123–324; *Idem.* La littérature française à la cour de ducs de Bourgogne. P., 1909, p. XXXIII.
- <sup>5</sup> *Dogaer G. et Debae M.* La librairie de Philippe le Bon. Bruxelles, 1967, p. 6.
- <sup>6</sup> *Ibidem.* В каталоге указано, что в Бельгийской Королевской библиотеке хранится 247 книг из библиотеки Филиппа Доброго, но описана только 231 рукопись.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 161–163.
- <sup>8</sup> ГПБ, Фр. Q. v. VI, 1 — Гя Пара. Трактаты «О сохранении здоровья»; I Фр. Q. XIV, 3–4 — «Роман об Атисе и Профилее» Александра Бернье, «Роман о Виолетте» Жербера де Монтрейль, «Пантера любви» Никола де Марживаля; Эрм. Фр. 88 — «Большие французские хроники».
- <sup>9</sup> *Delisle L.* Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale (Nationale). P., 1868, t. 1, p. 70.
- <sup>10</sup> См.: *Delisle L.* Recherches sur la librairie de Charles V, t. I–II. P., 1907; *Doutrepoint G.* Inventaire...; *Barrois I.* Op. cit.
- <sup>11</sup> *Doutrepoint G.* La littérature...
- <sup>12</sup> *Delaisé L. M.—J.* Miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon. Bruxelles, 1959.
- <sup>13</sup> *Gaspar C. et Lyna F.* Philippe le Bon et ses beaux livres. Bruxelles, 1944.

- <sup>14</sup> Воронова Т. П. Французские средневековые рукописные книги в собрании ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: (Из истории средневековых библиотек и коллекций). — СВ, 1962, вып. 22, с. 258–266.
- <sup>15</sup> М. П. Алексеев. Из истории русских рукописных собраний. — В кн.: Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков из ленинградских рукописных собраний. М.; Л., 1960, с. 84–86.
- <sup>16</sup> Г. А. Чернова. Миниатюры Больших французских хроник. М., 1960, с. 11.
- <sup>17</sup> См.: Reinach S. Un manuscrit de Philippe le Bon à la bibliothèque de Saint-Petersbourg. P., 1904; Г. А. Чернова. Указ. соч.
- <sup>18</sup> См.: Bertrand G. Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque de Saint-Petersbourg. P., 1874; Gille F. Musée de l'Ermitage Imperial. Notice sur la formation de ce musée et description des divers collections qu'il renferme. S. Petersburg, 1860; Laborde A. de. Les principaux manuscrits à peintures conservés dans l'ancienne Bibliothèque Impériale Publique de Saint-Petersbourg, t. 1–2. P., 1936–1938.
- <sup>19</sup> ГПБ, Фр. F. v. IV, 12. Jean de Courcy, Description du monde universel. Из коллекции П. П. Дубровского (эксlibрис на л. 1). Сохранился старый номер библиотеки аббатства. Размер рукописи 550×385.
- <sup>20</sup> Gille F. Op. cit., p. 74; Laborde A. de. Op. cit., p. 114–115.
- <sup>21</sup> Bertrand G. Op. cit., p. 109.
- <sup>22</sup> Жиль ошибочно указывает, что рукопись имеет 101 л. веленевого пергамента; ошибка эта происходит оттого, что в рукописи чередуются пергаменные и бумажные листы — каждый пергаменный лист переложен бумажным. Бумажные листы, видимо, были вставлены при переплете во второй половине XVI в., чтобы предохранить живопись от разрушения.
- <sup>23</sup> Gille F. Op. cit., p. 74.
- <sup>24</sup> Laborde A. de. Op. cit., p. 115.
- <sup>25</sup> Delaissé L. M.-J. Op. cit.
- <sup>26</sup> Gaspar C. et Lyna F. Op. cit., p. 15.
- <sup>27</sup> ГПБ, Фр. F. v. I, 8. Jean Germain, Les fautes de la foy sarrazine et la verite de la sainte foy chrestienne. Из коллекции П. К. Сухтелена.
- <sup>28</sup> Doutrepoint G. La littérature..., p. 162.
- <sup>29</sup> Ibid., p. 250.
- <sup>30</sup> Dogaer G. et Debae M. Op. cit., p. 90.
- <sup>31</sup> А. де Лаборд неправильно указывает количество миниатюр: четыре вместо семи; см.: Laborde A. de Op. cit., p. 75.
- <sup>32</sup> Harthan J. Books of hours and their owners. N. Y., 1977, p. 144.
- <sup>33</sup> ГПБ, Фр. Q. v. VI, 1. Quy Parat. «Libre donnant la maniere de garder et conserver la santé».
- <sup>34</sup> Laborde A. de Op. cit., p. 100.
- <sup>35</sup> ГПБ, Фр. F. v. XV, 6. Martin le Franc. «Le debbat ou Estrif de Vertu et Fortune». Рукопись попала в составе коллекции П. П. Дубровского, к которому она перешла вместе с сен-жерменскими кодексами, где манускрипт Лефрана значился под № 2284.
- <sup>36</sup> Laborde A. de. Op. cit., p. 89.
- <sup>37</sup> Delaissé L. M.-J. La miniature flamande. Milano, 1956, pl. 58.
- <sup>38</sup> Dogaer G. et Debae M. Op. cit., p. 90.
- <sup>39</sup> Laborde A. de. Op. cit., p. 89.
- <sup>40</sup> Ibidem.
- <sup>41</sup> Blum A. et Layaer Ph. La miniature française aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. P., 1930, p. 65.
- <sup>42</sup> Doutrepoint G. La littérature..., p. 213.
- <sup>43</sup> ГПБ, F. v. XIV, 10. Pierre Michault, Doctrinal du temps present. Это произведение имеет также название «Doctrinal du court или Doctrinal rural»; см.: Doutrepoint G. La littérature..., p. 320.
- <sup>44</sup> Doutrepoint G. La littérature..., p. 320.
- <sup>45</sup> Delaissé L. M.-J. Miniatures médiévales..., p. 184.
- <sup>46</sup> Gaspar C. et Lyna F. Op. cit., p. 20.
- <sup>47</sup> Delaissé L. M.-J. Miniatures médiévales..., p. 187.
- <sup>48</sup> Ibidem.
- <sup>49</sup> Gaspar C. et Lyna F. Op. cit., p. 29.
- <sup>50</sup> Delaissé L. M.-J. Miniature flamande. Le mecenat..., p. 79.
- <sup>51</sup> ГПБ, F. IV, № 45. Экземпляр происходит из коллекции П. К. Сухтелена.
- <sup>52</sup> А. де Лаборд считает, что перевод был закончен в 1464 г. См.: Laborde A. de Op. cit., p. 108.
- <sup>53</sup> Dogaer G. et Debae M. Op. cit., p. 14.
- <sup>54</sup> Delaissé L. M.-J. Le manuscrit de Thomas à Kempis. Bruxelles, 1956, vol. I, p. 9. Листы в начале и конце рукописи ГПБ относятся к XVI в. и добавлены при позднейшем переплете.
- <sup>55</sup> Лухачев Н. П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899, т. I, с. 140.
- <sup>56</sup> Там же, с. 108.

## НОВОЕ ОБ АВТОРЕ «ЖИТИЯ УЛИЯНИИ ЛАЗАРЕВСКОЙ»

*М. Г. Кротов*

«Житие Улиянии Лазаревской» — одно из немногих произведений древнерусской литературы, автор которого точно известен. Еще удивительней то, что автор этот — Дружина Юрьевич Осорьин — был сыном прославляемой им героини. Впрочем, о нем самом было известно только, что в 1625—1640 гг., судя по актовым материалам, он занимал в Муроме должность губного старосты<sup>1</sup>.

В фондах ЦГАДА нами обнаружены новые материалы к биографии Д. Ю. Осорьина: во-первых, копия справки Разрядного архива о роде Осорьиных, содержащая выписки из муромских десяти XVI—XVII вв., сгоревших в 1812 г.<sup>2</sup>, во-вторых, дело 1644 г., в котором сохранилась собственноручная челобитная Дружины Осорьина<sup>3</sup>. Благодаря этим источникам мы можем отчетливо представить себе жизненный путь автора одного из замечательных памятников русской литературы XVII в.

Дружина Осорьин родился около 1574 г.<sup>4</sup> и при крещении получил имя Каллистрат. По отцу — Юрию Васильевичу Осорьину — он происходил из зажиточного и «доброго» дворянского рода. На службу Дружина поступил в 1589 г. В 1598 г. он был записан в десятню по Мурому в числе служилых новиков — дворовых детей боярских<sup>5</sup>. В 1605 г. он — один из окладчиков по Мурому, сам записан дворовым с поместным окладом в 400 четвертей и жалованьем 12 рублей<sup>6</sup>. В сложной иерархии провинциального дворянства он занимал довольно солидное положение.

В своей челобитной 1644 г. Осорьин не упомянул об участии в каких-либо походах, только о «службах станичных и подъездных». По-видимому, основной его службой было отбывание должности губного старосты. В этом качестве мы впервые встречаем его в 1610 г.<sup>7</sup> В 1625 г. ему и второму губному старосте адресуется царская грамота о выборе губных целовальников. Сохранилась грамота аналогичного содержания, полученная Осорьиным в 1632 г., причем известен текст его

ответа в Москву<sup>8</sup>. В том же году он упоминается в послухах при разделе поместья между муромскими помещиками<sup>9</sup>.

Лучше всего, однако, нам становятся известны благодаря новым находкам последние годы жизни Д. Ю. Осорьина. В 1640 г. он по-прежнему исправлял должность губного старосты вместе с Б. Воряпаевым. В 1642 г. на место Воряпаева избрали Р. И. Юматова<sup>10</sup>. Однако в марте 1643 г. Юматов был отстранен от «губных дел» по «государевой грамоте»<sup>11</sup>. По-видимому, одновременно с Юматовым, во всяком случае до сентября 1643 г., ушел из старост и Осорьин<sup>12</sup>. Любопытно, что в ноябре 1643 г. Юматов сдавал не только губные дела, но и воеводские<sup>13</sup>.

Осорьин должен был приступить к несению службы в Одоеве с другими муромцами, как вдруг в мае 1644 г. из Стрелецкого приказа пришла грамота с предписанием взыскать с бывших губных старост «стрелецкие» и «ямские деньги» — огромную сумму в 449 рублей. Юматов и Осорьин были арестованы стрельцами и доставлены в Москву<sup>14</sup>. Рассказы Юматова и Осорьина об исходе дела расходятся. Юматов писал, что в конце концов «казну съезжей избы подъячей Иван Кононов на Москве отдал», а Осорьин жаловался, потому что продал вотчину, только бы оплатить этот ложный иск<sup>15</sup>. К августу 1644 г. Осорьин вернулся в Муром. Но заключения его только начинались.

Незадолго до его возвращения муромский дворянин С. И. Дурасов подал донос на 50 дворян, не явившихся на службу в Одоев без уважительной причины, обвинив ответственных за явку окладчиков в том, что они «с товарищи стакався семьями по свойству и дружбе»<sup>16</sup>. Фактически Дурасов выступил против всей сплошной дворянской корпорации Муромского уезда. Воевода пытался замять дело, но Дурасов добился в Разряде указа о высылке в Москву всех обвиненных в «нетстве». Среди первых в его доносе числились Юматов и Осорьин. К декабрю в Москву приехали двенадцать муромцев, в том

числе Осорьин; это было нечто вроде делегации от всех муромских дворян. Остальные в Москву не поехали, «пушкарем на поруки не дались»<sup>17</sup>. Муромцы, которых возглавлял Р. Юматов, подали коллективную челобитную против самого Дурасова, обвинив его в том же грехе — «нетстве» — и в незаконной подмене отца на службе; кроме того, каждый муромец, включая Осорьина, подал отдельную челобитную о своих службах и причинах неявики. Дело затянулось до весны 1645 г. Исход его, в документах не отраженный, был, скорее всего, для муромцев благоприятным; расследование показало, что муромцы «в которых годех не было (на службе.— М. К.), и иные в тех годех были у дел, а иные в делах на Москве жили без съезду на поруках»<sup>18</sup>. Д. Ю. Осорьин попал в число последних. По этому делу, вероятно, он был оправдан.

Но в очередном доносе, поданном в феврале 1645 г., С. И. Дурасов писал: «Дружина Юрьев сын Осорьин. Был в Казанском дворце и отпущен зимою и живет дома все лето»<sup>19</sup>. При проверке Разрядом этого доноса муромцы заявили: «взят (Осорьин.— М. К.) в Казанский дворец и за вину бит кнутом»<sup>20</sup>.

За какую же вину был «бит кнутом» семидесятилетний Дружина Осорьин? Документация Казанского дворца вся сгорела еще в XVII в., что лишает нас возможности ответить на этот вопрос. Не исключено, что перед нами образец московского «суда несправедного», знаменитого именно в те годы перед принятием нового Уложения.

О дальнейшей судьбе Д. Ю. Осорьина у нас сведений нет. Скорее всего, после всех этих волнений он прожил недолго. Во всяком случае, когда в 1648 г. С. И. Дурасов вновь пытался возбудить дело против муромцев, Дружина Осорьин в его доносах не фигурировал<sup>21</sup>. Нет его имени и в десятне по Мурому 1649 г.<sup>22</sup>

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

Выписка из разборной десятины по Мурому 1622 г. о Д. Ю. Осорьине.

Написан поместной оклад 550 четьи, и в числе других значит Дружина Юрьев // сын Осорьин. Под именем ево явствует. Собою добр, по скаске окладчиков и всево города по допросу,— в Муроме в губных старостах. А прожитком худ, по-

местья за ним нет, а поместье де свое здал братьям Ивану да Дмитрию Осорьиным. А они де в то место поступилися ему вотчины в Муромском уезде дву сот тридцети четвертей, с племянники. А племянники ево с тое вотчины служат по Самаре. А крестьян де за ними за всеми пятнадцать человек да пять бобылей. А з городом, с ними, Дружина давно не служит, потому что по выбору всево города живет в губных старостах. И ему де служить мочно, а без жалованья с тое вотчины на службе быти не мочно. А только де государь пожалует ему денежное жалованье, и ему мочно быти на мерине, с пищалью, с саблею. А что ему денег, тово не упомнят. А сам Дружина сказал: поместья де за ним нет, а было за ним отцовского поместья девяносто четьи, и то де он поместья поступился братьям своим, потому что было пусто, а ныне де за ним вотчины 48 четьи. Да того ж де вотчины заложили у него племянники ево в закладе 30 четьи. А крестьян де на ево долю и в закладной вотчине только три человека бобылей. Тож денег ему з городом 14 р. И на службе он с тое вотчины з денежным жалованьем будет против окладчиковы скаски. А без жалованья на службе ему быти не мочно.

ЦГАДА, ф. 388, д. 845, л. 338—338 об.  
Копия 1785 г.

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

Челобитная Д. Ю. Осорьина в связи с обвинением его С. И. Дурасовым в неявке на службу. 1644 г., декабрь. Царю, государю и великому князю Михаилу Федоровичу всея Руси бьет челом холоп твой, муромец Дружинка Юрьев сын Осорьин. Служил я тебе, государю, и прежним государям по Мурому пятьдесят пять лет всякие твои государевы службы — станичные и подъездные — а в нетах не бывал. И побыл я, холоп твой, в Муроме в губных старостах. И меня, холопа твоего, постигла старость, и увечье, и слепота, и ноги отнялися, и памяти отбил. И о том я тебе, государю, бил челом в Розбойном приказе, и по моему, государю, челобитью, от губы отставлен. И в прошлом, государю, по 152 году поехал быв на твою государеву службу, и по твоей государеве грамоте из Стрелец-



ково приказу прислан в Муром из Нижнево от воеводы ямской прикащик Никита Фефилов со многими стрельцами, велено ему на мне да на Романе Юматове доправить четыреста сорок девять рублей стрелецких денег напрасно. А о том зборе ко мне твой государев указ не бывал, а збирать те стрелецкие деньги воевода Феодор Полтев. И я, холоп твой, стоял на правеже все лето, и для того з дороги воротился и на службе не был, а не своим огурством. А поместья, государь, за мною нет нигде, только было вотчинки сто чети, и как, государь, на мне правили напрасно ся вина иску мертваго триста рублей, и ту я вотчинку продал, и нет за мною ни поместья, ни вотчины, кормлюся по племянники и друзьям. А в Муроме, государь, в службе меня лета старее нет. И на меня, холопа твоего, извецал ложно муромец Стахей Дурасов, будто я, холоп твой, не служу, а служить де мне мочно. Милосердый государь, царь и великий князь Михайло Феодорович, всея Руси, пожалуй меня, холопа своево беспоместного, и старого, и увечного. Не вели, государь, тому ложному доводу верить без сыску и свои государевы пени и опалы учинить. Царь, государь, смилуйся, пожалуй.

На л. 26 об. помета: «153 декабря 27 день взятъ к делу».

ЦГАДА, ф. 210, Московский стол, стб. 189, столпик 4, л. 26.

\*

- <sup>1</sup> Сводку известных ранее сведений о Д. Ю. Осорьине и лучшую публикацию написанного им жития см.: *Скрипиль М. О. Повесть об Улинии Осорьиной.* — ТОДРЛ, 1948, VI.
- <sup>2</sup> ЦГАДА, ф. 388, д. 845, л. 328–350.
- <sup>3</sup> ЦГАДА, ф. 210, Московский стол, стб. 189, столпик 4, л. 1–58.
- <sup>4</sup> В декабре 1644 г. Осорьин писал, что служит 55 лет; службу обычно начинали в 15 лет, иногда немного раньше или позже, следовательно, в 1644 г. ему было около 70 лет.
- <sup>5</sup> *Сторожев В. Н. Тысячная книга и десятины XVI века.* — В кн.: Описание документов и бумаг, хранящихся в Московском архиве Министерства юстиции. М., 1891, т. VIII, с. 73.
- <sup>6</sup> Там же, с. 86. В десятне 1608 г. об Осорьине было записано: «По послужному списку дано ему поместья к 400-стам четьям 50 чети, денег з городом к двенатцати рублям два рубли, и Дружине жалованье дано за неты в его оклад половина». — ЦГАДА, ф. 388, д. 845, л. 336.
- <sup>7</sup> Описание рукописей Археографической комиссии. СПб., 1910. Архив муромского уездного суда, № 2.
- <sup>8</sup> Текст царской грамоты опубликован в ААЭ, т. III, с. 308. Подлинник в настоящее время находится в ЦГАДА (ф. 1180, Муромская губная изба, оп. 1, д. 1). Начало грамоты теперь утрачено, но сохранилась невоспроизведенная при публикации собственноручная помета Д. Ю. Осорьяна о получении ее.
- <sup>9</sup> Акты, относящиеся до юридического быта древней России. СПб., 1857, т. I, с. 694.
- <sup>10</sup> ЦГАДА, ф. 210, Московский стол, стб. 189, столпик 4, л. 1–58.
- <sup>11</sup> Там же, л. 37–38.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> Там же, л. 20.
- <sup>14</sup> Там же, л. 20, 26.
- <sup>15</sup> Там же, л. 26.
- <sup>16</sup> Там же, л. 1.
- <sup>17</sup> Там же, л. 12–16.
- <sup>18</sup> Там же, л. 36.
- <sup>19</sup> Там же, л. 55.
- <sup>20</sup> Там же, л. 37–38.
- <sup>21</sup> ЦГАДА, ф. 210, Белгородский стол, стб. 110<sup>в</sup>.
- <sup>22</sup> ЦГАДА, ф. 388, д. 845, л. 340.

# КНИГА Ж. ДЕЛИЛЯ «САДЫ» ИЗ БИБЛИОТЕКИ В. А. ЖУКОВСКОГО КАК ПАМЯТНИК ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

*Н. Б. Реморова*

Библиотека В. А. Жуковского, являясь неоценимым источником для изучения и понимания идейных, общественных и эстетических истоков творчества самого поэта, вместе с тем дает интересный материал, касающийся личных, деловых и творческих связей художника со многими деятелями литературы XIX в. С некоторыми из этих людей поэт вел переписку, имел длительные и глубокие связи, получившие освещение в литературе о Жуковском. О некоторых контактах Жуковского или личного плана из материалов библиотеки мы узнаем впервые. Но в любом случае данные библиотеки Жуковского, описание и изучение которой началось сравнительно недавно<sup>1</sup>, расширяют и углубляют наши представления не только о характере связей самого Жуковского, но позволяя узнать много нового о людях, вступавших в более или менее тесные контакты с поэтом, об их творческой деятельности, по тем или иным причинам не всегда достаточно известной.

К числу последних, как нам представляется, относится и Александр Федорович Воейков, литературное наследие которого не собрано и не изучено. Материалы библиотеки В. А. Жуковского позволяют, в частности, уточнить некоторые сведения о Воейкове — переводчике поэмы «Сады» французского поэта Жака Делиля (1738—1813).

«Сады» Делиля — типичное произведение так называемой описательной поэзии, главной темой в произведениях которой было живописное изображение природы. Важную роль в повествовании мог играть дидактический элемент. Зачинателем описательной поэзии принято считать Д. Томсона, получившего широкую известность в качестве автора цикла поэм («Лето», «Осень», «Зима», «Весна»), объединенных под общим названием «Времена года». Поэма оказала влияние на творчество многих поэтов и вызвала подражания почти во всех европейских странах. Особенно известны в этом отношении произведения Э. фон Клейста в Германии, Сен-Ламбер-

та и Делиля во Франции. В России самостоятельного развития описательная поэма не получила, хотя интерес к ней можно отметить у авторов, связанных с сентиментальным направлением. Так, например, Жуковский намеревался, воспользовавшись опытом предшественников, написать поэму «Весна», для создания которой считал необходимым изучить не только художественные произведения ряда западно-европейских авторов, но и детально проработать многие труды по естествознанию<sup>2</sup>. Нельзя не отметить и факта появления значительного количества переводов произведений описательной поэзии, опубликованных в России в конце XVIII — начале XIX в.<sup>3</sup>

Обращение к созданию описательных произведений, стремление к точному, выразительному изображению природы способствовало выработке новых принципов в поэзии и, несомненно, оказало положительное влияние на развитие жанра русской поэмы, над созданием которой размышляли многие авторы, в том числе В. А. Жуковский и А. Ф. Воейков. Перевод «Садов» последним был встречен современниками сочувственно. По выражению А. А. Бестужева, в нем поэт «нередко живописен»<sup>4</sup>, а П. А. Вяземский считал, что своими «Садами» Воейков «приготовил (...) новое явление в нашей поэзии»<sup>5</sup>.

Среди книг В. А. Жуковского, хранящихся в Научной библиотеке Томского университета, имеются два издания «Садов»: парижское издание 1801 г. на французском языке<sup>6</sup> и изданный в 1816 г. в Петербурге перевод Воейкова<sup>7</sup>. Особый интерес для нас представляет французское издание, по которому работал переводчик. Это небольшая книжка в коричневом кожаном переплете в 1/8 долю листа общим объемом в 216 страниц стихотворного текста и XXV страниц предисловия. На корешке наклеен характерный ярлычок с порядковым номером 31, какой имеется на большинстве книг из библиотеки поэта. Владычешской надписи Basile de

Joukovsky, часто встречающейся на книгах поэта, приобретенных им в ранний период (1800—1805), нет, что сразу позволяет предположить более позднее включение «Садов» в число книг личной библиотеки. Томик, судя по всему, был первоначально собственностью переводчика — А. Ф. Воейкова<sup>8</sup> и содержит многочисленные пометы и записи, сделанные владельцем.

Записи в книге можно разделить на две большие группы: 1) собственно дневниковые записи, касающиеся фактов личной жизни Воейкова и его семьи, друзей и знакомых, и 2) пометы и записи, имеющие отношение к переводу произведения Делиля. Как те, так и другие заметки в подавляющем большинстве случаев сделаны черными чернилами и хронологически достоверно охватывают период с 21 декабря 1808 по 21 ноября 1817 г. Это дает основание считать, что в библиотеку В. А. Жуковского книга попала не ранее конца 1817 г., хотя поэт и прежде не держал ее в руках и читал некоторые дневниковые записи, сделанные Воейковым на ее страницах, на что он сам указывает в письмах-дневниках 1814—1815 гг., опубликованных М. Гофманом<sup>9</sup>.

Дневниковые записи Воейкова содержатся не только в «Садах» Делиля, но и на страницах некоторых других книг из библиотеки Жуковского. Они представляют несомненный интерес и достойны, как нам думается, отдельной публикации и специального исследования. В данном случае мы остановимся лишь на пометках и записях, непосредственно относящихся к работе переводчика над «Садами» Делиля.

Прежде всего из них мы узнаем, что к переводу поэмы А. Ф. Воейков приступил не позднее конца 1808 г. Так, на поле 54-й страницы читаем: «1808 декабря 21-го переводил это место в селе Алексеевском». Данная запись (хронологически самая ранняя из имеющихся в книге) не может считаться точной датой начала перевода произведения. Во-первых, еще в конце 1807 г. в 34-й части «Вестника Европы»<sup>10</sup> Воейковым был опубликован отрывок из поэмы «Сады» с подзаголовком — «подражание Делилю», но по существу являющийся переводом. Во-вторых, запись находится на 54-й странице книги, т. е. относится ко II песне «Садов», как бы «нарушая» последовательность расположения остальных, хронологически близких записей за 1809 г., общее число кото-

рых 16 и о которых подробно мы скажем несколько ниже. Вполне вероятно, что первоначально поэт не намеревался делать полного перевода и собирался познать русского читателя с одним или несколькими отрывками из произведения. Во всяком случае, следующий «Отрывок из Делилевой поэмы „Сады“ в переводе Воейкова появился в «Вестнике Европы» лишь через 3 года, в 1810 г.<sup>11</sup>

Работа над переводом всего произведения была завершена, как свидетельствует запись, 28 июня 1815 г., т. е. поэт работал над ним в общей сложности не менее 7 лет. Момент окончания труда точно зафиксирован автором в достаточно обширной дневниковой записи на 155-й, последней странице стихотворного текста: «18<sup>VI</sup><sub>28</sub> 15. Город Дерпт. Дом графини

*Штакельберг. Утро 9 часов и 15 минут. В зале с магушкою. Окончен перевод сей поэмы. А Саша и Маша опочивали.*

Имеющиеся в «Les Jardins» пометы позволяют нам не только установить крайние даты работы над переводом, но и в определенной степени проследить сам процесс этого труда.

Прежде чем приступить к переводу, Воейков стремится точно представить себе объем предстоящей работы и тщательно подсчитывает количество строк во французском тексте, отмечая на полях каждую сотню стихов в I песне. Подсчет делался, видимо, в два этапа. Сначала с карандашом в руках переводчик подсчитывал стихи, отмечая количество сотен вертикальными черточками на полях: 100 — одна вертикальная черточка, 200 — две, 300 — три и т. д. В результате на 40-й странице цифрами было записано итоговое число 776. Потом поэт пересчитывает строки, вместо вертикальных черточек представляет чернилами цифры от 100 до 700 (с. 6, 11, 16, 21, 25, 31, 36) и исправляет ошибочно подсчитанное ранее итоговое число на 778.

В дальнейшем подсчет стихов в тексте «Les Jardins» прекращается, что может быть предположительно объяснено тем, что первоначально поэт собирался ограничиться переводом только первой песни, которая, видимо, и была полностью переведена до декабря 1808 г. Косвенным подтверждением этого может служить факт появления в «Вестнике Европы» за 1807 г. отрывка из «Садов» в переводе Воейкова, представляющего собой 96 стихов из

I песни делилевой поэмы. Причем первые 16 стихов находятся на 3—4 страницах «Les Jardins», а 80 последующих — на 17—21 страницах, т. е. купюра внутри переводимой части составляет 276 стихов.

Опубликованный отрывок — своеобразное наставление читателю по устройению садов согласно требованиям разума и хорошего вкуса, начинающееся словами:

Когда хотите вы сады свои убрать;  
Не золото, но вкус вам должно расточать.

(с. 254)

Завершают отрывок строки, в которых поэт выражает надежду, что созданный сообразно правилам сад будет иметь все необходимое:

Чтоб живописца кисть и вкус обогащались;  
Чтоб тамо чувствовал восторг в душе поэт;  
Чтоб в сад ходили к вам, оставя шумный свет,  
Мудрец обдумывать, красавица рвать розы,  
Счастливый вспоминать, несчастливый

лить слезы.

(с. 258)

За всю историю журнальных публикаций перевода «Садов» к отрывкам из I песни поэт обращается 5 раз. Три отрывка из пяти, появившихся в «Вестнике», даже в одной из публикаций 1815 г. подвергаются при перепечатке в отдельном издании 1816 г. кардинальным изменениям, чего нельзя сказать о большинстве других частей поэмы, также предварительно публиковавшихся в журнале. Этот факт может быть еще одним подтверждением того, что вся I песня была переведена, во-первых, значительно раньше других и, во-вторых, не мыслилась переводчиком как начало работы над всем произведением. Не случайно только при первой публикации 1807 г. поэт дает к ней подзаголовки «подражание Делилю» и позволяет себе совершенно свободную компоновку текста, никак не оговаривая это в примечаниях, как то будет в отдельном издании.

Представляется вполне вероятным, что перевод первой песни был завершён до 1807 г., а к работе над остальной частью произведения Воейков приступил не менее чем через два года, приступил с новой творческой установкой: во-первых, перевести *все* произведение, во-вторых, перевести его за определенный срок (отсюда в дальнейшем появится довольно жесткая планировка), в-третьих, создать *перевод*, а не подражание.

Планомерная работа над произведением начинается только с января 1809 г., за 10 месяцев которого поэтом были переведены II, III и по крайней мере начата последняя, IV песня. Теперь поэт не подсчитывает общего количества стихов в песне, а четко планирует себе задание на каждый день, определяя приблизительный срок окончания сначала II, а потом и III песни. Так, на свободной части страницы (обычно на правом ее поле) он представляет год и месяц (или только месяц), на который намечает исполнение перевода. На левом поле страницы после наименования месяца выставляются числа соответственно количеству дней в том или ином месяце. Так, на с. 46 поэт указывает: «Генварь, 1809». И далее с 46-й и кончая 52-й страницей относительно равномерно (по 4—5 дней на страницу в 20 стихотворных строк) распределяются числа от 1 до 31. После записи «Февраль» чисел соответственно 28 и т. д. Иногда наименование месяца подчеркивается, иногда — нет. Для наглядности приведем эти идущие подряд записи. В том случае, когда на одной странице имеется несколько разновременных записей, мы, отступив от последовательности расположения в книге, помещаем их в хронологической последовательности с указанием страницы, на которой они находятся<sup>12</sup>.

Стр. Записи Воейкова

46 Генварь. 1809.

52 Февраль.

54 1808 декабря 21-го переводил это место в селе Алексеевском.

61 Март.

69 Апрель.

70 1809. Февраль. 9. Переводил в Малом один.

76 Май.

80 Должно кончить сию песнь непременно 31 мая 1809<sup>13</sup>.

80 31 мая.

81 Июнь.

90 Июль.

97 Август.

104 Сентябрь.

110 1809 года в августе переводил сие место в Саратове.

111 Октябрь.

112 Кончена 30 августа 1809 в Саратове<sup>14</sup>.

120 1809 в октябре переводил сие место в селе Перевесенках<sup>15</sup>.

80 Кончил перевод II песни начисто в Дерште 18  $\frac{VI}{15}$  15 поутру в 8 часов.



Титульный  
лист  
французского  
издания  
поэмы  
Ж. Делюля  
и записи  
А. Ф. Воейкова  
на 112 и 155  
страницах  
книги  
об окончании  
перевода  
II песни  
и всей поэмы

## LES JARDINS,

POËME

PAR JACQUES DELILLE,

NOUVELLE ÉDITION  
CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE.

A PARIS,

CHEZ LEVRAULT, FRÈRES, LIBRAIRES  
DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AÎNÉ.  
AN IX — 1801

LES JARDINS.

Ma voix t'en fait l'hommage, et dans ce lieu champêtre  
Je viens t'offrir les fleurs que toi-même as fait naître.

FIN DU TROISIÈME CHANT.

Перевод сей песни до-  
жно непременно кончить  
30-го сентября 1809-го года.  
А. Воейков.

Кончена 30, августа  
1809 в Саратове.

155 18<sup>VI</sup>/<sub>28</sub>15. Город Дерпт. Дом графини Штапель-  
берг. Утро 9 часов и 15 минут. В зале с ма-  
тушкой. Окончен перевод сей поэмы.  
А Саша и Маша опочивали.

То, что проставленные на полях даты (месяцы и дни) — планируемое время перевода, а не фиксация выполнения его, доказывается, во-первых наличием формы «должно кончить...», а во-вторых, расхождением в сроке, в который, судя по раскладке чисел, должно было кончить, например, III песню и в который она «кончена» (см. с. 111 и 112). Тройное подчеркивание даты 31 мая за 1809 г., вероятнее всего, заменило собой запись об окончании работы над песней именно в этот день. Это тем более вероятно, что дата записана несколько в стороне от остальных чисел, обозначающих дни месяца, а работа на последнюю неделю мая вообще не была спланирована.

Кажущееся на первый взгляд странным нарушение хронологии в записях, следующих по ходу страниц одна за другой, достаточно легко объяснимо. Очевидно, поэт, начав перевод в конце 1808 г., прервал

его, быть может, под влиянием каких-то чисто внешних обстоятельств. (Так, судя по дневниковым записям, в это время Воейков постоянно разъезжает по Саратовской губернии.) Продолжить работу над «Les Jardins» он намеревался лишь с января будущего, 1809 г. С этой целью переводчик детально распланировал все ее этапы, по крайней мере применительно ко II песне. Однако продолжить свой труд он смог раньше и к 21 декабря 1808 г. продвинулся в переводе до 54-й страницы, что и зафиксировано в записи. Отсюда становится понятным и следующее несоответствие плана перевода с его фактическими темпами, отмеченное на с. 70. Те же или подобные им причины лежат в основе и остальных расхождений (с. 104, 110, 111, 112).

Рукописей Воейкова-переводчика не сохранилось. Поэтому пометки на «Les Jardins» являются в настоящее время единственным источником возможных, хотя и ограниченных, суждений о самом процессе перевода. О чем же говорят нам эти пометки?

По временной раскладке сделанной на

## CHANT IV.

Mais les flots d'un vin pur, et le sang des victimes  
 Acheve d'effacer la trace de ces crimes :  
 Il regne, et l'équité préside à ses projets ;  
 Son sceptre est moins pesant, chéri par ses sujets.  
 Cependant quelquefois, loin d'un monde profane,  
 Il revient en secret visiter sa cabane,  
 Accablé s'asseoir encore au pied de ses ormeaux,  
 De ses augustes mains émonde leurs rameaux,  
 Et s'occupant en roi, se délassant en sage,  
 D'un bonheur qu'il n'a plus adorer encor l'image

18<sup>VI</sup>/<sub>15</sub>  
28.

FIN DU DERNIER CHANT.

Перевод Вертинского  
 Воиз графини Истаскыи  
 утро 13 июля 1815 года  
 в Санкт-Петербурге  
 ок. 1815 г.  
 перевод с фр. поэт. А.  
 Саша и Мама  
 опогивают.

страницах II и III песен, когда в среднем на одну страницу текста (20 стихотворных строк) требовалось около 4 дней, перевод поэмы должен был бы растянуться почти на полтора года. Но исходя из соотношения времени, планируемого на перевод и фактически на него затраченного, видно, что он продвигался значительно быстрее, чем поэт предполагал вначале. И можно думать, что к концу 1809 г. перевод «Садов» Воейковым был вчерне завершен. Во всяком случае, ближайшая «деловая» пометка, хронологически непосредственно следующая за находящейся на 120-й странице записи от октября 1809 г., говорит о появлении у поэта новых творческих планов, связанных с переводами из римских авторов. На 187 с. «Les Jardins» он записывает: «1809 года, декабря 1-го дня, в Перевесенках начал я учиться по латыни». С этого момента и вплоть до июня 1815 г. о «Садах» Делиля среди имеющихся в нашем распоряжении дневниковых записей Воейкова не упоминается.

В то же время есть все основания считать, что работа над поэмой не прекратилась. И дело здесь не только в том, что

начиная с апреля 1810 и вплоть до сентября 1815 г. в «Вестнике Европы» поэт ежегодно помещает 1–2, а в 1815 г. даже 4 отрывка из поэмы<sup>16</sup>, но и в том, что многие из этих отрывков представляют собой совершенно новый этап его работы над «Садами» как целостным произведением. Так, в 1813 г. в 64-й части «Вестника» (№ 7–8) появилось «Описание русских садов (отрывок из поэмы Делиля „Сады“», являющееся оригинальным созданием Воейкова и включенное позднее в отдельное издание поэмы<sup>17</sup>. 1813-м же годом помечен большой (92 стиха) «Отрывок из IV песни Делиловых „Садов“», опубликованный в 82-й части «Вестника» в 1815 г., имеющий в журнальном варианте следующую датировку: «1813 года июля 13 дня. Астрахань» (с. 17). Этот отрывок в текст отдельного издания поэмы вошел почти без всяких изменений, в то время как в некоторых других случаях журнальный вариант имеет существенные расхождения с текстом издания 1816 г. То же самое следует сказать и об опубликованном в 13-м номере «Вестника» за 1815 г. единственном отрывке из III песни, перевод которой, как отметил сам поэт, был завершен 30 августа 1809 г. в Саратове. Однако, публикуя в 1815 г. 136 стихов этой песни (см.: «Les Jardins», с. 90–95), Воейков датирует их следующим образом: «1813 года августа 8-го. Кавказской губернии Шотландская колония Карав».

Можно думать, что поэтом в это время уже было задумано отдельное издание «Садов», для чего он, будучи не совсем удовлетворен большей частью переведенных ранее отрывков, решает вновь выверить и отделать перевод, присовокупив к нему примечания, как имеющиеся в оригинале, так и свои, главным образом относящиеся к местам, подвергшимся значительной переделке при переводе. То, что свой первоначальный перевод поэт считал черновым и продолжал работать над его отделкой вплоть до середины 1815 г., подтверждается и записями, сделанными им на страницах «Les Jardins».

Как было уже указано, по свидетельству самого Воейкова, перевод II песни поэмы был намечен к окончанию и завершен 31 мая 1809 г. Однако на верхнем поле той же 80-й страницы есть еще одна запись: «Кончил перевод II песни начисто в Дерпте 18<sup>VI</sup>/<sub>15</sub> поутру в 8 часов».

Дневниковые  
записи,  
перевод  
отдельных  
слов  
и разметка  
по месяцам  
(март)  
и числам  
французского  
текста  
на страницах  
поэмы  
Делиля,  
сделанные  
А. Ф. Воей-  
ковым

110 LES JARDINS.  
Voici le bois secret, voici l'obscur allée  
Où s'échauffoit sa verve en beaux vers exhalée:  
Approchez, contemplez ce monument pieux  
Où pleuroit en silence un fils religieux:  
Là, repose sa mere, et des touffes plus sombres  
Sur ce saint mansolée ont redoublé leurs ombres;  
Là, du Parnasse anglais le chantre favori  
Se fit porter mourant sous son bosquet chéri;  
Et son oeil, que déjà couvroit l'ombre éternelle,  
Vint saluer encor la tombe maternelle.  
Salut, saule fameux que ses mains ont planté!  
Hélas! tes vieux rameaux dans leur caducité  
En vain sur leurs appuis reposent leur vieillesse,  
Un jour tu périras, ses vers vivront sans cesse.  
Console-toi pourtant; celui qui dans ses vers  
D'Homere le premier fit ouir les concerts,  
Bienfaiteur des jardins ainsi que du langage,  
Le premier sur les eaux suspendit ton ombrage:  
A peine le passant voit ce tronc respecté,  
La rame est suspendue, et l'esquif arrêté:

1809 год в октябрь, переводчик В. В. Митин  
30

120 LES JARDINS.  
Leur gaieté monotone à la fin m'importune.  
Mais vous, osez sortir de la route commune;  
Inventez, hasardez des contrastes heureux:  
Des effets opposés peuvent s'aider entre eux  
Imitez Le Poussin: aux fêtes bocagères  
Il nous peint les bergers et les jeunes bergeres,  
Les bras entrelacés, dansant sous des ormeaux,  
Et pres d'eux une tombe où sont écrits ces mots:  
Et moi je fus aussi pasteur dans l'Arcadie.  
Ce tableau des plaisirs, du néant de la vie,  
Semble dire: « Mortels, hâtez-vous de jouir;  
« Jeux, danses, et bergers, tout va s'évanouir »;  
Et, dans l'ame attendrie, à la vive allégresse  
Succède, par degrés, une douce tristesse.  
Imitez ces effets; en de rians tableaux  
Ne craignez point d'offrir des urnes, des tombeaux.  
D'offrir de vos douleurs le monument fidele.  
Eh! qui n'a pas pleuré quelque perte cruelle?  
Loin d'un monde leger, venez donc à vos pleurs,  
Venez associer les bois, les eaux, les fleurs.

1809 год в октябрь, переводчик В. В. Митин  
30

А через 13 дней на последней странице поэмы поэт с точностью до часов и минут отметит окончание работы над всем произведением: «18<sup>VI</sup><sub>28</sub> 15. Город Дерпт. (...) Утро 9 часов и 15 минут. (...) Окончен перевод сей поэмы. (...)».

В этих последних записях обращает на себя внимание необычайная быстрота работы переводчика над текстом, даже если принять во внимание, что это был «перевод начисто», что существовал уже готовый черновой вариант. Две песни (III и IV) поэт закончил менее чем за две недели. Но эта необычная скорость работы, как нам кажется, подтверждает наше предположение, что многие публиковавшиеся в журнале отрывки из поэмы уже были подвергнуты переработке и при подготовке поэмы к отдельному изданию нуждались лишь в небольшой редакторской правке.

Кроме записей дневникового характера, фиксирующих отдельные этапы работы, в тексте книги имеются любопытные заметки, отражающие, если так можно выразиться, техническую сторону перевода.

Так, на многих страницах I, II и III песен переводчик прямо над некоторыми французскими словами или чаще с помощью корректурных знаков на полях дает перевод этих слов, часто выписывая не одно, а несколько их значений. Так, на с. 44 (строка 9 сверху), обозначив корректурным значком французское *la touffes*, он на полях под тем же знаком записывает: «куча, кумы, чаща, пучок». На с. 67 (строка 3 сверху) тем же способом к слову *le rampe* даются значения: «кисть, лоза, гроздь». К французскому *les bouillons*, в данном контексте имеющему значение «пузыри (при кипении), бурление» переводчик дает следующий набор близких по значению слов: «вал, волна, струя, влага, хлябь, вода, бездна, тревога» (с. 72). Подобных примеров в тексте «Les Jardins» много. В окончательный вариант перевода такие «заготовки» могут совсем не войти. Для выражения поэтической мысли Воейков часто находит иной, еще более удачный, с его точки зрения, вариант. Однако любопытен уже сам факт столь тщательного поиска необходимых средств выразительности,

## CHAN T II.

61

Reparoisse à son tour, et qu'au front de l'année

Sa guirlande de fleurs ne soit jamais fanée.

Ainsi votre jardin varie avec le temps:

Tout mois a ses bosquets, tout bosquet son printemps;

Printemps bientôt flétri! Toutefois votre adresse

Peut consoler encor de sa courte richesse.

Que par des soins prudents tous ses arbres plantés,

Quand ils seront sans fleurs, ne soient pas sans beautés.

Ainsi l'adroite Eglé, prolongeant son empire,

Au déclin des beaux ans sait encor nous séduire.

Le ciel même, malgré l'inclémence de l'air,

N'a pas de tous ses dons déshérité l'hiver.

Alors, des vents jaloux défiant les outrages,

Plusieurs arbres encor retiennent leurs feuillages.

Voyez l'if, et le hêtre, et le pin résineux,

Le houx luisant armé de ses dards épineux,

Et du laurier divin l'immortelle verdure,

Dédommager la terre et venger la nature;

Voyez leurs fruits de pourpre, et leurs glands de corail.

Au verts de leurs rameaux mêler un vif émail:

10

6

27

28

шарик

1

Таня

Фаня

Фусна.

Терн

свидетельствующий, с одной стороны, о большом внимании переводчика к оригиналу, а с другой — о попытке найти более адекватную (не в буквальном, а в поэтическом отношении) форму передачи французского текста.

Особенно часто поэт выписывает с помощью разнообразных корректурных знаков названия растений и животных, обильно представленные в поэме. Например, на 57-й странице таких записей 3 (le frêne — ясень, le saule — ива, le peuplie — тополь), на 6-й — 4 (l'if — тис, le lierre — плющ, le pin — сосна, le houx — терн), на странице 105—3 (la tanche — линь: le percche — окунь, l'anguill — угорь) и т. д.

В некоторых случаях переводчик пытается к употребляемым автором однокоренным словам подобрать русские синонимы, более разнообразные в своем звучании, чем французские слова. Так, на с. 54—55 Делиль для описания некогда тенистых лесов Версаля многократно употребляет слова с корнем ombr: l'ombrage, ombrage, l'ombre, les ombrages, l'ombre. И лишь два раза — близкие им в данном контексте по смыслу l'asyle и la chevelure. Воейков,

пронумеровав приведенные слова и пометив все их одним и тем же корректурным значком, выносит этот значок на верхнее поле 55-й страницы и под ним записывает: «тень, сень, свес, навес, свод, намет, шатер, кров, покров».

Это внимание к отдельным, часто, казалось бы, мелким деталям, стремление передать все возможные оттенки и варианты этих деталей при описании картин природы, несомненно, заданы самим оригиналом, самим жанром описательной поэмы, в которой отразился возрастающий интерес человека к окружающему его миру, познать который, как казалось, можно лишь с позиций разума и только «остановив мгновенье», т. е. классифицировав и расставив все по законам гармонии, симметрии и единства.

Отсутствие движения в самом предмете, рамки которого дополнительно ограничены требованиями эстетики классицизма, должно было как бы «компенсироваться» сменой деталей, подвижностью, вариативностью их сочетаний, способными в какой-то мере создать впечатление не только гармонии и соразмерности всех частей, но и разнообразия, богатства изображаемого мира. К достижению этих же целей стремится и переводчик.

Помимо вышеуказанных достаточно красноречивых надписей и помет, в книге содержатся отчеркивания в виде своеобразной скобки, охватывающей от нескольких строк (с. 2) до нескольких страниц (с. 33—40, 115—117). Кроме того, на 124—125-й страницах переводчик вычеркнул вертикальной чертой прямо по тексту 22 строки и не включил их в перевод. Каков смысл этих отчеркиваний и почему переводчик, несколько распиривший общий объем произведения<sup>18</sup>, в том числе и за счет включения развернутого описания русских садов, отказался от перевода некоторых его частей?

Произведение Делиля выходило дважды<sup>19</sup>. Как следует из примечания, сделанного переводчиком в отдельном издании поэмы, он был знаком с обоими изданиями и полагал, что некоторые из внесенных Делилем дополнений «не имеют ни психического жара, ни отделки, которую стихи этого поэта отличаются» («Сады», 169). Очевидно, Воейков для каких-то целей пытался сделать сравнение изданий, отмечая на полях книги с помощью скобки отрывки, отсутствующие в более раннем издании. Однако это сравне-



## CHANT II.

Ainsi que les couleurs et les formes amies,  
 Connoisiez les couleurs, les formes ennemies.  
 Le feu: aux longs rameaux dans les airs élancés  
 Repousseroit le saule aux longs rameaux baissés;  
 Le verd du puylier combat celui du chêne:  
 Mais l'art industrieux peut adoucir leur haine,  
 Et, de leur union médiateur heureux,  
 Un arbrenaitoyen les concilie entre eux.  
 Ainsi, par une teinte avec art assortie,  
 Vernet de deux couleurs éteint l'antipathie.  
 Tu connus ce secret, ô toi dont le coteau,  
 Dont la verte colline offre un si doux tableau,  
 Qui, des bois par degrés nuançant la verdure,  
 Surpassas le Lorrain, et vainquis la nature.  
 Toi qui, de ce bel art nous enseignant les lois,  
 As donné le précepte et l'exemple à la fois:  
 Ah! puisses-tu long temps jouir de tes ouvrages,  
 Et garder dans ton cœur la paix de tes ombrages!  
 Je ne sais quel instinct me dit que, quelque jour,  
 Entraîné malgré toi de tes champs à la cour,

Страницы  
 «Les Jardins»  
 с корректур-  
 ными знаками  
 и переводом  
 отдельных  
 слов,  
 сделанными  
 А. Ф. Воейко-  
 вым.  
 Цифры  
 на полях —  
 распределе-  
 ние текста  
 по дням  
 на март  
 (с. 67)  
 и апрель  
 1809 г.

Нахрива

72

## LES JARDINS.

O Nice! heureux séjour, montagnes renommées,  
 De lavande, de thym, de citron parfumées;  
 Que de fois sous tes plants d'oliviers toujours verts,  
 Dont la pâleur s'unit au sombre azur des mers,  
 J'égarai mes regards sur ce théâtre immense!  
 Combien je jouissois! soit que l'onde en silence  
 Mollément balancée, et roulant sans efforts,  
 D'une frange d'écume allât ceindre ses bords:  
 Soit que son vaste sein se gonflât de colore;  
 J'aimois à voir le flot, d'abord ride légère,  
 De loin blanchir, s'enfler, s'allonger, et marcher,  
 Bondir tout écumant de rocher en rocher,  
 Tantôt se déployer comme un serpent flexible.  
 Tantôt, tel qu'un tonnerre, avec un bruit horrible  
 Précipiter sa masse, et de ses tourbillons  
 Dans les rocs caverneux engloutir les tourbillons:  
 Ce mouvement, ce bruit, ce tourbillonnement  
 Roulant, montant, tombant en montagne écumante,  
 Enviroient mon esprit, mon oreille, mes yeux;  
 Et le soir me trouvoit immobile en ces lieux

12  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40  
 41  
 42  
 43  
 44  
 45  
 46  
 47  
 48  
 49  
 50  
 51  
 52  
 53  
 54  
 55  
 56  
 57  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65  
 66  
 67  
 68  
 69  
 70  
 71  
 72  
 73  
 74  
 75  
 76  
 77  
 78  
 79  
 80  
 81  
 82  
 83  
 84  
 85  
 86  
 87  
 88  
 89  
 90  
 91  
 92  
 93  
 94  
 95  
 96  
 97  
 98  
 99  
 100

14. 10

16.  
 виль, волна, струя, вилла,  
 хляб, вода, вода, вода,  
 море.

ние редакций, видимо, затронуло только I песню и было прекращено ввиду очень больших расхождений между изданиями<sup>20</sup>, коснувшихся как включения совершенно новых частей в поэму, так и создания новых вариантов отдельных строф и строк. Видимо, в ходе этого сравнения появилась в самом начале I песни («Les Jardins», с. 2) скобка, охватывающая 7 строк, имеющих только во втором издании. В конце песни на последних 7 страницах тем же способом выделено подряд 134 стиха («Les Jardins», с. 33—40), отсутствующие в первом издании и не включенные в перевод. В то же время знак скобки, еще раз встречающийся на с. 115—117 «Les Jardins», в системе сравнительно немногочисленных знаков переводчика имеет, очевидно, значение какого-то исключения или изъятия, если не осуществленного, как в случае с текстом на с. 33—40, то по крайней мере предполагавшегося, как на с. 115—117. Тогда возникает вопрос: что же Воейков не включает в свой перевод?

При ближайшем рассмотрении оказывается, что исключенные переводчиком

части, которые он «не рассудил за благо перелагать», не просто описания картин природы, а своего рода «лирические отступления» автора, а точнее — авторские рассуждения по поводу изображаемого, часто избыточные риторическими вопросами и восклицаниями, рассуждения, в которых тем не менее в большей мере, чем в других частях поэмы, ощутимо авторское, субъективное отношение к предмету изображения. Так, I песня в первом издании Делиля завершается описанием садов Эдема, непосредственно после которого во втором издании следуют строки: Ach! si le paix de champs, si leurs heureux

loisirs  
 N'étoient pas le plus pur, le plus doux de plaisirs,  
 D'ou vindoit sur nos coeurs leurs secretes

puissance?  
 (с. 33)<sup>21</sup>

И далее в этой же части поэмы читаем:  
 Que dis-je? au doux repos invitant de grands  
 coeurs,  
 Un jardin quelquefois fut le prix des vainqueurs.

(с. 34)

.....

## CHANT II.

Madissent ces bosquets et ces fleurs inutiles,  
De leur fécond domaine usurpateurs stériles;  
Bientôt le soc vengeur y revient sur leurs pas,  
Et Cérés, en triomphe, a repris ses états.

Plantez donc pour cueillir. Que la grappe pendante,

La pêche veloutée, et la poire fondante,  
Tapisant de vos murs l'insipide blancheur,

D'un suc délicieux vous offrent la fraîcheur,

Que sur l'oignon du Nil, et sur la verte oseille,

En globes de rubis descende la grasseille.

Que l'arbre offre à vos mains la pomme au teint vermeil,

Et l'abricot doré par les feux du soleil.

A côté de vos fleurs aimez à voir éclore,

Et le chou panaché que la pourpre colore,

Et les navets sucrés que Freneuse a nourris;

Pour qui mon dur censeur m'accusa de inépris:

Ma muse aux dieux des champs ne fit point cette injure:

Hôte aimable des bois, ami de la nature,

L'art des vers orne tout, et ne dédaigne rien;

Tout plaît mis à sa place: aussi gardez-vous bien

Si J'y viens des vieux temps retrouver la mémoire,  
Je songe, ô Rosamonde, à ta touchante histoire;  
De Rose, mieux que toi, qui mérita le nom?

Ach! malheureux objet et de haine et d'amour,  
Tu n'es plus; mais ton ombre habite ce séjour...

(с. 35)<sup>22</sup>

Такой же характер повествования находим и в вычеркнутом и не переведенном Воейковым отрывке на страницах 124—125 «Les Jardins»<sup>23</sup>, где автор говорит о величии подлинных памятников греческой и римской культуры, противопоставляя их надуманному и бессмысленному, с его точки зрения, нагромождению разностильных архитектурных сооружений, создаваемых в подражание древним. Деллий, в частности, пишет:

Qui peut voir, sans songer à vos vertus publiques,  
Ce monument sacré des vertus politiques?  
Salut, temple des arts, temple de l'amitié!  
Mais quoi! je n'y vois point l'autel de la pitié!  
Qui pourtant mieux que vous connut sa douce  
flamme?

Ach! s'il n'est dans ces lieux, son templ est dans  
notre ame<sup>24</sup>.

Т. е. и здесь мы видим не описание садов, полей, лесов или других поэтических уголков природы, а авторские размышления, авторские медитации, не лишённые определенной доли эмоциональности, хотя выражается это в несколько риторической и напыщенной форме.

Вероятно, ввиду большего, чем в других частях поэмы, «личностного начала» в отрывке на страницах 115—117 «Les Jardins», где автор, кратко упомянув об изменениях в правилах планировки садов, продиктованных временем («Autre temps, autre goût»), выражает свое неприятие излишеств новой моды, превращающей поэтическую неправильность линий в ужасный лабиринт, переводчик выделяет часть текста скобкой, возможно, первоначально имея намерение отказаться от его перевода. Отрывок начинается строкой «Dans leurs formes encore fuyez tout vaine système...» и заканчивается стихом: «Tourmente, et le terrain, et mes pas, et mes yeux». В перевод отрывок вошел, но переводчик усилил назидательный, поучающий тон в нем, изменив степень императивности глагола:

Деллий

Dans leurs formes encore fuyez tout vaine système,  
Enfant du mauvais goût, par la mode adopté.

Перевод Воейкова

Отбрось же правила школярского ученья:  
Вкус грубый создал их, обычай странный ввел.

Кроме того, в переводе оказалось сглажено многократно выраженное в оригинале указание на личностный характер восприятия автором новой моды в устройении садов, повествование становится более спокойным и не выпадает из общей эпической манеры изложения:

Mais rendez naturel ce dédale factice,  
Qu'il ait l'air du besoin, et non pas du caprice;  
Que divers accidents rencontrés dans son cours,  
Les bois, les eaux, le sol, commandent ses détours.  
Dans leur forme j'exige une heureuse souplesse;  
Des longs alignements si je hais la tristesse,  
Je hais bien plus encore le curs embarrassé  
D'un sentier qui, pareil à ce serpent blessé,  
En replis convulsifs sans cesse s'entrelace,  
De détours redoublés m'inquiète, me lasse,  
Et sans variété, brusque et capricieux,  
Tourmente, et le terrain, et mes pas, et mes yeux.

Но лабиринт такой ты выставить умей  
Необходимостью, не прихотью своей.





ного тиража данного издания, имеющего коричневый кожаный переплет с очень скромным золотым тиснением по корешку. В книге на отдельных листах 4 гравированных рисунка, помещенных перед каждой из песен.

Экземпляр, подаренный переводчиком А. А. Воейковой, имеет золотой обрез, переплетен в темно-красный кожаный переплет, обрамленный золотым тиснением в виде стилизованной виноградной лозы. Корешок также имеет богатое золотое тиснение в виде стилизованной садовой решетки. На верхней крышке переплета — небольшая прямоугольная позолоченная пластинка с несколько усеченными углами, украшенная гравированным орнаментом. В центре ее выгравирован ромб с инициалами переводчика (А<лександр> В<оейков>) и датой — 1816. Книга имеет закладку в виде закрепленной при переплете зеленой ленточки. После титульного листа в книгу вплетены 2 листа, отличающиеся от остальных по цвету и плотности. На них типографским способом оттиснуто: л. 1 — Доброй моей женушке. На л. 2 помещено четверостишие и дата:

Ты видела мои труды —

И мне мои труды казались забавой;

К ногам твоим кладу оконченны Сады:

Ты Музой мне была, теперь ты будь мне славою!

Дерпт  
1816 года Ноября 6-го дня

Никаких пометок или записей в книге нет, но уже сама дарственная надпись, помимо чисто биографического значения, интересна тем, что дает возможность точнее установить время выхода в свет «Садов» Воейкова, ставших достоянием читающей публики не позднее ноября 1816 г.

Нельзя не указать, что в ИРЛИ, в фонде известного собирателя Павла Яковлевича Дашкова (ф. 93, оп. 3, ед. хр. 227), хранится еще один экземпляр «Садов» в переводе Воейкова, но не подарочный, а обычный, содержащий дарственную надпись Воейкова. На титульном листе книги рукой переводчика записано:

*Любезнейшему переводчику Фридендера,  
при отъезде его в Киев,  
как знак признания и уважения.*

181X<sub>28</sub>

Переводчик Садов  
Воейков

С. П. 6.

Кто такой Фридендер? Кто его переводчик, которому принадлежал этот экземпляр книги?

Наиболее вероятно, что речь идет об экономисте, профессоре Дерптского университета по кафедре камеральных наук Эбергарде-Давиде Фридендере (1799—1869), писавшем все труды на немецком языке. Дело в том, что Воейкову как публицисту и журналисту не был чужд интерес к экономическим проблемам. Во время своих неоднократных путешествий по южным губерниям России он, как видно из его записок, интересовался не только природой и бытом мест, им посещаемых, но в большей мере обращал внимание на различные хозяйственные вопросы, непременно отмечая, что лежит в основе благосостояния жителей, какой из производимых продуктов дает больший доход в данной местности, какие ремесла наиболее прибыльны и т. д. Т. е. науки камеральные, как их тогда называли, были в сфере его интересов. Известно также, что во время пребывания в Дерпте А. Ф. Воейков поддерживал личные связи с предшественником Фридендера на посту заведующего кафедрой камеральных наук Фридрихом-Эбергардом Рамбахом (1767—1826). Следовательно, есть основания предполагать и наличие интереса у Воейкова к трудам Э.-Д. Фридендера.

Но кто переводил труды Фридендера? С полной достоверностью ответить на этот вопрос пока не представляется возможным. Однако основания для предположений есть.

На том же титульном листе, где находится дарственная надпись Воейкова, неизвестной рукой несколько выше надписи, слева от выходных данных книги, записана буква М., а справа — фамилия Магазинер. С фамилией Магазинер мы встречаемся в воспоминаниях В. И. Панаева, который, рассказывая об одной из встреч с И. И. Дмитриевым зимой 1820 г., пишет, что Дмитриев «<...> жаловался вообще на настоящее состояние нашей литературы, <...> удивлялся числу вновь появившихся сочинителей, да с такими, притом, именами, <...> что не скоро выговоришь: Карлгоф, Магазинер, Кюхельбекер»<sup>27</sup>.

Известен Марк Яковлевич Магазинер (1789—1858)<sup>28</sup>, доктор медицины, принимавший участие в сражениях при Бородине, Лейпциге, Париже, автор целого ряда популярных (оригинальных и переводных с немецкого и французского языков) трудов, по преимуществу посвященных лечению алкоголизма, и многочис-



ленных статей в периодической печати по статистике и гигиене. И сама медицинская проблема, волновавшая ученого, связанная с социальными вопросами, и наличие у него работ по статистике не только не исключают, но скорее предполагают возможность интереса М. Я. Магазинера к работам известного экономиста.

Обращает на себя внимание и еще одно интересное совпадение. Большинство называемых в указателях трудов Магазинера было издано в Петербурге и только две работы — за его пределами: одна (1831 г.) — в Киеве, другая (1835 г.) — в Варшаве. В то же время дарственная надпись Воейкова сделана в Петербурге 28 сентября 1825 г. и обращена к человеку «при отъезде его в Киев». И хотя пока у нас нет точных фактов, подтверждающих, что именно доктор медицины М. Я. Магазинер переводил труды профессора-экономиста Э.-Д. Фридендера, косвенные данные склоняют нас к этой мысли, и нахождение конкретных фактов такого перевода представляется делом недалекого будущего. Однако изучение этого вопроса будет иметь больший интерес при знакомстве с деятельностью Воейкова — публициста и издателя, автора записок о путешествии в Сарепту и на развалины Шери-Сарая, в то время как нас интересовал преимущественно Воейков — переводчик «Садов» Делиля, Воейков-поэт.

Таким образом, нельзя еще раз не обратить внимания на тот факт, что знакомство с книгами из библиотеки В. А. Жуковского представляет огромный интерес как в плане более глубокого понимания и изучения эстетических, философских, исторических воззрений владельца, так и в том отношении, что они могут многое рассказать о творческих и личных контактах поэта с общественными и литературными деятелями его времени. Более того, книги из библиотеки поэта подчас дают возможность познакомиться с литературно-художественной деятельностью близких В. А. Жуковскому в том или ином отношении лиц и, в свою очередь, установить их творческие связи и интересы, т. е., по существу, являются памятниками культуры своего времени.

\*

<sup>1</sup> Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1979, ч. I; Библиотека В. А. Жуковского (Описание)/Составитель В. В. Лобанов. Томск, 1981.

<sup>2</sup> Среди планов, составлявшихся поэтом в процессе работы над поэмой, в частности, записано: «Прочеть: Клейста. Томсона. С-Ламберта. Georgiques de Virgile. Gessner. Histoire naturelle du Ciel. Sur la manière d'étudier la Nature. Theorie de la Terre. Epoque de la Nature. Histoire de l'Homme. Discours sur la nature des animaux. Sur la nature des oiseaux. Sur la nature des ovipares. Sur la nature des serpens. Sur la nature des poissons» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 12, л. 21).

<sup>3</sup> См., например: Четыре времени года/Соч. Томсона; Пер. Дмитревской. М., 1798; Четыре времени года в их сокращении, или четыре части дня/Соч. Цахария, подражание Томсону; Пер. с нем. А. Лубкин. СПб., 1805; Сельский работник/Соч. Роберта Блумфильда; Пер. с фр. М. Опанин. М., 1809; Четыре времени года/Соч. А. Попе; Пер. с англ. М. Марков. М., 1809.

<sup>4</sup> Бестужев А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России.—/В кн.: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 48.

<sup>5</sup> Письмо П. А. Вяземского к А. Ф. Воейкову 27-го июля 1818 г.— Русская старина, 1892, дек., с. 662.

<sup>6</sup> Les Jardins: Poëme par Jaques Delille, nouvelle édition. P., 1801. (Далее: «Les Jardins» с указанием страницы).

<sup>7</sup> Сады или искусство украшать сельские виды/Соч. Делиля; Пер. А. Воейков. СПб., 1816. (Далее: «Сады» с указанием страницы).

<sup>8</sup> Случай нахождения в библиотеке Жуковского книг, ранее принадлежавших кому-либо из его друзей (А. И. Тургеневу, А. Мерзлякову и др.), имеются, как известно и случаем, когда книги поэта, будучи даны им кому-то из близких, так и не вернулись на полки его библиотеки.

<sup>9</sup> См., напр., запись Жуковского от 19–20 апреля 1815 г.: Гофман М. Л. Пушкинский музей А. Ф. Онегина в Париже. Париж, 1926, с. 126.

<sup>10</sup> Вестн. Европы, 1807, ч. 34, № 13, с. 254–258.

<sup>11</sup> Вестн. Европы, 1810, ч. 52, № 7, с. 192–195.

<sup>12</sup> Числа, обозначающие дни месяца, опускаются, так как воспроизведение их потребовало бы излишнего, на наш взгляд, приведения повторяющихся колонок цифр от 1 до 30 или 31 соответственно месяцу.

<sup>13</sup> Речь идет о II песне.

<sup>14</sup> Имеется в виду III песня.

<sup>15</sup> Относится к IV песне.

<sup>16</sup> Всего в «Вестнике Европы» поэтом было опубликовано 11 отрывков общим объемом 1374 стиха: 1807, ч. 34, № 13; 1810, ч. 50, № 7; 1810, ч. 52, № 16; 1811, ч. 56, № 8; 1812, ч. 63, № 9; 1813, ч. 64, № 7–8; 1814, ч. 75, № 9; 1815, ч. 80, № 7; 1815, ч. 81, № 9; 1815, ч. 82, № 13; 1815, ч. 83, № 17.

<sup>17</sup> Вместо 12 строк, отведенных Делилем для общих рассуждений о русских садах («Les Jardins», с. 9), Воейков дает обширное описание многих замечательных уголков России (72 стиха), помещая его значительно позднее (перед описанием садов английских) и опустив в переводе еще 6 строк собственно лирических излияний французского автора

(см.: «Les Jardins», с. 15). Вероятно, появление именно этого отрывка, а не отдельного издания поэмы вызвало шутливые стихи В. А. Жуковского, обращенные к А. Ф. Воейкову:

Хвала, Воейков! крот, сады  
Делилевы изрывший  
И царскосельские пруды  
Стихами затопивший.  
Пред ним, за ним свистят свистки  
И воет горько муза.  
Он бодр! Вергилия в толчки!  
Пинком Делиля в пузо!

Это стихотворение в числе других шутливых стихотворений поэта 1811–1813 гг., переписанных в небольшую тетрадочку, находится в ИРЛИ (Онегинское собрание, ед. хр. 27795, СХСVIII, б. 66, л. 4). В качестве анонимного, без указания источника публикации и с небольшими разночтениями оно было включено в раздел «Смесь» в кн.: Эпиграмма и сатира: Из истории борьбы XIX века/Сост. В. Орлов. М.; Л., 1931, Т. I. 1800–1840.

- <sup>18</sup> В поэме Делиля 3018 стихов, в переводе Воейкова – 3160.
- <sup>19</sup> Впервые: Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages. Poëm par Mr l'Abbé de Lille, De l'Académie Française. P., 1782. Вторично: Les Jardins, poëm. Par Jacques Delille, nouvelle édition. P., 1801.
- <sup>20</sup> В первом издании (P., 1782) объем поэмы составил немногим более 1900 стихов, во втором их уже свыше 3000.
- <sup>21</sup> Ах! если мир полей, если их счастливые досуги//Не были бы чистейшим и нежней-

шим из удовольствий//Откуда их тайная власть над нашими сердцами?

- <sup>22</sup> Что я говорю? Сердечно приглашая к нежным досугам//Сад порою был наградой победителям//Если я прихожу туда, чтобы вновь найти воспоминания старых времен//Я думаю, о Розамонда, о твоей трогательной истории//Кто больше, чем ты, заслужил имя розы?//Ах! несчастный объект и ненависти и любви//Тебя более нет; но тень твоя обитает здесь...
- <sup>23</sup> Вычеркнутых переводчиком строк в первом издании нет, хотя во втором издании добавлено значительно больше стихов, чем вычеркнуто и не переведено Воейковым.
- <sup>24</sup> Кто сможет увидеть, не вспомнив о ваших общественных добродетелях//этот священный монумент гражданских доблестей?//Привет, храм искусств, храм дружбы...//Но увы! я не вижу здесь больше алтаря сострадания!//Кто все же лучше, чем вы, знает его нежный огонь?//Ах! если его нет в этих местах, то его храм в нашей душе.
- <sup>25</sup> Об этом см.: *Регель А.* Изящное садоводство и художественные сады: Историко-дидактический очерк. СПб., 1896.
- <sup>26</sup> Сады: Поэма Ж. Делиля/Пер. А. Палицын. Харьков, 1814.
- <sup>27</sup> *Панаев В. И.* Воспоминания.– Вестн. Европы, 1867, т. III, с. 269.
- <sup>28</sup> О нем см., напр.: *Венгеров С.* Источники словаря русских писателей. Пч., 1917, т. IV; *Геннади Г. Н.* Краткие некрологи русских писателей, умерших в 1858 г.– Библиографические записки, 1859, II, № 20, ст. 650; Энцикл. слов. Брокгауз и Ефрон. СПб., 1896, т. XVIII.

# АЛЬБОМ Е. В. ГОГОЛЬ-БЫКОВОЙ

*Е. З. Тарланов*

В петрозаводском семейном архиве потомков сестры Н. В. Гоголя хранятся два небольших томика литературно-мемориального рукописного альбома, принадлежавшего Елизавете Васильевне Гоголь (1822—1866), младшей сестре великого писателя, проведенной под его заботливой опекой отрочество и юность и волею обстоятельств оказавшейся самой близкой ему из всех его четырех сестер.

История альбома ясна и прозрачна: после смерти Елизаветы Васильевны Гоголь (в замужестве Быковой) сяд был унаследован Николаем Владимировичем Быковым, как семейная реликвия он перешел затем к его дочери Софии Николаевне Быковой (в замужестве Данилевской), внучатой племяннице Гоголя и правнучке А. С. Пушкина. В настоящее время он хранится в семейном архиве ее внучки Лидии Владимировны Савельевой, живущей в Петрозаводске.

Домашний рукописный альбом XIX в. — это всегда уникальный памятник русской культуры, доносящий до нас неподдельный «аромат эпохи», отражающий чувства, настроения, общественные устремления, характер и уровень образования своего времени.

Традиция ведения домашних альбомов, завезенная в Россию из Германии через Францию, — одна из характерных черт русского дворянского быта и национальной культуры XVIII—XIX вв. Как свидетельствует А. В. Корнилова, вначале, в XVIII в., домашний альбом обычно представлял собой фолиант внушительных размеров, заполненный генеалогическими схемами, гербами или — в менее знатных кругах — акварельными рисунками и гравюрами, изображавшими именно то, что представлялось занимательным его владельцу. В этот период альбомы (их тогда называли книгами) являлись как бы воплощением идеи дворянской чести, драгоценнейшей семейной реликвией, изредка показываемой самым близким людям<sup>1</sup>.

Внимание исследователей, особенно литературоведов, обычно привлекали рукописные альбомы более позднего времени,

прежде всего 20—30-х годов XIX столетия — золотого века культурного дворянства в отечественной истории. Назначение этих небольших томиков в кожаных, муаровых или вышитых переплетах, вмещающих в себя коллекции редких автографов знаменитых поэтов и художников вперемешку с мадригалами и зарисовками скромных дилетантов, подчас анонимных, совсем иное: это «альбомы тщеславия»<sup>2</sup>, альбомы для других более, чем для себя. Развивается альбомная поэзия, которой отдали дань и Пушкин, и Лермонтов. Последние литературные новинки в домашних рукописных альбомах этого времени отражают модно рефлексирующую медитацию и сентенции европейского романтизма, для них характерна повышенная эмоциональность, присущая западноевропейским романтикам и сентименталистам. Расцвет альбомной традиции в России, несомненно, связан с эстетикой романтизма в том смысле, что стилию как поэтическим, так и прозаическим автографов свойственна та же камерность исполнения и фрагментарность, которая отличает не только литературу, но и живопись, и музыку этого течения (достаточно упомянуть высокую культуру романса этого времени как жанра, специально предназначенного для исполнения в узком кругу, а также широкое распространение камерного портрета).

В 40—50-е годы XIX в. альбомная традиция клонится к упадку, связанному в конечном счете с утратой дворянством прогрессивно-просветительской позиции и ведущей роли в русской национальной культуре. Произведения большой литературы в альбомах этих лет встречаются гораздо реже, заменяясь слабыми подражательными стихами сентиментального характера, тема романтического одиночества все более приобретает религиозно-мистическую окраску, самые альбомы теперь все более отступают из столичных гостиных в провинцию, и, наконец, к 80—90-м годам эта традиция вырождается: альбомы проникают в городскую мешанскую среду, в них искусственно культивируются

повторяющиеся жеманные и пошло-сентиментальные записи случайных лиц, типографии тиражируют красочно оформленные альбомы, избавляющие домашних художников от необходимости рисовать в них<sup>3</sup>. Домашний альбом перестает быть уникальной реликвией.

В свете сказанного описание любого домашнего рукописного альбома середины прошлого века интересно само по себе как описание неповторимого памятника отечественной культуры. Что же касается альбома Е. В. Гоголь, то его изучение представляется особенно целесообразным по двум причинам: прежде всего, большинство имен и фамилий благодаря своей связи с именами Гоголя и Аксакова поддается расшифровке, а значит, в этом случае имеется возможность более полно реконструировать дружеские связи и быт русской интеллигенции 40–50-х годов XIX в.; с другой стороны, сама отраженная в альбоме атмосфера интеллектуальной жизни сестры Гоголя представляет определенный интерес для характеристики среды, окружавшей великого русского писателя.

Прежде чем перейти к характеристике альбома, следует более подробно познакомиться с его владелицей и обстоятельствами, при которых этот альбом начал свое существование.

Хозяйка альбома Елизавета Васильевна Гоголь была моложе своего единственного брата<sup>4</sup> на 13 лет. Кроме старшего сына Николая, в семье Марии Ивановны и Василия Афанасьевича Гоголей до взрослых лет дожили четыре дочери: Мария (в замужестве Трушковская, умершая в 1844 г. от туберкулеза), Анна, Елизавета и Ольга (в замужестве Головня). Самая младшая дочь Ольга из-за потери слуха в раннем детстве не уезжала далеко от матери и не получила систематического образования. Трогательная забота Н. В. Гоголя после смерти отца о своих младших сестрах — хорошо известный факт его биографии<sup>5</sup>.

Мемуары Елизаветы Васильевны, написанные ею в конце жизни и опубликованные ее сыном в 1885 г., дают весьма подробную картину ее детства, проведенного в имении Гоголей Васильевке Полтавской губернии, а также отрочества и юности, прошедших в Петербурге и Москве. Маленькая Лиза росла в семье любимицей самой старшей сестры Марии и няни Варвары Семеновны (Варечки). Первые яр-

кие впечатления детства были связаны у нее с братом Николенькой, который то катал ее верхом на огромной датской собаке по кличке Дорогой, то с увлечением раскрашивал стены и потолки в зале и гостиной, рисуя на них «букеты и арабески»<sup>6</sup>. Шестилетнюю Лизу вместе с восьмилетней Анет юный Гоголь начал учить географии и истории. Подросших девочек (Елизавете было тогда 10 лет) Н. В. Гоголь отвез в Петербург для поступления в Патриотический институт. Около месяца он, сняв частную квартиру, сам готовил сестер к поступлению, не забывая среди занятий баловать их лакомствами и игрушками. «Редкий был у нас брат, — писала Елизавета Васильевна, — несмотря на всю свою молодость в то время, он заботился и пекся о нас, как мать»<sup>7</sup>.

Сестры были приняты в Патриотический институт, где обучались дочери военных, в виде исключения, поскольку их брат был учителем истории этого института. Жалованье Гоголя (1200 руб. в год) целиком шло на обучение сестер. Отъезд Гоголя за границу стал возможным только после того, как он добился, чтобы девочки учили на казенный счет. История, география, русская словесность, французский и немецкий языки, рисование, музыка, танцы и закон божий — вот круг предметов, считавшихся обязательными для девушек их круга и входивших в программу Патриотического института, с которой А. и Е. Гоголь справились «очень недурно». Все годы, проведенные врозь братом и сестрами, не затихала их регулярная переписка. Сохранились многие письма Гоголя 1835–1839 гг., в которых он ярко описывает новые места и людей с неизменным учетом возраста своих корреспонденток, перемежая серьезное и важное незатейливыми шутками, сопровождаемая текстом беглыми набросками или смешными рисунками<sup>8</sup>. «Я вас люблю любовью брата, отца и матери вместе», — заверяет Лизу и Анет Н. В. Гоголь<sup>9</sup>.

В 1839 г., за три месяца до выпуска «этой кукольной комедии», он специально возвращается из-за границы, чтобы забрать сестер из института и устроить их дальнейшую жизнь. Известно, что для этого понадобилась значительная сумма денег, достать которые ему с радостью помог С. Т. Аксаков<sup>10</sup>, с чего и началось особенное сближение двух выдающихся людей обоих семейств. По выходе из ин-

ститута новая жизнь двух «монастырок», как их называл С. Т. Аксаков, подчеркивая уродливость воспитания в закрытом пансионе, началась под заботливой опекой их брата и при деятельном участии старшей дочери Аксакова Веры. «Меньшая, Лиза, веселая и живая, была любимица брата; может быть, и сам Гоголь этого не знал, но мы заметили», — вспоминал впоследствии С. Т. Аксаков<sup>11</sup>.

В Петербурге больше месяца сестры Гоголя жили у его друзей Балабиных-Репниных, в Москве — у профессора М. П. Погодина, историка и публициста. Гоголь активно вводит сестер в круг своих московских друзей, продолжая заботиться об образовании и воспитании «дикарок»: в Петербурге они бывают в доме Нащокиных и Жуковского (осматривают его картины и альбом), в Москве Гоголь водит их на литературные вечера в дома Хомяковых, Свербеевых, Елагиных, Киреевских<sup>12</sup>. По просьбе Гоголя самую активную помощь в приобщении девушек к новой жизни в Петербурге принимает любимая ученица Гоголя Мария Петровна Балабина, тогда 20-летняя девушка, живо интересовавшаяся наукой, искусством, литературой, с которой Гоголь находился в длительной переписке; в Москве же неопределимую помощь в этом ему оказывает обширное и дружное семейство Аксаковых, в доме которых его сестры бывали почти ежедневно. В талантливой семье Аксаковых, вырвавшейся 12 сыновей и дочерей, дети получали серьезное и глубокое образование, и вся семья находилась в центре литературно-общественной жизни своего времени. Анна Гоголь более всего сблизилась с Верой Аксаковой, которая лишь на год была ее старше, Лиза больше сдружилась с Ольгой Аксаковой. Как вспоминала потом Елизавета Васильевна, в их кругу они «очень приятно проводили время и чувствовали себя легко и хорошо... Прекрасные люди! Мать — чудная женщина...»<sup>13</sup>. Девушки вместе рисовали, читали, музицировали, посещали театр и разного рода вечера. Дома Николай Васильевич очень не любил видеть своих сестер без дела и всегда требовал, чтобы в будни они переводили, а по праздникам вышивали<sup>14</sup>.

Вскоре, однако, слабое здоровье сестры Анны, которую доктора советовали отправить в деревню в Малороссию, заставило Гоголя вызвать за нею в Москву мать. В мае 1840 г. Мария Ивановна Гоголь с

младшей дочерью Ольгой приехала в Москву и тоже остановилась в доме Погодиных. Елизавета и Анна встретились с матерью впервые после более чем семилетней разлуки.

Много забот, хлопот и огорчений взял на себя Гоголь из-за нежелания отпустить Лизу в деревню в опасении, что она там «одичает». Через свою знакомую Н. Д. Шереметьеву (тетку Ф. И. Тютчева) и А. П. Елагину (племянницу В. А. Жуковского и мать братьев Киреевских) он устроил сестру в дом к Прасковье Ивановне Раевской — состоятельной бездегной женщине, которая приняла ее как родную. Вместо предполагаемых пяти месяцев Елизавета Васильевна пробыла в ее доме два года. Все это время она продолжала часто бывать у Аксаковых как ближайших московских друзей Гоголя. Когда в октябре 1841 г. Гоголь вернулся в Москву, он был очень доволен той переменой, которую нашел в своей сестре<sup>15</sup>: это была вполне светская девушка, умевшая поддерживать серьезный разговор, помочь брату в приеме гостей (в первых числах мая Гоголь устроил вечер в саду Погодиных специально для дам, куда были приглашены Ольга Семеновна и Вера Аксаковы, Е. А. Свербеева, А. П. Елагина). Видимо, к этому времени окреп живой и насмешливый ум Елизаветы Васильевны, подвергающей критическому анализу светские разговоры даже обожаемого брата<sup>16</sup>.

Май 1842 г. был богат событиями для Елизаветы Васильевны и самого Гоголя: упомянутый «вечер для дам», задуманный Гоголем; приезд Марии Ивановны с сестрой Анютой; шумный и веселый обед в саду у Погодиных, данный Гоголем для литературных собратьев в день своих именин 9 мая; прощальный с Гоголем обед у Аксакова 21 мая (в этот же день принесли первые готовые экземпляры «Мертвых душ», которые Гоголь дарил друзьям, и в первую очередь Аксаковым, с надписью «Друзьям моим, целой семье Аксаковых»), и, наконец, последнее прощание Гоголя с родными и друзьями и отъезд 23 мая в Петербург и далее за границу.

В эти же последние 8 месяцев после приезда брата повзрослевшая Лиза поновому привязалась к нему, стала смотреть на него не только глазами младшей сестры, но и глазами его друзей-почитателей. Есть основания думать, что те новые настроения религиозно-мистического ха-



Простите моя милая  
 Лиза не забывайте  
 меня и любите меня  
 За это увидимся  
 ли? Это известно  
 Богу. Будьте счастливы  
 Будьте покойны, будьте  
 разумны — вот, душа  
 желаю вам того

Ольга Аксакова пишет,  
 1842-е год  
 28 мая.

Ольга Семеновна  
 Москва.

Автограф  
 Ольги  
 Семеновны  
 Аксаковой

рактера, которые на этот раз привез из-за границы Гоголь и которые послужили началом мучительного расхождения его с Аксаковыми, находили созвучный отклик в его сестре, проведенной 2 года в ежедневном общении с необычайно религиозной П. И. Раевской, мечтавшей о пострижении в монастырь, с ее пожилыми компаньонками, с ее приятельницей Н. Д. Шереметевой, как известно, активно поддерживавшей мистическую настроенность Гоголя<sup>17</sup>.

Новая, притом почти неожиданная, разлука с братом на неопределенно долгий срок, глубокая скорбь матери, провожающей «неизвестно куда» горячо любимого и единственного сына, расставание с полюбившимися ей московскими друзьями, страх перед одиночеством где-то в глуши, в почти забытой ею Малороссии — все это сразу обрушилось на 20-летнюю девушку. Аксаковы прощались и уезжали на дачу. Следом должны были выехать в далекую Васильевку Мария Ивановна с Анютой и Лизой. Именно в эти трудные для Елизаветы Васильевны дни (27–29 мая 1842 г.) и был начат альбом, о котором пойдет речь дальше.

Альбом Елизаветы Васильевны Гоголь представляет собой два томика в темно-зеленом муаровом переплете с золотым обрезом, сброшюрованных из старинной бумаги, первоначально, по-видимому, по 80 листов в каждом. Специальная миниатюрная наклейка в левом верхнем углу фронтисписа говорит о том, что оба томика были куплены в английском магазине Петербурга, принадлежавшем Nicholis Plinske. Общее состояние томов хорошее, однако из первого разброшюрованного томика извлечено или утрачено 18 листов.

Первый том альбома носит яркий мемориальный характер: прощальные записи, мадригалы, вложенные или вшитые засушенные листья и цветы. Десять иллюстраций на 8 листах выполнены в разнообразной технике: карандаш (7 иллюстраций), рисунок пером, акварель, аппликация. Общая направленность и содержание альбома были определены первыми записями 27, 28 и 29 мая, как бы подводящими итог московскому периоду жизни Елизаветы Васильевны Гоголь. Второй альбом носит чисто литературный характер — это сборник лирических стихотворений и прозаических отрывков, переписанных рукою Елизаветы; кроме того, в альбоме есть стихи ее собственного сочинения.

Интересно, что мемориальный том начали младшие Аксаковы. На первом листе детским почерком, крупными неуверенными буквами по специально прочерченным линиям запись 7–8-летней девочки: *Помните меня, милая Лиза. С. Аксакова (Софья) 27 мая 1842 г.* Ниже на том же месте анонимная детская рука: *Chere Lise je vous prie ne m'oublier pas* (видимо, запись сделана Любинькой или Марихен [Марией] Аксаковыми). 13-летняя Надежда нарисовала карандашом букет — роза с бутоном, незабудки, фиалка — и добавила по-французски: *Ne m'oubliez pas* (Не забывайте меня). На следующий день, 28 мая, сделаны записи Ольгой Семеновной Аксаковой и ее старшими дочерьми — Верой и Ольгой.

Одно из центральных мест в альбоме занимает автограф Ольги Семеновны Аксаковой. Крупным размашистым почерком на всю страницу сделана следующая запись: *Простите, моя милая Лиза. Не забывайте меня и любите заочно — увидимся ли мы? Это известно Богу. Будьте счастливы, будьте покойны, благоразумны — отъ души желаю вамъ того. Ольга*

Аксакова мать. 1842 года 28-го мая. Наша Блочнокаменная Москва<sup>18</sup>.

С женой С. Т. Аксакова Ольгой Семеновной (дочерью суворовского генерала Заплатаина) Н. В. Гоголя и его семейство многие годы связывали истинно дружеские, теплые отношения. Ольга Семеновна успевала заниматься не только огромной семьей и хозяйством, но и серьезно интересовалась литературой, о чем свидетельствуют ее отзывы о выходящих книгах, занимающие значительное место в ее переписке. Вот что она говорила сыновьям о смерти Пушкина: «Вся Россия, верно, станет горько сожалеть о нем... Несчастливая литература»<sup>19</sup>. Высокоразвитое эстетическое чувство, пронизательный ум и широкие общественные интересы объясняют то преклонение перед талантом Гоголя, которое она пронесла через всю жизнь. На протяжении всего их знакомства она окружала Гоголя трогательным вниманием, освобождая по мере сил от повседневных забот, в том числе и о сестре Лизе, вникая в финансовые трудности Гоголя, которым она старалась помочь, чем могла. Гоголь высоко ценил доброе расположение и внимание Ольги Семеновны, о чем не раз упоминал в своих письмах к ней, ее мужу и сыну Константину. В письме из Венеции от 10 августа 1840 г. он пишет ей: «Позвольте поблагодарить вас, вы знаете за что, за все». Ольга Семеновна почти всегда была в курсе литературных дел и потребностей Гоголя, именно к ней он обращается с просьбой выслать М. С. Щелкину свой перевод комедии Джованни Жиро, прислать ему проповеди Филарета, передать письмо Лизе и т. д. Собираясь ехать в Иерусалим в 1842 г., Гоголь ожидал после благословения архиерея благословения Ольги Семеновны, которой, однако, такое желание не пришло в голову, тем более что его намерение ехать по святым местам, как и все возрастающая набожность писателя, по общему мнению Аксаковых, грозили гибелью Гоголю как художнику<sup>20</sup>. О необычайной пронизательности этой необыкновенной женщины в оценке гоголевского дара свидетельствуют ее строки из письма сыну Ивану, служившему в Рыбинске и приславшему матери нелицеприятное описание уездного управления. Ольга Семеновна в связи с этим писала И. С. Аксакову: «Как же назад тому 13 лет обвиняли Гоголя за „Ревизора“, что нет и не может быть такого горо-



Силуэт  
Ольги  
Семеновны  
Аксаковой,  
исполненный  
(предположительно)  
В. С. Аксаковой

да и таких людей, а теперь это у тебя воочию совершается»<sup>21</sup>.

В лице Ольги Семеновны Аксаковой Гоголь нашел не только искреннюю и восторженную почитательницу его реалистического таланта, но и бесценного друга всей своей семьи (о чем свидетельствует длительная переписка ее с Марией Ивановной и Лизой спустя годы после смерти Гоголя). Безусловно, по отношению к Елизавете Васильевне О. С. Аксакова была не просто другом, но и наставницей, образцом счастливого сочетания высоких духовных запросов с ролью заботливой матери обширного семейства и верного товарища своему мужу.

В альбоме Елизаветы Гоголь имеется анонимное профильное изображение женщины средних лет в чепце с лентами, чей высокий лоб, прямой нос, несколько полноватый крутой подбородок напоминают известный акварельный портрет О. С. Аксаковой, хранящийся в музее Аксаковых в Абрамцеве (художник неизвестен). Мастерски выполненный силуэт, представляющий собой аппликацию из черной бумаги с выдавленным рисунком на чепце и платье, заставляет предполо-

*Да благословитъ васъ  
Богъ, милая моя Лиза  
Крещайте, не забывайте  
меня, Богъ дастъ когда  
нибудь увидимся.*

*Ваша Веры Аксаков.*

*Москва  
1842....*

*28 мая.*

Автограф  
старшей  
дочери  
Аксаковых,  
Веры  
Сергеевны

жить, что автор портрета — Вера Сергеевна Аксакова: ее незаурядный талант живописца признавался всеми.

На следующей странице рукой Веры Аксаковой сделана прощальная запись: *Да благословитъ васъ Богъ, милая моя Лиза, прощайте, не забывайте меня, Богъ дастъ когда-нибудь увидимся. Истинно любящая васъ Вѣра Аксакова. Москва, 1842 года, 28 мая.*

Вера Аксакова (1819—1864) — второй после Константина ребенок в семье С. Т. Аксакова; на ее воспитание и образование обращалось столько же внимания, сколько на воспитание братьев: оно было очень серьезным и глубоким. Наделенная от природы большими способностями, Вера Аксакова выделялась даже в этой талантливой семье: она прекрасно рисовала карандашом, писала маслом (именно ее Гоголь просил написать для него портрет ее отца)<sup>22</sup>, превосходно знала и чувствовала литературу. Из всех дочерей Аксакова более всего Вера постоянно находилась в сфере умственных интересов отца и братьев Константина и Ивана. Она была близко знакома не только с Гоголем, но и с Жуковским, Лермонтовым, Языковым, Хомяковым, Петром и Иваном Киреевскими, Погодиным, Верстовским, Щепкиным, Мочаловым, Турге-

невым, Гильфердингом и многими другими деятелями русской культуры. Ее «Дневник», опубликованный в 1913 г., представляет для нас ценнейший источник по истории общественной и литературной жизни России. Она обнаруживала глубокое понимание Гоголя как художника и человека. Так, под впечатлением писем Гоголя уже после его смерти Вера Аксакова писала в своем дневнике: «Как живо почувствовали, что мы лишились, чего лишился весь мир!...»<sup>23</sup> Несколько ранее: «Любовь ко всем и к каждому не давали ему покоя... Боже мой, как он страдал!»<sup>24</sup> Хотя семейная атмосфера Аксаковых не отличалась особо радикальным направлением (известно, что бывшие члены кружка Н. Станкевича В. Г. Белинский и К. С. Аксаков к 1841 г. заняли диаметрально противоположные позиции), Вере Аксаковой не чуждо было критическое отношение к николаевским порядкам. Так, например, оно проявилось в нелестной, хотя и осторожной, оценке николаевского царствования: «Все невольно чувствуют, что какой-то камень, какой-то пресс снят с каждого, стало легче дышать... Никто, если спросить себя откровенно, не пожелал бы, чтобы он (Николай I.— Е. Т.) воскрес»<sup>25</sup>.

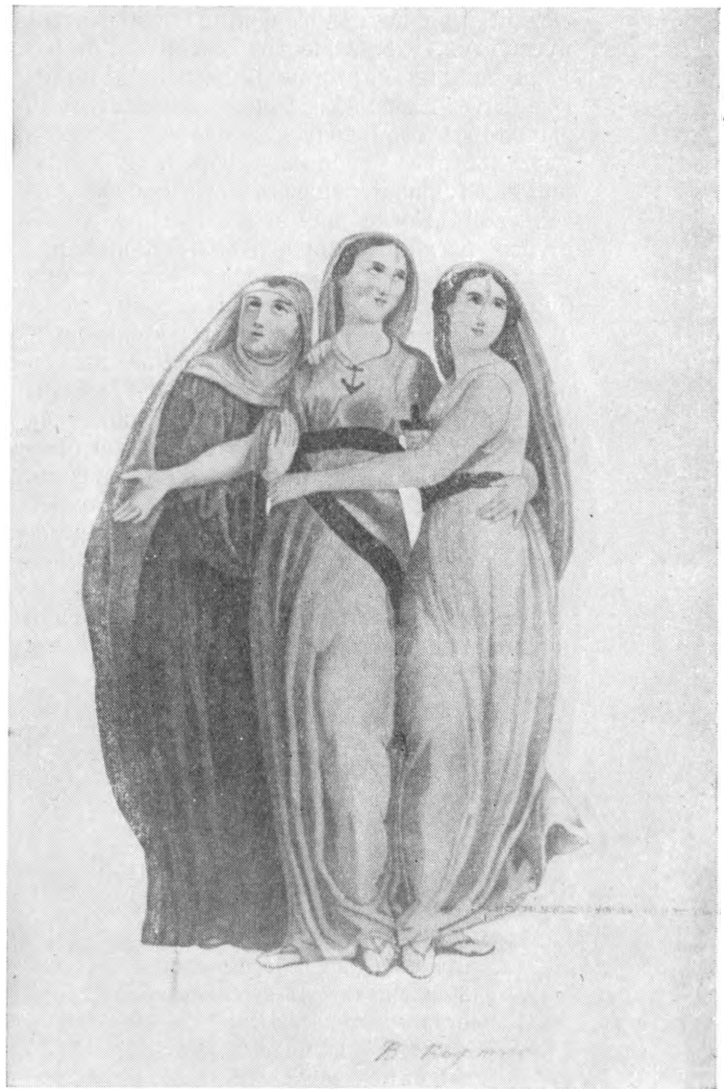
С Лизой Гоголь Вера Аксакова познакомилась раньше своей матери и сестер — 17 ноября 1839 г., когда, приехав с Гоголем и отцом в Петербург, она побывала с ними в Патриотическом институте на свидании с гоголевскими сестрами. Вера, видимо, более опекала Лизу и покровительствовала ей, чем была с ней дружна. В семье Аксаковых по возрасту и развитию более близка Лизе была Ольга Аксакова, вторая по старшинству дочь. Ее автограф в альбоме напоминает его хозяйке совместные прогулки, беседы, чтения двух ровесниц: *«Милая Лиза, вы отправляетесь вѣдь надолго, такъ не забывайте меня и вспоминайте почаще то время, которое мы съ вами такъ приятно проводили. Ольга Аксакова».*

В тот же день, 28 мая 1842 г., аналогичную прощальную запись в альбоме Елизаветы Васильевны оставила m-elle Анна Пото, французенка, которая многие годы жила вместе со своей матерью в доме Аксаковых, по-видимому, в роли гувернантки. По свидетельству С. Т. Аксакова, в 1836 г. она была среди тех, кто далеко за полночь не ложился спать в ожидании чтения «Ревизора»<sup>26</sup>. Автограф передает ее

аккуратный, каллиграфический почерк: *Adieu, bonne et aimable Lise, soyez aussi heureux que vous meritez de l'être, c'est le voeu sincere de votre amie Anna Potot.* Характерен рисунок карандашом, подписанный тем же почерком, но только инициалами А. Р.: ребенок, обнимающий агнца и держащий крест. Этот набросок представляет собой типичное для поздней христианской традиции изображение Иоанна Крестителя, который, по евангельской легенде, произнес пророчество об Иисусе: Вот агнец божий (Ев. от Иоанна, I, 21). Скорее всего, перед нами копия распространенной книжной иллюстрации. Второй карандашный рисунок А. Пото на той же странице — бутон розы — обычный символ в альбоме молодой девушки.

Страницы альбома московского периода хранят замечательный автограф еще одного представителя ближайшего окружения Аксаковых — это профессионально исполненная тонкая акварель, изображающая три женские фигуры в изящных драпировках, стилизованных под античные хитоны. Акварель подписана *В. Карг...я*, что следует расшифровывать как Вера Карташевская.

Вера Григорьевна Карташевская была племянницей С. Т. Аксакова, дочерью его любимой сестры Надежды Тимофеевны, выведенной в «Детских годах Багрова внука» под именем «милой сестрицы», и Григория Ивановича Карташевского, воспитателя юного Аксакова и профессора Казанского университета<sup>27</sup>, позже — высокопоставленного чиновника Министерства народного просвещения и сенатора. Вера Карташевская, как и ее старшая сестра Мария, ближайшая подруга Веры Аксаковой, была наделена незаурядным талантом живописца. С Елизаветой Гоголь сестры Карташевские (среди них были Вера, Надежда и, по-видимому, Любовь) познакомились в 1839 г. в Петербурге, когда у них в доме на Владимирской остановился С. Т. Аксаков с дочерью Верой. В мае 1842 г. Вера Карташевская, судя по данному автографу, гостила в Москве у Аксаковых. Ее акварельный рисунок представляет собой аллегорическое изображение веры (девушка в темно-коричневом монашеском одеянии, поднявшая глаза ввысь), надежды (женская фигура в розовых одеждах с якорем на груди) и любви (женская фигура в голубом, держащая в руках крест



как символ христианской любви к людям). Акварель выполнена тончайшей кисточкой, большей частью ее торцом. Традиционная аллегория напоминала Елизавете Васильевне сразу о шести девушках — трех сестрах Карташевских и трех их тезках — кузинах Аксаковых.

Атмосфера дома Прасковьи Ивановны Раевской отразилась в четырех записях, сделанных 29 мая 1842 г. и подписанных именами С. Молчановой, *Dorothee Arsenieff* (Доротей Арсеньевой), *Barbe Masaloff* (Варвары Мосоловой) и инициалами П. Р. с витиеватым росчерком пером (судя по содержанию записи, автор — Прасковья Ивановна Раевская). Обращает на себя внимание тот факт, что в отличие от Аксаковых окружение П. И. Ра-

Акварель  
Веры  
Григорьевны  
Карташевской  
с аллегорическим  
изображением  
Веры,  
Надежды,  
Любви

евской предпочитает французский язык русскому. И благочестивая сентенция ее 13-летней племянницы Вареньки Мосоловой<sup>28</sup> (в переводе: После удовольствия выполнять свой долг наиболее сладостное удовольствие — творить добро), и напыщенная фраза неизвестной Доротеи Арсеневой (Когда время, которое разрушает все, изгладит мои черты из Вашей памяти, дорога Элиза, тогда эти строки будут моими посланцами и вызовут меня в Вашей памяти) написаны на французском языке. Автограф П. И. Раевской в обеих своих частях (большей — французской и меньшей — русской) отражает ее глубокую набожность и материнскую привязанность к Елизавете Васильевне. Она пишет: *Желаю тебѣ милости Божіей много милая Лиза* — и это единственное «ты» в обращении к его хозяйке из ее московских друзей.

Очень показателен автограф 37-летней кухни Раевской Софии Николаевны Молчановой:

Кто имя дружбы расточает,  
Тотъ не имѣлъ прямыхъ друзей,  
Тотъ сладости любить не знаетъ  
И сердцемъ сирѣ въ толпѣ людей.  
Когда я вижу испещренный  
Руками разными альбомъ,  
Всегда сужу, что развлеченный  
Хозяинъ съ дружбой незнакомъ!  
Мнѣ зрится храмъ воспоминаній  
Для всѣхъ безъ выбора открытъ,  
Гдѣ чистый отзывъ чувствованій  
Неотличенъ и позабытъ.  
Мнѣ зрится шумная бѣседа (sic! — Е. Т.),  
Гдѣ льются нѣжности рѣкой,  
Но гдѣ ни вида нѣтъ, ни слѣда  
Безцѣнной нежности прямой.

С. Молчанова

1842 год 29 Маія. Москва

Эти несовершенные и подражательные стихи, написанные в духе сентиментальной альбомной поэзии с его культом чувствительной дружбы и отражающие слабое знание родного языка, в том числе и орфографии (буквы *e* и *ѣ* в автографе Молчановой, выражаясь словами Гоголя, «большие либералы»: см. ошибочные написания *нежность* и *бѣседа*, см. также написание *маія* и др.), тем не менее как нельзя лучше формулируют общую установку альбома Елизаветы Васильевны Гоголь в первой части: это действительно «храм воспоминаний», более всего открывающийся ей самой. Стихи эти, по-

видимому очень типичные для дамских альбомов этого времени, останавливают внимание читателя наших дней некоторой противоречивостью: с одной стороны, их автор будто бы не принимает за истину сентиментальные проявления дружбы — «любящиеся рекой нежности» и заверения в дружбе, переданные бумаге, с другой стороны, обо всем этом говорится в сентиментально-напыщенном тоне. Все это — одно из свидетельств вырождения сентименталистских традиций в рукописном альбоме.

О семье Погодиных, дом которых на Девичьем поле был широко открыт для Н. В. Гоголя и его близких, в альбоме напоминают детские карандашные рисунки малолетних сыновей М. П. Погодина Митя и Пети. Митя, которого «дядя Гоголь» называл своим «старым другом и племянником» и о котором он шутил, что тот «покровительствует художествам»<sup>29</sup>, нарисовал дом, лошадь с повозкой и цветы в горшках. Дата (30 мая 1842 г.) и подпись сделаны рукою Елизаветы Васильевны Гоголь. Пейзаж с замком пятилетнего Пети Погодина, помеченный 15 декабря 1845 г., изображен на отдельном листке и вложен в альбом позднее (вероятно, его прислали в письме уже после смерти жены Погодина Елизаветы Васильевны). Если в памяти Лизы Гоголь жена и мать Погодина остались милыми и добрыми женщинами, то этого нельзя сказать о хозяине дома, который, по воспоминаниям владелицы альбома, слишком педантично следил за времяпровождением молодых гостей<sup>30</sup>.

После десятилетнего пребывания в Петербурге и Москве в маленькой Васильевке, в глуши Малороссии, начался новый период жизни Е. В. Гоголь, который продолжался 9 лет, вплоть до ее замужества. Альбом отражает уездное и губернское окружение семьи Гоголей, их образ жизни и обычаи. «Храм воспоминаний» Елизаветы Васильевны в этой своей части хранит своеобразные дифирамбы его хозяйке, как правило составленные на французском языке, подписанные именами, по большей части безвестными.

Некая Камилла крайне неразборчивым почерком исписывает по-французски две с лишним страницы чрезвычайно любезными фразами, остальные авторы обычно ограничиваются записями в полстраницы, выдержанными в одном стиле и подписанные: Eudokia Loukashevitch, Alexandrina



Psiol, Luisa Kalaidovitch, Maria Sinelnikoff, Ульяна фон М...ер (неразборчиво), Paulina, Alex. Scalon. По нескольку записей на русском и французском языках оставили Н. Лукьянович и П. Косяровский, среди них есть лирические стихи и шуточный мадригал хозяйке альбома.

Чтобы представить себе, что стоит за этими фамилиями и именами, названиями деревень (Псиоловка, Будищи, Власовка, Ярьски) и датами (5 записей сделаны в 1843 г., 2 записи — в 1844 г., 1 автограф — в 1848 г. и 6 автографов — в 1850—1851 гг.), следует обратиться к письмам и мемуарам современников.

В 1839 г., думая о жизненном устройстве сестер-институток, Н. В. Гоголь писал им из Рима: «Когда я вообразил себе общество, которое окружает нашу деревню, — невежей-соседей, которых всего на все два-три человека, да старых девиц и сплетниц-соседей, — сердце мое содрогнулось невольно»<sup>31</sup>. «Всем нам очень жаль Лизу, — писал С. Т. Аксаков Н. В. Гоголю, — она будет скучать, и ей не сладиться с тамошней деревенской жизнью»<sup>32</sup>. Воспоминания детства, забытая усадьба — просторный дом, живописный сад с двумя прудами, — встреча с близкими, новая дружба с сестрой — подругой школьных лет — все это в первый год развлекало и занимало Лизу. Но далее потянулись годы... Повседневная жизнь сестер, по воспоминаниям Ольги Васильевны Гоголь-Головни, была однообразной: чтение<sup>33</sup>, переводы, шитье; со временем по настоянию брата каждая из них пыталась как-то вникнуть в хозяйство, но хозяйничали они, по выражению Гоголя, «невыпад»<sup>34</sup>. Обычный свой день Анна и Елизавета проводили вместе: «одна читает, другая работает в пальцах гарусом», — вспоминает их младшая сестра<sup>35</sup>.

Записи в альбоме в 1843—1844 гг. отражают более активное отношение к жизни молодой Елизаветы Васильевны. Как видно из альбома, в эти годы его хозяйке не сидится дома: она гостит то в Полтаве, то в имениях своих дальних родственников Псиолов (Псиоловка), Косяровских (Ярьски), Синельниковой (Власовка), Лукашевичей.

Полтава в 1842 г. — утопающий в зелени губернский городок, почти не имевший мощеных улиц, с населением в 16 787 человек<sup>36</sup>. Полтавские дамы, по свидетельству Долгорукова, в осеннюю распутицу «ездили на вечера на волах»<sup>37</sup>. «Беззабот-

но-скучная, простодушно-пустынная, хоть и милая Полтава» — так отозвался о ней харьковский профессор, впоследствии известный академик И. И. Срезневский, посетивший ее в 1837 г.<sup>38</sup> И все же следует сказать, что это был далеко не самый заброшенный губернский город. Уже тогда в нем имелось 6 учебных заведений: славянская семинария (в которой учились В. Л. Боровиковский, Н. В. Гнедич, И. П. Котляревский), поветовое училище (в нем учился Н. В. Гоголь), два дома воспитания бедных дворян, созданных по проекту В. В. Капниста, кадетский корпус и женское епархиальное училище<sup>39</sup>. С 1838 г. в Полтаве еженедельно выходили «Полтавские губернские ведомости». Большую роль в культурной жизни города играл театр — тот самый, в котором начал свою артистическую деятельность основоположник реализма в сценическом искусстве и друг Гоголя М. С. Щепкин и для которого великий украинский писатель И. Котляревский (долгое время бывший его директором) написал свою «Наталку-Полтавку» и «Москаля чарівника».

Семейство Гоголя и сам Николай Васильевич всегда останавливались в Полтаве в корпусе у инспектора В. А. Скалона. Его жена Софья Васильевна, урожденная Капнист, дочь выдающегося русского и украинского писателя и сестра двух членов «Союза благоденствия» Алексея и Семена Капнистов, была близким и очень давним другом Марии Ивановны Гоголь. К С. В. Скалону Гоголь питал глубокую симпатию и всю жизнь поддерживал с ней самые добрые отношения. Именно Софье Васильевне суждено было провожать 19-летнего Николеньку, полного честолюбивых планов, в Петербург, провожать и встречать его сестер-институток и самого его во время коротких наездов на родину, и, наконец, ей было суждено первой из близких на родине людей узнать о кончине писателя и сообщить об этом матери<sup>40</sup>. С. В. Скалон привяла деятельное участие в заботах Марии Ивановны о дочерях и активно вводила их в круг своих городских знакомых. Французский автограф Alex. Scalon, в котором высказаны добрые пожелания и комплименты Елизавете Васильевне, видимо, принадлежит ее дочери Александрине, близкой по возрасту хозяйке альбома.

В один из субботних вечеров, 30 октября 1843 г., в альбоме расписались две

полтавские приятельницы Е. В. Гоголь — Ульяна фон М...ер (неразборчиво) и некая Полина, оставившая следующую запись (на французском языке): «Извините меня, что приходится писать это ужасное слово «прощай», моя дорогая и милая Лиза, но верьте, что дружба к вам неизменна. Будьте счастливы. Ваш преданный и любящий друг Полина». По всей видимости, перед нами автограф одной из учениц Гоголя в Патриотическом институте, подруги Анны и Елизаветы, Поликсены Федоровны Минстер, жившей в Полтаве. Сохранилось письмо Гоголя к ней от 23 сентября 1850 г. из Васильевки — ответ на приглашение учителя на встречу нескольких институтских подруг. Хотя Гоголь не смог приехать, но автор «Тараса Бульбы», так проникновенно воспевший товарищество, не мог промолчать в этом случае. «Знаю по опыту,— писал он в письме к Полине Минстер,— что нет торжественнее того торжества, когда собираются школьные друзья-товарищи провести день вместе. Дни эти — дни молодости нестареющей»<sup>41</sup>.

После 1844 г. (в этом году скончалась от туберкулеза Мария Васильевна Гоголь-Трушковская) в течение шести лет записи в альбоме (за единственным исключением) отсутствуют. Светские визиты уже не развлекают Елизавету: в письмах к брату она жалуется, что «полтавское общество ей опротивело», пишет, что «к тряпкам она чувствует отвращение»<sup>42</sup>. О. В. Гоголь-Головня вспоминает о поездках вместе с матерью на богомолье в Будищанский монастырь, Ахтырский, в Киево-Печерскую лавру<sup>43</sup>. В этот же период резко изменяется характер писем Н. В. Гоголя к сестрам, отражая его новые религиозно-нравственные убеждения. Он требует от матери и сестер полной самоотверженности и нравственной деятельности в пользу окружающих, требует вместо «молитвы слов» «молитвы дел»<sup>44</sup>. Не без оснований Елизавета увидела в письмах брата «правила монастыря»<sup>45</sup>.

Единственная запись 1848 г. в альбоме принадлежит Марии Николаевне Синельниковой — двоюродной сестре Гоголя, с которой он переписывался<sup>46</sup>, у которой гостил в ее имении Власовка (22—28 мая 1850 г.). В память о своем пребывании в Васильевке Синельникова вписала в альбом кузины французское изречение о сущности дружбы как отклик на предшествующие автографы в альбоме.

Дата — 15 октября 1848 г. — в данном случае объясняет ее отъезд в это время из Васильевки. Дело в том, что еще с августа Гоголи приглашали гостей к 1 октября — дню Покрова и дню имени матери Марии Ивановны. «К нам каждый год в этот день... собирались, как на бал. Повар готовил на 40 душ и непременно 12 блюд... Заранее ездил в Полтаву за лакомствами и стеариновыми свечами... В саду заранее все дорожки посыпаются песком, за два дня повара делают пирамиду, замечательно красивую и вкусную, во флигеле готовят постели и некоторые кухни очищают для ночлега гостям», — вспоминала О. В. Гоголь-Головня<sup>47</sup>. Мария Николаевна Синельникова, дочь Екатерины Ивановны Ходаровской, родной сестры М. И. Гоголя, тоже имениница, обычно оставалась погостить подольше.

Несколько записей в альбоме принадлежат Надежде Лукьянович, ближайшей подруге Елизаветы Васильевны этих лет, дочери будищанского помещика Гаврилы Семеновича Лукьяновича, «нашего добрейшего соседа», как называл его Гоголь, передавая свое душевное участие его дочери Надежде по случаю кончины отца в 1851 г.<sup>48</sup> «В знак памяти» Надежда Лукьянович вписывает в альбом подруги лирические стихи «Осенний день» (автор — Н. Греков) с модным мотивом разочарования:

У каждого сердца есть осень своя  
И падшие листья — мечты, упования,  
Любви обольщенья, восторги, друзья,  
Живые об них вспоминанья...  
Есть также и бури... и капли дождя...

После другого стихотворения — «Ты свѣтлая звѣзда таинственного мира...» (стихи любовно-мистического содержания неизвестного автора) — она делает от себя приписку: «Дай богъ, чтобы свѣтлая звѣзда была всегда твоей спутницей и чтобы ни одно мрачное облако не затмевало ее, вот искреннее желание нѣжно и искренне тебя любящей и вѣрной до гроба Над. Лукьянович».

Как нам представляется, с Надеждой Лукьянович были связаны многие современные чтения, так как в будищанском доме книги были в большом почете (большая библиотека Лукьяновичей со временем послужила одним из источников книжных фондов Миргородского краеведческого музея)<sup>49</sup>.

Другая близкая приятельница Елизаветы Васильевны этого времени Вера Черныш оставила художественный автограф — тщательно скопированную пером книжную гравюру, изображавшую горный пейзаж (рисунок наклеен на альбомный лист). Вера Черныш — родная сестра по матери Александра Семеновича Данилевского, близкого друга Гоголя в течение всей его жизни, о котором он говорил: «Ты для меня роднее родного брата»<sup>50</sup>. Толстое, именование Василия Ивановича Черныша, отчима А. С. Данилевского, находилось в шести верстах от Васильевки. Сюда часто хаживал пешком в гости Гоголь. Вера Васильевна Черныш — частая и желанная гостья Гоголей, неизменная участница праздничных забав у своих радужных соседей. О. В. Гоголь-Головня вспоминала, как на рождественские праздники они ездили к Чернышам на вечер. «Павел Петрович (Косяровский. — Е. Т.) нарядился русским мужиком, жена его — турчанкой, Аннет — тиролькой, Лиза — цыганкой, я — русской и все вместе заехали к Чернышу, чтобы взять его дочь Веру Васильевну. Она громадного роста, нарядилась в костюм своего брата... От Чернышей возвращались с пением, смехом ночью, при луне»<sup>51</sup>.

Три недатированных автографа в альбоме Е. В. Гоголь принадлежат Павлу Петровичу Косяровскому — двоюродному брату М. И. Гоголь. Сохранилась дружеская переписка Гоголя с Павлом Петровичем, свидетельствующая о любви и уважении, с которыми он относился к этому родственнику. Как вспоминает младшая сестра Елизаветы Васильевны, П. П. Косяровский служил «в корпусе экономом». Шутник и балагур, он часто развлекал скучающих племянниц, «рассказывал анекдоты»<sup>52</sup>. В альбоме Елизаветы имеется его длинный и не очень складный шуточный стихотворный экспромт — мадригал, посвященный хозяйке альбома. Кончается он так:

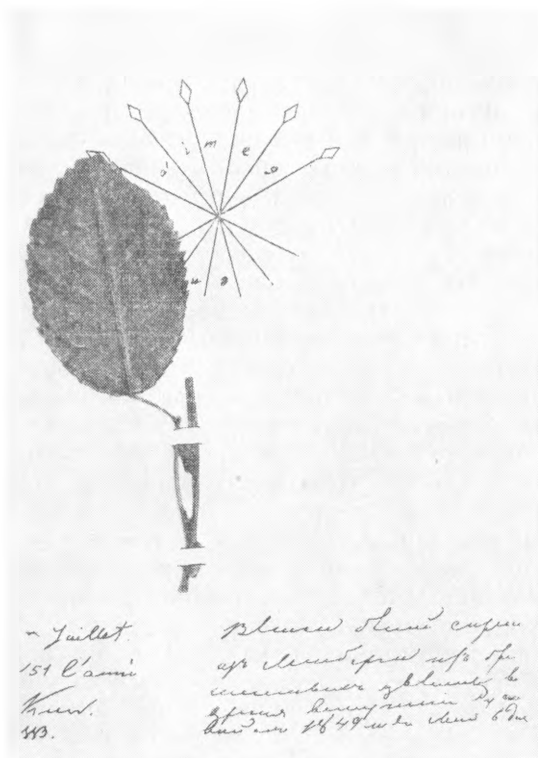
Вы умны, порой любезны,  
Милы, хоть безъ красоты,  
Добрыхъ склонностейъ въ васъ бездна.  
Вы такъ милы, что боюсь  
Говорить объ этомъ часто:  
Но бываетъ, что дивлюсь  
Неразгаданному — басто!

В этом же легком стиле мадригала второй автограф Косяровского, который звучит в переводе так: «По-русски и по-

французски я говорю одно и то же: Вы очаровательны, и все Вас любят». Вслед за мадригалами в стихах и прозе помещено французское изречение, которое воспринимается как предостережение умудренного жизненным опытом дядюшки, написанное с лукавой улыбкой: *L'amour propre obscurcit les meilleures inclinations du cocur.* — П. К. (Любовь к себе затемняет все лучшие поползновения сердца).

На трех страницах мемориального альбома Елизаветы Васильевны оставлена память одного из друзей Гоголя — профессора Михаила Александровича Максимовича (1804—1873), с которым он познакомился в 1832 г. и до конца жизни поддерживал дружеские отношения. Как известно, с именем М. А. Максимовича связана яркая страница в истории русской и особенно украинской культуры. Получив основательную естественнонаучную подготовку, Максимович сначала занимался ботаникой (в 1833 г. он был профессором ботаники Московского университета). Однако наибольшее значение для отечественной культуры имела его деятельность фольклориста, историка и этнографа, которая развернулась в основном во время его работы в Киевском университете<sup>53</sup>. Гоголя с Максимовичем более всего сближал постоянный и глубокий интерес к украинской народной поэзии. Малороссийские песни в исполнении двух авторов рассматриваемого нами альбома — Надежды Сергеевны Аксаковой и Марии Николаевны Синельниковой — Гоголь и Максимович слушали, по воспоминаниям современников, с особым удовольствием<sup>54</sup>.

10 августа 1850 г. Максимович по приглашению Гоголя приехал к нему в Васильевку, где провел две недели. Все три его автографа в альбоме Елизаветы Васильевны относятся к этому времени, хотя датирован только один из них. Рукою Максимовича, крупным, размашистым почерком сделаны подписи под засушенными и пришитыми к бумаге частями растений, собранных им во время лечения в Крыму в 1836—1837 гг. (видимо, какую-то часть гербария он возил с собой): 1 — *Листъ плюща, покрывавшего собою цѣлую скалу въ Оріандѣ. Собранъ въ 1836 году мною, т. е. Максимовичемъ;* 2 — *Лавровая вѣтка съ Южного берега Крыма — М. М.;* 3 — *Масличная вѣтка съ Южного берега Крыма отъ Максимовича 1850 г. 12 авг.* В семье



Ветка  
белой сирени  
и анаграмма  
Владимира  
Ивановича  
Быкова

Гоголей интерес к растениям был постоянным: сам Н. В. Гоголь очень любил садоводство и с удовольствием сажал деревья в саду и парке, во время прогулок в окрестностях Васильевки составлял вместе с сестрами гербарий (многие названия растений в них уточнил М. А. Максимович, будучи в Васильевке), особенное внимание Гоголь и его сестра Ольга уделяли лекарственным растениям, которые они собирали для лечения крестьян<sup>55</sup>. Как видно из альбома, Елизавете тоже не чужды были ботанические интересы ученого гостя и брата.

Последние по времени мемориальные записи в девичьем альбоме Елизаветы Гоголь связаны со счастливым событием в ее жизни — помолвкой с саперным офицером Владимиром Ивановичем Быковым. По некоторым данным, их знакомство произошло еще в Москве в доме П. И. Раевского<sup>56</sup>. Через много лет, в 1851 г., когда саперный полк стоял в Кагарлыке (Киевской губернии) и Елизавета с Анной всю зиму гостили здесь в имении А. А. Трощинского<sup>57</sup>, богатого родственника и «благодетеля» Гоголей, их знакомство возобновилось. В апреле этого года Гоголь тоже приезжал в Кагарлык. Здесь он читал родным первую главу второго тома

«Мертвых душ». В доме Трощинского в самом начале июля состоялась помолвка В. И. Быкова с Е. В. Гоголь. Об этом напоминает хозяйке альбома автограф Дмитрия Андреевича Трощинского, единственного сына хозяина и троюродного брата невесты, который пишет: «Мнѣ вдвойнѣ пріятно теперь именно написать по желанію Вашему что-нибудь въ Альбомѣ Вашемъ:— первое, что я передаю его человѣку, избранному Вами такъ удачно для Вашего, вполне увѣренъ, взаимного счастья, и то, что я имѣю тѣмъ самымъ прекрасный случай Васъ съ тѣмъ поздравить, прося только и въ счастливые дни не забывать искренне Васъ любящего и преданного Вамъ брата. М. Кагарлыкъ, 4-го іюля 1851 г.».

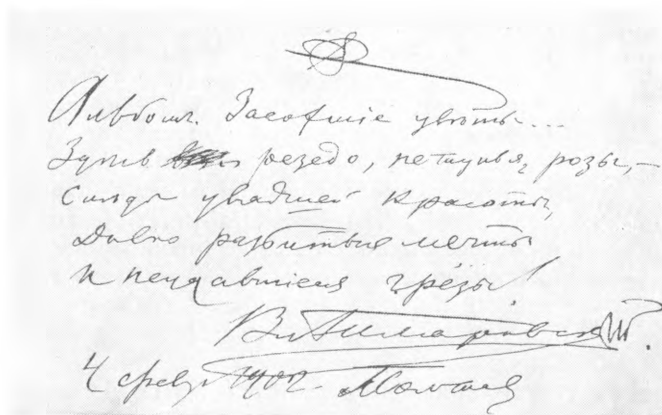
По воспоминаниям младшей сестры — Ольги, известие о помолвке прислала нарочным Анна в Полтаву к С. В. Скалон, где в это время гостили Мария Ивановна с Николаем Васильевичем и Ольгой. «Мать была недовольна, но брат и мадам Скалон уговорили ее»<sup>58</sup>. Сохранился отзыв С. В. Скалон о В. И. Быкове, данный ею в письме к Гоголю через два дня после свадьбы его сестры, на которой он по болезни не смог присутствовать: «Он прекрасный, благородный и строгой нравственности человек»<sup>59</sup>.

14-м июля 1851 г. помечен последний автограф этого томика, сделанный при жизни Елизаветы Гоголь. Он сопровождает искусно вставленный в прорези бумажки засушенный лист с маленьким черенком, ниже следует запись: *Вѣтка бѣлой сирени из Лемберга из брошенныхъ цвѣтовъ во время вступления русскихъ войскъ 1849 года мая 6 дня.* Под засушенным листом почти скрыта надпись: *six lances* (шесть копий), а рядом помещен затайливый шифр (видимо, анаграмма): внутри окружности по радиусам начерчены шесть стрелочек (копий), между ними вписаны буквы — чернилами и карандашом (карандаш почти стерся). Полностью шифр не разгадывается, однако глагол *aime*, который можно прочесть, позволяет предположить любовное признание. Слева внизу расположены дата альбомной записи, название местности — Киев — и неразборчивые инициалы автора. Дата, место заполнения, содержание и затайливая форма этого автографа, как и предыдущее упоминание в записи Д. Трощинского, с достоверностью указывают, что перед нами автограф жениха — Вла-

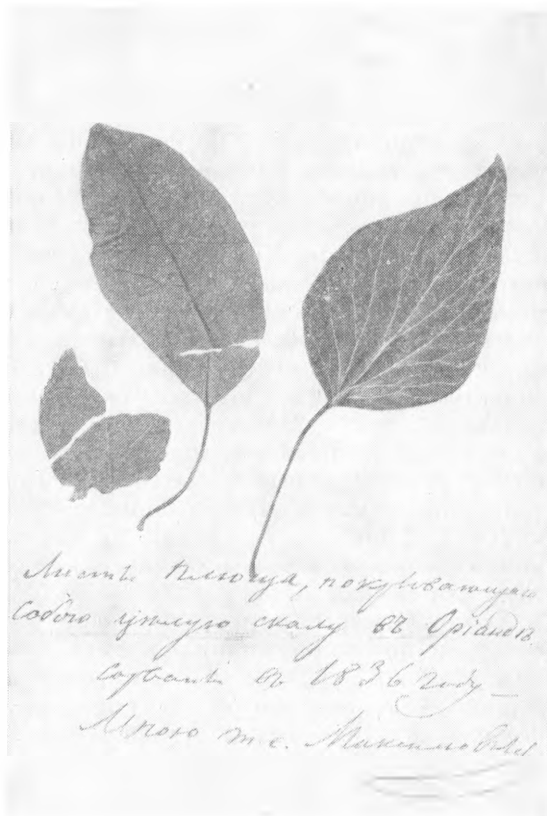
димира Ивановича Быкова, и он как бы логически завершает девичий альбом Елизаветы Гоголь (заметим, что это единственный случай, когда альбом путешествовал отдельно от хозяйки). Интересен и исторический факт, засвидетельствованный этой записью. Как известно, Лембергом в это время назывался исконно славянский город Львов, который был переименован в Лемберг с момента вхождения в 1772 г. в состав Австрийской империи<sup>60</sup>. В период буржуазно-демократической революции 1848—1849 гг. здесь, как и во всей Галиции и в других славянских областях Австрийской империи, отмечается подъем национального самосознания и национально-освободительного движения<sup>61</sup>. Хотя царское самодержавие, посылая по просьбе австрийских властей сто тысячную русскую армию на запад, преследовало цель подавить венгерскую революцию, особые условия национального движения в Закарпатье (прежде всего, против польской шляхты и крупных венгерских феодалов) — борьба за уравнивание православной церкви в правах с католической, за введение украинского языка в школах, издание книг и газет на родном языке<sup>62</sup> — вызвали восторженный прием русских войск местным населением. Тот факт, что В. И. Быков более двух лет хранил ветку из брошенного в Лемберге букета, говорит как о его сочувствии оскорбленному национальному достоинству братьев-славян, так и о его весьма благонамеренных политических убеждениях.

Дошедшая до нас короткая переписка Н. В. Гоголя со своим зятем, несмотря на ее сдержанный тон (Гоголь был недоволен самостоятельностью решения Елизаветы), свидетельствует, что их обоих объединяли демократические устремления и весьма аскетические жизненные требования<sup>63</sup>. Дальнейшая судьба Быковых подтвердила нравственные позиции Владимира Ивановича: в постоянных переездах сложился их далекий от всякой роскоши быт, а недолгая совместная жизнь супругов прошла в труде и заботах о все возрастающей семье. В. И. Быков умер в 1864 г. в Варшаве в чине подполковника, оставив пятерых несовершеннолетних детей и жену, пережившую его лишь на два года<sup>64</sup>.

В рассматриваемом альбоме имеется одна запись, сделанная много лет спустя после смерти Елизаветы Васильевны Гоголь-Быковой, когда в семье ее сына Николая Владимировича, воспитанного Ан-



Автограф  
В. А. Гиля-  
ровского



Мемориаль-  
ная запись  
профессора  
М. А. Макси-  
мовича

ной Васильевной Гоголь, альбом хранился как память о матери. Запись принадлежит выдающемуся русскому журналисту, известному бытописателю старой Москвы В. А. Гиляровскому:

Альбом... Засохшие цветы...  
Здесь резеда, петунья, розы, —  
Следы увядшей красоты,  
Давно разбитые мечты  
И неудавшиеся грезы...

В. А. Гиляровский  
4 февр. 1902 Полтава

Автограф сделан во время второй его поездки на родину писателя (всю первую поездку и знакомство с жившими там потомками Е. В. Гоголь В. А. Гиляровский описал в своем очерке «По следам Гоголя»<sup>65</sup>. Стихотворный экспромт Гиляровского, интересный сам по себе как свидетельство его нереализованных поэтических возможностей, характерен также как общая оценка «храма воспоминаний» Елизаветы Васильевны, данная трезвым реалистом и человеком иного времени не без снисходительной улыбки.

В заключение хотелось бы подчеркнуть некоторые важные стороны формы и содержания альбома Елизаветы Гоголь как явления русской культуры прошлого века.

Хаотичное заполнение не по порядку следования страниц, наличие пустых листов, записи «вверх ногами» и на разных сторонах листа (иногда по обе его стороны, как, например, два автографа Максимовича) отражают намеренную фрагментарность в рукописной альбомной традиции. Хотя рассмотренный том, фиксирующий закрепившиеся новые знакомства и старые привязанности, преследует явно мемориальные цели, вместе с тем он рассчитан на то, чтобы его рассматривали в кругу друзей, где авторы записей служат объектом «воспоминаний вслух». Мемориальный томик Елизаветы Васильевны Гоголь, заполнявший только в ее девичьи годы, говорит о бытовании этой традиции именно в определенном дамском кругу. Видимо, альбом следовал в дорожном саквояже за своей хозяйкой всюду, куда она выезжала.

Альбом сестры Гоголя отражает как среду, к которой великий писатель принадлежал по рождению и с которой поддерживал постоянные связи, так и круг его близких знакомых и друзей. В числе рассмотренных автографов 10 принадлежат людям, с которыми Н. В. Гоголь состоял в более или менее длительной переписке: кроме самой Елизаветы (ее рукой сделаны подписи под рисунками сыновей Погодина), это родственники семьи Гоголей (П. П. Косяровский, М. Н. Синельникова, В. И. Быков), а также Ольга Семеновна и Вера Сергеевна Аксаковы, П. И. Раевская, С. Н. Молчанова, проф. Максимович и ученица Гоголя в Петербургском институте П. Ф. Минстер.

Елизавета Гоголь — единственная из сестер писателя, проявлявшая склонность к сочинительству, обладала, по-видимому,

и наиболее развитым поэтическим чувством. Она оставила после себя дневник, охватывающий 1851—1866 гг.<sup>66</sup>, а также литературный том альбома периода замужества, о котором мы упоминали раньше и который заслуживает специального исследования.

\*

<sup>1</sup> Корнилова А. В. Картинные книги: Очерки. Л., 1982, с. 7—8.

<sup>2</sup> Корнилова А. В. Рисунок в альбомах первой половины XIX века.— ПЖНО, 1976, с. 285.

<sup>3</sup> Примером таких типографских альбомов может служить великолепно иллюстрированное издание Товарищества М. О. Вольф (СПб., 1885) с характерным названием «Дума за думой», подаренное в 1902 г. Надеждой Владимировной Гиляровской, дочерью известного журналиста, племяннику Гоголя Н. В. Быкову (в настоящее время он хранится в полтавском семейном архиве его внучки Натальи Сергеевны Савельевой).

<sup>4</sup> Еще один брат, Иван, учившийся вместе с Николаем в Полтавском поветовом училище, скончался в возрасте 9 лет.

<sup>5</sup> Золотусский И. Н. В. Гоголь. М., 1979, с. 275—278.

<sup>6</sup> Из записок Е. В. Гоголь.— Русь, 1885, № 1, с. 6.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См., например, письмо Гоголя сестрам из Ахена от 17 июля 1836 г.— Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XI, № 21.

<sup>9</sup> Там же, № 103.

<sup>10</sup> Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, с. 25—29.

<sup>11</sup> Там же, с. 29.

<sup>12</sup> Из записок Е. В. Гоголь, с. 7.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, с. 8.

<sup>15</sup> Аксаков С. Т. Указ. соч., с. 66.

<sup>16</sup> Там же, с. 65 (замечание С. Т. Аксакова о вялых и принужденных разговорах Гоголя в этот день со слов Лизы и Веры).

<sup>17</sup> См. переписку Н. В. Гоголя с Н. Д. Шереметевой: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XIII, XIV.

<sup>18</sup> Здесь и далее мы сохраняем в автографах орфографию подлинника.

<sup>19</sup> Литературное наследство, т. 58, с. 140.

<sup>20</sup> Аксаков С. Т. Указ. соч., с. 62—64.

<sup>21</sup> Там же, с. 250.

<sup>22</sup> Там же, с. 26.

<sup>23</sup> Дневник Веры Аксаковой. СПб., 1913, с. 21.

<sup>24</sup> Там же, с. 19—20.

<sup>25</sup> Там же, с. 28.

<sup>26</sup> Аксаков С. Т. Указ. соч., с. 15.

<sup>27</sup> Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. М., 1966, т. 2. Воспоминания, с. 72—146.

<sup>28</sup> «Она так интересна и так мила. Душа в ней светится насквозь», — писал Н. В. Гоголь Елизавете Васильевне о Вареньке Мосоловой. См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XI, № 176.

<sup>29</sup> Там же, № 179.



- <sup>30</sup> Из записок Е. В. Гоголь, с. 8.
- <sup>31</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. XI, № 103.
- <sup>32</sup> *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем, с. 77.
- <sup>33</sup> Кое-что из круга чтения Анны и Елизаветы Гоголь нам известно по воспоминаниям их младшей сестры Ольги Васильевны Гоголь-Головни (с. 60): «Отечественные записки», выписываемые для них братом (в эти годы там печатались романы Ж. Занд и А. Дюма, ранние повести Достоевского и Панаева, стихи Кольцова, критические разборы Белинского); «Москвитянин», аккуратно высылаемый Погодиным (журнал в духе «официальной народности»); кроме того, сестры внимательно следили за новыми сочинениями своего брата, а также за критическими статьями о его произведениях (сохранилось воспоминание Анны Васильевны Гоголь о переводе ею, в частности, немецкой статьи о Гоголе. См.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 462–463).
- <sup>34</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. XII, № 240.
- <sup>35</sup> Из семейной хроники Гоголей: (Мемуары О. В. Гоголь-Головни). Киев, 1909, с. 20.
- <sup>36</sup> *Павловский И. Ф.* Полтава: Исторический очерк ее как губернского города в эпоху управления генерал-губернаторами (1802–1856). Полтава, 1910, с. 281.
- <sup>37</sup> Там же, с. 282.
- <sup>38</sup> Там же, с. 248.
- <sup>39</sup> Там же, с. 238.
- <sup>40</sup> Из семейной хроники Гоголей, с. 57.
- <sup>41</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. т. XIV, № 195.
- <sup>42</sup> Там же, № 208.
- <sup>43</sup> Из семейной хроники Гоголей, с. 28–29.
- <sup>44</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. т. XII, № 82.
- <sup>45</sup> См. отповедь Гоголя сестре (Там же, № 208).
- <sup>46</sup> Там же, т. XIV, № 67.
- <sup>47</sup> Из семейной хроники Гоголей, с. 24.
- <sup>48</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. XIV, № 238.
- <sup>49</sup> *Исторія міст і сіл УРСР: Полтавська область.* Київ, 1967, с. 644.
- <sup>50</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. XI, № 70.
- <sup>51</sup> Из семейной хроники Гоголей, с. 24.
- <sup>52</sup> Там же.
- <sup>53</sup> *Глузенький М. Г.* Михайло Максимович, видатний вчений-ботанік, історик і письменник (1804–1873): Біографічна повість. Київ, 1967. 247 с.
- <sup>54</sup> См.: *Данилевский Г. П.* Знакомство с Гоголем.— В кн.: Гоголь в воспоминаниях современников, с. 442; Из семейной хроники Гоголей, с. 54–55.
- <sup>55</sup> Из семейной хроники Гоголей, с. 45–46.
- <sup>56</sup> Гоголь на родине: Альбом художественных фототипий и гелиографур/Вступ. ст. и примеч. В. Горленко. Полтава, 1902, с. 7.
- <sup>57</sup> *Шенрок В.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1897, т. IV, с. 705–706.
- <sup>58</sup> Из семейной хроники Гоголей, с. 54.
- <sup>59</sup> Письмо С. В. Скалон Н. В. Гоголю от 10 октября 1851 г. из Полтавы.— В кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования/Под ред. В. В. Гиппиуса. М.; Л., 1936, т. 1, с. 128.
- <sup>60</sup> СИЭ. М., 1965, т. VIII, с. 827.
- <sup>61</sup> *Всемирная история/Под ред. Е. М. Жукова.* М., 1959, т. VI, с. 355–365.
- <sup>62</sup> Там же, с. 360.
- <sup>63</sup> См., например, письмо Гоголя Быкову от 14 июля и 8 ноября 1851 г. (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. XIV, № 256), а также письмо Быкова Гоголю от 21 августа 1851 г. (Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, т. 1, с. 132–133).
- <sup>64</sup> Гоголь на родине, с. 7; *Русаков В. М.* Потомки А. С. Пушкина. Л., 1978, с. 80.
- <sup>65</sup> *Гиляровский В. А.* Соч.: В 4-х т. М., 1967, т. II, с. 390–414.
- <sup>66</sup> *Дневник Е. В. Гоголь-Быковой.*— Институт литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, ф. 17, ед. хр. 150.

# ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

(переписка П. А. Вяземского и П. И. Бартечева)

*М. П. Мироненко*

Письма, которым посвящена эта статья, сохранились в составе двух архивов, весьма богатых историко-литературными документами,— известного Остафьевского архива П. А. Вяземского и обширного фонда издателя «Русского архива» П. И. Бартечева<sup>1</sup>. За десять с небольшим лет эпистолярного общения (1865—1877 гг.; в 1878 г. Вяземский умер) Бартечев и Вяземский написали друг другу более 350 писем, центральной темой которых был журнал «Русский архив».

Интерес Бартечева к Вяземскому понятен. Он, несомненно, должен был возникнуть еще в 1850-е годы, когда молодой исследователь жизни и творчества Пушкина начал собирать у друзей поэта воспоминания и биографические сведения о нем<sup>2</sup>. Еще настойчивее Бартечев должен был стремиться к контактам с Вяземским, начав в 1863 г. издавать первый в России специальный историко-публикационный журнал, где первая треть XIX в., «время Вяземского», занимало одно из главных мест. Престарелый поэт, живший в эти годы преимущественно за границей, стал постепенно для Бартечева не только неисчерпаемым источником фактических сведений об остро интересовавшей его эпохе, не только консультантом, авторитет которого как живого свидетеля и участника событий был особенно велик, но и постоянным сотрудником журнала.

Труднее на первый взгляд понять, что заставляло Вяземского столь интенсивно и откровенно переписываться с молодым ученым и начинающим журналистом — человеком другого поколения и другого круга. Ответ на это — в самих его письмах. Пережив почти всех своих друзей и сверстников, ощущая глубокий разлад с современным ему обществом, в котором чуждыми ему оказывались не только неприемлемые и непонятные ему передовые идеи, но и наиболее отталкивающие черты реакции, Вяземский с особым пристрастием обращался мыслью к прошлому. Новый историко-литературный журнал, печатавший мемуары, дневники, письма,

забытые или не подлежавшие в свое время гласности произведения и документы XVIII и первой половины XIX в., стал тем изданием, где Вяземский систематически печатался. Вместе с тем, постоянно способствуя публикаторской деятельности Бартечева, Вяземский вскоре начал относиться к журналу как к собственному детищу. Именно поэтому его письма — его сплав критических замечаний, пожеланий, развернутого изложения его воззрений на задачи журнала, вообще на проблемы обнародования документов прошлого. Широкий спектр этих размышлений Вяземского делает его письма к Бартечеву памятником общекультурного значения.

Глубокий взаимный интерес и неизменное уважение друг к другу окрашивают почти каждое письмо двух корреспондентов. Вспоминая в старости о своих отношениях с Вяземским, Бартечев писал: «Надо было видеть, каким уважением пользовался он в Гомбурге, куда пишущий эти строки неоднократно ездил к нему для беседы с ним, чтобы набираться от него живых преданий нашей политической, общественной, умственной истории»<sup>3</sup>. Вяземский со своей стороны высоко ценил Бартечева и его деятельность и не уставал подыскивать все новые и новые определения его заслугам перед отечественной наукой. Он называл Бартечева то «главным государственным и народным архивариусом», то «всеведущим архивистом и библиофилом», то «бесмертным кащеем всего, что писано». В. Ф. Вяземская утверждала, что Бартечев «производил на князя Петра Андреевича такое впечатление, как никто из его знакомых»<sup>4</sup>. «Вы не только издаете „Архив“, — писал Вяземский Бартечеву 22/II [1868 г.], — но Вы и сами архив во плоти и в духе»<sup>5</sup>. Однако, как мы увидим, корреспонденты далеко не всегда сходились в своих воззрениях на кардинальные научные и политические вопросы.

Письма, о которых мы говорим, еще не изданы и по самому своему объему вряд ли могут быть вскоре напечатаны пол-

ностью. Вести читателя в круг содер- жавшихся в них мыслей и фактов — вот задача настоящей работы.

Архив Вяземского был необыкновенно богат адресованными ему письмами многих его выдающихся современников. Еще в конце 1820-х годов Вяземский писал в своей «Исповеди»: «Письма в жизни других — эпизоды, у меня — они история моей жизни»<sup>6</sup>. В 1865 г., получив от известного литератора М. Н. Лонгинова обнадеживающее известие о том, что Вяземский не прочь наполнять целые тетради нового журнала имевшимися у него бумагами<sup>7</sup>, Бартенева немедленно вступил с последним в контакт. В ответ на его обращение Вяземский сообщал «любезнейшему моему милостивцу и выспрашивателю», что отыскал в своих бумагах письмо Гоголя, которое высылает для «Русского архива»<sup>8</sup>. Это и было началом их сотрудничества.

В течение более чем десятилетия Вяземский был одним из активнейших авторов нового исторического журнала и не переставал снабжать Бартенева драгоценными документами из своего собрания. За эти годы им было подготовлено более 50 публикаций. Наряду с печатавшимися в течение пяти лет из номера в номер записными книжками Вяземского<sup>9</sup> в «Русском архиве» появился ряд его мемуарных произведений<sup>10</sup>, статьи, стихотворения. Некоторые воспоминания («Мицкевич о Пушкине», о братьях А. Я. и К. Я. Булгаковых) были написаны им по просьбе Бартенева специально для «Русского архива».

Участие Вяземского в журнале сыграло большую роль в подъеме популярности издания после 1865 г. Недаром Бартенева всегда называл его первым среди «главных пособников» «Русского архива». Сам же Вяземский называл себя его батраком, а регулярно посылаемые статьи и публикации — «оброком». Бартенева так высоко ценил всякий полученный от Вяземского материал, что, отодвигая все другие, немедленно ставил его в номер. Нельзя забывать также, как важны были для Бартенева связи и знакомства Вяземского, которые тот часто использовал, чтобы побудить и других людей открывать для журнала свои архивные сокровища. Эта сторона его деятельности далеко не всегда находила отражение в тексте публикаций, и о ее размахе дает представление только переписка Бартенева с

Вяземским и самими владельцами бумаг.

Печатаемая статьи и публикации Вяземского, Бартенева неизменно знакомил его заранее с предполагаемыми своими замечаниями. Но Вяземский и так неограниченно доверял чутью и такту издателя; часто он посылал ему целый комплекс писем кого-либо из своих корреспондентов, предоставляя отбор Бартенева. «Выберите из них, что признаете наиболее любопытным. Составьте для того цензурный комитет из Одоевского и Соболевского и печатайте с общего одобрения», — писал он, например, Бартенева 3/X 1866 г. по поводу своей переписки с И. И. Дмитриевым<sup>11</sup>.

Однако не все документы из своего архива Вяземский сообщал Бартенева одинаково охотно, некоторые доставались ему лишь после неоднократных настойчивых просьб. Так произошло, в частности, с публикацией писем Пушкина к Вяземскому. В первые годы издания журнала вопрос о них даже не поднимался. В 1872 г., роясь в своих, как он выражался, «киевских пещерах» и находя в них все новые драгоценности, Вяземский надумал пригласить племянника Бартенева Н. П. Барсукова для разбора архива. 9/III 1872 г. он писал Бартенева, что хотел бы привести «пещеры мои с их историческими и литературными мощами в порядок. Иногда принимаюсь сам за это дело, но вдруг охватывает меня такая скорбь, такое уныние, что продолжать не могу. Сдается мне, что я живой зарыт в могилу, и слышу из-под земли, как раздаются надо мною живые, знакомые, родственные голоса. Чего и кого я не пережил?»<sup>12</sup> Уже через месяц он сообщал Бартенева: «Ваш Барсуков купается в моих бумагах»<sup>13</sup>. Легко понять, что Барсуков тут же начал отбирать в архиве материал, который мог быть напечатан в «Русском архиве». Но Вяземский не на все соглашался. Так, он отказал сперва в предоставлении Бартенева того, что составляло его заветную мечту, — писем Пушкина к себе. Лишь через год, посетив Вяземского в Гомбурге, Бартенева смог, наконец, получить у него копии пятидесяти писем Пушкина за 1816—1831 гг. и в январе 1874 г. напечатать их в журнале.

Решаясь на эту публикацию, Вяземский желал предпослать ей собственное введение и просил Бартенева прислать ему для этого корректуру<sup>14</sup>. Но тот, спе-

ша увидеть письма в печати (а может быть, опасаясь, чтобы Вяземский не передумал), пустил их в номер без введения. Вяземский был очень недоволен. «Что Вы за штуку и за шутку со мною выкинули? Я никак не воображал, что пушкинские письма пойдут в первую книжку и без моего введения, необходимого при этом случае. Вы меня живым предали на съедение всем полуграмотным знакомцам и незнакомцам. Мне непременно было нужно оговорить согласие мое на напечатание писем, в которых Пушкин меня хвалит, и письма моего, в котором Пушкина журю»<sup>15</sup>. Без моих объяснительных оговорок оглашение этой переписки как-то неловко, дико — и для меня почти предосудительно. Воля ваша, вы бедовый издатель»<sup>16</sup>.

Но некоторые недоразумения с издателем не меняли неизменного пристального интереса Вяземского к «Русскому архиву». 1/III 1869 г. он писал Бартеневу: «Я никаких русских журналов, ни газет не читаю и не получаю, кроме «Пет[ербургских] ведомостей» и Вашего «Архива»»<sup>17</sup>. Неуклонно сообщал он ему свои впечатления от прочитанных номеров: «Спасибо за книгу 8-ую. Это со мной редко бывает — я прочел ее в один присест. У меня обыкновенно на столах много разных кринок, русских и французских. Прихлебываю то ту, то другую, снимаю с них сливки. А вашу книжку хватил я одним духом до захлебывания»<sup>18</sup>. Мнение его, впрочем, далеко не всегда было благоприятным: «Девятый номер слабее...», «12-ую книжку нахожу, и не я один, довольно неприличною»<sup>19</sup>.

Роль Вяземского как главного советчика Бартенева в становлении «Русского архива», формировании его научного облика и принципов издания трудно переоценить. В его остроумных, содержательных письмах рассыпано множество соображений не только о конкретном содержании журнала, но и о принципах отбора материала, форме его подачи, характере редакторских комментариев, структуре издания.

Немаловажное значение придавал он композиции отдельных номеров, настаивая, в частности, на равномерном соотношении важных, сенсационных и второстепенных публикаций в каждом из них. Оценивая уже упомянутый восьмой номер 1876 г., Вяземский писал издателю: «Книга в высшей степени занимательна, даже че-

ресур занимательна. Можно было ее немножко разбавить, то есть поубавить». В другом своем письме, 19/IX 1869 г., находя оправдание слабости девятого номера, он писал: «Но и Вы не виноваты. Нельзя же потчевать подписчиков все птичьим молоком. Можно и коровьим, а иногда и козьим, и даже кобыльим, которое я пил до Бородинской битвы. Пушкин, издавая «Современник», говаривал, что подписчиков баловать не надобно, и лучших стихотворений своих не печатал в своем журнале»<sup>20</sup>.

Бартенева с глубоким вниманием относился к мнению Вяземского. Вспоминая в 1892 г. в статье «Столетие князя Вяземского» о многолетних с ним отношениях, он писал: «Русский архив» бесконечно обязан князю Петру Андреевичу; без его нравственной поддержки и сотрудничества он не смог бы продолжаться. Его советы и указания в личных беседах и в частной переписке до сих пор служат издателю надежным руководством в оценке исторических лиц и событий»<sup>21</sup>.

Бартенева часто посылал Вяземскому на просмотр материалы различных авторов с просьбой сказать свое слово о достоверности документов, целесообразности их публикации, полноте сообщаемых сведений. Сам Вяземский поэтому иной раз шутливо называл себя в письмах к Бартенева его «цензором и инквизитором». Материалы же, связанные с именами друзей Вяземского — Пушкина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Бартенева вообще не считал возможным печатать без его одобрения. «Дозвольте мне напечатать высланный к Вам отрывок Карамзина о конституции. В нем прекрасно выражено политическое убеждение Карамзина, а мы, архивисты, обязаны подбирать такие выражения», — обращался Бартенева к Вяземскому 12/V 1874 г.<sup>22</sup> По-видимому, Вяземский не одобрил это намерение, ибо в журнале такой публикации нет. В другой раз Бартенева просил прочесть корректурные листы вновь найденной статьи Батюшкова: «Она, кроме имени, может быть любопытна для Вас, и мнение Вашего сиятельства было бы дорого услышать относительно верности ее»<sup>23</sup>.

Вопрос о достоверности материалов имел особое значение для Вяземского. После того как Бартенева напечатал статью Е. М. Романовича «Предсмертные дни и кончина гр. Аракчеева» (1868, № 2), на которую потом в самом «Рус-

ском архиве» пришлось поместить опровержение, Вяземский выговаривал ему: «Я как чутьем угадал, что ваш расказчик об Аракчееве — враль, а вашему чутью как журналиста должно быть еще тончее и острее моего. Вы должны всякую статью, которая мало-мальски отзывает горечью, разнюхать и перенюхать»<sup>24</sup>. В другой раз он писал: «Вы, а впрочем, и «Русская старина» подавно, Вы обращаетесь недостаточно критически с материалами, которые попадают Вам под руки»<sup>25</sup>. Прочтя в 11-м номере «Русской старины» за 1874 г. часть воспоминаний О. А. Пржедлавского (псевд. Ципринус), касающуюся восстания 14 декабря 1825 г., он писал: «Ваш бывший Ципринус, кажется, ужасно врет в «Старине». Заставляет [...] митрополита разъезжать в карете по Адмиралтейской площади 14-го декабря с двумя генерал-лейтенантами на запятках. Вы, господа собиратели, делаетесь нередко совирателями, благодаря легковерию, с которым принимаете всякую весть и всякого вестовщика»<sup>26</sup>. К подобным же вопросам Вяземский возвращался в одном из своих последних писем к Бартеневу: «Не печатайте все встречное и поперечное без критического разбора. «Архив» должен быть запасным магазином для будущей истории. Грешно набивать этот магазин трухую и сгнившим хлебом»<sup>27</sup>.

Следует сказать, что Бартенев в гораздо меньшей степени, чем многие издатели его времени, заслуживал таких упреков. Ему самому было присуще стремление к максимальной научной достоверности печатавшихся им документов. Если подлинность источника, даже очень интересного, вызвала у него сомнение, он откладывал печатание до возможности проверки. Весьма осторожен он был и в случаях, когда предложенная статья и публикация противоречили установившейся в науке точке зрения или, главное, свидетельствам ранее опубликованных документов. Так, он писал Вяземскому, порекомендовавшему ему для публикации сообщение А. А. Суворова о предках полководца: «Заметку кн. Суворова боюсь печатать, так как она совершенно противоречит давнишним находящимся в печати показаниям; не лучше ли подождать, когда получится возможность взглянуть на подлинные бумаги? Ведь исторический изыскатель обязан быть Фомой-неверным»<sup>28</sup>.

Главная проблема, по которой чаще всего между Вяземским и Бартевым возникали разногласия, были сами принципы отбора материала для исторического журнала. Корень противоречий был в различном подходе к освещению исторического прошлого, проистекавшем в конечном итоге из различия общественно-политических позиций.

Бартенев руководствовался при отборе источников для публикации своими взглядами на задачи исторической науки, призванной, по его мнению, освещать все стороны исторического процесса, не скрывая неприглядных и темных обстоятельств. Только в этом случае история могла выполнять ту воспитательную функцию, которую ей приписывал Бартенев. В этом взгляде отразилась и общая позиция Бартевева как буржуазного историка-источниковеда. Он искренне старался вводить в научный оборот разнообразные источники, исходившие из противоположных общественных лагерей, документы, освещавшие исторические события с различных, нередко противоположных точек зрения. Это стремление было особенно характерно для Бартевева в 1860—1870-е годы, когда его умеренно-либеральные взгляды еще не сменились той прочно консервативной позицией, которую он занял к концу XIX в. Он считал, что «всякое свидетельство очевидца [...], при всей неизбежной односторонности личного мнения, будет иметь цену на весах последующей, беспристрастной истории...»<sup>29</sup>, и старался в своем журнале представить широкую картину развития общественной жизни и культуры, давая слово представителям различных направлений.

Такая позиция Бартевева вызывала осуждение у многих консервативно настроенных читателей, не говоря уже о цензуре. Одним из главных противников обнародования документов о темных сторонах отечественного прошлого был Вяземский. «Не надобно печатать слишком гнусное, особливо же более или менее современное. Русский письмоварительный желудок еще не привык к слишком прямой пище, подобно западным желудкам», — писал он Бартевеву 3 октября 1868 г.<sup>30</sup> Считая, что русское общество еще не созрело для того, чтобы знать правду о своей истории, Вяземский утверждал: «Вы все думаете, что публика наша — приличный и благовоспитанный человек. А она в большинстве дитя и хо-

лоп. При детях и при челяди не все говорится»<sup>31</sup>.

Осуждая с этих позиций значительную часть публикаций «Русского архива», Вяземский нередко смыкался здесь с мнением цензуры, борьбу с которой Барте-нев вел почти всю свою издательскую жизнь.

В марте 1877 г. цензура арестовала первый номер «Русского архива» с началом воспоминаний Г. С. Винского «Мое время» (об екатерининских временах). В редакторском примечании к тексту Барте-нев писал: «Винский, подобно Радищеву, изображает пороки великой государыни и темные стороны ее досто-славного царствования, но историк должен дорожить и этим отрицательным сви-детельством»<sup>32</sup>. 13/III Барте-нев сообщил Вяземскому об аресте номера: «Цензур-ные ищейки, чуя, что пришло их время и что можно заслужить награду, озлились продажным усердием. А еще хотим обуз-дывать турецкое бесправие и наси-лие»<sup>33</sup>. Вяземский возражал ему на это: «Очень сожалею о ваших цензурных невзгодах. Но, признаюсь, и сам выкинул бы я кое-что из написанного. Вся Россия знает слабости Екатерины. Незачем их снова возглашать, да еще сырьем, и поч-ти похабно и цинически»<sup>34</sup>.

Вообще к вопросу о цензурном гнете, на который постоянно жаловался в своих письмах Барте-нев, Вяземский подходил по-своему. Он, в частности, весьма скеп-тически отнесся к преимуществам осво-бождения «Русского архива» в 1866 г., как и ряда других изданий, от предваритель-ной цензуры. «Если вы решительно осво-бождены от цензуры,— писал он,— то мой совет — усилить над собою свою личную цензуру. Вы должны были уже наметать глаза на то, что ее пугает. Я, признаюсь, не очень понимаю бесцензурное положе-ние некоторых изданий, когда цензура не совершенно отменена и вполне еще суще-ствует для других изданий. Это несколько похоже на собак с намордниками и без намордников. Вольному воля, но собаке без намордника опаснее выбежать на улицу. Полиция вдвое строже сторожит за ни-ми»<sup>35</sup>. Барте-нев откликнулся так: «И смех и горе наводит ваше сравнение собак с намордниками и подцензурных изданий. Дей-ствительно [...] гулять в наморднике без-опаснее, но каково же и чувствовать, что на вас во всяком случае смотрят как на собаку»<sup>36</sup>.

Требования о превентивной личной цен-зуре Вяземский неукоснительно применял к публикациям в «Русском архиве» собст-венных произведений. «Не могу испол-нить требование ваше и решительно не соглашаюсь на напечатание моего четве-ростишия,— писал он Барте-неву 5/V 1872 г.— Оно вообще не годится к глас-ности в настоящее время и особенно в мо-ем положении. Я напал на «Войну и мир» и сам не должен печатать эпиграммы на печальные отечественные события»<sup>37</sup>. Посылая вскоре ему свое стихотворение «Русский бог», он писал не без горького юмора: «А вот Вам для «Архива» 1900 года»<sup>38</sup>.

Был ряд случаев, когда Вяземский вполне разделял негодование цензуры. Так случилось, когда в 7-м номере «Рус-ского архива» за 1875 г. появилась статья Г. В. Есипова «Жизнеописание кн. А. Д. Меншикова по новооткрытым бума-гам», где, в частности, приводились доку-менты, характеризующие распущенность нравов при дворе Петра I. В связи с этим Барте-нев получил официальное предостере-жение от исправляющего должность на-чальника Главного управления по делам печати, нашедшего «это сообщение в выс-шей степени оскорбительным для памяти императора Петра I» и «совершенно не-уместным даже и в специальном русском издании»<sup>39</sup>. Цензор со своей стороны из-вестил Барте-нева, что на «крайнюю не-пристойность» статьи обратил внимание сам царь<sup>40</sup>. В обширном возражении, на-правленном Барте-невым в Главное у-правление по делам печати, он писал: «История Петра Великого и его времени делается невозможной, как скоро авторы и издатели станут относиться к ним с строгою брезгливостью. В действиях и в самих письмах Петра и его сподвижников читатели встречают много такого, от чего коробится нравственное приличие нашего времени. Обходить молчанием эти черты нравов поистине нет возможности»<sup>41</sup>. Ко-пию возражения Барте-нев послал Вязем-скому. Однако тот решительно поддержал цензурное ведомство. В ответном письме он называл эту статью «историческим ко-щунством» и упрекал издателя: «Охота Вам пачкать свой журнал и русскую ис-торию погаными и похабными сплетнями г. Есипова»<sup>42</sup>.

Споры эти развивали неоднократно уже поднимавшийся в переписке Вяземского с Барте-невым вопрос о личности и значе-



нии Петра. Несогласные в самих оценках, они не могли сойтись и во взгляде на допустимость публикации документов, в чем-то снижающих канонический образ великого государственного деятеля. Славянофильские симпатии Бартенева заставляли его с некоторым предубеждением относиться к личности и деятельности Петра. Он писал Вяземскому 30/V 1872 г.: «Я старовер. Теперь начинается церемония с ботиком Петра Великого у Тайнинских ворот, а мне все припоминаются стихи К. Аксакова: «Не раз твои могучи руки багрились кровию людской» [...], зубцы кремлевские напоминают торчавшие на них стрелецкие головы, а соборы — всешутейшие шествия при колокольном звоне в Немецкую слободу»<sup>43</sup>. У Вяземского же личность Петра вызывала иные ассоциации. Автор стихов о Петре, начинавшихся словами: «Великий Петр, твой каждый след // Для сердца русского есть памятник священный...»<sup>44</sup>, вот как он отвечал Бартеву: «Разумеется, со всею жаждою своею просвещения, Петр был дикарь, но со всем тем он искупил нас из дикости. Без него Вы не издавали бы «Архива», а были бы, со всеми нами, добрым мужичком. Так называемое славянофильство или ваше староверство — не только противодействие, протест против реформ Петра, но и плод их»<sup>45</sup>.

Не следует, конечно, думать, что Бартев вообще отрицал выдающееся значение Петра. Он писал в ответ Вяземскому: «Но вот что замечательно и составляет истинный признак гения: какие обвинения ни взводи на него, как ни думай о нем, его величавый образ неотразимо предстает перед вами, овладевает вами»<sup>46</sup>.

Необходимо отметить, что, соглашаясь не раз с цензурой, Вяземский в то же время возражал против публикации в «Русском архиве» произведений реакционной, мракобесной мысли, от которых не отказывался Бартев, видевший в них достоверное отражение идейной борьбы той или иной эпохи. Так, в 1868 г. он опубликовал «Записку о крамолах врагов России», составленную, по-видимому, в конце 1820-х годов и принадлежащую, как считается теперь, П. А. Ширинскому-Шихматову. Написанная в духе крайнего обскурантизма, проникнутая ненавистью к свободной мысли, к просвещению и особенно к университетам, записка эта в то же время — ценный источник по истории масонства и Библейского общества. Но

Вяземский отнесся к ней не как к историческому источнику, а как к злободневному материалу, исходящему из реакционно-церковных кругов, к «диким воплям грубого православия», как он писал. «А пуще всего, зачем напечатали Вы безобразную записку «О крамолах врагов России», исполненную крамол против здравого смысла и правды? Подобной статье место в «Христианском чтении», «Православном сборнике» и т. п. сборнике. А отнюдь не в «Русском архиве», — писал он Бартеву 19/IX 1868 г. и продолжал: «Во всяком случае, если Вы ее уже приняли, то следовало Вам оговориться и сказать, что печатаете ее как любопытное знамение времени»<sup>47</sup>.

В тесной связи со всеми указанными спорами находилась и постоянно обсуждавшаяся в переписке Бартева и Вяземского проблема границы между прошлым, освещением которого должен заниматься исторический журнал, и современностью, которой он касаться не должен. Проблема эта включала в себя вопрос об «историко-хронологической меже», как выразился Вяземский, упрекая Бартева в упомянутом выше опубликовании воспоминаний об Аракчееве<sup>48</sup> (как видим, «межа», по его представлениям, не должна была проходить позднее 1830-х годов), вопрос о том, называть ли подлинные имена сравнительно недавно ушедших современников, и круг близких вопросов. «Вообще „Архив“, как архив, — утверждал в одном из писем Вяземский, — должен быть очень осторожен в прикосновении к живым и к вопросам современности, и даже к тем, которые находятся еще в чистилище истории и не преданы окончательно на суд божий»<sup>49</sup>. Более развернуто изложены его взгляды в письме к Бартеву по поводу напечатанных в 1875 г. в журнале бумаг Жуковского. Это письмо Бартев счел нужным опубликовать (1876, № 2). В нем Вяземский писал: «Вообще периодическая и хроническая печать [...] любит демаскировать лица, она мало уважает охранительные звездочки и ведет большой расход собственным именам. Между тем, не следует забывать, что собственное имя есть вместе с тем и личная собственность, родовая, семейная. С таким имуществом посторонним людям должно обращаться осторожно и почтительно, пока эта собственность, как, например, литературная, авторская, не поступит, за истечением нескольких деся-

тилетних давностей, в область общего достояния. А до законного срока — эта законность не может быть определена цифрами, но чувством приличия и нравственным тактом»<sup>50</sup>.

Бартенев, в сущности, разделял эти воззрения, но несколько свободнее обращался с пресловутой «межой». Приведем некоторые примеры.

В 1872 г. до Бартенева дошли слухи, что дочь А. С. Пушкина графиня Н. А. Меренберг начала знакомить некоторых с хранившимися у нее письмами отца к матери. Бартенев немедленно обратился к Вяземскому. «Нельзя ли прибегнуть к Вашему посредству? — писал он 9/XI 1872 г. в Висбаден. — Коль скоро они показаны были лицам посторонним, то нет ли и мне возможности прочесть их в полной копии и напечатать не иначе как под шапкою цензуры»<sup>51</sup>. Через некоторое время Вяземский ответил ему: «О письмах Пушкина к жене нечего и думать. Дочь именно потому, что не нуждается в деньгах, и не уступит этих писем иначе, как за большие деньги. Она сказала мне, что ей предлагали 5000 рублей, но она на предложение не согласилась. Я прочел эти письма все, особенно достойное внимания — неудобопечатаемо, а прочее не стоит больших денег»<sup>52</sup>.

Скептический ответ Вяземского не обескуражил Бартенева. Летом 1873 г. он поехал за границу и из Висбадена, где жила дочь Пушкина и ее тетка, баронесса А. Н. Фризенгоф, сообщал Вяземскому, что, преодолев некоторые препятствия, был принят графиней Меренберг и прочел все письма Пушкина. При этом он решительно разошелся с мнением Вяземского и еще более утвердился в намерении их опубликовать. Разумеется, у скромного издателя «Русского архива» не было той огромной суммы, которую запрашивала Н. А. Меренберг. Поэтому он пытался убедить известного собирателя и издателя исторических документов, одного из богатейших землевладельцев России — графа С. Д. Шереметева купить письма и издать их<sup>53</sup>, хотя и понимал при этом, что, каков бы ни был ответ Шереметева, для «Русского архива» письма были потеряны. Как известно, в конце концов, письма Пушкина купил М. М. Стасюлевич (всего за тысячу рублей) для «Вестника Европы» (1878, кн. 1 и 3).

Другой пример — история с публикацией письма Е. А. Баратынского к В. А. Жу-

ковскому, касающегося исключения первого из Пажеского корпуса. В сентябрьском номере «Вестника Европы» за 1867 г. в воспоминаниях В. И. Панаева упоминалось, что Баратынский был разжалован в солдаты за воровство. Возмущенный Вяземский немедленно написал Бартеневу: «Нельзя оставить без возражений или объяснения подобное голое, сырое и дикое обвинение»<sup>54</sup>. «О Баратынском давным-давно готов я напечатать несколько разъяснительных и опровергающих слов; меня удерживает Соболевский — он говорит, что лучше отделаться молчком», — отвечал тот, прибавляя, что когда-то видел у И. В. Киреевского в копии письмо Баратынского к Жуковскому, где речь шла как раз об исключении из Пажеского корпуса<sup>55</sup>. По-видимому, Бартеневу удалось вскоре получить эту копию и послать ее Вяземскому с вопросом — печатать ли? Вяземский усомнился: «Нахожу и я, что письма Баратынского печатать не следует. Предание еще слишком свежо»<sup>56</sup>. И так как Бартенев, очевидно, склонился к другому, он еще раз написал ему 20/XII 1867 г.: «По моему мнению, если и печатать письмо Баратынского к Жуковскому, то не иначе как с оговоркою, что письмо это печатается вследствие неприязненных отзывов, появившихся недавно в печати о Баратынском, — и тут сослаться на статью Панаева, и при этом заметить о неприличии подобных отзывов о личностях, почти нам современных и еще не перешедших за пределы законной давности»<sup>57</sup>. Бартенев напечатал письмо в № 1 за 1868 г. в сопровождении заметки Н. В. Путяты, родственника Баратынского, полемизировавшего с Панаевым.

В прямой связи с рассмотренным кругом вопросов находится часто выражавшееся Вяземским осуждение свойственного Бартеневу уклонения от оценки в журнале печатаемых материалов. Публикуя разнородные документы, исходящие из противоположных общественных лагерей, Бартенев не только не сопровождал их критическим разбором, но вообще крайне редко высказывал свое личное мнение об освещении в них исторических событий. Его предисловия и вступительные заметки, лаконичные, но емкие, сообщали, как правило, ценные фактические сведения об авторе или об описываемых событиях, но нередко заканчивались словами: «Предоставляем читателям самим судить о важности приводимых ниже докумен-

тов». За это демонстративно объективистское отношение Вяземский часто упрекал Бартенева. «Можно печатать всякие исторические и биографические документы, но чувства и склонность издателя в ту или иную сторону должна проглядывать», — писал он 27/IX 1868 г.<sup>58</sup> В другом письме, еще через месяц, он очень выпукло выразил свою позицию: «Я вовсе не требую, чтобы Вы печатали только хорошее о беленьких и любимых Вами. Но когда дело идет о черненьких, то все же не мешает Вам сказать, что Вы печатаете черненькое, потому что в нем есть исторический интерес, но что Вы этой черноте нисколько не сочувствуете»<sup>59</sup>.

Существенное место в анализируемой переписке занимали споры корреспондентов об освещении в «Русском архиве» истории освободительного движения, и в первую очередь движения декабристов. Вопрос был сложен и щекотлив для обоих собеседников. 1860-е, а в особенности 1870-е годы, на которые падает общение Бартенева с Вяземским, были временем максимальной активности издателя «Русского архива» в обнародовании документов этой, совсем недавно запретной для гласности, героической страницы истории XIX в. Журнал занял одно из ведущих мест среди повременных изданий по количеству и важности появившихся в нем материалов о тайных обществах 1820-х годов. В это время от него отставал даже более демократический по своему направлению журнал «Русская старина», который в 1870 г. начал издавать М. И. Семевский. В «Русском архиве» и в 2-томном сборнике «Девятнадцатый век», явившемся фактическим продолжением журнала, появилось 65 публикаций по этой теме. Среди них были источники такой ценности, как воспоминания В. Н. Соловьева о И. И. Сухонове, записки Н. В. Басаргина, М. И. Муравьева-Апостола, Н. И. Лорера (в приложении к последним впервые увидело свет пушкинское «Послание в Сибирь»), И. Д. Якушкина, множество писем декабристов, документы о восстании Черниговского полка. Общественное значение обнародования на страницах «Русского архива» документов по истории декабризма было очень велико и привлекало к журналу внимание читателей. Понятно, как важно было бы для Бартенева сочувствие его начинаниям и разысканиям в этой области такого близкого к событиям и людям 1820-х годов современника,

как Вяземский. Но отношение последнего к движению декабристов и к восстанию 14 декабря было слишком сложным, чтобы рассчитывать на охотное его сотрудничество в этом деле<sup>60</sup>. Уже к первой связанной с декабристами публикации Бартенева — «Выдержкам из записок Липранди» (1866), где речь шла о пребывании Пушкина в Кишиневе, освещалась судьба «первого декабриста» В. Ф. Раевского и цитировалось его стихотворение «Певец в темнице», Вяземский отнесся крайне сдержанно. Еще до публикации этих воспоминаний и последовавших за ней претензий цензуры Вяземский предостерегал Бартенева, «что этот Липранди Вам не к добру». Впоследствии он был менее сдержан, и именно письма его к Бартеневу дают ясное представление и о том воинствующем отрицании движения декабристов, к которому пришел Вяземский на склоне дней, и вместе с тем о неоднозначности этого отношения.

После появления в «Русском архиве» полемической статьи П. Н. Свистунова «Несколько замечаний по поводу новейших книг и статей о событии 14 декабря и о декабристах» (1870, № 8—9), где обсуждались коренные вопросы идеологии декабризма и публично велся спор с запрещенными в России «Записками декабриста» А. Е. Розена, после продолженной на страницах журнала полемики<sup>61</sup> (а все это вызвало резкую реакцию цензуры), Вяземский начал высказываться более развернуто. «Хорошо делаете Вы, что прекращаете сибирскую полемику, — писал он Бартеневу 11/23 III 1871 г. — В статье Свистунова занимателен разве портретный очерк Лунина. Знал я его в доме Муравьевой как светского блестящего говоруна, который смешил до слез, особенно дам, своими шутками и остроумием. Но теперь вижу, что под этой блестящей оболочкой была и некоторая самобытная и своеобразная глубина». Отозвавшись затем одобрительно о книге Розена («едва ли не лучший рассказ из всех известных рассказов действователей той эпохи»), Вяземский изложил свой общий взгляд на проблему: «Нет сомнения, что возникновение тайного общества было первоначально плодом походов, совершенных русскими войсками по Германии и Франции. Самородной русской мысли тут не было. Уровень духовного народного образования не соответствовал этой метафизике. Эти господа были тоже Арзамасцы в своем роде: мы

играли немножко как дети в литературу, а они очень множко как дети в политику»<sup>62</sup>. Как видим, взгляд достаточно тривиальный.

Выход в свет в 1871 г. сборника «Девятнадцатый век», где были напечатаны записки Н. В. Басаргина, стихотворения и письма К. Ф. Рылеева, воспоминания о нем Е. П. Оболенского и Н. А. Бестужева и ряд подобных материалов, вызвал уже резкое раздражение Вяземского. В обширном письме к Бартеңеву по этому поводу он высказался с небывалой остротой. «Вы, говорят, жалуетесь на притеснения цензуры. А что скажете вы, когда я начну к вам придираяться? К чему, например, дали Вы так много места декабристам в сборнике XIX века? Неужели значение их в историческом отношении так крупно, что оно может обозначить эпоху и что с них как будто следует начинать новое летосчисление? В беспристрастной оценке этого дела нельзя не прийти к заключению, что умыслы их были преступны и безумны не только противу правительства, но и противу России, которая не устояла бы, или, по крайней мере, надолго была бы потрясена, если покушение их увенчалось успехом. Оно залило бы Россию кровию, и эти передовые люди утоплены были бы в этой крови другими лицами передовейшими». Продолжая свою филиппику, Вяземский спрашивал: «Да и самые передовые лица были ли в самом деле крупные исторические личности?», давая на этот вопрос отрицательный ответ: «Мысль, что Россия утратила в них много обещавшую жатву,—мысль, по мне, неверная. Ни в одном из них не было государственных залогов и зачатков. Они были политические Белинские»<sup>63</sup>. Вяземский, для которого сравнение с Белинским — не только идейным противником, но и человеком, лично его оскорбившим (напомним, что в знаменитом письме к Гоголю Белинский назвал Вяземского «князем в аристократии и холопом в литературе»<sup>64</sup>), было знаком крайнего осуждения, не мог и предположить, как выразительна заключенная в этих словах косвенная похвала.

Сам интерес «Русского архива» к движению декабристов, ясно обозначившийся в эти годы, вызывал постоянное возмущение Вяземского. «... Уже почти дошло до апофеозы,— писал он в том же огромном письме к Бартеңеву,— что ни говори, а это уж лишнее. Подобные изображения

вроде Плутарха могут иметь сильное влияние на молодые умы. Может быть, и сам Нечаев не зачитался ли подогретыми преданиями». Прямые политические обвинения Вяземского, включавшего публикации «Русского архива» в те идейные явления, результатом которых был только что закончившийся и взбудораживший всю Россию процесс нечаевцев, не могли не встревожить Бартеңева. Особенно болезненно он реагировал на слова о Плутархе: он слышал их уже не впервые. У сборника «Девятнадцатый век» была весьма сложная и долгая цензурная история. Ни Московский цензурный комитет, ни Главное управление по делам печати не решались взять на себя ответственность за выпуск его в свет. Только вследствие ходатайства перед самим царем статс-секретаря Лобанова-Ростовского последовало высочайшее разрешение<sup>65</sup>. Однако Александр II тут же приказал Адлербергу передать Бартеңеву свое неудовольствие его ролью, как он выразился, «Плутарха декабристов»<sup>66</sup>. В письме от 2/XII 1871 г. Бартеңев пытался оправдаться, смягчить Вяземского и вместе с тем как-то объяснить свой действия: «Прозвище Плутарх декабристов меня серьезно беспокоит; бога ради, припрячьте его. Не отвечать же мне за то, что не соразмерил своего сборника. Но неужели же не скажете доброго слова об остальном составе его и о литературном достоинстве самых Записок Басаргина? [...] Нельзя собирать исторических материалов миновать лиц, которые, к несчастью, определили или, если угодно, омрачили тридцать лет русской истории [...] Заработавшись, не сообразил впечатления, которое производит мой сборник. Каюсь, и не хочу печатать записок Лорера»<sup>67</sup>. Заявления эти были, разумеется, далеко не искренни, ибо, оправившись от тревоги, Бартеңев все так же продолжал публиковать декабристские материалы; напечатал он потом и записки Лорера (1874, № 2, 9).

Нельзя не отметить вместе с тем, что были случаи, когда Вяземский вопреки всему высказанному сам способствовал появлению в «Русском архиве» некоторых декабристских материалов. Так, в 1876 г., при свидании с Бартеңевым в Гомбурге, он сообщил ему о мемуарах французского литератора Ипполита Оже, неоднократно посещавшего Россию, начиная с 1810-х годов. В сентябре 1876 г. Бартеңев уже из Франции просил Вяземского при-

слать ему рекомендательное письмо к Оже, а в следующем письме, из Парижа, сообщал: «Третьеводнишнюю грозою любовался я в Венсене, сидя у Оже, с которым мы эти дни неразлучны [...] Он превозмогает свое восьмидесятилетие не хуже Вашего. Он читал мне выдержки из своих воспоминаний: отрывки о 1814—1817 годах появятся в „Русском архиве“»<sup>68</sup>. «Отрывки о 1814—1817 годах» были не что иное, как воспоминания Оже о Лунине, с которым он был близко знаком в России, и во время пребывания последнего во Франции,— один из ценнейших источников для этого периода биографии декабриста (1877, № 1, 2, 4, 5). Судя по переписке Оже с Бартевым, Вяземский не только не отстранился от этой публикации, узнав, что она посвящена преимущественно Лунину и отражает историю революционных исканий его молодости, но продолжал следить сочувственно за переговорами Оже с Бартевым, а по выходе первых книжек журнала с этими мемуарами писал Оже, что они встречены с симпатией, «особенно о Лунине»<sup>69</sup>.

Кончина Вяземского в 1878 г. была большой потерей для «Русского архива» и его издателя. В ближайшие за тем годы Бартев продолжал активно популяризировать его наследие и публиковать ценнейшие документы его архива. Только в одном 1879 г. в «Русском архиве» были напечатаны три последних стихотворения Вяземского, письма его к Пушкину, К. С. Аксакову, А. Я. Булгакову, вел. кн. Михаилу Павловичу (в последних двух комплексах сообщались сведения о дуэли и смерти Пушкина). Продолжал он печатать его материалы и позднее.

Рассматривая в настоящей статье переписку Вяземского и Бартевева, мы и не пытались исчерпать все богатство ее содержания. Но даже один преобладающий в этой переписке аспект — история «Русского архива» и формирования русской исторической журналистики, убедительно демонстрирует все значение этого эпистолярного памятника.

Любопытнейшей его стороной является то обстоятельство, что оба корреспондента при всем различии их места и роли в истории литературы и общественной жизни, различии поколений, рода деятельности, и прежде всего таланта, прошли, каждый в свое время, сходный путь идейного развития — от передовых для своей эпохи взглядов (но отнюдь не самых передовых!)

в молодости к консерватизму во второй половине жизни. Но консерватизм их вовсе не означал полного слияния ни с правительственной, ни с общественной реакцией. Переписка Вяземского и Бартевева показывает этих двух людей в тот период, когда один из них, Вяземский,— в конце своего пути, другой, Бартев, не растерял еще либеральные идеи молодых лет, хотя шаг за шагом начинает от них отступать. Это делает их переписку еще и памятником тех тонких оттенков идейных споров, которые не всегда бывают замечены в исторической литературе.

\*

- <sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 46 — П. И. Бартевева, ф. 195 — П. А. Вяземского. В дальнейших ссылках на письма из этих фондов название архива опускается.
- <sup>2</sup> Записи рассказов Вяземского и его жены о Пушкине были напечатаны в «Русском архиве» (1888, т. II) с указанием: «Записано в разное время, с позволения обоих».
- <sup>3</sup> Русский архив, 1892, с. 488.
- <sup>4</sup> Там же, 1908, № 5, с. 113.
- <sup>5</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 153, л. 82 об.
- <sup>6</sup> Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., 1963, с. 151.
- <sup>7</sup> Письмо Бартевева к Вяземскому от 25/V 1865 г.— Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 12 об.
- <sup>8</sup> Письмо от 15/29 III 1895 г.— Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 559, л. 91. Письмо Гоголя к Вяземскому было напечатано в 1865 г., № 7.
- <sup>9</sup> Бартев печатал их сперва в сборнике «Деятельный век» (М., 1872, кн. 2), а затем в 1872—1877 гг. в «Русском архиве» под заглавием «Из старой записной книжки, начатой в 1813 году».
- <sup>10</sup> Воспоминания о 1812 годе, о В. А. Жуковском, Ф. В. Ростопчине, старом московском и петербургском дворянстве и др.
- <sup>11</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 560, л. 369.
- <sup>12</sup> Письмо от 9/III 1872 г.— Там же, ед. хр. 564, л. 102 об.
- <sup>13</sup> Письмо от 12/IV 1872 г.— Там же, л. 171.
- <sup>14</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 565, ч. II, л. 209.
- <sup>15</sup> В 1874 г. было напечатано только одно письмо Вяземского к Пушкину 1825 г., все же остальные его письма к Пушкину были напечатаны в «Русском архиве» в 1879 г.
- <sup>16</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 566, ч. I, л. 21—21 об.
- <sup>17</sup> Там же, ед. хр. 561, л. 171.
- <sup>18</sup> Там же, ед. хр. 568, л. 464.
- <sup>19</sup> Письма от 19/IX 1869 г. (Там же, ед. хр. 561, л. 453) и от 20/XII 1868 г. (Там же, ед. хр. 153, л. 56 об). Основания этих суждений Вяземского не всегда достаточно ясны. Легко понять высокую оценку восьмого номера журнала за 1876 г., где были материалы о 1812 г., неизданный отрывок из «Руслана и Людмилы», записка Жуковского к Пушкину, часть собственной «Старой записной книжки» и др. Но не понравившийся ему девятый номер 1869 г. тоже был богат любопытными материалами (подборка документов о 1812 г., письма Карамзина к Жуковскому и т. п.). Можно предположить лишь,

- что Вяземскому были не по душе публикации писем, связанных с польским восстанием 1830–1831 гг., и письма Булгарина к Липравди.
- <sup>20</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 561, л. 453.
- <sup>21</sup> Русский архив, 1892, № 8, с. 488.
- <sup>22</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 181. О каком отрывке идет речь, неясно, возможно — из «Записки о Польше», тогда еще не напечатанной.
- <sup>23</sup> Письмо от 20/IV 1869 г.— Там же, л. 99–99об. Имеется в виду статья Батюшкова «Прогулка по Москве», вскоре напечатанная Бартевым (1869, стб. 1914).
- <sup>24</sup> Письмо от 24/VI 1868 г.— Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 153, л. 71–71об.
- <sup>25</sup> Письмо от 20.I/2.II 1875 г.— Там же, ед. хр. 567, л. 38об. В данном случае упрек относился к мелким неточностям в записках сенатора Е. Ф. Брадке (1875, т. I).
- <sup>26</sup> Письмо от 14/26.XII 1874 г.— Там же, ед. хр. 566, ч. II, л. 353. «Нашим бывшим» Ципринус назван потому, что за два года до этого и Бартев печатал отрывки из его мемуаров.
- <sup>27</sup> Письмо от 30.X/11.XI 1877 г.— Там же, ед. хр. 572, л. 507об.
- <sup>28</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 34. Заметка в «Русском архиве» не появилась.
- <sup>29</sup> «Русский архив», 1867, № 12, стб. 1579.
- <sup>30</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 153, л. 17об.
- <sup>31</sup> Письмо от 3/IV 1869 г.— Там же, ед. хр. 561, л. 240.
- <sup>32</sup> Русский архив, 1877, № 1, с. 76.
- <sup>33</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 247.
- <sup>34</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 569, л. 149.
- <sup>35</sup> Там же, ед. хр. 568, л. 487–488об.
- <sup>36</sup> Письмо от 21/III 1866 г.— Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 12.
- <sup>37</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 564, л. 263. О какой из эпиграмм Вяземского идет речь, установить трудно. О критике Вяземским толстовской концепции народной войны и вообще «Войны и мира» см.: Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1966, с. 356.
- <sup>38</sup> Там же, л. 181об. Стихотворение было напечатано в России впервые в 1880 г. (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1880, т. 3, с. 450–451).
- <sup>39</sup> Там же, ед. хр. 567, л. 298.
- <sup>40</sup> Там же, л. 277.
- <sup>41</sup> Там же, л. 249.
- <sup>42</sup> Письмо от 9/21. VIII 1875 г.— Там же, л. 283.
- <sup>43</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 125об.
- <sup>44</sup> «Петр I в Карлсбаде» (*Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958, с. 309–310).
- <sup>45</sup> Письмо от 1/VI 1872 г.— Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 564, л. 226.
- <sup>46</sup> Письмо от 6/VI 1872 г.— Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 126.
- <sup>47</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 153, л. 21–21об.
- <sup>48</sup> Письмо от 13/II [1868] г.— Там же, л. 83об.
- <sup>49</sup> Письмо от 24/VI 1868 г.— Там же, л. 71.
- <sup>50</sup> Русский архив, 1876, № 2, с. 250.
- <sup>51</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 135.
- <sup>52</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 565, ч. I, л. 170об. История попыток Н. А. Меренберг продать в Россию за крупную сумму право публикации писем Пушкина к жене не раз освещалась в литературе. Переписка Бартева и Вяземского вносит в нее некоторые неизвестные прежде детали.
- <sup>53</sup> Письмо Бартева к Вяземскому от 2/14.VIII 1873 г.— Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 158об. Не исключено, что сама идея обращения к Шереметеву была подсказана Вяземским (Шереметев был женат на его внучке).
- <sup>54</sup> Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 153, л. 70.
- <sup>55</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 58.
- <sup>56</sup> Письмо от 25/XI 1867 г.— Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 153, л. 65.
- <sup>57</sup> Там же, л. 56.
- <sup>58</sup> Там же, л. 19.
- <sup>59</sup> Там же, л. 17об.
- <sup>60</sup> Тема «Вяземский и декабристы» подробно освещена в работе Ю. М. Лотмана «П. А. Вяземский и движение декабристов». — Учен. зап. Тарт. ун-та, Тарту, 1960, вып. 98.
- <sup>61</sup> В № 2 за 1871 г. были напечатаны возражения Свистунову А. Е. Розена и С. В. Максимова и одновременно ответ им Свистулова.
- <sup>62</sup> Летописи Гос. Литературного музея. Кн. III. Декабристы/Ред. Н. П. Чулков. М., 1938, с. 492–493.
- <sup>63</sup> Там же, с. 495–496, 497.
- <sup>64</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1956, т. 10, с. 219.
- <sup>65</sup> Литературное наследство. М., 1954, т. 59, с. 336.
- <sup>66</sup> *Бартев П. И.* Из записной книжки «Русского архива». — Русский архив, 1909, № 6, с. 299.
- <sup>67</sup> Ф. 195, оп. 1, ед. хр. 1407, л. 108.
- <sup>68</sup> Письмо от 3/15.X 1876 г.— Там же, л. 239 об.
- <sup>69</sup> Письмо И. Оже к Бартеву от 7/VII 1877 г.— Ф. 46, оп. 1, ед. хр. 569, л. 238 об.



## ВОСПОМИНАНИЯ Н. П. АНЦИФЕРОВА ОБ И. М. ГРЕВСЕ

*Б. С. Каганович*

«Иван Михайлович Гревс — имя, которое с любовью и почтением произносят все, кому действительно дорога русская культура и русская наука. Большой, настоящий ученый, он был изумительным учителем... Этот человек стоит того, чтобы о нем помнили». Так начинала свою рецензию на вышедшую посмертно книгу И. М. Гревса о Таците проф. М. Е. Сергеенко<sup>1</sup>.

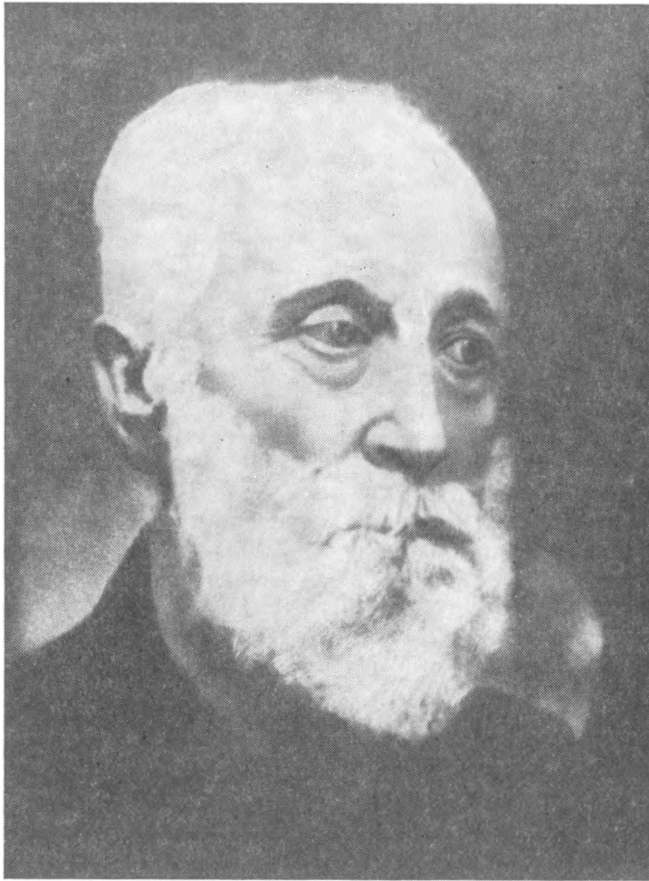
К сожалению, несмотря на превосходный биографический очерк об И. М. Гревсе Е. Ч. Скржинской<sup>2</sup>, роль и значение этого выдающегося ученого, более полувека занимавшего кафедру медиевистики в Петербургском-Ленинградском университете и создавшего блестящую школу историков средневековой культуры, далеко еще не оценены по заслугам. Дело в том, что печатные труды И. М. Гревса лишь в малой степени отражают его научно-культурную деятельность, обаяние и влияние его личности. «По своему научному темпераменту, — говорил он, — я был более профессор, чем кабинетный ученый; исследовательское рвение во мне горело больше, но я — по страсти к преподаванию — почти всегда подчинял целям и интересам последнего исследовательские задания»<sup>3</sup>. «И. М. был мастерзингером культуры. В течение десятков лет его курсы и темы его семинариев касались проблем культуры. Города Италии, Франциск Ассизский, бл. Августин, Григорий Турский, Данте — эти темы он прорабатывал в семинариях множество раз», — писала одна из учениц Гревса<sup>4</sup>. Позднее Гревс много работал над изучением своих любимых писателей И. С. Тургенева и Р. Роллана и продолжил свои исследования аграрного строя и быта Римской империи. Горячий энтузиаст и насадитель в России экскурсионного метода, дважды (в 1907 и 1912 гг.) ездивший со своими студентами в Италию, И. М. Гревс стал одним из главных деятелей Петроградского экскурсионного института и Центрального бюро краеведения<sup>5</sup> и явился одним из пионеров изучения городской культуры в нашей стране. К сожалению, многие

работы И. М. Гревса не опубликованы.

«Его ученики по сравнению с другими несметны, — говорила Е. Ч. Скржинская. — Он, обладая памятью почти „скульптурной“, многих не помнил и многих, называвших себя его учениками, не узнавал. Они рассеяны по всей нашей великой стране, всюду разнося свет культуры, который в значительной степени передавал им Иван Михайлович в их лучшие молоддые годы»<sup>6</sup>. В числе учеников И. М. Гревса был ряд крупных ученых. Прежде всего это О. А. Добиаш-Рождественская, блестящий историк и палеограф, первая в России женщина — магистр и доктор всеобщей истории, впоследствии член-корреспондент АН СССР. Далее это Л. П. Карсавин, А. И. Хоментовская, Н. П. Оттокар, В. Э. Крусман, Г. П. Федотов, И. И. Любименко, Н. П. Анциферов, выдающиеся советские медиевисты Н. В. Пигулевская, Е. Ч. Скржинская, А. Д. и В. С. Люблинские, М. А. Гуковский, В. И. Рутенбург.

Рассматривая теперь «полную трудов и дней» жизнь И. М. Гревса, мы видим, насколько она — при всех трудностях и неудачах — была плодотворной, и если в какие-то горькие минуты она казалась самому И. М. «жизнью несвершений», то согласиться с этим никак невозможно: его трудами было положено начало петербургской школе западной медиевистики и в значительной мере вообще научному изучению в России западноевропейской средневековой культуры. В конце жизни сам он, человек пленительной мягкости, гуманности и благородства, стал для окружающих его молодых поколений своего рода памятником русской культуры.

Н. П. Анциферов (1889—1958), воспоминания которого о Гревсе публикуются ниже, был одним из ближайших и любимейших учеников И. М. В университете он увлекался историей итальянских городов и Францисканском Ассизским, впоследствии от медиевистики отошел, но в своих работах по урбанистике и русской литературе развивал идеи и методы учителя. Недавно о Н. П. Анциферове хорошо написал В. Н. Орлов: «С любовью, уваже-



Профессор  
Иван  
Михайлович  
Гревс

нием и признательностью вспоминаю здесь этого прекрасного человека, проникновенного историка русской культуры, талантливого писателя, автора замечательных книг „*Душа Петербурга*“, „*Быль и миф Петербурга*“, „*Петербург Достоевского*“<sup>7</sup>. Добавим, что книга „*Душа Петербурга*“ иллюстрирована великолепными гравюрами А. П. Остроумовой-Лебедевой, а „*Петербург Достоевского*“ — рисунками М. В. Добужинского. Последние годы жизни Н. П. Анциферов, с середины 1930-х го-

дов работавший в Литературном музее в Москве, был занят разбором и описанием так называемой «Пражской коллекции» Герцена и Огарева.

Глава «Иван Михайлович Гревс» входит в состав воспоминаний Н. П. Анциферова, написанных в конце 1940-х годов (ГПБ, ф. 27). Характеризуя исторические воззрения Гревса, Н. П. Анциферов допускает не вполне точное истолкование таких терминов, как «идиографическое» и «номотетическое» направления в исторической науке и «романизм» и «германизм» в медиевистике. Верно улавливая суть разногласий между И. М. Гревсом и его учениками Л. П. Карсавиным и Н. П. Оттокарсом, мемуарист применяет к Гревсу слово «идеализм» в бытовом значении «служения идеалам в практической жизни», в то время как оба ученика, несомненно, были идеалистами в философском и методологическом плане. Мы, однако, не думаем, что эти терминологические неточности уменьшают интерес и культурную ценность воспоминаний Н. П. Анциферова. При воспроизведении текста (авторизованная машинопись) устранены явные опечатки машинистки. Примечания внизу страницы принадлежат автору, комментарии в конце текста — публикатору.

<sup>1</sup> *Сергеенко М. Е.* Рец. на кн.: *Гревс И. М.* Тацит. М.; Л., 1946. — ВДИ, 1946, № 3, с. 115.

<sup>2</sup> *Скрябинская Е. Ч.* И. М. Гревс. — В кн.: *Гревс И. М.* Тацит. М.; Л., 1946, с. 223—248.

<sup>3</sup> ЛО Архива АН СССР, ф. 726, оп. 1, № 193, л. 2 об.

<sup>4</sup> *Чехова Е. Н.* О. А. Добиаш-Рожественская. — ГПБ, ф. 254, № 479, с. 32.

<sup>5</sup> См.: *Враская О. Б.* Архивные материалы И. М. Гревса и Н. П. Анциферова по изучению города. — В кн.: *Археографический ежегодник за 1981 г.* М., 1982, с. 303—315.

<sup>6</sup> ЛОИИ, Западноевропейская секция, ф. 14.

<sup>7</sup> *Орлов Вл.* Поэт и город: Александр Блок и Петербург. Л., 1980, с. 49.

ИВАН МИХАЙЛОВИЧ ГРЕВС

Только того, кого любишь настоящим образом, знаешь и понимаешь; только для изображения тех, кого любишь, отыщешь в уме и фантазии должное основание и нужные краски. Приступаю с благоговением и сознанием ответственности.

Так писал Иван Михайлович, приступая к повествованию о кружке Ф. Ф. Ольденбурга и его друзей<sup>1</sup>. Да так и должно быть. Любовь открывает глаза, сообщает им особую зоркость. Но язык немеет, и еще более бессильным становится перо. Чувство ответственности не помогает мне, оно смущает меня, подавляет.

Мы называли его радге. Он и сам писал мне 22/IV 1935 г.: «...не только по прозвищу радге, но и по внутреннему существу, который переживает сейчас с тобою то, что наполняет твое сердце, всеми силами души».

Я заранее знаю, что не смогу воссоздать его образ, который в течение 32 лет был опорой моей жизни и до конца ее будет светить мне уже за гранями своего бытия. И все же я решился рассказать в меру моих сил все то, что отложилось в моей памяти. Может быть, сквозь мои бессильные записи хоть изредка проглянут черты, определяющие облик дорогого радге и своеобразие его жизненного пути.

Слово радге для меня значило больше, чем для многих его учеников. Я потерял отца, когда мне едва исполнилось 8 лет. Память о родном отце не заглохла в душе. Я его и теперь, когда мне под 60, изредка вижу во сне. И меня, столь рано утратившего родного отца, в сознании создавшейся пустоты, всегда тянуло к старшему, к которому я мог бы с любовью прислониться. В годы отрочества и ранней юности А. Ф. Фортунатов<sup>2</sup>, отец моих друзей, стал для меня таким чтимым и любимым руководителем в жизни. В студенческие годы Иван Михайлович стал тем учителем-другом, с которым меня связала навсегда синовия любовь. Иван Михайлович стал моим радге.

Помню, как увидел его впервые. В конце перерыва между лекциями по длинному коридору одним из первых шел высокий профессор с седеющей головой, слегка наклоненной набок. Мне сказали, что это и есть Гревс. Он медленно вошел в аудиторию и поднялся на кафедру.

Иван Михайлович читал в «историческом семинарии». Его аудитория отделялась от коридора семинарской библиотекой.

В небольшой комнате исторического семинария студенты сидели у столов. На стенах висело всего два портрета: Моммзена и Ранке (почему не было Грановского?). Там высокая фигура Ивана Михайловича казалась чрезвычайно стройной. Смуглое лицо с постриженной, побелевшей бородой выступало в раме седеющих волос, зачесанных назад. Ничего профессорски декоративного: ни длинных кудрей, ни развевающейся бороды, как у Маркса. Что-то скромное, почти застенчивое и вместе с тем полное благородного изящества и чувства достоинства. Движения были мягки и сдержанны. Характерный жест: сосредоточившись на своих мыслях, он склонял набок голову и прислонял к носу палец. Лоб Ивана Михайловича был очень высок, но не широк. Вместе с носом он составлял почти прямую линию. Черные глаза смотрели пристально, и каждому слушателю казалось, что Иван Михайлович обращается к нему. Порой его лицо светилось улыбкой необыкновенно ясной и нежной. И от этой улыбки, казалось, светлело все вокруг.

Каким-то тихим, даже сдавленным голосом начинал он лекцию. Но постепенно голос крепчал и богато расцветшался интонациями. В речи Ивана Михайловича не было ничего ораторского, никакого пафоса. Но она была изящно построена и ярко окрашена эмоционально. Это сдержанное волнение передавалось слушателям. Многие ценили возбужденность Ивана Михайловича, но некоторые ворчали: «Старик расчувствовался». Мне не раз приходилось защищать своего учителя перед товарищами от упреков в «сентиментальности». Переживания Ивана Михайловича были очень глубоки, искренни и интенсивны. В них не было никакой раздутости, наоборот, они были очень внешне сдержанны. И мне казалось, что Иван Михайлович, в отличие от Зелин-

ского<sup>3</sup>, тяготился сам, когда замечал, что голос его начинает дрожать. Этот голос был удивительно молодым и оставался таким до конца, даже тогда, когда Иван Михайлович слегка пришепetyвал в глубокой старости из-за выпавшего зуба. Свою речь он любил заканчивать словом «вот» и при этом неожиданно протягивал руку, сложенную щепотью. В этом «вот» звучало чувство удовлетворения от высказанного. Вяч. Иванов после встречи с И. М. Гревсом в 1918 г. писал о нем, характеризуя его облик:

Чудесен поздний твой возврат  
С приветом дальнего былого,  
И голоса все молодого  
Знакомый звук, любимый брат.  
И те же темные глаза,  
Из коих вдруг вся юность грянет,  
Порой по прежнему туманит  
Восторга тихого слеза...<sup>4</sup>

Содержание лекций И. М. Гревса совершенно соответствовало тому, что я искал в историке-учителе. Каждый из двух курсов, читанных им в 1909—1910 гг., дал мне то, ради чего я стал заниматься историей.

Общему курсу французского средневековья было предпослано большое вступление, в котором Иван Михайлович развивал всемирно-историческую точку зрения. Вслед за Фюстель де Куланжем он рассматривал средневековье в тесной связи с наследием древнего Рима (и эллинизма). Он боролся с точкой зрения «германизма», которая исходила из представления о разрыве в историческом процессе, в результате которого германские племена начали совершенно самостоятельную, себе довлеющую культуру на развалинах рухнувшей Римской империи. (В сущности и Шпенглер стоял на точке зрения такой же изоляции отдельных культур.) Иван Михайлович горячо отстаивал идею единства процесса всечеловеческого развития. История — биография рода человеческого, и Иван Михайлович цитировал нам Боэция, который в тюрьме писал свой труд «Утешение в философии»:

O felix hominum genus,  
Si vestros animos amor,  
Quo coelum regitur regat<sup>5</sup>.

*Hominum genus* и есть субъект истории. В этом учении о преемственности культур, о невозможности для каждой из

них полного исчезновения, о продолжении жизни одной культуры в другой заключалась большая любовь к человечеству, вера в жизненность заложенных в него начал и, наконец, благочестивое отношение к угаснувшим поколениям, добрая вера в то, что ничто не погибает, а сохраняет так или иначе свое бытие в сменяющихся поколениях. Отсюда интерес Ивана Михайловича к проблеме «Ренессансов». Средние века не были «ночью культуры», отделившей эпоху Возрождения от античности. В этой «ночи» здесь и там вспыхивали очаги «возрождения» античной культуры. Таково, например, «Каролингское возрождение» или эпоха Фридриха II Гогенштауфена. И Иван Михайлович с замечательным мастерством вскрывал в этих «ренессансах» античные традиции. Много позднее, уже после окончания университета, когда я готовился к магистерским экзаменам, я понял особенность своего учителя. Его защита средних веков заключалась в том, что с его точки зрения средние века, в сущности, были в свои лучшие моменты и периоды выразителями античных традиций. Иван Михайлович не стремился защитить средние века их собственными ценностями, именно тем, что отличает их от других эпох, а не тем, чем они схожи с Римом и с Новым временем.

Романтики (например, Чаадаев или Новалис) искали в средних веках те ценности, которыми другие эпохи не обладали (идея международного единства, общечеловеческого христианского церковью, социальная гармония в цехах, рыцарство и др.). Иван Михайлович не был романтиком, он сам себя называл «историком-реалистом». Вера в прогресс (хотя она и переживала острые кризисы) была характерна для Ивана Михайловича. Эта вера и заставляла его искать в средних веках «вечные ценности», присущие всем эпохам. Все это, однако, отнюдь не делало Ивана Михайловича номотетиком, т. е. историком, который интересуется не индивидуальным, а общим, ищет в исторических явлениях общие начала, а в событиях лишь материал для обобщений. Иван Михайлович всегда стремился в истории к конкретному, а следовательно, к индивидуальному. И в каждом «ренессансе» он вскрывал особые, неповторимые черты, только ему присущие. Одним из его девизов, так же как и Кареева, было ранковское «wie es eigentlich gewesen». Он тща-

тельно изучал факты для восстановления картины прошлого во всей ее конкретности. Иван Михайлович не во всем соглашался с Фюстелем де Куланжем, которого высоко ценил; так, он не соглашался с тем, что исторические процессы «слепы» и «безличны». Гревс всегда искал индивидуальные черты, «лицо эпохи», «лицо культуры» или «лицо города». В этом отношении для меня особый интерес представил его второй курс «Духовная культура конца Римской империи». Этот курс был посвящен в основном характеристике отдельных личностей: Лактанция, Паулина Ноланского, Авзония, Сидония Аполлинария и др. Иван Михайлович не поднимал при этом вопроса о роли личности в истории. Он стремился воссоздать отдельные человеческие образы, которые выражали собою те или другие стороны исторического процесса, различные эпохи, разнообразные культуры. А поскольку история есть биография рода человеческого, постольку эти образы отдельных людей назывались Иваном Михайловичем «образами человечества» (так он и назвал, к недовольству издателя А. Ф. Перельмана, серию биографий, которую он редактировал в издательстве «Брокгауз—Ефрон» в годы революции<sup>6</sup>). Этот метод раскрытия эпохи через отдельные личности Ивана Михайловича удачно называл «биографическим методом». Так, в своей диссертации о римском землевладении он блестяще применил этот метод для характеристики глубоких социальных кризисов; и в конце жизни, когда он работал над Трасеей, Сенекой и Тацитом, он продолжал пользоваться тем же методом.

Иван Михайлович стремился по завету Тацита излагать историю *sine ira et studio*. Но его беспристрастие было ограничено глубоким и горячим моральным чувством. Его особенно привлекали духовно прекрасные личности и во всяком случае те, кто был носитель (или искатель) правды. Таковы Августин, Франциск, Данте. Это были его герои. В этом резкое отличие Ивана Михайловича от Евгения Викторовича Тарле, которого особенно привлекают сильные умом и волей, хотя бы совершенно аморальные, лица (Наполеон, Талейран).

В особенности запомнилась мне лекция Ивана Михайловича о Паулине Ноланском, прочитанная им 7 декабря 1909 г. Это был одинокий носитель античной

культуры в эпоху побед варварства. И вместе с тем Паулин был проникнут глубоким христианским пафосом. Это был аскет, но представитель столь редкого «светлого» аскетизма. Он жил со своей женой Терезой как брат с сестрой. Их духовный брак был озарен небывалым счастьем. Мягкий климат юга Италии развил в нем поэта (между прочим, Паулину приписывают изобретение колокольного звона). Вот те обрывки, которые сохранились у меня в памяти. Я не имею возможности передать этот тихий голос учителя, такой молодой и сосредоточенный, повествовавший о жизни давно угаснувшей, воскрешенной перед нами, юношами, вступавшими в университет как в храм науки, о жизни, освещенной таким мягким светом. Времена расступились. Я видел отдаленный берег. Конец античности и заря средневековья были эпохой, особенно волновавшей мой юный ум своими вечерними угасавшими красками, в грозе и буре сливающимися с утренней зарей новой эпохи. (Этот же обостренный интерес к тому времени привлек меня к Герцену, который постоянно возвращался в своих думах к концу античного мира.)

Когда Иван Михайлович свою лекцию о Паулине Ноланском кончил и сошел с кафедры, наступила тишина. Нас охватило какое-то чудесное раздумье. По указанию Ивана Михайловича я читал тогда Гастона Буассье «Падение язычества». Этой книги нигде нельзя было достать, и я ходил тогда по вечерам работать над ней в Публичную библиотеку. Ходил туда с Таней Оберучевой<sup>7</sup>, и возвращались мы вместе на Петербургскую сторону. Это были дни, когда выпало много снега. Белая парча сверкала звездами от яркого света луны. Помню Кирху близ Ситного рынка, похожую на ту, что я видел в Тропееме. И все, что было тогда вокруг, все это воспринималось сквозь призму обрывков давно минувших времен, тех образов, которые с таким искусством и такой любовью сумел воссоздать учитель.

Каждая эпоха имеет свой аромат, свой особый «звук», его можно назвать *couleur temporelle*, как бывает *couleur locale*. Но этот запах, этот цвет передать может только историк-художник, не историк-эстет, любующийся героическими деяниями, красочностью культуры, яркостью личностей, а тот, кто постигает глубину всех движений, кто слышит «дольней

лозу прозябанье»; эти движения, происходившие в отдельных эпохах, в душах отдельных людей и целых народов, может воссоздать внутри себя и передать другим именно историк-художник. И при этом все согреть и осмыслить глубоко проникающим моральным светом.

Так открылся мне Иван Михайлович в его лекции о Паулине Ноланском. Это было для меня прелюдией к Августину, Франциску Ассизскому и Данте. Через пять лет Иван Михайлович вел просеминарий, посвященный тем же проблемам. Юрий Никольский<sup>9</sup>, впоследствии литературовед, сделал прекрасный доклад о Паулине и его жене Терезе.

[...] Еще на первом курсе Иван Михайлович говорил нам, что кафедра часто отгораживает профессора стеной от его слушателей. Он пригласил интересующихся его курсом прийти вечером побеседовать с ним на заинтересовавшие нас темы. В философской аудитории, где висел портрет Вл. Соловьева, собралось человек 8—10 студентов. К сожалению, все мы робели и нашему профессору не удалось расшевелить нас, как он ни старался, сам ставя перед нами вопросы.

Такие беседы, но уже при активном нашем участии возобновились через несколько лет. Темы семинариев Ивана Михайловича отличались той особенностью, что над ними работали по нескольку лет. Так, мы изучали трактат Данте «De monarchia», направленный против светской власти пап, привлекая все сочинения Данте, и комментарий к трактату превращался в большие самостоятельные исследования. Так, например, была исследована «идея вечного мира». Сближению с Иваном Михайловичем содействовало и то, что мы занимались у него на дому и, свободные от звонков, возвещавших о конце занятий, засиживались порой до позднего часа.

Постепенно из нас образовался кружок, который не распался и после окончания университета. Иван Михайлович в те годы был очень увлечен 10-томным романом «Жан Кристоф» Романа Роллана. Он с большой любовью и тщательностью перевел эти 10 томов, естественно, придав своему переводу особенности своего стиля, быть может, в некоторых случаях жертвуя точностью передачи. Этот перевод был им сделан без всякой мысли о возможности его напечатать. Много лет спустя — в году 1928—1929-м — издатель-

ство «Время» предложило Ивану Михайловичу издать его труд. Этот план не был осуществлен: специалисты не одобрили малопопулярный, трудный стиль переводчика<sup>9</sup>.

Кажется, в 1915 или 1916 г. Иван Михайлович предложил нам (тогда еще никто не был знаком с «Жаном Кристофом») изложить нам содержание этого романа с обильными выдержками из него. Такие встречи наши за столом у нашего радге (мы его так называли после путешествия по Италии) длились два семестра. Иван Михайлович с изумительным мастерством осветил весь жизненный путь Жана Кристофа. Р. Роллан сумел заставить почувствовать и начало жизни и ее конец исходящими из вечности и сливающимися с вечностью. Иван Михайлович читал с таким воодушевлением, что создаваемые им образы и положения запечатлелись в моей памяти с большей силой, чем это могла достигнуть и театральная сцена. В особенности мне запомнилось то место, когда Жан Кристоф на вопрос своего друга Оливье, что такое жизнь, отвечал: «Трагедия, ура!» Это приятие жизни со всей ее трагической сущностью было сродни и самому радге, хотя в его «ура!» не могла звучать та нота вызова, которая присуща борцу Жану Кристофу.

Иван Михайлович, показав реалистическую, близкую Льву Толстому основу творчества Р. Роллана, показал и символическую его сторону. Героя романа (олицетворение жизненной силы) имя Крафт — сила. Его друг — хрупкий и нежный Оливье — олива, дерево мира. Это мотив древнего французского эпоса — Ролланд (имя самого автора) — сила, Оливье его друг. Мир — насколько я помню — это припев, постоянно повторяющийся. Дядя Жана Кристофа, вносящий мир и гармонию, — Готфрид («Божий мир»). Незримый друг Жана Кристофа, бывший его добрым гением, — Грация («милость», «благодать»). Выходец из недр народа — Эммануил («С нами Бог»), т. е. бог истории с сынами народа. И, наконец, молодое поколение: сын Оливье Георгий («Победоносец») и дочь Грации Аврора («Заря») сочетаются в трагическом союзе. Эта символика получает свое завершение в эпилоге — Св. Кристофер переносит на своих плечах зарождающийся день новой эпохи, le jour qui va naître!



не нее впоследствии приходилось беседовать с рядом знатоков Р. Роллана, и никому из них в голову не приходила эта волюшка имен<sup>10</sup>. Мне думается, что и Иван Михайлович потому остановился на ней и раскрыл ее смысл, что пропел в Данте и вообще средневековья. Это роднило путь Жана Кристофа по этапам жизни с путем Данте, с той существенной разницей, что путь в «Божественной Комедии» идет по правильной траектории: в Inferno опускаясь до Коцита\*, Purgatorio (и в Paradiso)<sup>11</sup>, подняться все выше и выше к звездам (per isproposito a sallire al le stelle). И в «Жане Кристофе» тот же широчайший охват этой эпохи. Гуманизм (humana civilitas), свойственный нашему padre, также вывел его в Ромене Роллане.

В тот год бушевала Первая мировая война. Ненависть стала гражданской доблестью. Шовинизм охватил все круги общества (кроме широких народных масс). Женщины всего мира переругивались в торжественных декларациях, объявляя себя защитницами цивилизации. Лишь Р. Роллан выступил в своем романе «Клерамбо» в известии «Пьер и Люс» и в первую очередь в статьях «Au dessus de la haine» против проповеди ненависти. Русские ученые, также увлеченные общим движением, послали немецким коллегам резкое осуждение. Это последнее отказались подписать три профессора. Насколько я знаю, это были Петражицкий, Жижинский (или Кареев)<sup>12</sup> и Иван Михайлович.

Тогда мы, его ученики, чтобы выразить нашу солидарность, поднесли ему портрет Романа Роллана, который те из нас, кто служили тогда в Публичной библиотеке, разыскали в каком-то современном французском журнале. Сейчас уже, вероятно, трудно понять, какое требовалось мужество, чтобы отказаться дать свою подпись. Оставаясь «в стороне от схватки», Иван Михайлович не был пораженным. Он не верил, что в победоносной Германии может вспыхнуть революция, и торжество германского империализма он считал величайшим бедствием человечества.

В личном начале он видел ценность и

общественной жизни. Наш padre с особым интересом относился к проблемам любви и особенно дружбы, которую он считал еще более ценной, чем любовь (amor, не caritas). В своем разборе «Жана Кристофа» он большое внимание уделил темам «Кристоф и Оливье» и «Кристоф и Грация». Очень ценил Иван Михайлович дружбу между мужчиной и женщиной. Он полагал, что дружба содержательна и действительна только тогда, когда друзья восполняют друг друга, а следовательно, когда они представляют собою различные индивидуальности. Отсюда и вытекает большая восполняемость в дружбе лиц разных полов.

Сам Иван Михайлович был очень богат в своей жизни друзьями. Дружба между ним, братьями Ольденбургами, Ф. Ф. и С. Ф., Д. И. Шаховским, А. А. Корниловым и Вл. И. Вернадским<sup>13</sup>, возникшая в годы студенчества, прошла через всю их жизнь и оборвалась лишь со смертью.

Я любил быть свидетелем их встреч, слышать их «ты», их ласковую беседу. Ф. Ф. Ольденбурга я уже не застал. С. Ф. Ольденбург, непременный секретарь Академии наук, был самым младшим в их среде и несколько отличался от остальных как своей внешностью, так и своим внутренним обликом. Он напоминал европейца своей изящно подстриженной бородкой, своими живыми манерами и той внутренней подвижностью, которая помогла ему так быстро приспособиться к советской эпохе, верить в то, что это именно новая эпоха. Его друзья каждый по-своему приняли революцию, в основном же они приняли ее как заслуженное возмездие за грехи старого режима. Все они напоминали своими длинными бородами и длинными волосами (но не до плеч) греческих философов: мудрая ясность отражалась на их лицах. Тип этих лиц исчезнет вместе с ними. Первыми его представителями у нас были Герцен и Огарев. Друзья Гревса — последнее звено в этой цепи. Их «братство» зародилось в 80-х годах. Они втянули в него и своих жен, они мечтали совместно воспитать в своем духе и своих детей. Но... детей мы порожаем, а не творим. Сын Ольденбурга и сын Вернадского не пошли по стопам отцов. При всей взаимной любви между отцами и детьми здесь вскрылась непримиримость их общественных позиций. Молодой Ольденбург и молодой Вернадский оказались в эмиграции<sup>14</sup>.

\* Иван Михайлович всегда негодовал, когда при нем говорили, что Inferno много значительнее других частей «Божественной Комедии».

Всех друзей пережил В. И. Вернадский. Я любил изредка заходить к нему. Ясность его души, спокойная и твердая вера в торжество света и разума трогали меня. Мне казалось, что направленность его ума на космические проблемы питала эту ясность его духа. Мы часто вспоминали Ивана Михайловича. Как-то я принес Владимиру Ивановичу последние два портрета его умершего друга. Вернадский, сильно взволнованный, всматривался в его черты. Потом спросил, когда сделаны снимки, кем и где, — и все пометил на обратной стороне. Затем, чтобы успокоиться, принял какое-то лекарство. Он рассказал мне о том, что ему удалось напасть на след Аллы — дочери подруги Екатерины Ивановны Гревс Фели — и оказать ей помощь<sup>15</sup>. Такова их дружеская традиция. Это была моя последняя встреча с последним из кружка И. М. Гревса. Вернадский умер через три дня.

Герцен писал, что у него оставалась «религия личности». Эта же «религия» досталась кружку Ивана Михайловича. История их дружбы, верю, дождетя еще своего исследования.

Итак, на наших вечерних встречах Иван Михайлович затронул темы любви и дружбы. Совершенно неожиданно они были горячо подхвачены остальными его участниками и дали материал для цикла докладов на зиму следующего года. Насколько помню, были прочтены доклады на следующие темы, посвященные дружбе и любви: Эпикур, Цицерон, Григорий и Василий Великий, Августин и Нектарий, Франциск и Якоба де Септемсоли, Данте и Беатриче, Микельанджело и Колонна, дружба венских романтиков, Байрон и Шелли, Герцен и Огарев, Н. А. Герцен и А. И. Герцен, Маркс и Энгельс. Это был уход от трагической действительности тех лет. Своего рода «пир во время чумы», духовный пир — симпозион. Это могло произойти потому, что в тот год мы все были *au dessus de la mêlée*, и в этом был трагизм нашего положения.

Благодаря этому семинарию на дому мы сблизились с семьей Ивана Михайловича. Эта крепкая, любящая семья носила постоянный траур. Этот траур выражался не в черном крепе, а в том единении вокруг могилы рано умершей младшей дочери Шурочки, в том культе ее памяти, который постоянно ощущался в семье Гревс.

Большой портрет масляными красками Шурочки висел в их гостиной. Ясная девушка, улыбающаяся светлой улыбкой. Хотелось, чтобы этот портрет был написан акварелью или пастелью. Подруга Шурочки Ляля Нечаева мне как-то сказала: думая о ней, вспоминаешь ту девушку Блока, что «пела в церковном хоре о всех уставших в чужом краю, о всех кораблях, ушедших в море, о всех забывших радость свою». И мне казалось, что и жена Ивана Михайловича Мария Сергеевна и дочь его Катя навсегда забыли «радость», храня память о Шурочке. Ивана Михайловича спасли и его неиссякаемый интерес к жизни, и в особенности глубокая и незыблемая вера.

Мне казалось, что весь смысл жизни и Марии Сергеевны и Екатерины Ивановны сосредоточился на Иване Михайловиче. Это был культ, настоящий культ, нашедший свое полное выражение после его смерти: все рукописи, все вещи стали неприкосновенной святыней.

В матери и дочери было много общего, но и существенная разница. Обе они были очень требовательны к людям, в особенности ко всему, что касалось Ивана Михайловича. Его друзья мне жаловались, что они порой очень осложняли взаимоотношения и даже портили их. Ольга Антоновна Добиаш-Рождественская — ученица, самая талантливая и самая «удающаяся», была большим другом своего учителя. Последние годы перед ее смертью их отношения осложнились идейными несогласиями<sup>16</sup>, но та горечь, которая приносилась к этим несогласиям, была принесена благодаря вмешательству родных Ивана Михайловича. Так по крайней мере утверждала Ольга Антоновна. Мать и дочь были требовательны и к жизни. Высокая нравственная атмосфера, окружавшая Ивана Михайловича, питала эту требовательность, эту устремленность к идеальному. Обе они были мечтательницами с очень хрупкой душевной организацией, с большой утонченностью чувств. Все неделикатное, грубое коробило их. Я думаю, что они много страдали не только от реального, но и от кажущегося зла.

При этом сходстве в них было и глубокое различие. Мария Сергеевна\* была

\* Мария Сергеевна — дочь известного деятеля эпохи реформ С. И. Зарудного и сестра А. С. Зарудного, министра Временного правительства, одного из первых перешедших на сторону Советской власти<sup>17</sup>.

очень живая, подвижная, деятельная. Она была очень отзывчива, чутка. Благодаря своей доброте она скрывала свои тяжелые душевные состояния и могла казаться веселой. Она считала своим долгом выражать сочувствие людям даже тогда, когда они были чужды, даже неприятны ей. Эта повышенность в выражении своих чувств кое-кому казалась натянутой, даже неискренней, но в действительности коренилась в ее доброжелательстве. Я знал ее сердечность, ее горячность, которые согревали и меня и мою Таню. Она была крестной матерью моего Светика<sup>18</sup>, который называл ее своей «крекой».

Было ли полное единство в браке Ивана Михайловича и Марии Сергеевны? Об этом судить даже самым близким людям очень трудно. Полного единомыслия у них не было, мне казалось, что они не жили в одном мире. Это не умаляет силы их взаимной любви, силы их неразрывной, кровной связи, спаянности, закреплённой в течение целой жизни.

Екатерина Ивановна, как мне казалось, была ближе в своей душевной жизни, более единомысленна с отцом. Но в отличие от родителей она была замкнута, недоверчива. В ней меньше было доброты и отзывчивости. Она уходила в свой особый мир музыки. На ней лежала какая-то мрачная тень, от которой бывало тяжело и родителям. Иван Михайлович нежно любил свою дочь и был всегда озабочен ее душевным состоянием. Я знал в Екатерине Ивановне какую-то особую мечтательность русской идеалистки, мечтательность в ней не убитую теми разочарованиями, которые были неизбежны при ее требовательности и мнительности.

При всем своем различии они трое составляли удивительно целостную семью. Даже во всей обстановке их дома ощущалась эта целостность, единство вкуса, в котором, конечно, доминировал вкус Ивана Михайловича (мебель и ее расстановка, картины, фотографии — все это было их общее, во всех комнатах).

К ним со всех сторон тянулись люди. И коллеги по университету (Покровский, Пергамент, Д. Гримм), и историки (Лаппо-Данилевский и режиссер Кареев), и студенты; и бытовые друзья (Вебер)<sup>19</sup>. Очень близка семье Гревс была вдова Гизетти<sup>20</sup>. Я встречал у них различных приятных ими людей. Семья Гревс редко проводила вечер без гостей. Прислуга у них была также членом семьи, глубоко

преданным. Их гостиная никогда не напоминала салона, в ней не были обязательны «умные разговоры». Даже молчание походило на пролетающего тихого ангела. Молчание не стесняло. Мне всегда было уютно и просто, но как часто я ощущал какую-то особую грусть в этой семье. Я объяснял ее тенью, простертую над их жизнью умершей Шуручкой и страхом перед возможными новыми утратами. И если сам Иван Михайлович вместе с Жаном Кристофом еще мог сказать: *la vie c'est la tragédie, hourral* то это не могли повторить за ним ни Мария Сергеевна, ни Екатерина Ивановна.

В дом семьи Гревс я входил как в отличный дом после всех крушений моей жизни: и после смерти детей в 1919 г., и после моего возвращения с кладбища, с могилы моей Тани в 1933 г.

Иногда я ночевал в семье Гревс. Мне стелила добрейшая Елизавета Ивановна (домработница, ставшая домоправительницей) на диване в кабинете Ивана Михайловича. Когда я просыпался, первое, что я видел, — это был *radre* за письменным столом. Широкий коричневый халат придавал какое-то спокойствие и свободу облику Ивана Михайловича. Как я любил его седую голову с таким ясным, мирным выражением, склоненную над четвертушками бумаги, которые он всегда не спеша заполнял своим «готическим» почерком! И мне всегда вспоминалось:

Как я люблю его спокойный вид,  
Когда душой в мивушем погруженный  
Он летопись свою ведет...<sup>21</sup>

Мне не приходилось задумываться, о чем пишет Иван Михайлович, работая над своим «Тацитом» (в последнюю главу этой книги он вложил так много своего, личного). Я молча созерцал его не только потому, что я не смел отрывать его от работы, но и потому, что мне было так хорошо смотреть на него, на это светлое лицо, на этот вид спокойный, величавый. И хотелось, чтобы вот так было вечно. Между тем из своего коричневого домика высказывала кукушка и говорила о том, что беспощадное время идет.

Выдающийся ученый, Иван Михайлович совершенно не заботился о печатании своих трудов. Ящики его большого стола были полны рукописями. Иван Михайлович работал с изумительной щедростью, лишенной малейшей корысти. Направленность его воли была в сторону учеников.

Он был идеалом ученого-педагога. Эта черта привлекала Ивана Михайловича и к работе в средней школе. Но жизнь не принесла ему урожая учеников, достойного его трудов и его любви. Правда, нынешний академик Косминский в словаре писал об особой школе Гревса<sup>22</sup>. Но эти ученики, выдающиеся ученые, не были душевно близки И. М. Гревсу. Блестящий Л. П. Карсавин отличался в те годы каким-то умственным сладострастием. Он не только любил тончайший анализ различных средневековых систем, изящные построения своего изощенного ума, он любил ниспровергать принятое либеральной наукой. Так, он отрицал и теорию прогресса и прагматизм. Его религиозность носила оппозиционный духу позитивизма характер и имела яркую эстетическую окраску. Он хотел божество видеть «по ту сторону добра и зла». Эти тенденции и сказались в более поздних его книгах: *Saligia* («Семь смертных грехов») и *Noctes Petropolitanae*. Работы Карсавина — это «мир искусства» в науке.

Н. П. Оттокар с острым, трезвым критическим умом был много реальнее в науке, чем его коллега. Его прежде всего влекло к точности, конкретности. Его специальностью стала история городов средневековья. Как и Карсавин, он отрицал теорию прогресса. Как Карсавин, он был эстет, ценивший прежде всего во всем форму. И в этом и в другом чувствовалась оппозиционность в отношении идеализма Ивана Михайловича, его гуманизма, его сосредоточенности на моральной стороне человека, его интереса к личности, к выдающейся личности как выразительнице культуры. Лев Платонович создал особую теорию «среднего человека», какое-то построение исследователя, через которое познается эпоха. Николай Петрович сосредоточил свое внимание на конкретном выражении исторических процессов и мало уделял внимания личности. Оба они в равной мере были чужды как идеализму, так и материализму. Отрицая прагматизм, разрушая причинно-следственные связи, они снимали самый вопрос о базе и надстройке. Для них и идеализм и материализм были лишь методом; эпоху можно изучать, начиная с познания идей (идеализм) или с познания экономических основ (материализм), это безразлично, так как ни те, ни другие не являются причинами, порождающими те или иные исторические явления.

Отношения с этими учениками слагались тяжело для Ивана Михайловича, это были его блудные сыновья. Как я уже писал, отношения с Ольгой Антоновой сложились много лучше. Она была ближе по духу Ивану Михайловичу из всех его учеников старшего поколения. Ближе Ивану Михайловичу было мое поколение, а также его «внуки» (ученики Ольги Антоновой). Но из нас не нашлось никого, кто продолжил бы его дело (кроме Хоментовской<sup>23</sup>, да и она больше занималась Ренессансом). Его ученик Н. Н. Розенталь<sup>24</sup> не пошел по следам своего учителя. Жизнь каждого из нас, как студентов, так и курсисток, увела далеко в сторону от медиевистики.

Во всем этом был трагизм ученого-педагога, который так многим жертвовал в качестве ученого для своей работы педагога, который хотел в учениках видеть продолжателей своей научной линии, завершителей начатых им, но не законченных трудов.

\*

<sup>1</sup> Гревс И. М. В годы юности: (За культуру). — Былое, 1918, № 12, с. 45.

<sup>2</sup> А. Ф. Фортунатов (1856—1925) — известный русский статистик и общественный деятель народнического направления.

<sup>3</sup> Ф. Ф. Зелинский (1859—1944) — профессор классической филологии Петербургского университета.

<sup>4</sup> С поэтом Вяч. Ивановым И. М. Гревс познакомился в 1891 г. в Париже во времяграничной командировки. Они сблизились и часто встречались в последующие годы в Италии. Вяч. Иванов помогал И. М. Гревсу в работе над главами о Горации и Аттике в его магистерской диссертации. Цитируемое Н. П. Анциферовым стихотворение «Возврат», посвященное И. М. Гревсу, написано Вяч. Ивановым после их встречи в Москве в 1918 г. Оно опубликовано в сб. «Норд», Баку, 1926. Перепечатано в кн.: Вяч. Иванов. Свет вечерний. Оксфорд, 1962, с. 49—50.

<sup>5</sup> «Счастливы были бы род людей, если бы ваши душиами правила любовь, которая управляет небесами» (лат.) (*Boeth. De consol. philos.*, II, 16, 28—30).

<sup>6</sup> В серии «Образы человечества», издававшейся в 1923—1924 гг., вышли книги В. П. Бузескула о Перикле, Д. П. Кончаловского о Ганнибале, Г. П. Федотова об Абельяре, А. И. Хоментовской о Кастильоне, Н. И. Кареева о Карлейле, Д. Н. Егорова о Шлимане, М. Д. Приселкова о Несторе, С. Ф. Платонова об Иване Грозном, А. Е. Преснякова об Александре I. В числе прочих планировалось издание книг И. М. Гревса о Данте, О. А. Добиаш-Рождественской о Ричарде Львиное Сердце и Людовике IX, Е. В. Тарле о Наполеоне и Бисмарке, А. Вещуа о Мольере, Б. А. Кржевского о Расине и Сервантесе, П. П. Муратова о Бернини, М. М. Бого-

- словского о Петре I, Л. П. Гроссмана о Достоевском, А. А. Корнилова о Бакунине. Некоторые из этих книг вышли потом в других издательствах.
- <sup>7</sup> Т. Н. Оберучева — будущая жена Н. П. Анциферова.
- <sup>8</sup> Ю. А. Никольский (1893—1922) — литературовед, автор работ о Пушкине, Фете, Тургеневе.
- <sup>9</sup> В архиве И. М. Гревса сохранилось предисловие к предпринятому им переводу «Личность и дело Романа Роллана (Опыт истолкования души)» (Архив АН СССР, ф. 726, оп. 1, № 226).
- <sup>10</sup> В работах советских литературоведов говорится о символическом значении имени Жана-Кристофа. См., например: Рыкова Н. Я. Современная французская литература. Л., 1939, с. 195—196; Балагонов В. Е. Роман Роллан и его время: «Жан-Кристоф». Л., 1968, с. 52.
- <sup>11</sup> Вставлено по смыслу. В машинописи здесь оставлено место для иностранного слова.
- <sup>12</sup> Л. И. Петражицкий (1867—1931) — выдающийся юрист и социолог права, профессор Петербургского университета; А. А. Жижиленко (1873—1931) — профессор уголовного права; Н. И. Кареев (1850—1931) — выдающийся русский историк, почетный член АН СССР.
- <sup>13</sup> Ф. Ф. Ольденбург (1862—1914) — педагог; С. Ф. Ольденбург (1863—1934) — выдающийся русский востоковед, академик; Д. И. Шаховской (1861—1940) — литературовед и общественный деятель; А. А. Корнилов (1862—1925) — историк; В. И. Вернадский (1863—1945) — знаменитый русский ученый-натуралист, академик. Об их дружеском кружке см.: Корнилов А. А. Воспоминания о юности Ф. Ф. Ольденбурга. — Русская мысль, 1916, № 8, с. 49—86; Гревс И. М. В годы юности. Отрывок 2-й. После студенчества. Наше братство. — Былое, 1921, № 16, с. 137—166.
- <sup>14</sup> Имеются в виду Г. В. Вернадский (1887—1973) и С. С. Ольденбург (1888—1940).
- <sup>15</sup> В блокадную зиму 1941—1942 гг. в семье Гревсов жила подруга Е. И. Гревс Ф. М. Левдикова с дочерью Аллой. К весне 1942 г. все, кроме девочки, умерли, и ей мы обязаны спасением архива И. М. Гревса. В его части, попавшей в ГПБ и недавно разобранный С. О. Вяловой, сохранились неотправленные письма А. Левдиковой (она тоже, по-видимому, погибла) и письма к ней Н. Е. Вернадской, жены В. И. См.: Из истории рукописных и старопечатных собраний. Л., 1979, с. 140—141.
- <sup>16</sup> Речь идет, по-видимому, о том, что И. М. Гревс был верующим человеком. О. А. Добняш-Рождественская, во всяком случае в последние годы своей жизни, — неверующая.
- <sup>17</sup> С. И. Зарудный (1821—1887) — видный либеральный юрист, один из авторов Судебных уставов 1864 г.; А. С. Зарудный (1863—1934) — известный адвокат, выступавший защитником по делу 1-го Совета рабочих депутатов в 1905 г., лейтенанта Шмидта, Бейлиса и др. В августе 1917 г. — министр юстиции Временного правительства, начавший освобождение большевиков, арестованных после июльского выступления. После революции юрисконсульт Общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев.
- <sup>18</sup> Светик — сын Н. П. Анциферова Сергей, погибший в 1942 г. в блокадном Ленинграде.
- <sup>19</sup> И. А. Покровский (1868—1920), М. Я. Пергамент (1866—1932), Д. Д. Грим (1864—1941) — профессора юридического факультета Петербургского университета; А. С. Лаппо-Данилевский (1863—1919) — выдающийся русский историк, академик; Г. К. Вебер (1876—1941) — историк, педагог.
- <sup>20</sup> А. В. Гизетти (1850—1914) — статистик и общественный деятель народнического толка.
- <sup>21</sup> Слова Григория Отрепьева о летописце Пимене («Борис Годунов» Пушкина).
- <sup>22</sup> По-видимому, имеется в виду статья Е. А. Косминского «Итоги изучения истории Средних веков в СССР за 20 лет» (ИАН ООН, 1937, № 5), где на с. 1135 сказано: «В Ленинграде вокруг О. А. Добняш-Рождественской и И. М. Гревса создалась целая школа», характерную черту которой он видит в историко-культурной и источниковедческой ориентации.
- <sup>23</sup> А. И. Хоментовская (1881—1942) — советский историк, специалист по итальянскому Возрождению.
- <sup>24</sup> Н. Н. Розенталь (1892—1960) — советский историк, писавший, в частности, о поздней античности и раннем христианстве.

## «НОВЫЕ СТИХИ НЕЛЛИ» — ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

А. В. Лавров

«Стихи Нелли» — одно из самых обоюденных вниманием брюсовских сочинений. Издание этого небольшого сборника, предпринятое издательством «Скорпион» летом 1913 г., по сей день остается единственным, ни одно из 29 стихотворений, составивших книгу (вышедшую тиражом 560 экз.), не входило в посмертные собрания произведений Брюсова, в том числе и в самые обширные и компетентно подготовленные<sup>1</sup>. Порою может показаться, что автору в конечном счете удалось достичь цели своей мистификацией: почти все общие работы о Брюсове игнорируют «Стихи Нелли», как будто они и не являются частью творческого наследия поэта. Д. Е. Максимов в своей монографии о Брюсове лишь мимоходом замечает, что в «Стихах Нелли» «следует видеть не более как эксперимент, как полусутливую симуляцию и, во всяком случае, не строить на них прямых выводов о брюсовской поэзии в ее основном русле»<sup>2</sup>. Подробнее касается сборника К. В. Мочульский: «Причудливым памятником печального романа с Н. Г. Львовой осталась книга „Стихи Нелли“». С посвящением Валерия Брюсова. Москва. Кн-во „Скорпион“. 1913. Двусмысленное заглавие „Стихи Нелли“ может быть прочитано как „стихи, написанные Нелли“, и как „стихи, написанные для Нелли“. Брюсов перевоплощается в изысканно-светскую, элегантную красавицу-поэтессу, которая с непосредственностью, граничащей с бесстыдством, рассказывает в стихах о своих любовных переживаниях. Мистификация поэта никого не обманула: под „шикарной“ вуалеткой Нелли все узнали знакомое лицо автора „Зеркала теней“». Но тут же Мочульский, не почувствовавший игровой, стилизаторской природы «Стихов Нелли», выносит им решительный и несправедливый приговор: «Из нагромождения страстей и изысков получается самая неприглядная пошлость»<sup>3</sup>. Достаточно прямолинейно охарактеризовал «Стихи Нелли» и В. Г. Дмитриев, нашедший, что Брюсову в этом сборнике «захотелось спародировать, как женщины пишут о любви»<sup>4</sup>.

Наиболее глубоко к пониманию значения «Стихов Нелли» в творческой эволюции Брюсова подошел, на наш взгляд, М. Л. Гаспаров: в статье «Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы)» он упомянул эту книгу в одном ряду с другими произведениями поэта того времени, столь же экспериментальными («Опыты» и «Сны человечества»), которые намечали пути выхода за границы уже освоенной и отработанной Брюсовым поэтической стилистики<sup>5</sup>. Признание Брюсова, высказанное в 1910 г.: «...еще раз «меняю кожу» и намерен появиться (...) в образе новом и неожиданном»<sup>6</sup>, — предполагало конкретным следствием полную смену художественной палитры, выражало надежду на возникновение подлинно «нового» Брюсова, а между тем в его стихотворных произведениях 1910-х годов, на магистральном пути творчества, в гораздо большей степени сказывались стилевая инерция, вариации на ранее сыгранные темы, чем принципиальная новизна всех средств поэтического выражения. Этот грех Брюсов менее всего склонен был прощать другим поэтам (достаточно вспомнить его резкую критику самоповторений хотя бы у К. Бальмонта и С. Городецкого) и не мог не замечать у себя самого. «Стихи Нелли» и явились одной из своеобразных попыток Брюсова обнаружить свое новое лицо — притом обнаружить его исключительно для себя, а не для других — рискованным экспериментом по формированию в недрах своего творческого протеизма совершенно иной поэтической индивидуальности. Мистификация — если бы она состоялась, если бы в появление нового автора поверили — стала бы для Брюсова красноречивым подтверждением неисчерпанности его творческих ресурсов, возможности перелома, обретения нового своеобразия и на основных путях поэтических исканий. Намерение было тем более соблазнительным, что Брюсов и ранее предпринимал опыты имитации «чужого слова», хотя неизменно сопровождал их авторской подписью<sup>7</sup>. Стремление выразить свое собст-

венное под заемной маской, подлинный артистизм всегда были неотъемлемой чертой творческой природы Брюсова, и в этом отношении «Стихи Нелли» — характерное и чрезвычайно существенное явление его литературного наследия.

Нелли — не единственный образ, возникший у Брюсова, когда он взялся осуществить задуманную мистификацию. В его рукописях сохранились планы стихотворных сборников Мариш Райской и Иры Ялтинской<sup>8</sup>. При этом Брюсов, явно ориентируясь на классические литературные мистификации («Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, «Театр Клары Гасуль» и «Гузла» Мериме, «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» Сент-Бёва и т. д.), собиравший включить в книгу биографический очерк о вымышленной поэтессе. Сохранились наброски предисловия Брюсова о личном знакомстве в 1899 г. с Маришей Райской, о беседах с нею; в них указывается, что родилась поэтесса в 1878 г., а умерла в мае 1907 г. в одесской больнице, «не дожив и до тридцати лет»<sup>9</sup>. Книжке Иры Ялтинской («Крестный Путь. Стихи за двадцать лет, 1893—1913 г.») он также наметил предпослать вступительную статью<sup>10</sup> (в другом варианте — автобиографию). Преобразовав Иру Ялтинскую в Нелли<sup>11</sup>, Брюсов опять же на первых порах осмыслял сборник приписанных ей стихотворений как посмертный (годы жизни «Нелли»: 1879—1913). Согласно первоначальному замыслу Брюсова, проекты книг всех трех поэтесс по своей тематике и композиции предполагали поведать «повесть о женской душе» (как было обозначено на одном из рукописных титульных листов)<sup>12</sup>, стихи должны были располагаться строго по хронологии, каждый из разделов обещал рассказать об определенном этапе в биографии автора, а также и о крупных событиях новейшей русской истории<sup>13</sup>. В окончательном варианте «Стихов Нелли» Брюсов отказался и от создания воображаемого портрета автора, и от псевдохронологического принципа в композиции книги.

Брюсов сознательно усложнил себе задачу, присоединив к имени мифической Нелли два имени реальных — свое собственное и Н. Г. Львовой. Титульный лист книги гласил: «Стихи Нелли с посвящением Валерия Брюсова»; затем следовало посвящение (якобы от лица Нелли):

«Надежде Григорьевне Львовой свои стихи посвящает автор»; за ним — сонет за подписью Брюсова «Нелли» («Твои стихи — не ровный ропот...»). Доверчивый читатель должен был прийти к выводу, что Брюсов, признанный «мэтр», благословляет новоявленную поэтессу посвященным сонетом, печатаемым как торжественное вступление к ее первому сборнику (явление, достаточно тривиальное для поэтической культуры начала XX в., возродившей традицию стихотворных посланий), в то время как сам автор (Нелли) в свою очередь посвящает всю книгу Н. Г. Львовой. Недоверчивому же читателю давался повод заподозрить мистификацию — и не только благодаря двусмысленности титульного листа («Нелли слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно в родительном или дательном падеже»<sup>14</sup>) и потенциальной возможности истолковать его на старинный манер, когда имя автора воспроизводилось в родительном падеже после заглавия («Стихи Нелли» с посвящением Валерия Брюсова)<sup>15</sup>, но и потому, что книга открывалась именем молодой поэтессы Н. Г. Львовой, почти одновременно выпустившей в свет свой первый сборник стихов «Старая сказка» с предисловием того же Брюсова и к тому же (что не было секретом в литературной среде) связанной с Брюсовым близкими отношениями. Львова, таким образом, могла подразумеваться не только как адресат, но и как автор «Стихов Нелли».

Отношения Брюсова с Львовой, завершившиеся трагически, действительно явились непосредственным фоном при создании сборника-мистификации и отчасти его жизненной основой, поэтому необходимо на них вкратце остановиться.

Осенью 1911 г. двадцатилетняя Надежда Григорьевна Львова (ранее, еще в гимназические годы, участвовавшая в подпольной революционной организации<sup>16</sup>) прислала Брюсову на просмотр свои стихотворные опыты, затем познакомилась с ним в редакции «Русской мысли». Брюсов открыл ей дорогу в журналы, в литературный мир: дебют Львовой в печати состоялся при его содействии — в ноябрьском номере «Русской мысли» за 1911 г. Брюсов ставил себе в заслугу открытие нового поэтического дарования. «И сколько еще молодых поэтов мне обязаны своим первым появлением в печати! Не перечислю всех имен, но назову только



Н. Львову», — писал он в черновой заметке 1913 г.<sup>17</sup> Ранним летом 1913 г. вышла в свет книга стихов Львовой «Старая сказка» с предисловием Брюсова, отмечавшим у ее автора два безусловных достоинства — овладение техникой поэтического искусства и «умение всегда быть наблюдателем, двойником-художником своей души, умение созерцать самого себя в самые сладостные и в самые мучительные часы жизни»<sup>18</sup>. В поисках своей лирической индивидуальности Львова чрезвычайно многим была обязана Брюсову, ее стихи несли на себе зримый отпечаток его поэзии<sup>19</sup>.

Знакомство «мэтра» с начинающей поэтессой постепенно переросло в близость, притом, насколько можно судить по письмам Львовой к Брюсову середины 1912 г., именно она первой исповедалась в своем чувстве и предалась ему со всей решимостью и безраздельным максимализмом. Глубокое различие душевных темпераментов и стремлений у Львовой и Брюсова обнаружилось уже в самом начале их отношений. Если Брюсов в стихотворении «Посвящение» (1911), обращенном к Львовой, писал:

Вели нас разные дороги,  
На миг мы встретились во мгле.  
В час утомленья, в час тревоги  
Я был твой спутник на земле<sup>20</sup>, —

то Львова менее всего готова была удовлетвориться «мигом» и предназначением временной «спутницы», она признавала только всепоглощающее и непреходящее чувство:

Вся отдаюсь томительным мгновеньям,  
Мятужно верю зову вечной Воли:  
Хочу, чтоб ты горел моим гореньем!  
Хочу иной тоски и новой боли!

*Весенний вечер, веющий забвеньем...*<sup>21</sup>

«И, как и Вы, в любви хочу быть „первой“ и — единственной, — писала Львова Брюсову 9 сентября 1912 г. — А Вы хотели, чтобы я была одной из многих? Этого я не могу. И что Вы делали с моей любовью? Вы экспериментировали с ней, рассчитыва<ли> каждый шаг <...> Вы совсем не хотите видеть, что перед Вами не женщина, для которой любовь — спорт, а девочка, для кот<орой> она — все»<sup>22</sup>.

В последующие месяцы этот драматизм отношений катастрофически нарастал. Львова «никак не могла примириться с

раздвоением Брюсова — между ней и домашним очагом»<sup>23</sup>, не прощала ему любых проявлений холодности, невнимания, посторонних интересов и увлечений, мучительно переживала одиночество. Любовь была для нее единственно подлинным и безусловным содержанием жизни, и такого же чувства она требовала от Брюсова. Остро ощущая, что Брюсов отдаляется от нее, Львова, отличавшаяся чрезвычайно неуравновешенной психической организацией, постоянно помышляла о самоубийстве. 24 ноября 1913 г. в состоянии глубокой душевной депрессии она покончила с собой<sup>24</sup>. Брюсов пережил тяжелейшую драму, в гибели Львовой он всецело обвинял себя самого. «Были ли Брюсов так виноват, как это ощущал? Нет, конечно. Но он был пронзен своей виной, смертью этой девушки...» — пишет З. Н. Гиппиус, общавшаяся с Брюсовым в ближайшие дни после свершившейся трагедии<sup>25</sup>.

В своих воспоминаниях В. Ф. Ходасевич замечает, что именем Нелли Брюсов «звал Надю без посторонних».<sup>26</sup> Трудно судить, насколько достоверно это сообщение: интимные письма Львовой к Брюсову подписаны инициалом «Н.», ответные же письма Брюсова не обнаружены (скорее всего, они не сохранились). Не исключено, что в памяти мемуариста произошла характерная абберация, в силу того что «Стихи Нелли» были посвящены Львовой и в сознании многих современников остались связанными с образом этой поэтессы<sup>27</sup>. В то же время нельзя не заметить, что в облике вымышленной Нелли, каким он вырисовывается из приписанных ей стихов, запечатлен жизненно-психологический тип женщины, существенно отличный от того, с которым могла быть соотнесена Львова.

Под маской Нелли безошибочно угадывается образ современной женщины, ценящей удобства городского быта, с упоением предающейся многочисленным любовным увлечениям и в целом воспринимающей жизнь мажорно, в ее пластичности «вещности»:

Я счастлива! Как это — странно-просто!  
Как выпить рюмку доброго вина,  
Как сосчитать от единицы до ста!  
Я счастлива, и счастьем жизнь полна<sup>28</sup>.

Брюсовская Нелли сочетает в себе черты традиционного для его поэзии символического образа женщины — «жрица

любви» с психологическим типом эмансипированной дамы света (возможно, и полусвета), обрисованным живыми и социально узнаваемыми штрихами (несколькими годами ранее этот психологический тип был интересно разработан Брюсовым в повести «Последние страницы из дневника женщины»<sup>29</sup>). Чувственность героини в равной мере проявляется в любовной страсти и в «пристрастии к материальной культуре», «снобическом любовании красотами городской жизни»<sup>30</sup>:

Но, упав на тахту кавказскую,  
Приказав подать ликер,  
Буду мучить тебя я сказкою,  
Глядя на тебя в упор, —

Сказкою о моих новых возлюбленных,  
О их ласках, о их глазах, о их уме,  
О ночах, истушенно погубленных  
В ресторанных огнях, в будуарной тьме...<sup>31</sup>

«Стихи Нелли» не без основания были восприняты как «история души современной куртизанки», рассказанная «в последовательном ряде четких и нежных цветных гравюр»<sup>32</sup>. Любовные переживания составляют главную, если не единственную, тему и в поэзии Львовой, но их содержание, смысл и тональность принципиально иные. Любовь для Львовой — высшее проявление духовности, порыв к идеальному, всепоглощающее и беспредельное чувство, несущее неизмеримые радости и страдания, в ней с предельной отчетливостью проявляется максималистская сущность ее души:

О, если бы порвать кошмар наш упоенный,  
Отдаться лишь любви, как нежащей волне!  
И бросить наше «нет!» желаний тьме  
бездонной,  
И бросить наше «да!» лазурной вышине<sup>33</sup>!

Брюсовская философия «мига», которую исповедует Нелли («Миги счастья бьют — над тобой и мной»; «Миги будут ли? Миги были ли? // Все ль назначено? все ль сбылось давно?»<sup>34</sup>), контрастна ощущением «безрадостного счастья» в поэзии Львовой, восприятию любви как непреходящего чувства, уравненного со смертью: «Мысли о любви и мысли о смерти — вот та ось, вокруг которой вращается все мирозерцание поэтессы»<sup>35</sup>. В стихах Нелли — чувственное начало, яркие краски, зримые в своей отчетливости и конкретности образы, переживания героини лишены глубокого драматизма и растворены

в преходящих, мимолетных впечатлениях; в стихах Львовой — «ни одной прочной черты, ни одного ненадломленного звука», «гипертрофированная нежность, гипертрофированная утонченность, интимность»<sup>36</sup>; «ее страдание ищет выхода в мечте <...> остро лирической, преображающей для нее все мгновения жизни»<sup>37</sup>. Анализируя «Старую сказку», А. А. Гизетти приходил к выводу, что душа Львовой «надломлена современностью», «чужда безжалостно топчущей личностью атмосфере современного большого города», что она родственна мечтательным душам пушкинской Татьяны и тургеневских девушек, что «ей невыносимо тяжела „городская“ любовь, жгучая, порывистая и непрочная»<sup>38</sup>. Наоборот, для брюсовской Нелли «быт ресторанов и скэтинг-рингов», «быт удалой городской толпы»<sup>39</sup> — родная, естественная стихия. Наконец, самый образ кокетливой, расточающей соблазны и любующейся собою женщины, который рождается на страницах «Стихов Нелли», решительно не согласуется с впечатлениями, которые вынесли из встреч с Львовой хорошо знавшие или только мимолетно видевшие ее люди: «душа нежная, страдающая»<sup>40</sup>, «простая, душевная, довольно застенчивая девушка»<sup>41</sup>, «очень курсистка, очень девушка»<sup>42</sup>, «в простеньком коричневом платье, тихая и застенчивая, как гимназистка»<sup>43</sup>.

Таким образом, посвящение «Стихов Нелли» Надежде Львовой так же было своего рода мистификаторской ловушкой: психологическая дистанция между нею и изображенной Брюсовым легкомысленной женщиной вполне «от мира сего» была весьма велика, ее не могли уменьшить даже отдельные совпадения в образной системе и настроениях стихов «Нелли» и стихов Львовой<sup>44</sup>. Брюсовская Нелли — это не Львова или, во всяком случае, учитывавшая всю сложную генеалогию этой поэтической маски, не только Львова.

Если под письмами Львовой к Брюсову проставлен инициал «Н.», то именем «Нелли» подписаны любовные послания к нему другой женщины — Елены Александровны Сырейщиковой: «Неразлучная с тобою твоя Нелли», «Всегда с тобою, всегда твоя Нелли» и т. п.<sup>45</sup> Роль, сыгранная ею в жизни Брюсова, проясняется гораздо менее зримо и отчетливо, чем роль Надежды Львовой, но возможно, что в действительности она была не менее существенной и знаменательной.

Близкие отношения Брюсова и Сырейщиковой установились в 1911 г. и продолжались до 1916—1917 гг. [последнее письмо ее к Брюсову датировано 6 сентября 1916 г., в июле 1917 г. Брюсов написал стихотворение «Тусклая картинка», которое при публикации в книге «Последние мечты» (1920) было посвящено Сырейщиковой<sup>46</sup>]. Судя по письмам Сырейщиковой, наибольшей интенсивности ее «роман» с Брюсовым достиг в 1912—1913 гг. параллельно его отношениям с Львовой и созданию им женской поэтической маски. Львова знала о существовании соперницы, и это доставляло ей немало душевных мучений; в одном из писем к Брюсову (1913) она заявляла: «... прямо ставлю тебе дилемму: или я, или она. Или «счастье, Радость», о кот(орой) ты писал, или Елена. Или моя жизнь, или жизнь с ней»<sup>47</sup>. Брюсов, однако, дорожил отношениями с Сырейщиковой и не мог пойти на их разрыв. В отличие от Львовой Сырейщикова не была достаточно известна в московских литературных кругах, хотя тоже писала стихи и работала по инициативе Брюсова над стихотворными переводами<sup>48</sup>, и о ее отношениях с ним если и знали тогда, то очень немногие.

Насколько можно заключить из писем Сырейщиковой о ее характере и мироощущении, именно она могла послужить непосредственным жизненно-психологическим прототипом для той маски, которой наделил Брюсов свою вымышленную поэтессу. Во всяком случае, многие из черт, отсутствующие у Львовой и свойственные «Нелли», отчетливо проступают в душевном облике Сырейщиковой, в том числе вполне «земное» и даже гедонистическое отношение к любви. Немногочисленные опубликованные стихотворения Сырейщиковой также имеют гораздо больше общего с эротическими стихами «Нелли», чем драматическая любовная исповедь в лирике Львовой. И Сырейщикова и «Нелли» воспринимают любовь прежде всего как неизбывное наслаждение, открывающее всю полноту жизни, и это проявляется даже в близости образного строя их лирических излияний. Достаточно сопоставить отдельные фрагменты «Стихов Нелли» хотя бы со стихотворением Сырейщиковой «Я так тебя люблю...», чтобы убедиться в этом разительном сходстве; вряд ли оно объясняется только бесспорным влиянием на Сырейщикову поэзии Брюсова.

#### «Нелли»:

Милый сон, что странно длится,  
Тихий бред, что странно нежит.  
Нежный звон во мгле струится,  
Первый свет во мраке брезжит.

Жизнь забыть и жить мечтами,  
Днем мечтать о новой встрече...  
Дай мне слить уста с устами,  
Дай мне сжать руками плечи!

*Детских плеч твоих врожанье...<sup>49</sup>*

Будь для меня и солнцем и луной,  
Будь для меня сверканьем звезд несметных!  
Всходи, блистая, утром надо мной,  
Свети мне ночью в безднах беспросветных!  
< . . . . . >  
Разлей над грустью предвечерний свет,  
Мани закатным заревом загадок,  
И говори, что вечной скорби нет,  
Прозрачной аркой семицветных радуг!  
< . . . . . >  
Дай мне дышать в твоих живых лучах,  
Дай мне сгореть в немеркнувшем сверканьи,  
Дай мне растаять, с гимном на устах,  
В неизреченной сладости сгоранья!

*Будь для меня<sup>50</sup>*

#### Сырейщикова:

Я так тебя люблю, как и мечтать не смела!  
Так страстно вешний лист ни разу не дрожал,  
Так ласково вода ни разу пеной белой  
Не одевала грудь угрюмо-гордых скал!

Так нежно радуга сквозь листья не сквозила,  
Так ярко не цвели июньские цветы,  
С таким томлением, от века, милый к милой  
Еще не припадал в молчаньи темноты!

Быть может, для тебя я — только сон манящий,  
Я — только ветерка душистый поцелуй,  
Певучий луч луны, приветливо скользящий  
По зыбкой тишине бесстрастно-ясных струй.

Но верно знаю я: в твоей душе надменной  
Бесследно не пройду, как утренний туман!  
В безбрежности твоей пусть я останусь пленной.  
Я все ж — волна твоя, мой вольный океан!<sup>51</sup>

Если аналогии с Львовой напрашивались сами собою и были сознательно выведены на поверхность Брюсовым, то соотношение с Еленой (Нелли) Сырейщиковой составляло второй, более глубинный и потаенный слой его литературной мистификации.

В творчестве Брюсова 1910-х годов «Стихи Нелли» занимают свое определенное место в ряду произведений, уделяв-

ших преимущественное внимание женской психологии. В том же году, что и «Стихи Нелли», вышел в свет его сборник рассказов и драматических сцен «Ночи и дни», задачей которого, как указывал Брюсов в предисловии, было «всмотреться в особенности психологии женской души»<sup>52</sup>. Живое внимание к женской теме сказывается и в поэзии Брюсова этой поры (книга «Зеркало теней», 1912), обнаружившей заметные перемены в идейно-художественной структуре по сравнению с его программно-символистскими сборниками 1900-х годов. Новая лирика Брюсова «уже не выглядит такой торжественной и приподнятой. Не превратившись в реалистическую поэзию, она сделалась эмпиричней. В большей мере, чем до сих пор, она насыщалась бытовыми деталями, психологией, стала более конкретной и отчасти даже „обиходной“»<sup>53</sup>. Такая тенденция к «прозаизации» поэзии, «заземлению» ее тематики, естественно, влекла за собой и изменения в образе лирической героини, которая мало-помалу утрачивала свою условно-символическую, «жреческо-мифологическую природу и становилась менее возвышенной и отвлеченной, наделялась непосредственно жизненными, интимно-характерными чертами. Однако внимание Брюсова к «женской» теме в ее конкретно-психологическом преломлении, последовательным выражением которого было создание женской литературной маски, объяснялось, безусловно, не только тем, что в его поэтической индивидуальности открылись новые грани, но и более общими тенденциями, обозначившимися в русской поэзии того времени.

В 1890-е годы анонимный рецензент сборника стихотворений Екатерины Бекетовой смог насчитать вместе с нею за все время существования русской литературы «едва семь выдающихся поэтесс»: Анну Бунину, Елизавету Кульман, Каролину Павлову, Евдокию Ростопчину, Юлию Жадовскую и Надежду Хвоцинскую<sup>54</sup>. Двадцать лет спустя положение резко изменилось: уже в конце XIX в. в поэзии сказали свое слово Поликсена Соловьева (Аллего), Зинаида Гиппиус, Мирра Лохвицкая, а последующие годы — и в особенности начало 1910-х годов — принесли целое созвездие имен, среди которых крупнейшие поэтические индивидуальности — Анна Ахматова и Марина Цветаева, отмеченные безусловным и оригинальным дарованием София Парнок, Мария Мо-

равская, Любовь Столица, Аделаида Герцык, Елизавета Кузьмина-Караваева, Мариэтта Шагинян, Елизавета Дмитриева (Черубина де Габриак), Елена Гуро, Надежда Львова, а также Людмила Вилькина, Наталия Крандиевская, Ада Чумаченко, Вера Рудич, Наталия Грушко, Ольга Беляевская, София Дубнова и многие другие имена, в совокупности красноречиво говорящие о том, что в русской литературе появился новый и весьма представительный регион — женская поэзия. «...В числе многих своих даров „новая поэзия“ принесла с собой целую фалангу женщин-поэтов. Не то, чтобы у нас не было и раньше отдельных поэтесс, — ново появление именно такой обширной рати, занявшей свое особенное место на современном Парнасе. <...> Ища неизведанного и новых углов зрения хотя бы на старые вещи, современная поэзия нуждается теперь в типах женских индивидуальностей, несущих с собой новую остроту женского восприятия. Мир любви, эротика, впечатлений от обычных вещей, воспринимаемый с новых и неожиданных сторон, дает благодарный и интересный материал для этой поэзии», — писал в 1913 г. Борис Садовской<sup>55</sup>. Но еще в 1909 г. Иннокентий Анненский со свойственными его критическому дару чуткостью и пронзительностью посвятил женской поэзии особый раздел своей обзорной статьи «О современном лиризме» — «Оне». Определив, что «женская лирика является одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом истории», что современной поэзии «*нужны* теперь и типы женских музыкальностей», которые, возможно, откроют «даже новые лирические горизонты», Анненский указал на «характернейшие черты несходства между *они* и *оне*», между мужской и женской лирикой: «Оне — *интимнее*, и, несмотря на свою *нежность*, оне более *дерзкие*, почему и лиризм их почти всегда *типичнее мужских*»<sup>56</sup>.

Позднее о «типичности» женского лиризма, его глубокой созвучности современности и насущным литературным задачам писали многие критики, обращавшиеся к этому предмету. «Может быть, именно особенности женской психики, более чутко воспринимающей настоящее во всей его красочности, и сделали возможным такое творчество, отзывающееся на современность», — отмечал А. А. Гизетти<sup>57</sup>. М. Волошин подчеркивал, что в отличие от

женщин-поэтов предыдущего поколения, которые «как бы скрывали свою женственность и предпочитали в стихах мужской костюм», поэтессы последних лет «говорят от своего женского имени и про свое интимное, женское»: «В некоторых отношениях эта женская лирика интереснее мужской. Она менее обременена идеями, но более глубока, менее стыдлива. <...> Женщина глубже и подробнее чувствует самое себя, чем мужчина, и это сказывается в ее поэзии»<sup>58</sup>. Указав на «исступленную правдивость женщин-поэтов», С. Городецкий утверждал, что «их стихи — документы дней, настоящие клейма современности, и по одному этому уже интересны»<sup>59</sup>, а В. Шершеневич находил, что женское творчество «сделало шаг вперед больший, чем мужское»: «Таких бездарных поэтов, каким является множество наших прославленных писателей, среди женщин почти нет <...>»<sup>60</sup>. М. Шагинян пыталась найти объяснение этого феномена в том, что современная эпоха не может дать литературе «крупных, все захватывающих тем» и обрекает ее на камерные, сугубо лирические мелодии, которые естественнее всего звучат в «женском» творчестве<sup>61</sup>. Характерно, что и Н. Львова включилась в обсуждение этой проблемы, посвятив женской лирике свою единственную статью «Холод утра», написанную в мае 1913 г. Считая, что современная поэзия зашла в тупик, Львова со всей пылкостью заявляла: «...единственным спасением кажется нам внесение в поэзию женского начала — причем сущность этого „женского“ в противовес „мужскому“ — мы видим в стихийности, в непосредственности восприятий и переживаний, — восприятий жизни чувством, а не умом, вернее — сначала чувством, а потом умом»<sup>62</sup>. Сам Брюсов также склонен был выделять женское творчество в особую, специфическую сферу современной поэзии. В книге своих критических очерков «Далекое и близкое» (1912) он объединил под особой рубрикой «Женщины-поэты» статьи и заметки о поэзии М. Лохвицкой, З. Гиппиус, А. Герцык, Т. Тэффи, Л. Вилькиной и Г. Галиной; позднее сходным образом он сгруппировал отзывы о сборниках А. Ахматовой, М. Моравской, Н. Крандиевской и В. Инбер в обзорной статье «Год русской поэзии»<sup>63</sup>.

Опыт мистификации женского поэтического лица был предпринят еще до Брю-

сова: в 1909 г. скромная и незаметная поэтесса Елизавета Дмитриева, инспирированная Волошиным, выступила в журнале «Аполлон» под эффектной маской Черубины де Габриак, вымышленной аристократки-католички, сочиняющей русские стихи; в течение ряда недель многие участники «Аполлона», и редактор журнала С. К. Маковский в первую очередь, были заинтригованы образом неведомой иностранки, восхищались ее стихами и всячески доискивались личной встречи с загадочной сотрудницей<sup>64</sup>. Весь маскарад прошел с таким успехом только благодаря «аристократическим» пристрастиям «аполлоновцев» и их любви к экзотике и эстетской «куртуазности», и это было обограно Дмитриевой и Волошиным очень остроумно и тонко. Брюсовский замысел в «Стихах Нелли» был существенно иным. Попытка ввести в женский поэтический хор дополнительный голос была в равной мере и вовремя предпринятой стилизацией новейшего, животрепещущего современного литературного явления и косвенным признанием того, что «женское» творчество с его обостренным ощущением поэзии будничной жизни и тяготением к изображению чувства в индивидуально-психологическом аспекте являет собой один из наиболее перспективных путей литературного развития.

«...Своего возрождения русская поэзия может ждать, конечно, только от нового прилива непосредственных наблюдений над подлинной, реальной жизнью», — писал Брюсов одновременно с выпуском в свет «Стихов Нелли»<sup>65</sup>. За игровой мистификацией скрывалось устремление от прежнего символистского пафоса к житейской конкретике, от торжественной декламации о страсти к непосредственному выражению чувства, и выявление этих новых тенденций закономерно и самым лучшим, самым удобным и типичным образом осуществлялось под женской маской. В этом отношении брюсовский опыт имеет свой отдаленный типологический прообраз в знаменитом памятнике французской литературы XVII в., «Португальских письмах» Гийерага, выданных за подлинные любовные послания португальской монахини; женская маска оказалась необходимой тогда для того, чтобы на смену господствовавшему в прозе барочно-прециозному стилю и трактовке любви в условно-пасторальном ключе выдвинуть новые нормативы в изображении чувства — реаль-

но-психологическую определенность и документальную достоверность<sup>68</sup>. Хотя литературная судьба и художественное значение мистификации Брюсова были несравненно более скромными, смысл предпринятого маскарада оказался внутренне сходным: имитация женского голоса должна была способствовать обновлению брюсовского поэтического стиля, преодолению в нем — через прозаизацию и психологизацию — условности и высокой риторики «классического» символизма. Если же выходить за рамки личной творческой судьбы, то и тогда «Стихи Нелли» — явление не случайное и не проходное в литературном процессе начала века. Они явились первым «мужским» опытом игровой имитации женской творческой индивидуальности, отразив тем самым характерные особенности поэтической культуры 1910-х годов; примечательно появление на фоне «Стихов Нелли» новых женских масок, принадлежавших другим поэтам<sup>67</sup>.

Призывая поэтов черпать вдохновение из «наблюдений над подлинной, реальной жизнью», Брюсов имел в виду в первую очередь жизнь современного большого города: «... за окном комнаты, где пишут эти поэты, гудят автомобили, в газетах они ежедневно читают об авиационных состязаниях, сами они бывают в театрах, в синематографах, на вернисажах... и ничего, почти ничего из этого не проникает в их стихи!»<sup>68</sup> Брюсов отвергал новейшую книжную, подражательную поэзию и возлагал большие надежды на футуристов, чьи творческие установки были программно урбанистическими. Дифференцируя «крайних» представителей этого направления, кубофутуристов, и «умеренных», эгофутуристов, он отдавал предпочтение последним. «Сколько мы понимаем задачу, поставленную себе нашими футуристами, она ближайшим образом сводится к выражению души современного человека, жителя большого города, одной из всесветных, космополитических столиц, — писал Брюсов в 1912 г. — «...» Условия нашей жизни «...» с необходимым посещением то пышных вернисажей, то еще недавно модных «полетов», то ресторанов, то летних садов, где видную роль играют царицы «полусвета», — создали особый склад души, особый тип. Найти лирику этой души, выразить ее на ей свойственном языке — вот к чему стремится наш футуризм»<sup>69</sup>. Брюсов подчеркивает необходимость обновления языка неологизмами и новыми

сочетаниями слов, включения в сферу поэтического всей «обстановки» современной городской жизни; при этом наиболее перспективным он считает уже не верхарновский, возвышенно-одический стилиевой регистр, в котором сам писал урбанистические стихи в 1900-е годы, а скорее стилистику Игоря Северянина, которая, по мнению Брюсова, вполне соответствует «лицу современности»: «Игорю Северянину «...» удастся найти подлинную поэзию в автомобилях, аэропланах, дамских пышных платьях, во всей пестрой суতোлке нашей городской жизни «...»»<sup>70</sup>.

Брюсовская Нелли вполне осуществила на практике новую трактовку поэтом урбанистической темы; стихи ее изобилуют приметам современного городского быта:

Скэтинг-ринк залит огнем,  
Розы спят на нашем столике,  
И, скользя, летят крутом  
С тихим, звонким скрипом ролики.

Скинув тонкое боа,  
Из-под шляпы черно-бархатной,  
Я в бокале ирруа  
Вижу перлы, вижу яхонты.  
*На скэтинге*

Гудя, летя, автомобиль,  
В сверканьи иступленных светов...  
*Вечернее катанье*

Если что еще мне нравится,  
Это — вольный аэроплан,  
*и т. д.*<sup>71</sup>

Признав Игоря Северянина «настоящим поэтом, поэзия которого все более и более приобретает законченные и строгие очертания», у которого «есть свой, им найденный, ритм стиха» (хотя и не закрывая глаза на явные слабости, издержки вкуса и общую ограниченность его творчества)<sup>72</sup>, Брюсов даже заставил свою «Нелли» овладеть северянинскими новациями, в том числе и неологизмами в духе Северянина («Легкой жизни силуэт // Встал еще обороюленной»; «Пусть твоя тень отуманит» и др.<sup>73</sup>). Зависимость от этого автора была для придуманной Брюсовым ультрасовременной, «городской», эпикурейски настроенной и отрывающейся на все «модное» поэтессы едва ли не неизбежной: не случайно Львова констатировала в поэзии Северянина «чисто женские чувства и восприятие мира»<sup>74</sup>. Не исключено, что дополнительным аргументом при выборе имени для брюсовской

маски явилось стихотворение Северянина «Нелли» (1911), живописующее досуги жеманной кокетки:

В будуаре тоскующей нарумяненной Нелли,  
Где под пудрой молитвенник, а на ней  
Поль де Кок,  
Где брюссельское кружево... на платке из  
фланели! —  
На кушетке загрезился молодой педагог.  
Познакомился в опере и влюбился, как юнкер.  
Он готов осупружиться, он решился на все.  
Перед нею он держится, точно мальчик,  
на струнке,  
С нею в парке катается и играет в серсо <sup>75</sup>.

Одно из стихотворений «Нелли» — «Катанье с подругой» — представляет собой откровенную ироническую стилизацию под Северянина:

Плачущие перья зыблются на шляпах,  
Страстно бледны лица, губы — словно кровь.  
Обжигает нервы Lenthéric'a запах,  
Мы — само желанье, мы — сама любовь.  
< . . . . . >  
Кучер остановит ход у «Эльдорадо»,  
Прошуршит по залам шелк, мелькнет перо.  
«Нелли! что за встреча!» — «Граф, я очень  
рада...»  
Шоколад и рюмка трипл-сек куантро <sup>76</sup>.

Фоном и своеобразным стилевым ориентиром для стихотворных опытов «Нелли» служили не только «поэзы» Северянина, но и вообще деятельность и идеи эгофутуристов, у которых, как подчеркивал Брюсов, «несмотря на все явные недостатки их теорий и их поэзии, какая-то правда, какие-то возможности развития <...> чувствуются» <sup>77</sup>. Связь Брюсова с эгофутуристами определилась во второй половине 1913 г., уже после выхода «Стихов Нелли» и в ходе подготовки им новых произведений того же «автора». Глава московских эгофутуристов Вадим Шершеневич, фактически возглавлявший в это время издательское предприятие «Мезонин поэзии», изначально был поэтом брюсовской школы и состоял с «мэтром» в добрых отношениях; последний поощрял его отход от подражаний символистам и обращение к футуристической поэтике <sup>78</sup>. Теоретические позиции Шершеневича в своих основах не должны были вызывать у Брюсова принципиальных возражений: Шершеневич подчеркивал преемственность эгофутуристов по отношению к сим-

волистам («Мы все ученики предшествовавших поэтов»), выступал против эпитонства, а также и против «бутафорского, бравадного, эпатирующего» в футуризме; самый футуризм он трактовал на брюсовский лад, как «явление стихийное, вызванное ускорением темпа нашей городской жизни», и в урбанизации поэзии видел главную миссию новой школы («природа так банальна рядом с переживаниями и разноцветным грохотом проспекта») <sup>79</sup>, считал одной из насущных задач демократизацию, обытовление поэтического стиля («Мы любим то, что близко, а не то, что далеко <...> мы, жильцы Мезонина, уверены, что дом булочника ничуть не менее поэтичен, чем старинный замок, а бульон вовсе не хуже океана») <sup>80</sup>. В статье «Год русской поэзии» (1914) Брюсов в целом сочувственно отозвался об эгофутуристических сборниках Шершеневича «Романтическая пудра» (1913) и «Экстравагантные флаконы» (1913), отметив в них живое биение пульса современности <sup>81</sup>. Многие стихотворения Шершеневича принадлежали к той же образностилевой системе, восходящей к «поэзам» Северянина, на которую были ориентированы иные из опытов «Нелли», например его «Парфюмерная интродукция»:

Вы воскресили «Oiselaux de Churgе» в Вашем  
Наивно-голубом с фонарем будуаре,  
И снова в памяти моей пляшут  
Духов и ароматов смятые арии.  
< . . . . . >  
Аккорды запахов... В правой руке фиалки,  
А в левой, как басы, тяжелый мускус...  
Маленькая раздетая! Мы ужасно жалкие,  
Оглушенные музыкой в будуаре узком <sup>82</sup>.

Общение Шершеневича с Брюсовым восполнялось также его дружбой с Львовой. Памятником этих отношений стала книга Жюль Лафорга «Феерический собор» (М.: Альциона, 1914), которую составили переводы, выполненные Брюсовым, Львовой и Шершеневичем (последний организовал ее издание). Скорее всего, именно Шершеневич, инициативный и деятельный литератор, оказал на Львову в последние месяцы ее жизни определенное влияние, проявившееся в эволюции ее поэзии в сторону эгофутуризма. Сама Львова писала Б. А. Садовскому осенью 1913 г.: «Стала футуристкой. <...> Ведь наши «эгофутуристы» народ самый безобидный и вполне приличный. К сожалению, многие пишут стихи слишком плохо. А все осталь-



ное очень мило»<sup>83</sup>. Два стихотворения Львовой — «Суматоха и грохот ожившей платформы...» и «Мне нравятся Ваши длинные ресницы...» — были опубликованы в альманахе «Мезонина поэзии»<sup>84</sup>, в объявлениях этого издательства сообщалось, что «проектируется» новый сборник стихов Львовой под условным, но характерно эгофутуристическим обозначением «Поэзы».

Однако не только Львова, но и Брюсов вошел в состав сотрудников «Мезонина поэзии» (в первом альманахе издательства напечатано стихотворение «У круглого камня»<sup>85</sup>, вошедшее затем в книгу Брюсова «Семь цветов радуги»), а вместе с Брюсовым участницей эгофутуристических альманахов стала и «Нелли»: уже во втором альманахе («Пир во время чумы», октябрь 1913 г.) она объявлена в списке авторов «Мезонина поэзии», а в следующем альманахе напечатано за ее подписью стихотворение «Узором исхищенным *pointe-de-Venise*...»<sup>86</sup>. Примечательно, что в статье «Холод утра» Львова, поддерживая брюсовскую мистификацию, прямо называет Нелли «футуристом»: «Поэтесса близко подходит к футуризму, как к поэзии современности. Все ее ломаные переживания развиваются на фоне городской жизни, в прямой атмосфере ресторанов, скэтингов, бульваров, ночных огней и грез под гул трамвая»<sup>87</sup>. Последующие опыты Брюсова-Нелли также в определенной мере включают в себя элемент эгофутуристической стилизации: неологизмы, утрированно звучащие мотивы городского быта, вплоть до намеренных перепевов отдельных образов из стихотворений, напечатанных в «Мезонине поэзии»; так, в стихотворении «Lift» (см. с. 86) неологизм «пролифтчу» обнаруживает аналогию у Шершеневича («взлифтился» в стихотворении «В рукавицу извощика серебряную каплю пролил...»<sup>88</sup>), а образный строй в целом соответствует стихотворению Сергея Третьякова «Лифт»:

Отвесна наша общая дорожка,  
Певун-лифт.  
Нас двое здесь в чуланчике подвижном.  
Сыграем флирт!

< . . . . . >

Ведь знаете, в любовь играют дети!  
Ах, Боже мой!  
Совсем забыл, что Ваш этаж — третий,  
А мой — восьмой<sup>89</sup>.

Отчасти Брюсову удалось достичь цели своей мистификацией: некоторые рецензенты верили в появление новой поэтессы, а один даже хвалил эстетическое чутье Брюсова, сумевшего распознать и поощрить подлинный талант: «На нашем поэтическом небосклоне загорелась новая звездочка, свет которой не смешается с другими...»<sup>90</sup>. Как свидетельство своей победы Брюсов мог воспринимать включение в антологию современной русской поэзии (1914) шести стихотворений «Нелли» за ее подписью; причем в классификации авторов, которая была предпослана книге, Брюсов и «Нелли» оказались разведенными по разным рубрикам: Брюсов в группе «родоначальников новой поэзии», а «Нелли» — в ряду «импрессионистов», «конкрето-символистов» наряду с И. Анненским, В. Гофманом, М. Цветаевой, И. Эренбургом, А. Ахматовой, И. Северяниным и другими поэтами<sup>91</sup>. Но одновременно высказывались сомнения в реальном существовании новой поэтессы и догадки о подлинном авторе. Наиболее прямо об этом заявил в статье «Два стана» С. Городецкий, раскритиковавший книгу за «переимчивость словесных изворотов Игоря Северянина»: «В книжных магазинах ее предлагают, как книгу Брюсова, да и по фактуре стиха этот мастер узнается сразу. <...> Вся книга кажется ненужной палостью мастера»<sup>92</sup>. На статью Городецкого Брюсов отозвался «письмом в редакцию» газеты «Речь»:

«В № 323 вашей уважаемой газеты (от 25 ноября) г. Сергей Городецкий, критикуя сборник стихов, изданный в этом году, под заглавием «Стихи Нелли», приписывает его мне. Считаю совершенно необходимым заявить, что псевдоним «Нелли» принадлежит не мне, но лицу, не желающему пока называть свое имя в печати. Не могу также не добавить, что литературная этика относилась до сих пор к раскрытию чужих псевдонимов отрицательно, и не высказать удивления, что г. Городецкий находит возможным в печати доискиваться, кто скрывается под псевдонимом «Нелли».

Валерий Брюсов»<sup>93</sup>.

Брюсов едва ли смог разубедить сомневающихся своим письмом. Показателен в этом отношении отзыв о «Стихах Нелли» Н. Гумилева, появившийся уже после «протеста» Брюсова: в нем полностью иг-

норируется женская тема, автор книги нигде не называется именем Нелли, а только «поэт» (в мужском роде); любовь «поэта» в трактовке Гумилева — мужская, притом характеристика ее типична именно для интерпретаций брюсовской любовной лирики: «В свои объятия он принимает не женщину, а „чужую восторженность“ и „страсти порыв“ покоит на холодных руках»<sup>94</sup>.

В противовес неверящим Н. Львова утверждала в статье «Холод утра» (посвященной анализу сборников Ахматовой, Цветаевой, Кузьминой-Караваевой и «Нелли»), что книга Нелли — «самая „женская“, так как лучше всех сумела она найти свои женские слова, свое освещение общей для всех темы»<sup>95</sup>. В. Ходасевич в рецензии на «Стихи Нелли» также сделал вид, что имеет дело с новой явленной поэтессой (в Москве в ближайшем литературном окружении Брюсова его авторство не было секретом)<sup>96</sup>, но вместе с тем рассыпал множество лукавых намеков, которые были хорошо понятны посвященным, могли смутить непосвященных и в совокупности давали понять, что Брюсову не удалось до неузнаваемости изменить свой поэтический облик, что под женской личиной отчетливо проступают свойственные только ему психология и навыки творчества: «Поэт (мы условимся называть его Нелли) дебютирует, очевидно, своим сборником. Но в то же время (и это, пожалуй, всего примечательнее в стихах Нелли) он обнаруживает такое высокое мастерство стиха, какого нельзя было бы ожидать от дебютанта. <...> Имя Нелли и то, что стихи написаны от женского лица, позволяют нам считать неизвестного автора женщиной. Тем более удивительна в творчестве совершенно мужская законченность формы и, мы бы сказали, — твердость, устойчивость образов. <...> Стихи ее лучше стихов Анны Ахматовой, ибо стройнее написаны и глубже продуманы. Стихи ее лучше стихов Н. Львовой по тем же причинам. Но в одном (и весьма значительном) отношении Нелли уступает и г-же Львовой, и г-же Ахматовой: в самостоятельности». И далее критик, указывая, что Нелли «подражает Валерию Брюсову во всем», приводит первое четверостишие стихотворения «Детских плеч твоих дрожанье...» и замечает: «Каюсь, не знай я настоящего автора, я не задумался бы приписать эти строки Брюсову». «В книге Нелли нема-

ло красивых и верных и содержательных образов,— резюмирует Ходасевич.— Часто, читая ее, хочешь воскликнуть: «Да ведь это не хуже Брюсова!» Это, конечно, огромная похвала для начинающего поэта: «Он пишет, как Брюсов». Но и большой укор, потому что ведь Нелли — не Брюсов. Уж если ты Нелли — будь Нелли... Однако бесспорное и незаурядное дарование поэтессы позволяет нам ждать с уверенностью, что во второй своей книге она заговорит особенным языком, ей одной свойственным и доступным»<sup>97</sup>.

В отзыве на «Стихи Нелли», напечатанном в «Русской мысли», нет скрытой иронии Ходасевича, но автор его В. Шмидт (скорее всего, простодушно поверивший в мистификацию) приходит к принципиально сходным выводам: в книге трудно почувствовать «руку новичка», а если она в чем-то и сказывается, то лишь в «слишком явной зависимости от Брюсова» («...г-жа Нелли подражает Брюсову удивительно проникновенно»). Приведя примеры явных отголосков из Брюсова в «Стихах Нелли», рецензент тем не менее высоко расценил книгу («новое, необычайно яркое явление нашей поэзии») и выразил пожелание «г-же Нелли» «неуклонно идти вперед <...> по пути, приведшему ее учителя к достижениям бесспорным»<sup>98</sup>.

Брюсова, видимо, сильно уязвили указания на зависимость стихов «Нелли» от его собственного творчества — убедительные доказательства того, что полного отчуждения маски от подлинного лица достигнуть не удалось. Но Брюсов не отказался от продолжения попыток мистифицировать читателя, вознамерившись предоставить своей героине возможность выступить со вторым, по замыслу, вероятно, более зрелым и самостоятельным сборником стихов. В архиве Брюсова сохранились проекты заглавия будущей книги: «Стихи Нелли. 2 сборн<ик>. 1913—1914», «Нелли. 1913—1916» и, наконец, беловой автограф на отдельном листе:

Новые стихи

Нелли

1913—1916 гг.

с предисловием и посвящением

Валерия Брюсова<sup>99</sup>.

Главная задача предисловия к новому сборнику была сродни цели, которую преследовал Брюсов письмом в редакцию «Речи»: разубедить скептиков и обосно-

вать суверенитет «Нелли» в современной поэзии. Свою задачу Брюсов пытался на этот раз решить не голословным отмежеванием от собственного литературного дитя, а через длинную цепь логических умозаключений, полемических по отношению к критикам, отказывавшим «Нелли» в самостоятельности. Предисловие представляет собой черновой автограф, написанный скорописью и с большим трудом поддающийся связному прочтению. Воспроизводим наиболее достоверно расшифровываемые фрагменты из него с кратким изложением содержания опущенных мест<sup>100</sup>.

«Было бы неуместно говорить о самом себе в строках, предпосылаемых стихам другого, если к тому не вынуждали меня заметки критиков, упорно желающих видеть в подписи «Нелли» — мой псевдоним. Хвалить или даже разбирать в предисловии к книге стихи, в ней собранные, я не хочу, но нужным считаю еще раз указать на их самостоятельное место (большое ли, малое ли или совсем ничтожное, другой вопрос) в нашей литературе. Их автор делает мне честь, вторично предлагая мне предварить его сборник моими строками, но тем настойчивее должен я просить критиков, которые пожелают остановиться на этой книжке, подходить к ней без предвзятого решения. Одно дело — книга писателя, уже пометивше(го), как я, своим именем свыше 30 томов; другое — книга поэта, только (?) еще пробующего силы, только второй раз являющегося перед читателем, оба раза с небольшими тетрадами, содержащими всего 20—30 пьес. Начинаящий (?), как теперь принято говорить, «ищет себя», — он пробует различные приемы творчества, различные подходы к изображению своей внутренней жизни и внешнего воспринимаемого им мира, — (1 нрзб.), и различные системы мыслей (?), способные объединить разрозненные впечатления. Совершается это, конечно, не столь(ко) сознательно, сколько (1 нрзб.), в силу необходимости уяснить самому себе: кто же такой, что же такое — я? Каждое «я» в св(оём) целом есть явление, которого никогда не будет более, единое, неповторимое, самостоятельное, по-своему видящее вселенную и по-своему ее оценивающее (?), носящее в себе свою поэзию (хотя бы да(же?) человек и н(е) б(ыл) поэтом) и свою метафизику (хотя бы он был соверш(енно) чужд занятиям

философией). Быть истинным поэтом и значит уметь эту свою самобытность выразить, — ничего более. Но для этого необходимо найти свои способы речи, свои образы, свои ритмы, свои рифмы, ибо чужие для этого — не пригодны вовсе. Такое искание не легко, и мы знаем, что даже величайшие мировые поэты (без всяких исключений) все же иногда (?) не бывали в состоянии вполне отрешиться от приемов чужих, св(оих) предшественников и современников, и, давая свое, смешивали его, однако, с немалым (?) (1 нрзб.) из чужого и, сле(до)ва(тельно?), ложного (...) нет более жестокого приговора для поэта-лирика; как сказать, что он пишет как такой-то другой. Независимо от относительного достоинства таких стихов (яркости их образов, звучности их ритма, интересности заключенных в них мыслей), абсолютная ценность такой поэзии есть ничто, нулевая величина, если критики правы. Лирики выражали свою *душу*, — это *все* (1 нрзб.) лирич(еской) поэзии, — но именно *свою*. Если же написано стихотворение, пусть интересное, музыкальное, яркообразное, но такое, под кот(орым) м(ожно) постав(ить) другое имя, — автор этих стихов, как самостоя(тельный) поэт, не существует».

Далее Брюсов подчеркивает, что все крупные поэты начинали с подражаний, развивали чужие приемы творчества: «...они через то учились технике своего дела и потом, овладев мастерством, постепенно освобождались от этих чужих влияний. Подражание — необходимая стадия в развитии художника, п(отому) ч(то) нельзя одновременно и учиться и творить новое, как, например, гениальный математик должен сначала изучить уже найденное тысячелетиями и лишь потом может пролагать новые пути в еще не открытых областях числа и меры. Но подражание всегда — только «стадия», только метод, и никогда не может стать самостоятельным приемом в искусстве, с помощью которого можно было бы создать что-либо абсолютно ценное.

После этого длинного объяснения я уже могу перейти к тому, что хотел бы предпослать собственно издаваемому сборнику стихов. Издание первой книжки, подписанной псевдонимом Нелли, вызвало дов(ольно) длинный ряд отзывов, среди которых большинство (ссыла(юсь) как на факт, кот(орый) легко проверить) было благосклонных. Критики самых разных

направлений говорили, что «стихи Нелли» заслуживают внимания; причем один из критиков хвалил эти стихи за их ясность и четкость, другие, напротив, за хорошо выраженное в них смятение духа, т<sup>а</sup>к сказ<sup>а</sup>ть воплощенную хаотичность, третьи за то, что эти стихи «футуристичны» и т. под. Но едва ли не все, прямо или в намеке, указыва<sup>л</sup>и, что «стихи Валерия Брюсова», и некоторые определенно утвержда<sup>л</sup>и, что и написаны они мною (в свое время я даже принужден был ответить одному из этих критиков письмом в ред<sup>а</sup>кцию газеты «Речь», с решительным заявлением, что делать такое предположение он не имел никакого права). По моему мнению, обоснованному во всем, что я сказал выше, подобная оговорка, т. е. признание «стихов Нелли» по их внешним приемам и внутр<sup>е</sup>нному содержанию тождественными со «стихами Валерия Брюсова», уничтожает все благостные похвалы критиков. Одно из двух: или есть в этих стихах самостоятельность (пусть едва намечающаяся, только ищущая себя, с трудом приближающаяся к свету), — тогда есть причина, в той или иной мере, признать их достоинство; или в этих стихах самостоятельности нет вовсе, нет личности, нет особой души, нет своего «я», и тогда никакой ист<sup>и</sup>нной ценности признать за ними нельзя, хотя бы были они (допустим) хорошо сделаны, новы по формам и необычны по приемам, ибо даже новизна и необычность могут быть *свои* и могут быть *чужие* (т. е. найденные на тех же путях, по кот<sup>о</sup>рым идет другой, и тем же способом, какой этот другой применяет). От имени автора этой книги я обращаюсь к критикам, кот<sup>о</sup>рые захотят обратить на нее внимание, с единственной просьбой: или оценивайте стихи *Нелли*, называя их хорош<sup>и</sup>ми или плохи<sup>и</sup>ми, посредствен<sup>н</sup>ыми или отвратительными, или, установив, что эти стихи суть чужая поэзия, отвергните их совсем, как не существующие».

В последующих строках Брюсов заявляет, что не берется оценивать утверждений критиков о подражательности «Стихов Нелли», отмечая, что, возможно, они и были правы и что в стихах молодого автора сказывается его влияние: «Но, как я указывал (?) выше, подражание есть необходимая стадия в развитии художника. Пусть Нелли (чем я оче<sup>нь</sup> польщен)

искала и ищет самостоятельности, исходя из приемов, свойственных мне. Важно будет установить одно: разлагаются ли ее стихи без остатка на эти мои приемы, т. е. и в форме стихов, и в их внутр<sup>е</sup>нном содержании? Полностью ли «поэзия Нелли» входит (?) в «поэзию В<sup>а</sup>лерия Б<sup>р</sup>юсова» (и тогда, ко<sup>н</sup>ечно?), не существует) или только опирается на сделанное мною (причем спешу добавить (?), что вопроса о своей самост<sup>о</sup>ятельности) я здесь не хочу, ко<sup>н</sup>ечно, ставить: пусть даже моя поэзия вовсе не самостоя<sup>т</sup>ельна, «нрзб.», она, хотя бы и сост<sup>о</sup>яла из чужих (?) элементов, может служить точкой опоры для друг<sup>о</sup>го поэта (<...>). Защищая начинающ<sup>е</sup>го поэта, я хочу сказать, что призна<sup>н</sup>ие его стихов тождеств<sup>е</sup>нными с моими означает смертный приговор ему, как поэту, но что известная доля (может б<sup>ы</sup>ть и большая) подражания друг<sup>о</sup>му поэту отнюдь не исключает самостоятельности (?), кот<sup>о</sup>рая?, при<sup>д</sup>аваясь сначала слабы<sup>м</sup> росткам, может вырасти в роскош<sup>н</sup>ый цветн<sup>и</sup>к поэзии самобытной. Пусть же критики, если захотят говорить о предлагаемой малой книжке, не отвергнут этого моего вопроса и пусть они отвергнут *Нелли*, как *Валерия Брюсова*, или оценивают *Нелли*, как *Нелли*, если в стихах таковая существует. Это — единственная, но и чрезвычайно важная для автора, просьба, которую, с согласия поэта, создавшего этот сборник, я и обращаю к просвещенной критике. Судите Нелли строго: она сама желает критики строгой; но отнеситесь снисходительно к тому, что начинающий поэт не сразу может весь освободиться от подражаний и найти самого себя. Но, если сквозь все подражания, перепевы и чужие приемы все же просвечивает, хотя бы самым слабым отблеском, все же мелькнул, хотя бы тонким серпом новорожд<sup>е</sup>нного месяца, облик Нелли, облик иной, <1 нрзб.> у кого бы то ни было в мире, — признание облика этого, как бы ни суровы были суждения обо всем остальном, будет высшая похвала, о которой смеет мечтать начинающий поэт.

1916

Вал. Брюсов».

Черновое предисловие было продумано и обработано Брюсовым в гораздо большей мере, чем самый сборник «Новые стихи Нелли». Целного, законченного по композиции произведения, книги стихов в брюсовском понимании он собой не пред-

ставляет; это всего лишь неупорядоченная подборка стихотворений, многие из которых — черновики и даже предварительные наброски. По тематике и доминирующей стилистической тональности новые опыты выдержаны в основном в тех же традициях, что и «Стихи Нелли», некоторые из них относятся к 1912—1913 гг., т. е. уже существовали при подготовке первого сборника. Во многих стихотворениях отчетливо выражена установка на «эгофутуристическую» стилизацию. Необходимо, однако, отметить, что в подборке для новой книги гораздо больше стихотворений остро драматического звучания, чем в «Стихах Нелли»; возможно, что в этом по-своему отразились переживания Брюсова после гибели Львовой, возможно, сказались также отзвуки изменившейся исторической ситуации (так, стихотворение «И многое, многое, многое...» навеяно, по всей вероятности, событиями первой мировой войны).

Трудно с уверенностью сказать, что именно помешало Брюсову полностью осуществить свой замысел. Скорее всего, уже само время не способствовало его окончательному воплощению. Предисловие к «Новым стихам Нелли» Брюсов писал в 1916 г., когда сборника как сформированной книги еще не существовало (хотя, судя по тексту предисловия, он планировался, как и «Стихи Нелли», небольшим: 20—30 стихотворений). События двух революций и активное включение Брюсова в общественную деятельность неизбежно должны были отодвинуть его новый мистификаторский замысел на задний план.

Рукописный макет сборника «Новые стихи Нелли» представляет собой подборку стихотворений, сохранившуюся в архиве Брюсова и систематизированную вдовой поэта, И. М. Брюсовой, после его кончины. В своей работе над творческим наследием Брюсова Иоанна Матвеевна, как правило, старалась бережно сохранять авторскую волю, а также установленный им порядок в расположении рукописей и относящихся к ним материалов. Поэтому в настоящей публикации мы, не имея никаких иных достоверных данных о том, какую Брюсов предполагал видеть свою книгу, не сочли возможным менять состав и последовательность стихотворений, установленные в макете. Из подборки изъято только стихотворение «Она ждет» («Фонарь дуговой принахмурился...»),

включенное Брюсовым в книгу «Девятая Камена»<sup>101</sup>. При этом установленная в макете последовательность стихотворений никак не должна восприниматься как продуманная авторская (или редакторская) композиция. Более того, элемент случайности нельзя исключать даже в отношении состава сборника; весьма вероятно, что некоторые стихотворения, попавшие в подборку, не предназначались для «Новых стихов Нелли». В частности, сомнительна принадлежность «Нелли» таких стихотворений, как «Лето, меркни, в осень канувши...» (3) и «Из дневника. 2» (14), написанных от лица мужчины; юмористического стихотворения «Городская весна расплескалась...» (7), стихотворения «Вы знаете, что значит быть голдой...» (22), героиня которого явно не согласуется с образом Нелли. Однако и изымать эти неизданные стихотворения Брюсова из подборки у нас нет достаточных оснований. Не исключено, что в намерение поэта входило не только сочинение стихотворений, представляющих собой непосредственную исповедь его героини, но и создание системы двойных масок: как и любой поэт, «Нелли» в своих стихах имела полное право говорить не от собственного имени.

Тексты печатаются по автографам и авторизованным машинописным копиям, хранящимся в архиве В. Я. Брюсова в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ф. 386, карт. 13, ед. хр. 4). За исключением стихотворения «Узором исхрищенным pointe-de-Venise...», опубликованного ранее за подписью «Нелли» («Крематорий здоровыслия» («Мезонин поэзии», вып. III—IV). [М.], ноябрь—декабрь 1913, с. [14]), все стихотворения публикуются впервые.

<1><sup>102</sup>

Как мотив надоевшего танго,  
Жизнь томит своей белой канвой.  
Так же скучно над черной Невой,  
Как мне было б над желтым Гоанго.

Екусы терпкие жизненных вин  
С каждым днем все преснее, преснее..  
Светы гаснут в вечерней аллее...  
Или гаснет вечерний камин?

Раздуть ли потухшие угли?  
Саламандрам дать ли плясать?  
Ах, не вдруг ли,  
Как они, огни оборвать!

Сладко нежит холодное дуло,  
Прижимаясь прямо к виску...  
Быть может, я заснула  
И в грезах вижу тоску?

Друг шестизарядный!  
Скучный мотив развеяй!  
Я проснусь весело-нарядной  
В толпе веселых людей!

1913

Нелли

<2><sup>103</sup>

И многое, многое, многое  
Великое видеть пришлось:  
Словно<sup>a</sup> шоссе пологое  
Пропастью оборвалось.

Как карточные домики, падали  
Государства — под ветром судьбы —  
Люди не знают, жить надо ли,  
Когда все стали — рабы!

Свободы божественным маревом  
Любовались в пустыне мы все,  
А теперь пригоршни оспариваем  
Боды на песчаной косе...

Но в душе мечта лишь единственная:<sup>b</sup>  
«О, если б мы были вдвоем!»  
Словно обряд совершая таинственно,  
Я плачу об нем!<sup>c</sup>

<sup>a</sup> Было: Шоссе пологое<sup>b</sup> Было: И что же! в душе лишь единственная Мечта<sup>c</sup> Далее зачеркнуто:  
Казните меня! Распните меня!  
И теперь во мне важно одно:<2. Второй вариант><sup>104</sup>

И многое, многое, многое  
Свершилось великое, грозное,  
И многое видеть пришлось!<sup>a</sup>

И многое, многое, многое  
Великое — видеть пришлось!  
Шоссе пологое  
Пропастью оборвалось!

Как картонные домики падали  
Государства — под ветром судьбы,—  
Ах! жить надо ли,  
Когда все — рабы?

Возникали надежды и рушились,—  
Грохотом наполняя мир...  
Вон — все прислушались,  
Поняв, что кругом — Валтасаров пир.

Но пусть и рука грозно-огненная

<sup>a</sup> Было: И многое узнать довелось!<3><sup>105</sup>

Лето, меркни, в осень канувши,  
Ясный август, сентябрь!  
В жизнь ночей беззорных глянувши,  
Не хочу безночных дней!

Светы майские — предатели,<sup>a</sup>  
Как мячом, играли мной.  
Пусть же щелкнут выключатели,  
Заливая душу тьмой.

Не в беспечном смехе тенниса  
Утолить мечту дано:  
Звезды мечет, бело пенится  
Мира вечное вино!

Плотно сдвинут темный занавес  
В этой комнате и в днях...  
В тайнах мрака и обмана весь,  
Пью позор в немых устах.

1912

В. В.

<sup>a</sup> Было: Сны июльские — предатели.<4><sup>106</sup>

Узором исхищенным Pointe de Venise  
Я тешу в тихий вечер мой призрачный  
каприз;

В моей зеркальной спальне, одна, пред  
тем как лечь,  
Любуюсь отраженьем моих округлых плеч.

Над зеркалом сгибаясь, размеренным  
лучом  
Блистают шестиножки под выпуклым  
стеклом.

Их сестры, в пышной люстре, смеются  
с потолка,  
Глядя, как с цветом кружев слилась моя  
рука,

Как странно-бледен, в глуби сияющих  
зеркал,  
Под сном венецианским моих грудей  
овал,<sup>a</sup>

Миров зеркальной жизни раскрыта  
глубина,  
И я, себе навстречу, иду, повторена;

Иду, смеюсь, шепчу я: «Итак, я вновь  
жива!»

А на грудях трепещут живые кружева.

1913

Нелли

<sup>a</sup> В автографе: В венецианской неге моих  
грудей овал!

<5><sup>107</sup>

Что же делать теперь мне, если жизнь  
переломлена?  
В мгле волшебного-вечерней над усадьбой  
разгромленной,<sup>a</sup>  
Над столбами пожарищ я склоняюсь  
в последний раз...  
Кто со мной? — мой товарищ, этот тихий  
закатный час.<sup>b</sup>

Что отыщется в пепле? что найти мне  
желаннее?  
Обгорелые стебли мной любимой латании!  
Переплет от тетрадки, — дневника  
позабытых лет?  
Иль под старой перчаткой из ларца  
дорогой портрет?<sup>c</sup>

Не хочу ничего я: все, что было,  
отброшено!<sup>d</sup>  
Да не встанет бывшее, гость отныне  
непрощенный!  
Меж развалин усадьбы не пойду я на  
поиски:  
Только в сердце сломать бы этот ужас  
слепой тоски!<sup>e</sup>

И куда не пойду я от столба перепутия,<sup>f</sup>  
Захочу ль поцелуя, захочу ль новой  
жути я, —  
Не вернусь к этим липам, к этим  
призракам прошлых лет, —  
Пусть здесь вороны, с хрипом, расклюют  
дорогой портрет.<sup>g</sup>

1913 Нелли

<sup>a</sup> Было: В час печально-вечерний над усадьбой разгромленной,

<sup>b</sup> Было: Над столбами пожарищ я склоняюсь в гирлянде роз...  
Кто со мной? — мой товарищ, слепо преданный, верный пес.

<sup>c</sup> Было: Иль под рваной перчаткой из шкатулочки твой портрет?

<sup>d</sup> Было: Все равно, все равно мне, — все было отброшено!

<sup>e</sup> Было: Навсегда удержать бы это счастье слепой тоски.

<sup>f</sup> Было: 1 Ничего не начну я, хоть вся жизнь переломлена.

2 Что отныне начну я

3 И куда не пойду я от камней перепутия, (незачеркнутый вариант)

<sup>g</sup> Под текстом зачеркнутые наброски (предполагались между 3-й и 4-й строфами):

1 Ты [со мной, ты мне (?) верен (?), старый пес, друг мой преданный]

2 Ты со мной остаешься

3 Ты меня не покинешь

4 Начинаем (?) опять (?) новый

5 Ты меня не покинешь, старый пес, друг мой преданный,

Начинать нам отныне новый путь неизведанный

<6><sup>108</sup>

## АПРЕЛЬ

Как острый ликер — этот воздух,  
С зеленой маркой: «Апрель».  
Ласточки, под крышею, в гнездах,  
Как влюбленные, щебечут мне: «Нелли!»

Солнце ярче огней ресторана...  
Ах, покрыть бы его колпачком!  
Меж березок-белянок мне странно,  
Но они говорят мне: «Ты — дома!»

На мне светло-серое платье;  
По моде, я шляпу сняла.  
Кто за это утро заплатит,  
В которое так весела я?

Ласточки щебечут мне: «Нелли!»  
Прополз коронованный уж.  
Не он ли, старый бездельник,  
Меня пригласит на ужин?  
1913 Нелли

<7><sup>109</sup>

Городская весна расплескалась  
Вдоль по улицам грязью кофейной;  
И тропы, чтоб пройти, не осталось  
Через площадь до бани семейной.  
Но безумолчно хлопают двери,  
За четой принимая чету:  
Словно звери добычу к пещере,  
Господа волокут красоту.

Подъезжают в закрытой пролетке  
Словно дамы под белой вуалью;  
Подъезжают беспечно красотки,  
С перекинутой за-плечи шалью;  
Приближаются пары попроче:  
В картузе он, в платочке она,  
Или юноша, длинный и тощий:  
На подруге — плакат: «продана».

Двери хлопают. В воздухе гретом,  
Где стучит непрерывно сверчок,  
С адвокатом, с купцом иль с поэтом<sup>a</sup>  
Запирается кто на крючок?<sup>b</sup>

В водяной обстановке свиданий  
Там, за час, что изведать дано?<sup>c</sup>  
Ах, вы бани! семейные бани!  
Вижу: вешают надпись — «полно!»  
1916 Валерий Брюсов

<sup>a</sup> Далее было начато: Кто запретя

<sup>b</sup> Далее было начато:

В часовой обстановке свиданий  
Близ воды

<sup>c</sup> Было: Им, за час, что изведать дано?



<8><sup>110</sup>

«LIFT»

Милый «Lift» с лиловой неулыбкой,  
 Ангел, мальчиком наряженный ошибкой,  
 На восьмой меня протяжно проэтажь,  
 Милый «Lift» с лиловой неулыбкой,  
 Подымающихся поздний паж!

Посмотрю, припомню, позабуду,  
 Каменный зрачок, подобный изумруду,  
 Фиолетовость полувампирных губ,  
 Посмотрю, припомню, позабуду  
 В ангелочка превращенный труп.<sup>a</sup>

Но, грудь с грудью, на дневной кровати,  
 Тайно вдруг найду в кольце своих объятий  
 Ангелочка мертвого, как ты, точь-в-точь:  
 Грудь под чьей-то, на дневной кровати,  
 Я тебя в свою пролифтчу — ночь!

1916, 1 января Вал. Брюсов

<sup>a</sup> Было: В ангела преображенный труп.

Далее зачеркнуто:

1 Грудь под грудью, на дневной кровати,  
 Опостелена привычностью объятий,  
 ( )

Грудь под грудью, на дневной кровати,  
 Я тебя в свою пролифтчу — ночь!

2 Грудь под грудью, на дневной кровати,

3 Грудь под чьей-то, на дневной кровати,

4 Но, грудь с грудью, на дневной кровати,  
 Вдруг найду неожиданно

<9><sup>111</sup>

Открываю глаза и гляжу в пустоту.

Кто-то провел

В темноте огневую черту.

Мол;<sup>a</sup>

Белые гребни

Разбитой волны;

Столб луны,

Я стою на прибитом щебне.<sup>b</sup>

Это было,

А, может быть, этого не было.

Мертвое тело на поверхность всплыло...

Или только сердце потребовало,

Чтобы что-нибудь было.

Зыбью прибрежной раздроблена

В море луна.

Я на моле стою, опечалена, сторблена,

Одна.

Полосами: сиянье и мрак;

Во мгле мигает маяк;

Никто моей печалью не тронется.

Нет, не так!<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Было: Далекий мол;

<sup>b</sup> Было: И там, далеко, чья-то белая тень  
 на прибрежном щебне.

<sup>a</sup> Было: Гребнями волн весь раздроблен  
 Столб луны.

Я на моле стою, опечален, сторблен,

И никто моей печалью не тронется...

Нет! Это — сны,

Это — бессонница:

Луч провел на полу огневую черту,

Я, проснувшись, гляжу в пустоту.

1914

<10><sup>112</sup>

ПРОЗА

Да, в жертву тебе я все принесла:  
 Богатство, — хотя б оно было не право, —  
 Известность, — хотя б она дышала

отравой,<sup>a</sup>

Любовь, — хотя б она продажной была!

Я все отдала ради поцелуев твоих:  
 Как свои бриллианты, так и свои улыбки,  
 Свои мечты, как свои ошибки,  
 Свои безумные ночи, как свой священный  
 стих.

Я все, я все положила к твоим ногам:

Я целовала покорно у тебя колени,

Я принимала с восторгом боль

унижений,<sup>b</sup>

И думала, что все люди завидуют нам.

И ты, склонив (?) свой земной ореол,

Брал это тело, и эти стоны слушал,

Целовал эти губы и убивал эту душу,

Взял все, что могла я дать, — и ушел.

1914

В. Б.

<sup>a</sup> Было: Известность, — хотя б она была для  
 позора оправой,

<sup>b</sup> Далее было начато: Я была счастлива,

<11><sup>113</sup>

Я желала бы снова веселья и смеха,

Но как мне жить без тебя.

Кутаюсь в белые волосы меха,

Концы боа теребя.

Дерзко заглянул мне в лицо прохожий —

Ах, я иду пешком.

Мы с ним когда-то гуляли тоже,

Но вдвоем.

Majestic, Soleil, пассаж, квисисана,

Дневные витрины, толпа —

С каждым шагом в сердце новая рана,

Но боль тупа.

В три ряда экипажи, авто, пролетки<sup>a</sup>

Кто-то поклонится (?) мне.

Он еще не забыл обедневшей кокетки,

Но бывшее — было во сне!<sup>b</sup>

<sup>a</sup> Было: Трамвай, авто, в три ряда экипажи

<sup>b</sup> Было: Но, что было, — во сне!

Голову подыму из белого меха,  
 Концы боа теребя.  
 Кто хочет со мной веселья и смеха? —  
 Нет (?), мне не жить (?) без тебя.

<12><sup>114</sup>

Глянец яблок, апельсинов круговые  
 кирпичи, —  
 Вся витрина магазина блещет, близится,  
 кричит!  
 Рев авто, свистки циклистов, трама гуд  
 и трама звон...  
 Вьет<sup>a</sup> вечерняя столица роковой  
 водоворот.  
 Что ж, под шляпкою измятой, грусть  
 в глазах, ты медлишь час?  
 Пред иконой, — ах! — так тает в церкви  
 блестящей свеча.

Не придет он, обманул он! Яркость  
 грохота кругом,  
 Жизнь поет угрюмым гулом: «Он с другой!  
 с другой! с другой!»  
 Что ж ты гнешься низко, низко, цветик  
 бедный на лугу?<sup>b</sup>  
 Рев авто, циклистов взвизги, трама звон  
 и трама гуд...  
 1913 В. Б.

<sup>a</sup> Было начато: Вновь

<sup>b</sup> Было начато: Мир в виале слез тускне(ет)

<13><sup>115</sup>

Не уступи под гнетом лени,  
 Жизнь требует вновь пестрой дани:  
 Еще томлений,  
 Еще страданий!

Иди, где дымны влагой дали:  
 На небе утром роза будет!<sup>a</sup>  
 О чем гадали,  
 Ум позабудет!<sup>b</sup>

И будь, в пути слепом, иная,  
 Забыв садов греховных розы,  
 Припоминая  
 Все, словно грезы!

1914

<sup>a</sup> Было: На небе снова роза будет!

<sup>b</sup> Было: Пусть ум забудет!  
 Далее зачеркнуто: В прохладной тени леса —  
 снова

<14><sup>116</sup>

ИЗ ДНЕВНИКА

2

И мы, разорванностью сближены,  
 Взглянули в тесное стекло,  
 Где призраки непостижные  
 Колышатся светло.

Ты узнала мой лик отуманенный  
 Я — твой младенческий рот...  
 Так двух звезд отраженье, приманено  
 Гладью вод,  
 В глубине живет.

Целуюсь над пространствами,  
 Сближаясь в беспредельности,  
 Лучисто светило в новых небесах  
 Мы, — символ постоянства,  
 Дрожь над движеньем беспцельности  
 Полярной звезды, уходящей чуть зримо  
 в веках...

<15><sup>117</sup>

Режут хрупко сани снег;  
 Нежит жутко ранний бег.

Где туманы белой ночи?  
 Светом пьяны смело очи!

Было что-то, или нет?  
 Смысл заботы лилий свет!

Пусть звала я вялой лаской:  
 Грусть былая стала сказкой, —

Славно вспомнить мне об ней<sup>a</sup>  
 В ровном, томном сне сaney!<sup>b</sup>

Ночь остыла; — тени страсти...  
 Прочь, что было! день у власти!  
 1914

<sup>a</sup> Было: Жутко вспомнить мне об ней

<sup>b</sup> Было: В хрупком, томном сне сaney!

<16><sup>118</sup>

СОН

Месяц белый, словно пьяный  
 Навзничь лег на облаках;  
 Даль закутана в туманы, —  
 Крэп на чьих похоронах?

Нет, не то! Мой сон — не это!  
 Я дрожала с ним вдвоем,  
 В темной комнате без света,  
 Грудь на грудь, к лицу лицом.

Нет, не то! Я задремала  
 На постели у себя,  
 Называла, призывала  
 Имя милое, любя...



<22> <sup>124</sup>

Вы знаете ль, что значит быть голодной  
И проходить по улицам столпцы,  
Смотреть в витрины с завистью

бесплодной,  
Где выставлены жареные птицы?

Встречать красавиц, радостных и сытых,  
Мужчин с заломленными котелками,  
И чувствовать, как из окон открытых  
Трактиров — безобразно пахнет щами?

Присядешь на бульваре на скамейке  
И думаешь, глядя в пустое небо,  
Что, если б было только три копейки, <sup>a</sup>  
Возможно было бы купить фунт хлеба.

Подсядет старичок, из тех, что в сквере  
Забрасывают удочки для ловли <sup>b</sup>  
Случайных женщин... И в душе нет веры,  
Что не дойдешь до горестной торговли...

Ах, страшно ли продажу ласк изведать!  
И худшее бывало в жизни прошлой...  
Но продаваться с тем, чтоб пообедать...  
Нет, это слишком грустно, слишком  
пошло!

Но, если б я была сыта, и даже  
Могла надеть изысканное платье,  
Сегодня ж я гуляла б в «Эрмитаже»  
И продавала дорого объятья!  
1913 Валерий Брюсов

<sup>a</sup> Было: Что если б было только две копейки,  
<sup>b</sup> Было: Забрасывают удочки на ловлю

<23> <sup>125</sup>

Помню, помню луг зеленый  
В. Б.

Помню милый луг зеленый,  
Где сплетали мы венки;  
Вниз сбегаящие склоны  
К тихим заводям реки; <sup>a</sup>

Церкви старой (век Ивана!)  
Очерк строгий и простой;  
И всходящий <?> пар тумана,  
В час вечерний, над травой.

В этом мире трав росистых,  
Кашек, , повелик,  
Под надзором звезд лучистых  
Был так весел крик

<sup>a</sup> Далее зачеркнуто:  
1 Церкви старой, величавой  
Строгий очерк  
2 Помню церкви величавой  
Паперть сумрачную, где  
Тихим вечером, лукаво  
Улыбались мы звезде.

<24> <sup>126</sup>

С образами бреда нежно смешивались  
Тихие слова, — подсказаны любовью, —  
Надо мною чьи-то губы свешивались, <sup>a</sup>  
Чей-то лик склонялся низко к изголовью.

Был ли это призрак, тени длительные,  
Зыбкие созданья огненной болезни?  
Но хотелось длить мне миги упоительные,  
Я сказать не смела образу: «исчезни!»

Расцветало утро, все сверкающее, <sup>b</sup>  
Как цветок гигантский на стебле  
мгновений,  
Я искала тщетно тающее:  
Солнце разогнало призраки и тени.

О, скорей вернуться к бреду  
завлекательному  
Может быть, и ниже, в полумраке, словно  
Наклоняясь <?> к другу,  
Призрак поцелует, сладко и любовно.

<sup>a</sup> Было: Чьи-то губы надо мною свешивались,  
<sup>b</sup> Было: Расцветало утро, яркое, сверкающее,

<25> <sup>127</sup>

Вдвоем с тобой мы бродим в мире,  
Откуда нет для нас дверей,  
Как гости лишние на пире  
В толпе излюбленных гостей. <sup>a</sup>

Как брат с сестрой, без денег, в тире  
В кругу стреляющих детей, <sup>b</sup>  
Ты <sup>a</sup> балаганный царь в порфире,  
Я заклинательница змей.

Взывать к Христу, молиться Фебу,  
Смешно, с пустых подмосток нам.  
В тоске мы взор возводим к небу  
Липь на потеху шутникам.

Им веселей, когда на зебу  
Факир, смеясь, стучит в там-там.  
Вниманья к гаеру не требуй,  
Как балаган сменить на храм?

Наш храм во власти иноверца <sup>r</sup>  
Пусть оскорбляет наш алтарь.  
Оркестр опять играет scherzo  
Ступай опять кривляться, царь.

Закроется уборной дверца, <sup>x</sup>  
Зажжется розовый фонарь, <sup>e</sup>

<sup>a</sup> Было: В кругу излюбленных гостей.  
<sup>b</sup> Было: В толпе стреляющих детей,  
<sup>a</sup> Было начато: Мир  
<sup>r</sup> Было: Дадим свободу иноверцу  
<sup>x</sup> Было начато: Закрой в свой час  
<sup>e</sup> Было: Зажжет свой розовый фонарь

И лишь тогда желаньям сердца  
Свободу мы дадим, как встарь.

Пока пляши в своей порфире,  
Мне змей моих ласкать позволь,  
Пусть в сердце рана глубже, шире,  
Пусть неотступней в сердце боль.

В тебе и в зебу и в факире  
Толпа увидит только роль.  
Мир — балаган, кривляйся в мире,  
Мой кровью венчанный король.

15 ноября 1913<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> Дата проставлена над текстом.

\*

<sup>1</sup> В частности, в редакционных примечаниях к Собранию сочинений Брюсова в семи томах — наиболее полному на сегодняшний день изданию его произведений — указывается: «В первые три тома настоящего издания входят почти все стихотворения из 14 сборников В. Я. Брюсова, изданных при жизни поэта, а также: из подготовленного к печати, но неопубликованного сборника «Девятая Камена», незаконченной книги «Сны человечества» и избранные стихотворения, в эти сборники не включенные» (*Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973, т. 1, с. 561); отсутствие же в издании 15-го сборника, изданного при жизни поэта, «Стихов Нелли», вообще никак не оговаривается и не аргументируется.

<sup>2</sup> *Максимов Д.* Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 258.

<sup>3</sup> *Мочульский К.* Валерий Брюсов. Р., 1962, с. 162.

<sup>4</sup> *Дмитриев В. Г.* Скрывшие свое имя: (Из истории анонимов и псевдонимов). 2-е изд., доп. М., 1977, с. 178.

<sup>5</sup> Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 13.

<sup>6</sup> Письмо к К. И. Чуковскому от 10 февраля 1910 г. — В кн.: *Чуковский Корней*. Из воспоминаний. М., 1959, с. 453.

<sup>7</sup> Укажем хотя бы на книгу рассказов Брюсова «Земная ось», в большинстве своем составленную из стилизаций чужой повествовательной манеры. В предисловии к книге Брюсов обосновывал свой исходный принцип: «Мне казалось нужным, в большинстве случаев, дать говорить за себя другому: итальянскому новеллисту XVI века, фельетонисту будущих столетий, пациентке психиатрической лечебницы, уточненному развратнику времен грядущей Революции и т. д. Само собой разумеется, было бы в высшей степени неверно отождествлять все эти разные «я» с личностью автора. Пытаясь видеть мир чужими глазами, он старался войти и в чужое мирозерцание, перенять чужие убеждения и чужой язык» (*Брюсов Валерий*. Земная ось: Рассказы и драматические сцены (1901—1906 г.). М., 1907, с. IX). Отметим попутно, что использование женской маски в «Стихах Нелли» имело в творческой практике Брюсова отдаленную предысторию: еще во 2-м и 3-м выпусках «Русских символистов» (М., 1894—

1895) он поместил два стихотворения за подписью «З. Фукс» (Зинаида Фукс). Приписывавшиеся Брюсову, эти стихотворения убедительно переприписаны как принадлежащие (в их изначальном виде) А. Н. Емельянову-Коханскому; однако Брюсов, единовластный редактор «Русских символистов», кардинально перерабатывал при подготовке к публикации произведения сторонних авторов, в том числе и стихотворения З. Фукс. См.: *Тялков С. Н.* К истории первых изданий русских символистов: (В. Брюсов и А. Емельянов-Коханский). — Русская литература, 1979, № 1, с. 149—151.

<sup>8</sup> Ср.: Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики/Сост. Н. Ашукин. М., 1929, с. 303; *Дмитриев В. Г.* Указ. соч., с. 178.

<sup>9</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 13, ед. хр. 4, л. 14—16 об.

<sup>10</sup> Там же, л. 52 об.

<sup>11</sup> Сохранился проект титульного листа: «Валерий Брюсов. Стихи Иры Ялтинской. С автобиографией автора». Имя «Иры Ялтинской» зачеркнуто, сверху надписано: «Нелли» (Там же, л. 52).

<sup>12</sup> Повесть о женской душе. Стихи Нелли. С посвящением Валерия Брюсова, 1913 (Там же, л. 54).

<sup>13</sup> Проект тематики сборника стихов Марии Райской: «Стихи, написанные до 1897; 1897—1898. Стихи о грехе. Бодлэр? Воспоминания) о первой любви; 1899. Любовь II; 1900. Отчаянье; 1901—(190)2. Мистические. Верлэн?; 1904. О войне; 1905. О революции; 1906—(190)7. Предсмертные; Переводы: Верлэн. Мистические). Бодлэр. Греховные» (Там же, л. 53). Проект композиции книги Иры Ялтинской «Крестный Путь»: I. Стихи юности. 1893—1899; II. Годы отчаянья. 1900—1904; III. В народную бурю. 1905—1907; IV. Гибель. 1908—1913; V. Стихи на случай. 1893—1912». Предположительный объем книги, по замыслу Брюсова, — 42—52 стихотворения (Там же, л. 52 об.). Такого же типа первоначальный план «посмертного» сборника стихов Нелли: «Стихи Нелли. Посвящение Валерия Брюсова. Предисловие автора.—Моя стихи. 1. Воспоминания юности (1897—1899); 2. Из жизни (1900—1904); 3. Ненужная любовь (1905—1907); 4. Погибель (1908—1912); [5. Последний(ий) крик (1910—1912)]; 6. Альбом.—Примечания. Оглавление» (Там же, л. 55). Сохранился черновой, записанный скорописью и плохо поддающийся расшифровке текст «Предисловия автора» к этому сборнику (за подписью «Нелли», дата: «1912»), начинающийся словами: «Со всей искренностью, я имею право сказать, что никогда не предназначала (?) стихов, собранных в этой книге, для печати: я их писала для себя самой и для немногих друзей, близко знакомых с моей жизнью» (Там же, л. 9).

<sup>14</sup> *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии.— Аполлон, 1914, № 1/2, с. 122.

<sup>15</sup> Подобная игровая установка, предполагавшая одновременно сокрытие подлинного автора и его косвенное саморазоблачение, — явление не новое в истории литературных мистификаций. Так, Проспер Мериме, издавая «Театр Клары Гасуль» (1825) — сборник собственных пьес, приписанных молодой испанской

комедиантке, — сопровождал его не только биографией вымышленной сочинительницы, но и ее портретом, для которого позировал он сам, — в мантилье, с обнаженной шеей, украшенной жемчужным ожерельем с крестом; другая мистификация Мериме — сборник иллирийских песен, приписанных вымышленному сказителю Иакинфу Маглановичу (1827), — в своем заглавии «Гузла» заключала анаграмму имени «Гасуль» (Guzla — Gazul); это не ускользнуло от внимания Гете. См.: *Ланн Евгений*. Литературная мистификация. М.; Л., 1930, с. 98, 190—192.

<sup>16</sup> «Львову я знал еще гимназисткой, руководительницей социал-демократического союза учащихся средней школы. Ее судили, но тогда ей было 16 лет (...) Судьи оправдали ее якобы за недостатком улик» (*Робин А. Ф.* Из мишурного: Воспоминания педагога-краеведа. М., 1965, с. 46). В эту пору с Львовой общался И. Г. Эренбург, написавший о ней в мемуарах «Люди, годы, жизнь» (*Эренбург Илья*. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1966, т. 8, с. 38—40).

<sup>17</sup> Литературное наследство. М., 1976, т. 85. Валерий Брюсов, с. 207 (публикация Т. В. Анчуговой).

<sup>18</sup> *Львова Н.* Старая сказка: Стихи 1911—1912 года. М.: Альциона, 1913, с. 5—6.

<sup>19</sup> Эту особенность констатировали многие критики, обращавшиеся к «Старой сказке». Ашукин Н. С. (Н. Новинский) в статье «Современные женщины-поэты» писал: «В Н. Львовой узнается терпеливый, требовательный к себе художник, чеканящий свои вещи. Но также чувствуется и изобилие (бессознательное?) заимствований из словарей других поэтов, особенно из Брюсова и Бальмонта» (*Мир женщины*, 1913, № 19, с. 6). Сходное мнение высказывал В. Г. Шершеневич: «Н. Львова начала деятельность под созвездием Бальмонта и Брюсова. Роковое созвездие, так как все подражатели первого обращались в скучных имитаторов журчащего ручья, а ученики второго — в бесплодных версификаторов. Но Львова скоро отошла от подражаний (...)» (*Шершеневич Вадим*. Поэтессы. — Современная женщина, 1914, № 4, с. 75); он же добавлял в другой статье: «Львова была ученицей В. Брюсова, но не прежнего Брюсова, а автора «Зеркала теней» (...) Структура стиха, манера письма, нарощение образов и их параллелизм в пьесах Брюсова, несомненно, влияли на стихи Львовой, и в этом отношении были не совсем ошибочны упреки критиков» (*Венич [В. Г. Шершеневич]*. Смерть поэтессы. — *Руль*, 1914, № 452, 3 марта). На зависимость стихов Львовой от сборников Брюсова конца 1900-х — начала 1910-х годов указывал и В. Ходасевич: «... г-жа Львова гораздо сильнее переживает влияние его последних книг: «Все напевы» и «Зеркало теней». Ее следует причислить ко второму поколению учеников Брюсова» (*Ходасевич В.* Новые стихи. Поэты «Альционы». — *Голос Москвы*, 1913, 4 июня, № 127). Очевидно, именно подчиненность Львовой направляющему воздействию Брюсова имела в виду А. Ахматова, когда замечала: «Мне кажется, что Н. Львова ломала свое нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газеллы, сонеты (...) В книге «Старая сказка» — это наименее

удачные страницы» (*Ахматова Анна*. О стихах Н. Львовой. — *Русская мысль*, 1914, № 1, отд. III, с. 28). Ср. также слова Львовой о своих стихах, направленных для публикации в журнале «Северные записки», в недатированном письме к Б. А. Садовскому: «Я выбирала их очень тщательно и всегда прибегала к высшей „санкции“, т. е. к мнению Валерия Яковлевича» (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 89).

<sup>20</sup> *Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973, т. 2, с. 84.

<sup>21</sup> *Львова Н.* Старая сказка. 2-е изд., дополненное посмертными стихотворениями. М., 1914, с. 30.

<sup>22</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 93, ед. хр. 5. Ср. стихотворение Львовой «Не только пред тобою — и предо мной оне...», которому предпослан эпитафия из Брюсова («Вот они, скорбные, гордые тени </Женщин, обманутых мной>»):  
Навеки мы с тобой в их сомкнутом кольце!  
Мне их — не победить.  
В сиянии прошлого, в немеркнущем венце,  
Они скользят вокруг, с усмешкой на лице,  
И не дадут любить.

*Н. Львова. Старая сказка. 2-е изд., с. 51.* Вероятно, как параллель этому стихотворению и в ответ на него Брюсов написал одно из «стихов Нелли»:

Тени когда-то любимых и проклятых  
Стали меж нами.  
Вновь проклиная любимых и проклятых  
Теми ж губами!

Да! я любила, всей силой желанья,  
Страстью предельной!  
В черных гробах спят былые желанья,  
Звать их бесцельно!

( . . . . . )  
Ярко солнца заблещет слепительно  
Око дневное.  
Где же все тени? — под твердью  
слепительно

Нас только двое!

Стихи Нелли с посвящением Валерия Брюсова. М., 1913, с. 53—54.

<sup>23</sup> *Ходасевич В. Ф.* Некрополь: Воспоминания. Bruxelles, 1939, с. 47.

<sup>24</sup> В газетном репортаже о самоубийстве сообщалось:

«Около 9-ти час. вечера Н. Г. Львова позвонила по телефону к г. Брюсову и просила приехать к ней.

Г. Брюсов ответил, что ему некогда, — он занят срочной работой.

Через несколько минут г-жа Львова снова подошла к телефону и сказала г. Брюсову: — Если вы сейчас не приедете, я застрелюсь... (...)

Минут пять спустя после разговора г-жи Львовой с г. Брюсовым в комнате грянул выстрел».

Еще находясь в сознании, умирающая Львова попросила соседа по дому позвонить Брюсову и сообщить о происшедшем.

«Через несколько минут г. Брюсов приехал.

Наклонился к полулежащей на стуле в прихожей г-же Львовой.

Она как будто узнала его, как будто пыталась говорить, но уже не хватало сил.

Тем временем прибыла карета скорой помощи, но всякая помощь была уже бесполезна.

Минуто спустя г-жа Львова скончалась.

Г. Брюсов был страшно потрясен. Он даже не взял письма, оставленного покойной на его имя, не взял бумаг и рукописей, также, по-видимому, предназначавшихся для него» (Н. Б. Самоубийство поэтессы Н. Г. Львовой.— Русское слово, 1913, 26 ноября, № 272). Дополнительные подробности, относящиеся к последнему дню жизни Львовой, сообщает В. Ф. Ходасевич: «...Львова позвонила по телефону к Брюсову, прося тотчас приехать. Он сказал, что не может, занят. Тогда она позвонила к поэту Вадиму Шершеневичу: «Очень тоскливо, пойдете в кинематограф». Шершеневич не мог пойти — у него были гости. Часов в 11 она звонила ко мне — меня не было дома. Поздним вечером она застрелилась» (Ходасевич В. Ф. Указ. соч., с. 47).

<sup>25</sup> Гиппиус З. Н. Живые лица. Вып. 1. Прага, 1925, с. 107. В ночь после самоубийства Львовой Брюсов уехал из Москвы в Петербург. «Вы знаете, что я убежал, — писал он на следующий день А. А. Шестеркиной. — Быть там, видеть, это слишком страшно. Быть дома, видеть тех, кто со мной, — это еще страшнее (...). Мне надо быть одному, мне надо одному пережить свое отчаянье. Ибо это — отчаянье. В ней для меня было все (теперь можно сознаться). Без нее нет ничего. Поступать иначе, чем я поступал в жизни, я не мог: это был мой долг (говорю это и теперь). Но теперь тоже мой долг поступить так, как я поступлю. Еще я убежал, чтобы это вполне понять. Попаю, что больше жить нельзя и не надо. Валерия Брюсова больше нет. Это решено совсем. Его нет. Знайте. (...) Ах, Анечка! Я ее очень любил. И теперь незачем жить, незачем» (ГБЛ, О. Р., карт. 129, ед. хр. 2). 27 ноября Брюсов вновь писал Шестеркиной: «Мне надо решить нечто важное: о себе и своей жизни. Как жить и жить ли. Я теперь говорю это просто и трезво. Без истерики я думаю об этом и решу не в безумии, но в полном сознании. (...) Сообщите все, беспощадно и прямо. Сообщите, что Вам говорили обо мне все, друзья и враги, и даже те, о которых не смею думать (ее отец, мать, брат). Мне надо знать беспощадную истину» (Там же).

<sup>26</sup> Ходасевич В. Ф. Указ. соч., с. 47.

<sup>27</sup> Примечательна в этом отношении курьезная статья «Трагедия чувства и жизни» А. Малхазова, провинциального журналиста, по своему истолковавшего газетные сообщения о смерти Львовой и о том, что ею были выпущен в свет сборник стихов с предисловием Брюсова. Не зная о существовании книги Львовой «Старая сказка», А. Малхазов восклицает: «... поэтесса, выпустившая лишь недавно сборник стихов, отмеченных Валерием Брюсовым, предпославшим им посвящение (...), Надежда Григорьевна и была «Нелли»!», — и далее на свой лад, не пренебрегая явными натяжками, пытается обнаружить в «Стихах Нелли» побудительные мотивы, приведшие Львову к трагическому концу: «... так изумительна сила выраженных в них переживаний, так глубоко передан трагический конец стремящейся к эстетическим восторгам

души, что (...) смерть их автора кажется каким-то завершенным кругом, каким-то естественным концом, мыслимым и допустимым (...) Глубокая, драматическая коллизия между невозможностью жить без экстаза и необходимостью, в силу этого, жить жизнью куртизанки...» (Баку, 1913, № 290, 29 декабря).

<sup>28</sup> Стихи Нелли, с. 39.

<sup>29</sup> Брюсов Валерий. Повести и рассказы. М., 1983, с. 115—164. Впервые повесть была опубликована в журнале «Русская мысль» (1910, № 12).

<sup>30</sup> Гумилев Н. Указ. соч., с. 122, 123.

<sup>31</sup> Стихи Нелли, с. 57.

<sup>32</sup> Шмидт В. Об одном сборнике стихотворений.— Русская мысль, 1913, № 10, отд. III, с. 23.

<sup>33</sup> Львова Н. Старая сказка. 2-е изд., с. 45.

<sup>34</sup> Стихи Нелли, с. 43.

<sup>35</sup> Тунина А. Надломленная роза.— Женское дело, 1913, 15 дек., № 24, с. 12.

<sup>36</sup> Русское богатство, 1914, № 9, с. 340, 342 (анонимная рецензия А. Б. Дермана на «Старую сказку»).

<sup>37</sup> Ахматова Анна. Указ. соч., с. 28.

<sup>38</sup> Гизетти А. Три души: (Стихотворения Н. Львовой, А. Ахматовой, М. Моравской).— Ежемесячный журнал, 1915, № 12, стб. 149—150.

<sup>39</sup> Там же, стб. 152.

<sup>40</sup> Жатва, кн. V. М., 1914, с. 247 (анонимный некролог Н. Г. Львовой).

<sup>41</sup> Ходасевич В. Ф. Указ. соч., с. 46.

<sup>42</sup> Марина Цветаева. Избранная проза: В 2-х т. N. Y., 1979, т. I, с. 192 (очерк «Герой труда (Записи о Валерии Брюсове)», 1925).

<sup>43</sup> Мур К. [Кара-Мурза С. Г.]. Стихи Н. Г. Львовой.— Русское слово, 1913, № 272, 26 нояб.

<sup>44</sup> См., например, стихотворение Львовой «У тебя в петлице белая ромашка...», обнаруживающее определенную близость к «Стихам Нелли»:

Нынче день весенний... Солнце нежит  
ярко...  
Будь со мной, как прежде, в этот зыбкий  
миг!

— Помнишь сон тревожный сумрачного  
парка,  
Где к моим губам ты в первый раз приник?  
Н. Львова. Старая сказка. 2-е изд., с. 48.

Более отчетливое сходство со «Стихами Нелли» заметно в стихотворениях Львовой, написанных после первого издания «Старой сказки» и соответственно после выхода в свет брюсовской мистификации. Мотивы «Нелли», однако, появляются в стихах Львовой в остро драматической, интимно-личной окраске:

Мне хочется плакать под плач оркестра.  
Печален и строг мой профиль.  
Я нынче чья-то траурная невеста...  
Возьмите, я не буду пить кофе.

Мы празднуем мою близкую смерть.  
Факелом вспыхнула на шляпе эгретка.  
Вы улыбаетесь... О, случайный! Поверьте,  
Я — только поэтка.

Там же, с. 115; дата: «1913, осень»

Это сходство могло объясняться как сознательной стилизацией Львовой под уже соз-



данную маску брюсовской героини (т. е. стремлением поддержать сировоцированную Брюсовым игровую аналогию: Нелли — Львова), так и — с гораздо большей вероятностью — определенной эволюцией ее поэтического стиля, которая наметилась в последние месяцы жизни поэтессы (об этом — ниже).

<sup>45</sup> См.: ГБЛ, ф. 386, карт. 104, ед. хр. 20, 21.

<sup>46</sup> Брюсов Валерий. Собр. соч. в 7-ми тт., т. 2, с. 279, 455. Ср. запись в «Канве моей жизни» Брюсова: «1911 (...) Начало романа с Еленой (Еленой) А(лекс)андр(овной) Сырейщико(в)ой». С Еленой в Петерб(урге)» (ГБЛ, ф. 386, карт. 1, ед. хр. 1; л. 42). В списке «Мои „прекрасные дамы“» Брюсов указывает год смерти Сырейщиковой: 1918 (Там же, ед. хр. 4, л. 2). Явно об отношениях с Сырейщиковой идет речь в стихотворном «Дневнике поэта» Брюсова (запись от 20 марта 1917 г.):

Post scriptum: был вчера у Нелли,  
Вдвоем лежали на постели;  
Когда душа рвалась в тоске,  
Играл комедию разврата...

(Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 29; публикация В. С. Дронова).

<sup>47</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 93, ед. хр. 7.

<sup>48</sup> Брюсов привлёк Сырейщикову к участию в готовившихся им переводных антологиях, где напечатан ряд ее стихотворных переводов: «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней». М., 1916 (6 стихотворений); «Сборник латышской литературы». Под редакцией В. Брюсова и М. Горького. М., [1916] (7 стихотворений); «Сборник финляндской литературы». Под редакцией В. Брюсова и М. Горького. Пг., [1917] (4 стихотворения). Упомянув о Сырейщиковой в статье «О некоторых русских поэтах — переводчиках „Поэзии Армении“», К. В. Айвазян отметил, что, «несмотря на поиски и запросы, не удалось установить ничего достоверного» о ее жизни и творчестве («Брюсовские чтения 1966 года». Ереван, 1968, с. 231).

<sup>49</sup> Стихи Нелли, с. 38.

<sup>50</sup> Там же, с. 51—52.

<sup>51</sup> Ежемесячный журнал, 1917, № 1, стб. 7. См. также стихотворения Сырейщиковой «Остывшая зола» (Там же, № 2/4, стб. 10), «Помнишь, взоры огневые...» (Женское дело, 1913, № 7, с. 5). Среди писем Сырейщиковой к Брюсову хранится ее стихотворное послание «Моему жестокому, милому мальчику Валерию», подписанное «Твоя Нелли»:

Как море вольное изменчив  
И зыбок, зыбок без конца,  
То кроток, робок и застенчив,  
То жалишь дерзостью лица.

То нежишь лаской поцелуя  
И темным вечером очей,  
Звенишь, ласкаешься, чаруя,  
Как заколдованный ручей.

То, как не сын родного мира,  
С тоской глядишь в чужую даль;  
Твой уста — уста вампира,  
Глаза — отточенная сталь.

И в час, когда кружит beau Mond'a  
Тебя блестящая волна,  
Ты взглянешь странно, как Джоконда,  
И улыбнешься, как она...

Но в праздный день с семьей покорной  
На время собранных друзей  
Ты дышишь лаской непритворной,  
Ребенка нежного милей.

[То светлой речкой разольешься,  
Впивая неба чистый свет.  
То Мефистофелем смеешься,  
Откинув бархатный берет.]

В минуты ласк, как раб влюбленный,  
Целуешь жадно ноги жен,  
Но вечно жаждать обреченный,  
Ты бледным сном не утолен.

И скорбным взглядом Люцифера  
Вамахнув презрительно кругом,  
Ты дня земного саван серый  
Прорвешь сверкающим крылом!

Твои стихи? Они жесточе  
Всех мук, придуманных тобой;  
В них аромат июльской ночи,  
И зной, и ужас пред грозой;

Они, как папоротник острый  
В тумане топких берегов,  
Как орхидей венчик пестрый,  
Как вздохи влажных лепестков.

[В них трепет страсти опьяненной  
И чары горькой красоты,  
Так соловей поет влюбленный,  
Так дышат сонные цветы.]

(ГБЛ, ф. 386, карт. 104, ед. хр. 21, л. 35—36. Строфы 6 и 11 перечеркнуты карандашом — по-видимому, Брюсовым).

<sup>52</sup> Брюсов Валерий. Ночи и дни: Вторая книга рассказов и драматических сцен, 1908—1912. М.: Скорпион, 1912, с. [V].

<sup>53</sup> Максимов Д. Е. Поэтическое творчество Валерия Брюсова.— В кн.: Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы. («Библиотека поэта», большая серия). Л., 1961, с. 51.

<sup>54</sup> См.: Русская жизнь, 1894, № 334, 15 дек.

<sup>55</sup> Борисов Б. [Садовской В. А.] Поэтессы.— Утро России, 1913, № 218, 21 сент.

<sup>56</sup> Аполлон, 1909, № 3, дек., отд. I, с. 5, 8, 29.

<sup>57</sup> Гизетти А. Указ. соч., стб. 149.

<sup>58</sup> Волошин Максимилиан. Женская поэзия.— Утро России, 1910, 11 дек., № 323.

<sup>59</sup> Городецкий Сергей. Женские стихи.— Речь, 1914, 14 апр., № 100.

<sup>60</sup> Шершеневич Вадим. Поэтессы.— Современная женщина, 1914, № 4, с. 74.

<sup>61</sup> Шагинян М. Женская поэзия.— Приазовский край, 1914, 4 мая, № 116.

<sup>62</sup> Львова Н. Холод утра: (Несколько слов о женском творчестве).— Жатва, М., 1914, кн. V, с. 250.

<sup>63</sup> См.: Русская мысль, 1914, № 7, отд. III, с. 19—20.

<sup>64</sup> См.: Маковский Сергей. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955, с. 333—358; Guenther Johannes von. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München: Erinnerungen. München, 1969, S. 284—300; Куприянов И. Литературная мистификация в «Аполлоне». — Радуга, 1970, № 2. с. 168—173. В популярной

- статье Святослава Бэлзы «Внучки Козьмы Пруtkова» — о литературных масках женщин-поэтов — Черубина де Габриак была охарактеризована наряду со «Стихами Нелли» (Неделя, 1969, № 10, 9 марта, с. 23).
- <sup>65</sup> Брюсов Валерий. Новые течения в русской поэзии. III. Эклектики. — Русская мысль, 1913, № 8, отд. II, с. 78.
- <sup>66</sup> См.: Михайлов А. Д. («Португальские письма» и их автор. — В кн.: Гийераг. Португальские письма. М., 1973, с. 223—230, 252.
- <sup>67</sup> Так, В. Ф. Ходасевич собирался тогда же, в 1913 г., печатать свои стихи под псевдонимом «Елисавета Макшеева»; одно стихотворение за этой подписью он опубликовал еще в 1908 г. В 1915 г. в одесском альманахе «Авто в облаках» были напечатаны стихотворения Нины Воскресенской — под этой маской скрывался Э. Багрицкий. См.: Багрицкий Эдуард. Стихотворения и поэмы. («Библиотека поэта», большая серия). М.; Л., 1964, с. 235—236, 530. Под именем Анжелики Сафьяновой, «внучатой племянницы Знаменитого Российского поэта, чиновника Пробирной палатки Козьмы Пруtkова», выступал Лев Никулин. Стихи Анжелики Сафьяновой представляют собой иронические стилизации с отчетливым пародийным налетом на темы женской поэзии и «городской» любви; мистификация была разоблачена самим автором. См.: Никулин Л. История и стихи Анжелики Сафьяновой с приложением ее родословного древа и стихов, посвященных ей. М., 1918. Грузинский поэт Паоло Яшвили печатал во второй половине 1910-х годов свои стихи под именем Елены Дариани. См.: Поэты Грузии/Сост. Николай Мицишвили. Тифлис, 1921, с. 40—41. Г. Робакидзе (заведомо знавший о подлинном авторе) утверждал: «Елена Дариани замечательна прежде всего тем, что она единственная из грузинских поэтов, которая заговорила настоящим женским словом (...); в ее творчестве слышится подлинное эротическое переживание влюбленности, и притом переживание чисто женской стихии» (Робакидзе Григорий. Грузинский модернизм. — Аргс, 1918, № 1, с. 49—50). Елена Дариани возникла у Яшвили, по всей вероятности, под влиянием аналогичных мистификаций в русской поэзии 1910-х годов, и прежде всего «Стихов Нелли». См.: Никольская Т. Русские стихи Паоло Яшвили. — Литературная Грузия, в печати.
- <sup>68</sup> Брюсов Валерий. Новые течения в русской поэзии. III. Эклектики, с. 79.
- <sup>69</sup> Брюсов Валерий. Сегодняшний день русской поэзии. (50 сборников стихов 1911—1912 г.). — Русская мысль, 1912, № 7, отд. III, с. 20. Как предтечу футуризма трактует Брюсова в это же время критик А. А. Шемшурин, дотошно проанализировавший его стилистику и словосочетания. См.: Шемшурин Андр. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.
- <sup>70</sup> Брюсов Валерий. Новые течения в русской поэзии: Футуристы. — Русская мысль, 1913, № 3, отд. II, с. 128. Позднее В. Шершеневич противопоставлял брюсовский урбанизм 1900-х годов урбанизму футуристическому: «...надо писать о городе по-городскому; вот истинный урбанизм. И риторически-кабинетные рассуждения Брюсова о городе менее урбанистичны, чем монолог о любви в пьесе Маяковского или деревенские стихи С. Третьякова (...) Там, где есть риторика — там уже нет городского, так как город чужд логике рассуждений» (Шершеневич Вадим. Зеленая улица. М., 1916, с. 46).
- <sup>71</sup> Стихи Нелли, с. 27, 14, 17.
- <sup>72</sup> Брюсов Валерий. Сегодняшний день русской поэзии, с. 21. Подробнее см.: Анчугова Т. Брюсов и Игорь Северянин: (К истории литературных взаимоотношений). — В кн.: Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977, с. 51—62.
- <sup>73</sup> Стихи Нелли, с. 27, 33.
- <sup>74</sup> Львова Н. Холод утра. — Жатва, кн. V, с. 256.
- <sup>75</sup> Северянин Игорь. Собрание поэм. М., 1916, т. 1. Громкопящий кубок, с. 97.
- <sup>76</sup> Стихи Нелли, с. 25.
- <sup>77</sup> Брюсов Валерий. Новые течения в русской поэзии: Футуристы, с. 132.
- <sup>78</sup> См. фрагменты воспоминаний Шершеневича «Великолепный очевидец» в публикации К. Н. Суворовой «В. Я. Брюсов глазами современника (Из воспоминаний В. Г. Шершеневича)» (Встречи с прошлым. М., 1976, вып. 2, с. 151—167). Подвергнув острой критике книгу подражательных стихов Шершеневича «Саргипа» (М., 1913), Брюсов приветствовал его новейшие опыты в эгофутуристическом стиле: «...нам знакомы позднейшие стихи этого автора, гораздо более значительные, чем те, которые собраны в его книге» (Брюсов Валерий. Новые течения в русской поэзии. III. Эклектики, с. 73). Шершеневича сближала с Брюсовым увлеченность прихотливыми опытами в области стихотворной техники, которая даже побуждала к шуточным поэтическим состязаниям. Так, 19 ноября 1915 г. Шершеневич писал Брюсову: «...заинтересовавшись Вашим утверждением, что на „сердце“ нельзя написать балладу, я все-таки попытался разрешить эту задачу, и вот посылаю Вам мой опыт (...)»; к письму приложена «Баллада Валерию Брюсову»:

Ты раз сказал нам, что на «сердце»  
Балладу написать хитро;  
Что, как у всех теперь — Пьерро,  
Конечно, будет в ней — Проперций;  
Что рифм на «сердце» две или три.  
Но чем трудней, тем больше перца  
Для футуриста-иноверца!  
Пишу балладу на пари!...

Зову народы все — венгерца,  
Что в Львова расхищал добро,  
И выдумавшего тавро  
Живущего на юге терпа,  
И вас, о, римские пари,  
Раба мкидавших звоп сестерций!  
Влеком орбитою инерций,  
Пишу балладу на пари!...

В пролетах четких, быстрых терций  
Поспешно бегае перо.  
Я верю: не падет зеро!  
Нет, не закрыться райской дверце!  
Мелькают в полосе зари  
Коней валькириевских берца.  
Стихом насмешливым, как скерцо,  
Пишу балладу на пари!...

Валерий Брюсов! посмотри:  
Ты знаешь «аз», скажу тебе «рцы»!  
В наш век расчетов и коммерций  
Пишу балладу на пари!...

- (ГБЛ, ф. 386, карт. 108, ед. хр. 24, л. 6—7). Подробнее о футуристическом периоде творчества Шершеневича и о «Мезонине поэзии» см.: *Lawton Anna. Vadim Shershenevich: from Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981, p. 13—22.*
- <sup>70</sup> *Шершеневич Вадим. Футуризм без маски: Компильтивная интродукция. М., 1913, с. 9, 55, 68.*
- <sup>80</sup> Увертюра.— В кн.: Вернисаж («Мезонин поэзии», вып. 1). [М.], 1913, сент., с. [4—5].
- <sup>81</sup> См.: *Брюсов Валерий. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 260—261.*
- <sup>82</sup> *Шершеневич Вадим. Романтическая пудра. Поэзы. СПб., «Петербургский глашатай», [1913], с. 15. В сходной стилистике выдержан шуточный «Рондальон» Шершеневича — цикл из трех стихотворений, посвященный Брюсову и высланный ему 27 февраля 1913 г.; приведем первое стихотворение цикла — «Rondo amogoso»:*
- Как тонкое sachet в моей душе,  
Воспоминание о Вас на пляже!...  
Скажите, Дама Строгая, когда же  
На rendez-vous в курортном камыше  
Придете Вы в сиреневом плюмаже?
- Вы вычурны, как гость на верниссаже,  
Одетая с изысканным sachet.  
Ах, мысль о Вас духи Coty и даже,  
Как тонкое sachet.
- Среди бриженок ярких цвета сажки,  
Среди блондинок скучных, как клише,—  
Лишь Вы фигура яркая в пейзаже,  
Где все деревья из папье-маше,  
И мысль о Вас, мелькнувшей в экипаже,  
Как тонкое sachet.
- (ГБЛ, ф. 386, карт. 108, ед. хр. 24, л. 20).
- <sup>83</sup> ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 89. Ср. письмо Ходасевича к Садовскому от 27 октября 1913 г.: «Бедная Надя потолстела и стала футуристской. А стишки плохенькие...» (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 226.) Противоположного мнения о последних стихотворных опытах Львовой придерживался Шершеневич: «...как раз к моменту смерти лик Львовой начал определяться, и все прошлое, что казалось подражанием, приобрело новую окраску» (*Шершеневич Вадим. Поэтессы, с. 75*); «Откинув прежнее, переменяя нежность на иронию, поэтесса укрепила свой стих и почти создала свою манеру» (*Венич [Шершеневич В. Г.]. Смерть поэтессы.— Руль, 1914, 3 мар., № 452*).
- <sup>84</sup> Пир во время чумы (Мезонин поэзии, вып. II). [М.], 1913, окт., с. [9—10].
- <sup>85</sup> «Вернисаж», с. [6]. 23 августа 1913 г. Шершеневич писал Брюсову: «Редакция альманахов „Мезонин поэзии“ имеет честь принести Вам свою глубокую благодарность за полученное ею от Вас стихотворение и позволяет себе надеяться, что Ваше имя украсит не в последний раз страницы альманахов» (ГБЛ, ф. 386, карт. 108, ед. хр. 24). Во втором альманахе «Мезонина поэзии» опубликовано стихотворение Шершеневича «Тост» — месостих; в тексте по двум диагоналям и по вертикали прочитывается «Валерию Брюсову от автора»; последние строки: «...чашку пунша пьем с радостью за Брюсова» (Пир во время чумы, с. [3]).
- <sup>86</sup> Крематорий здравомыслия (Мезонин поэзии, вып. III—IV). [М.], 1913, нояб.-дек., с. [14].
- <sup>87</sup> Жатва, кн. V, с. 251, 254.
- <sup>88</sup> Крематорий здравомыслия, с. [8].
- <sup>89</sup> Там же, с. [9—10].
- <sup>90</sup> *Борисов В. [Садовской Б. А.]. Указ. соч.; см. также: Танин Г. [Эпштейн Е. М.]. Город и поэзия.— Русские ведомости, 1913, 15 авг., № 188; Московские ведомости, 1913, 1 авг., № 177 (рецензия за подписью «А.»).*
- <sup>91</sup> См.: Избранные стихи русских поэтов. Серия сборников по периодам. Период третий. Вып. II. [СПб.], 1914, с. V—VI, 171—176.
- <sup>92</sup> Речь, 1913, 25 нояб., № 323. Подлинного автора распознал в рецензии на «Стихи Нелли» И. И. Ясинский, также неодобрительно отозвавшийся о том, что Брюсова смутила «тень Игоря Северянина» (Новое слово, 1913, № 11, с. 156; подпись: М. Чуносос).
- <sup>93</sup> Речь, 1913, № 326, 28 нояб.
- <sup>94</sup> *Гумилев Н. Указ. соч., с. 122.*
- <sup>95</sup> Жатва, кн. V, с. 254.
- <sup>96</sup> 5 сентября 1913 г. Ходасевич писал Б. Садовскому: «Напечатал я презабавную статейку о Нелли. Дамы много смеялись» (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, ед. хр. 226.) Ср. воспоминания Н. Асеева о посещениях дома Брюсова вместе с другими молодыми поэтами (К. А. Липскеровым, С. Я. Рубановичем, Шершеневичем и др.): «Спорят о новом сборнике стихов, как выясняется, принадлежащем творчеству хозяина дома. Но не все знают об этом. (...) «Стихи Нелли» вызывают одобрительные споры. Брюсов — как будто не слышит. Наконец, на обращенный к нему вопрос о достоинстве их — бросает два-три критических замечания. Поднимается спор, Брюсов не настаивает на утверждениях, уступая напору двадцати хвалебных отзывов...» (*Асеев Н. У Валерия Брюсова.— Лит. газ., 1967, 15 нояб., № 46, с. 6*).
- <sup>97</sup> *Ходасевич Владислав. Стихи Нелли.— Голос Москвы, 1913, 29 авг., № 199.*
- <sup>98</sup> *Шмидт В. Об одном сборнике стихотворений.— Русская мысль, 1913, № 10, отд. III, с. 21—23.*
- <sup>99</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 13, ед. хр. 4, л. 1, 2, 8. М. Л. Гаспаров в статье «Брюсов-стиховец и Брюсов-стихотворец» пишет, что «после самоубийства Н. Львовой в 1913 г. никакие „новые стихи Нелли“ уже не были возможны» («Брюсовские чтения 1973 года», с. 13). Однако это замечание не подтверждается обозначенными в рукописных проектах титульного листа книги датировками, а также и временем создания ряда стихотворений, для нее предназначавшихся. Обращение Брюсова к маске «Нелли» после смерти Львовой — дополнительный аргумент в пользу того, что этот образ соотносился в его сознании не только с погибшей поэтессой, но и с Е. А. Срейшиковой.
- <sup>100</sup> ГБЛ, ф. 386, карт. 13, ед. хр. 4, л. 10—12.
- <sup>101</sup> См.: *Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 2, с. 262.*
- <sup>102</sup> Текст стихотворения — машинопись; дата проставлена карандашом. Гоанго — Хуанхэ, река в Китае. Ср. стихотворение Брюсова «С Ганга, с Гоанго...» (1921) (*Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1974, т. 3, с. 142—143*).

- Стихотворение, безусловно, было написано до самоубийства Львовой, претворившей тем самым в реальность его сюжетный мотив. В силу этого маловероятно, чтобы Брюсов решил напечатать его в «Новых стихах Нелли»; однако принадлежность стихотворения к корпусу произведений «Нелли» бесспорна. Биографический подтекст стихотворения — постоянные помышления Львовой об уходе из жизни, в возможность осуществления которых Брюсов, видимо, не верил, иначе невозможно объяснить то, что он отдал ей свой револьвер после ее многочисленных и настоятельных просьб. В одном из писем к Брюсову 1913 г. Львова писала: «...я спрашиваю только то, что мне уже обещано. А обещания свои исполнять должно (твои вчерашние слова). Пришли мне свой револьвер. Все те «возможности» уйти, кот(орые) у меня есть, — очень мучительны. (...) Встань на ту точку зрения, что если у меня хватит сил нажать курок, у меня хватит сил и вышить порошок. Избавь меня от последних мучений»; в другом письме: «А все-таки ты не прав: ты должен был прислать мне то, о чем я просила» (ГБЛ, ф. 386, карт. 93, ед. хр. 7).
- <sup>103</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.» («Н(овые стихи) Н(елли)»); «Нелли».
- <sup>104</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Нелли»; «Н. Н.».
- <sup>105</sup> Беловой автограф с правкой; под текстом — запись Брюсова: «Вадор»; карандашная помета: «Из папки Нелли».
- <sup>106</sup> Черновой автограф (датированный: «Сент (ябрь) 1913») и машинопись. Печатается по машинописному тексту. Пометы под текстом: «Н. Н.»; «Нелли». Текст, опубликованный в альманахе «Крематорий здравомыслия», имеет отдельные пунктуационные расхождения с публикуемым; последний стих: «А на груди трепещут живые кружева»; помета под текстом: «Кавказ».
- <sup>107</sup> Черновой автограф.
- <sup>108</sup> Машинопись; дата проставлена карандашом.
- <sup>109</sup> Беловой автограф с правкой. Над текстом помета Брюсова: «шутка»; под текстом карандашная помета: «Н. Н.».
- <sup>110</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашная помета: «Н. Н.».
- <sup>111</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашная помета: «Н. Н.».
- <sup>112</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Из папки «Нелли»».
- <sup>113</sup> Черновой автограф — скоропись с пропуском отдельных букв; ряд мест расшифровывается предположительно. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Из папки «Нелли»».
- <sup>114</sup> Беловой автограф с правкой. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Из папки «Нелли»».
- <sup>115</sup> Черновой автограф. Карандашные пометы Брюсова: «плохо»; внизу — «Нелли». Под текстом стихотворения бессвязные черновые наброски.
- <sup>116</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашные пометы: «плохо. 1916»; «Из папки Нелли». Первое стихотворение цикла «Из дневника», согласно помете Брюсова на этом же листе, — «Безумец, думал плыть ты по...», впервые опубликованное в «Литературной газете» (1931, № 54, 7 окт.; см.: Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 3, с. 320, 607).
- <sup>117</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашная помета: «Н. Н.».
- <sup>118</sup> Список рукой И. М. Брюсовой. Сверху карандашная помета: «книгу Нелли».
- <sup>119</sup> Беловой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Нелли».
- <sup>120</sup> Беловой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Нелли».
- <sup>121</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Нелли». Эпиграф — из стихотворения Ф. И. Тютчева «Ты зрел его в кругу большого света...».
- <sup>122</sup> Черновой автограф. Под текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Нелли».
- <sup>123</sup> Черновой набросок — на том же листе, что и предыдущее стихотворение.
- <sup>124</sup> Машинопись с правкой. Под текстом карандашные пометы: «к Нелли»; «из папки: Стихи из книги «S(ed) n(on) s(atiatius)», сохраняемые для ее 2-го изд(ания)». «Sed non satiatius» — первоначальное заглавие книги Брюсова «Семь цветов радуги. Стихи 1912—1915 года» (М., 1916).
- <sup>125</sup> Черновой автограф. Под воспроизводимым текстом — черновые наброски еще двух четверостиший, записанные скорописью и не поддающиеся связному прочтению. Над текстом карандашные пометы: «Н. Н.»; «Нелли». Эпиграф — неточная цитата из стихотворения Брюсова «Орфей и Эвридика» (1904); в оригинале: «Вспомни, вспомни! дуг зеленый, // Радость песен, радость пляск!» (Валерий Брюсов. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 1, с. 386).
- <sup>126</sup> Черновой автограф. Под текстом — запись: «Начало хорошо, дальше плохо. В. Б.»; карандашом: «Н. Н.»; «Из «Нелли»».
- <sup>127</sup> Черновой автограф на конверте рукой И. М. Брюсовой (видимо, стихотворение было Брюсовым продиктовано); помета: «к Нелли». Приложены также списки стихотворения рукой И. М. Брюсовой.

# ИСКУССТВО

Автограф «Успенской драмы» Дмитрия Ростовского  
Первая русская балетная труппа  
А. Н. Бенуа режиссирует «Каменного гостя»  
Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного  
Вологодские певческие строки  
Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в.  
Новые открытия псковской живописи XV—XVI вв.  
Гравюры «Малой подорожной книжицы» Скорины и их источники  
Картина «Возвращение Товия» из коллекции Павловского дворца-музея  
Неизвестные произведения Луиса де Колери и мастеров его круга  
Новооткрытые иконы царских изографов из собрания музея «Коломенское»  
Вновь опознанные произведения Орацио Маринали  
Об Иване Никитине — художнике с Партикулярной верфи  
Сравнительное исследование техники живописи двух «портретов адмирала С. К. Грейга», связанных с именем Д. Г. Левицкого  
Пушкинский Петербург в коллекции П. В. Губара  
Неизвестные прижизненные портреты участника Отечественной войны 1812 года А. А. Тучкова  
Работы скульпторов И. П. Прокофьева, С. М. Теглева, М. П. Александрова и И. И. Терехенева в интерьерах Павловского дворца  
Коллекция рисунков М. П. Клодта  
Группа поздних чернофигурных ваз из собраний Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина  
Венецианский процессионный крест с изображением стигматизации св. Франциска Ассизского  
Светлица новгородской боярыни в Москве  
Новгородские хоросы в собрании Гос. Русского музея  
Пелена «Богоматерь Владимирская» из собрания Московского областного краеведческого музея  
Памятник московского эмальерного искусства XVII века  
Паркеты Китайского дворца  
Об атрибуции двух комодов из собрания Гос. художественно-архитектурного дворцово-паркового музея-заповедника в г. Петродворце  
Французские декоративные вышивки конца XVIII века из коллекции Павловского дворца-музея  
Металлическая мебель XVIII века из собрания Гос. Исторического музея  
Полуфаянсовые кумганы и квасники Гжели XIX века  
«Книга колокольного мастерства»  
Коллекция русских упряжных бубенцов А. К. Ганулича  
С времени построения собора Болдино-Дорогобужского монастыря  
Пушкинская усадьба в Болдино  
Новое об ансамбле Большого дворца в Ораниенбауме  
Перспектива Ригельмана как источник информации об Оренбурге XVIII века  
Последнее творение Растрелли  
Рижская постройка Анри ван де Вельде

## АВТОГРАФ «УСПЕНСКОЙ ДРАМЫ» ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО

*В. В. Калугин*

Очередной задачей изучения ранней русской драматургии XVII — первой половины XVIII в., по мнению О. А. Державиной<sup>1</sup>, является исследование пьес школьного театра талантливого писателя петровского времени Дмитрия Ростовского (светское имя — Даниил Саввич Тушало, декабрь 1651 — 28 октября 1709 г.). Его «Рождественская драма» («Комедия на Рождество Христово») и «Успенская драма» («Комедия на Успение Богородицы») представляют собой едва ли не лучшие образцы такого типа театральных постановок, а пьеса «Кающийся грешник» уводит нас непосредственно к театру Ф. Г. Волкова. Пьесы Дмитрия Ростовского интересны еще и потому, что он, как ученик Киево-Могилянской академии, осуществляет живую связь русского школьного театра с театром украинским, перенося в своем творчестве на север его традиции.

Перу Дмитрия Ростовского принадлежит несколько школьных драм, но его авторство бесспорно установлено только для «Успенской драмы» и не дошедшей до нас пьесы «Кающийся грешник», содержание которой известно в пересказе И. А. Дмитриевского<sup>2</sup> и И. Носоца<sup>3</sup>. С достаточной долей вероятности Дмитрию Ростовскому приписывается «Рождественская драма»<sup>4</sup>. Кроме названных пьес, Н. И. Новиков считал ростовского митрополита автором драмы «Венец Дмитрию»<sup>5</sup>, а Н. С. Тихонравов, приводя в подтверждение свидетельство Евгения Болховитинова, упоминал в связи с именем Дмитрия Ростовского пьесы «Воскресение Христово» и «Эсфирь и Агасфер»<sup>6</sup>. Тексты последних двух пьес утеряны, и поэтому их принадлежность Дмитрию Ростовскому довольно проблематична. Драма «Венец Дмитрию», как предположил П. Н. Берков, написана не самим митрополитом, а, вероятно, учителем русского языка его ростовской школы Евфимием Морозиним<sup>7</sup>.

В современном литературоведении прочно утвердилось мнение, что уникальный авторский список «Успенской драмы», обнаруженный М. Н. Сперанским<sup>8</sup> и содержащий собственноручные поправки Дмитрия Ростовского, ныне утерян. Подлинная рукопись Дмитрия Ростовского числится пропавшей и в изданном Институтом мировой литературы им. А. М. Горького втором выпуске пятитомной серии «Ранняя русская драматургия»<sup>9</sup>.

Действительно, согласно каталогу рукописей библиотеки Московской синодальной типографии, собрание которой находится в Центральном государственном архиве древних актов, авторский список «Успенской драмы» Дмитрия Ростовского значился довольно долгое время выбывшим. Сравнительно недавно в рукописном собрании Синодальной типографии под № 1236 (4/с, 4482, палата Д, шкаф 8, полка V, место 7, каталога № 1987) была обнаружена потерянная рукопись «Успенской драмы», значение которой для истории ранней русской драматургии трудно переоценить.

Анализ текста вновь найденной пьесы позволяет в какой-то мере представить по-новому историю ее написания. Во-первых, принадлежность «Успенской драмы» Дмитрию Ростовскому бесспорна, пьеса написана рукой митрополита — типичной юго-западной каллиграфической скорописью XVII в., что служит неопровержимым доказательством его авторства. В то же время сохранившийся текст пьесы не представляет окончательной редакции, об этом свидетельствует наличие большого количества рабочих, черновых пометок Дмитрия Ростовского, который впоследствии, вероятно, предполагая доработать свое произведение. Во-вторых, М. Н. Сперанский датировал рукопись по альбому филиграней К. Я. Тромонина<sup>10</sup>, поэтому две разновидности герба города Амстердама, найденные им под № 545 (1681 г.) и № 1592 (1686 г.), на самом деле до-

вольно далеки от водяных знаков «Успенской драмы». Несмотря на это, М. Н. Сперанский считал, что пьеса была написана Дмитрием во время пребывания его на Украине в 1680-х годах<sup>11</sup>, а Н. И. Петров определил время создания драмы 1667—1669 гг.<sup>12</sup>

Как известно, бумага с филигранью, изображающей герб города Амстердама, имела наибольшее распространение в 1675—1725 гг.<sup>13</sup> Характер изображения гербовой части филигрании (за редким исключением особых форм) не может служить фактором, устанавливающим время изготовления бумаги. Точной даты написания памятника письменности филигрании дать не могут, с полным совпадением водяных знаков в рукописях и альбомах, как правило, встречается не приходится, поэтому можно говорить только о близких типах водяных знаков; тем самым датировка не может претендовать на абсолютную точность. Основным признаком, определяющим время того или иного варианта филигрании герба города Амстердама, как убедительно доказал С. А. Клепиков, является его литерное сопровождение, зафиксированное на бумаге датированных документов<sup>14</sup>.

В рукописи Дмитрия Ростовского встречаются две разновидности герба города Амстердама: бумага с французскими марками Вилледари, которую поставлял голландский купец Гилис ван Ховеп, пользовалась наибольшей популярностью в России (л. 1—4, 6, 18—21, 24). На левой стороне листа помещено литерное сопровождение *i villedary*, а на правой стороне непосредственно под гербом расположен вензель *GVH* (*Gilis van Hoven* — В. К.). В альбоме С. А. Клепикова<sup>15</sup> бумага с этой филигранью датируется 1703—1709 гг.

Вторую разновидность герба города Амстердама — геральдический щит, увенчанный короной с наметом и поддерживаемый двумя львами с поднятыми хвостами (головы щитодержателей повернуты в профиль, постамент отсутствует), в центре, на вертикальной полосе три кресты (Андреевских) креста и литерное сопровождение *iDM* (л. 8, 10, 11, 13, 15—17, 23) — в существующих альбомах водяных знаков найти не удалось. Несмотря на это, очевидно, что «Успенская драма» не могла быть написана Дмитрием в украинский период его литературной деятельности — ни в 80-е, ни тем

более в 60-е годы XVII в., как это считали Евгений Болховитинов, Н. И. Петров, М. Н. Сперанский, Н. С. Тихонравов, а вслед за ними и другие исследователи; напротив, создание пьесы следует отнести к началу XVIII в. и поставить ее в прямую зависимость от театральных представлений в «училище греческом и латинском» Дмитрия Ростовского — первом учебном заведении в России после Славяно-греко-латинской академии.

Прямого указания на время открытия ростовской школы, главным образом для детей духовенства, где училось около 200 человек, мы не имеем. Известно только, что основание училища при архиерейском доме было одним из первых дел Дмитрия во вверенной ему епархии, а из анализа сохранившихся упражнений, выполненных учениками школы Дмитрия, можно заключить, что занятия начинались в день памяти Симеона Столпника 1 сентября 1702 г.<sup>16</sup> К 1706 г. школа прекратила свое существование, по крайней мере мы не располагаем данными, указывающими на продолжение в ней занятий после 1705 г.

В ростовской школе изучались русский, греческий и латинский языки, был устроен театр, в котором исполнялись пьесы духовного содержания. В первый же год существования училища 27 декабря 1702 г. на школьной сцене была поставлена «Рождественская драма», созданная Дмитрием, очевидно, в Ростове и посвященная празднику Рождества Иисуса Христа. В том же году, по-видимому, было осуществлено представление пьесы Дмитрия Ростовского «Кающийся грешник». Драма учителя русского языка Евфимия Морогина «Венец Дмитрию», написанная в честь ростовского митрополита и приуроченная ко дню его имени, почему и героем является великомученик Дмитрий Солунский, святой, с именем которого Даниил Туптало принял монашество 9 июля 1668 г., была исполнена учениками ростовской школы 26 октября 1704 г.

Таким образом, отличительной чертой ростовского периода литературной деятельности Дмитрия являются его занятия драматургией: он сам пишет пьесы, руководит их постановками, под его непосредственным влиянием Евфимием Морогиним создается драма «Венец Дмитрию».

Заботы Дмитрия о театре простира-



лись до такой степени, что когда для действующих лиц, вероятно, в «Рождественской драме» понадобилось приготовить костюмы, он рискнул употребить на это старые ризы прежних ростовских архиепископов, вызвав тем самым недовольство стольника Монастырского приказа Василия Воейкова, который не преминул донести об этом самому Петру I на том основании, что ризы были казенным имуществом<sup>17</sup>. Повышенное внимание Дмитрия Ростовского в это время к драматургии вызвано чисто практическими целями: прививая вкус и интерес своим ученикам к школьным спектаклям, он прекрасно понимал их нравственно-воспитательное значение. Поэтому на основании новой датировки рукописи и с учетом изложенного материала мы можем утверждать, что пьеса «Успенская драма» была написана Дмитрием после назначения в Ростов-Ярославский (куда он прибыл 1 марта 1702 г.), вероятно в 1703—1705 гг., специально для постановки на школьной сцене открытого по его инициативе в Ростове «училища греческого и латинского» и приурочена к празднику Успения Богородицы, который отмечается церковью 15 августа.

\*

- <sup>1</sup> Державина О. А. Перспективы изучения русского театра XVII в.— В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970, с. 124.
- <sup>2</sup> Шаховской А. А. Описание трагедии: Кающийся грешник, игранный в Ростовской семинарии...— В кн.: Театральный альманах на 1830 год. СПб., 1830, с. 125—130.

- <sup>3</sup> Хроника русского театра Носова/С предисловием и новыми разысканиями о первой эпохе русского театра Е. В. Барсова. М., 1883, с. 32—33, 102.
- <sup>4</sup> Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.: Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). / Изд. подгот. О. А. Державина, А. С. Демин, В. П. Гребенюк; Под ред. О. А. Державиной. М., 1972, с. 220—274.
- <sup>5</sup> Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772, с. 58.
- <sup>6</sup> Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения, 1672—1675. СПб., 1874, т. I, с. XIV; Евгений (Болховитинов). Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина грекороссийской церкви. 2-е изд. СПб., 1827, с. 133.
- <sup>7</sup> Берков П. Н. Школьная драма «Венец Дмитрию» (1704 г.) — ТОДРЛ, М.; Л., 1960, т. XIV, с. 323—357.
- <sup>8</sup> Сперанский М. Н. «Успенская драма» св. Дмитрия Ростовского.— ЧОИДР, 1907, кн. 3, отд. II, с. I—IX, 1—43.
- <sup>9</sup> «Но этот список (автограф «Успенской драмы» Дмитрия Ростовского.— В. К.), хранившийся в Синодальной типографской библиотеке... в настоящее время утерян». См.: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в., с. 329—330.
- <sup>10</sup> Тромонин К. Изъяснения знаков, видимых в писчей бумаге... М., 1844.
- <sup>11</sup> Сперанский М. Н. Указ. соч., с. III—V, VII.
- <sup>12</sup> Петров Н. И. Очерки из истории украинской литературы XVII—XVIII веков: Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая. Киев, 1911, с. 169.
- <sup>13</sup> Клепиков С. А. Бумага с филигранью «Герб города Амстердама».— В кн.: Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. М., 1958, вып. 20, с. 326.
- <sup>14</sup> Там же, с. 326.
- <sup>15</sup> Клепиков С. А. Филигранны и штампы на бумаге русского и иностранного производства XVII—XX вв. М., 1959, с. 87, № 1198.
- <sup>16</sup> Шляпкин И. А. Св. Дмитрий Ростовский и его время (1651—1709 г.). СПб., 1891, с. 329.
- <sup>17</sup> Там же, с. 359—360.

# ПЕРВАЯ РУССКАЯ БАЛЕТНАЯ ТРУППА

*Л. М. Старикова*

В истории русского театра первой среди национальных профессиональных кадров возникла балетная труппа. Историкам отечественного театра XVIII в. известен тот факт, что в сентябре 1737 г. танцмейстер Петербургского кадетского шляхетного корпуса Жан Батист Ланде подал императрице Анне Иоанновне челобитную с проектом «Танцевальной Ес Императорского Величества школы»<sup>1</sup>, и 15 мая 1738 г. был подписан указ о выдаче жалованья «принятому на службу ко двору балетмейстеру Жану Батисту Ланде для обучения танцованию театральному разных карактеров»<sup>2</sup>. Документы об этом были найдены В. Н. Всеволодским-Гернгроссом и опубликованы в его капитальном труде «История театрального образования в России». Но установить точную дату основания школы и первоначальный состав этой первой балетной труппы ему не удалось. «Известия о первых годах существования школы очень скудны. Ее учреждение не ознаменовалось никаким указом и совершилось, по-видимому, исподволь», — пишет Всеволодский-Гернгросс<sup>3</sup>. Поэтому датой основания Танцевальной школы, «являющейся непосредственным началом Императорского Санкт-Петербургского театрального училища», он считает 15 мая 1738 г., т. е. дату подписания указа о выдаче Ланде жалованья<sup>4</sup>.

Все последующие историки национального балетного искусства сетовали на отсутствие точных документальных данных о раннем периоде существования нашей танцевальной труппы, включая и автора двухтомного труда, посвященного истории русского балета и истории первого балетного училища, М. Борисоглебского.

Отрывочные сведения о начале петербургской Танцевальной школы сообщил Якоб Штелин в своей статье «Известия о танцевальном искусстве и балетах в России», изданной в 1770 г.<sup>5</sup> «Обязавшись подготовить совершенный балет из русских молодых людей, он (Ланде.— Л. С.) прежде всего выбрал (большей частью из детей простолюдинов) двенад-

цать стройных на выросте (юных.— Л. С.) девушек и такое же число юношей, которые были взяты на содержание двора», — пишет Я. Штелин и далее называет имена лучших учеников Ланде: «Из девушек у него превосходно успели Аксинья, Елизавета и Авдотья, а из учеников достигли в хореографии виртуозности Афанасий, Андрей и Андрюшка»<sup>6</sup>.

М. Борисоглебский попытался дополнить сведения о первых русских танцовщиках — учениках Ланде: «Особенно замечательными учениками были Тимофей Бубликов, Николай Чоглоков, Афанасий Топорков, Иван Шатилов, Николай Тулубеев, Сергей Чалышкин и Андрей Самарин. Кроме перечисленных семи учеников, Ланде приблизил к себе, как он выражался, „свыше меры одаренных богом“ Андрея Нестерова и Тома Лебрена»<sup>7</sup>. В этом списке бросается в глаза смешение имен кадетов, обучавшихся танцам у Ланде в корпусе и участвовавших в придворных балетных спектаклях, с учениками, ставшими впоследствии профессиональными русскими танцовщиками, причем среди учеников мы встречаем имена окончивших школу в первые годы ее существования и имена тех, которые пришли много позже смерти Ланде. Борисоглебский пишет: «К сожалению, весь период зарождения русского балета является самым туманным в истории русского театра. Нужны многолетние архивные изыскания, чтобы дать ясную безукоризненную картину театральных дел 1730-х — 1740-х годов и не впасть в изложение мифов»<sup>8</sup>.

Автору данной статьи удалось по документам различных архивов установить точный состав первой русской танцевальной труппы и проследить ее изменения на протяжении первых 20 лет существования (до 1758 г.), а если учесть, что Штелин в упоминавшейся уже работе сообщил полный состав петербургской труппы за 1768 г., то мы получаем сведения о составе нашего балета за 30 лет.

Публикацию вновь найденных документов нужно начать с указа, уточняющего

17

*Великая Императорская Соляная Канцелярия*  
 Высочайше:

По именному Ея Императорского Величества указу, за подписанием собственной Ея Императорской Величества Фридрихе 22. Октября 1743. года повелено ординарному секретарю Ея Императорского Величества приоткрыть подлинный указ, выданный в 1743. году Фалопаном, пропавший в 1743. году в Польше, и в том указе означено: «По имени: Омианн»

Имя	Содержит	Содержит	Содержит	Содержит
Андрей...	400	133	1	132
Александр...	350	116	1	115
Симон...	250	83	1	82

Имя	Содержит	Содержит	Содержит	Содержит
Александр...	350	116	1	115
Евсей...	300	100	1	99
Стефан...	250	83	1	82
Симон...	50	16	1	16
Яков...	3500	1100	11	1089

Имя Омианн, пропавший в 1743. году в Польше, и в том указе означено: «По имени: Омианн»

По имени: Омианн, пропавший в 1743. году в Польше, и в том указе означено: «По имени: Омианн»

*Великая Императорская Соляная Канцелярия*

момент принятия Ланде на службу ко двору и, стало быть, основание Танцевальной школы. Он хранится в Центральном гос. архиве древних актов, в документах Соляной канторы, и подписан (так же как и указ, опубликованный Всеволодским-Гернгроссом) 15 мая 1738 г., но содержит в себе важное дополнение:

«По имянному Ея Императорского Величества указу, за подписанием собственной Ея Императорского Величества руки, выдано от комиссарства соляной канторы из соляной суммы принятому в службу ко двору Ея Императорского Величества балетмейстеру Жан Батисту Ланде для обучения танцеванию театральному раз-

ных характеров определенного ему жалования генваря с 1-го числа 1738 года...»<sup>9</sup>.

В челобитной, поданной Ланде в сентябре 1737 г. императрице Анне Иоанновне, содержащей, по существу, проект Танцевальной школы, он просил: «..повелеть определить ко мне в обучение 12 человек из малолетних российской нации шесть мужеска полу и шесть женска для сочинения балетов двенадцатью персонами»; далее Ланде предполагал, что «ученики по обучению одного года начнут танцевать на театре, как и помянутые кадеты, а с двух лет будут танцевать всякого сорта танцевания, потом третий год, следовательно, будут обучаться для достижения совершенства...»<sup>10</sup>. Эти три года

Лист из дела Соляной канторы о выдаче жалования танцевальщикам

Лист из дела Соляной канторы о выдаче жалования танцевальщикам



французу Томасу Леброну — 400 рублей русским:

Афанасию Топоркову, Михайле Литрову — по 350 рублей

Семену Брюхову, Александру Лаптеву, Андрею Нестерову, Козьме Ордену — по 250 рублей

женска полу девкам<sup>12</sup>:

Аксинье Сергеевой — 350 рублей

Елизавете Борисовой — 300 рублей

Аграфене Ивановой, Аграфене Абрамовой — по 250 рублей

вновь принятой Авдотье Лаврентьевой по 50 рублей...»<sup>13</sup>.

Далее в деле следует подробный денежный отчет капитана Степана Рамбурга, ведавшего финансами итальянской компании, о том, сколько денег и кому из танцевальщиков дано на платье и обувь. В конце этого перечня есть запись, особенно интересная для нас: «... За тем де было во справке 105 рублей 45 копеек, и оные остаточные деньги употребляются на платье ж и обувь вновь принятой к обучению балетов девке Марфе Максимовой, которой еще жалованье не определено»<sup>14</sup>.

Итак, мы имеем первоначальный состав танцевальной труппы, которая сначала числится еще в учениках (см. пункт 1); в ней, не считая «француза» Томаса Леброна, 10 русских: 6 юношей и 4 девушки. К ним в конце 1742 — начале 1743 г. «вновь принимается» Авдотья Лаврентьева, а в 1743 г. еще и Марфа Максимова, числящаяся пока в ученицах и не получающая жалованья.

По документам, хранящимся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, удалось проследить состав этой труппы на протяжении последующих лет.

До 1748 г. в материальном положении танцоров изменений не происходит<sup>15</sup>; это может свидетельствовать о том, что и в профессиональном уровне их наблюдается стабильность. В 1748 г. некоторые танцевальщики и танцевальщицы ушли в отставку. Об этом кратко сообщал и Всеволодский-Гернгросс, заключая: «...одно только непонятно, почему их так скоро уволили в отставку»<sup>16</sup>. В Архиве Дирекции императорских театров есть тому простое объяснение: в то время срок службы для всех артистов, в том числе и для танцовщиков, был установлен в 10 лет, по прошествии их можно было выходить на пенсию, а исчислялся срок службы с момента поступления или на сцену, или

в театральную школу. В данном случае у танцоров он отсчитывался от 1 января 1738 г., и в начале 1748 г. вышел указ «о даче жалованья танцевальщикам, уволенным от двора»<sup>17</sup>. Немного раньше выбыл из труппы Александр Лаптев, умерший 26 октября 1747 г.<sup>18</sup>, а еще за год до этого, 26 февраля 1746 г., скончался балетмейстер Ланде<sup>19</sup>. Танцовщик Андрей Нестеров<sup>19а</sup>, уволившись, перешел на службу танцмейстером в кадетский корпус, а в труппу на «убылые» места пришли новые танцевальщики. По указу от 30 января 1748 г. состав балетной труппы и ее оклады, разграничивающие профессиональный уровень танцовщиков, выглядят следующим образом<sup>20</sup>:

«Французу Томасу Леброну русским	— 400 рублей
Афанасию Топоркову	} по 350 рублей
Михайле Литрову	
Семену Брюхову	} — 250 рублей
Козьме Ордену	
Аксинье Сергеевой	— 350 рублей
Аграфене Ивановой	— 250 рублей
Сергею Нестерову	} по 130 рублей
Алексею Михайлову	
Марфе Максимовой	} по 110 рублей
Нatalье Сергеевой	
Авдотье Лаврентьевой	
Авдотье Тимофеевой	— 260 рублей».

В этом составе русская балетная труппа просуществовала до конца 1751 г., когда выбыл один из ведущих танцовщиков — Михаил Литров, умерший 17 декабря<sup>21</sup>; 27 января 1756 г. умерла ведущая танцовщица Аксинья Сергеева<sup>22</sup>. В связи с освободившимися окладами и за особые успехи несколько танцовщиков получили «прибавочное» жалованье, и в 1757 г. состав и оклады русских танцовщиков выглядят так<sup>23</sup>:

«Тома Леброн	— 400 рублей
Афанасий Топорков	— 350 рублей
Семен Брюхов	— 250 рублей
Козьма Орден	— 250 рублей
Сергей Нестеров	— 180 рублей
Алексей Михайлов	— 130 рублей
Авдотья Тимофеева	— 260 рублей
Аграфена Иванова	— 250 рублей
Авдотья Лаврентьева	— 110 рублей
Марфа Максимова	— 110 рублей
Нatalья Сергеева	— 160 рублей».

В конце 1757 г. получила прибавочное жалованье и Марфа Максимова «за лучшее ее против прочих русских танцеваль-

щиков и танцевальщиц в балетах искусство»<sup>24</sup>. В мае 1758 г. увольняется из труппы Авдотья Лаврентьева<sup>25</sup>.

Новый этап в жизни русской балетной труппы наступил в конце 1758 г., когда в ней появились «вновь определенные малолетние ученики десять человек»<sup>26</sup>. Затем на протяжении 1759—1767 гг. в делах о выдаче жалования танцевальщикам постоянно встречаются упоминания о «танцевальных учениках и ученицах», имена которых, к сожалению, не называются; зная, однако, состав труппы 1768 г. и привлекая документы Архива Дирекции императорских театров, их можно установить. В 1762 г. после низложения Петра III расформируется его оперно-балетная труппа Ораниенбаумского театра, танцовщики которой переходят на императорскую сцену и вливаются в балетную труппу<sup>27</sup>. Именно отсюда и пришел в русский балет знаменитый впоследствии Тимофей Бубликов, имя которого встречается в документах петербургской танцевальной труппы в 1764 г., когда он посылается «в чужие края» для совершенствования. В эти годы присоединяются к русскому балету и некоторые танцовщики из труппы разорившегося Локателли, так что к концу третьего десятилетия своего существования петербургская балетная труппа численно необыкновенно вырастает. По штатам «принадлежащих к театрам людей», принятым в 1766 г., балетная труппа переставала разделяться на «русских» и иностранных танцевальщиков; в 1768 г. она выглядела следующим образом<sup>28</sup>:

«Балетмейстер и первый танцор Гаспаро	
	Анджиолини
танцовщики	
Парадиз, Таулато, Гранже, Тимофей Бубликов	
танцовщицы	
Сантини-Убри, Приер, Мекур, Бурнонвиль, Фузи	(по мужу Бернарди)
фигуранты	
Франц Морелли	Семен Брюхов
Трофим Слепкин	Вавила Медведев
Петр Васильев	Антон Бианкин
Андрей Серков	Михайла Орлов
Дмитрий Махаев	Дмитрий Григорьев
Петр Колумбус	Василий Коченков
Демьян Грозинский	Григорий Даровский
Иван Данилов	Дмитрий Высоцкий
Алексей Татаринов	Иван Бианкин
фигурантки	
Анна Дюкло	Катерина Шлаковская
Франциска Березовская	Марфа Хандошкина

Пелагея Мопшковская	Дарья Александрова» <sup>29</sup>
Марья Петрова	Пелагея Иванова
Анна Васильева	Мария Савошнянова
Марфа Топова	Авдотья Тимофеева
Авдотья Степанова	Авдотья Макарова
Барвара Михайлова	Афимья Кальянова
Марья Татарина	

Существуют также и другие документы, позволяющие уточнить отдельные моменты истории первой русской танцевальной труппы. Например, удалось установить год рождения некоторых танцовщиков. Так, Семен Андреевич Брюхов родился в 1725 г.: по исповедным росписям 1762 г., ему 37 лет<sup>30</sup>, следовательно, в 1738 г. ему было 13 лет; Андрей Алексеевич Нестеров родился в 1727 г.: по исповедным росписям 1755 г., ему 28 лет, а его жене, тоже танцовщице, Елизавете Борисовой — 25 лет<sup>31</sup>, значит, в 1738 г. Нестерову было 14, а Борисовой — 8 лет. Эти данные позволяют представить возраст учеников, набравшихся Ланде<sup>32</sup>.

В первой русской балетной труппе сложилось много супружеских пар как между русскими, так и с иностранными артистами: известно, что Авдотья Тимофеева была замужем за Таулато; Акуинья Сергеева была женой Томаса Лебрена<sup>33</sup>; Франциска Ибершер стала женой Максима Березовского<sup>34</sup>. Эти сведения помогают представить как бытовую, так и творческую атмосферу первых лет существования нашего театра.

\*

<sup>1</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. СПб., 1913, с. 391.

<sup>2</sup> Там же, с. 394.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Haigol's, Beylagen zum Neuveranderten Rußland. T. 2. Riga und Mitau, 1770: Nachrichten von der Tanzkunst und Ballet in Rußland.

<sup>6</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 152.

<sup>7</sup> Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Л., 1938, т. I, с. 16.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Здесь и далее курсив мой. ЦГАДА, ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 841, л. 28 об.; ГЦТМ, ф. 486, д. 715.

<sup>10</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Н. Указ. соч., с. 392.

<sup>11</sup> Там же, с. 396.

<sup>12</sup> Слово «девка» приводило иногда в заблуждение историков театра, считавших, что оно означает принадлежность только к крепостному состоянию, тогда как в начале и середине XVIII в. оно было признаком не социальной принадлежности, а указанием на семейное положение и употреблялось не

только в крестьянской, купеческой и мещанской среде, но даже и по отношению к дворянкам и лишь ко второй половине XVIII в. было заменено словом «девица»; слово «девка» осталось употребительным по отношению к низшим сословиям, со временем относясь только к крепостным.

<sup>13</sup> ЦГАДА, ф. 9, оп. 5, д. 75, л. 1.

<sup>14</sup> Там же, л. 2 об.

<sup>15</sup> ГЦТМ, ф. 486, д. 718, 719, 722.

<sup>16</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Указ. соч., с. 400.

<sup>17</sup> ЦГАДА, ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 1235, л. 36.

<sup>18</sup> Там же, л. 12.

<sup>19</sup> ЦГАДА, ф. 17, д. 322, л. 36.

<sup>19a</sup> В предыдущем томе «Памятники культуры. Новые открытия. 1983 г.» в статье Н. А. Лисовой «Сухопутный шляхетный кадетский корпус» на с. 265 был опубликован паспорт, данный уволенному от двора ЕИВ танцевальщику Андрею Нестерову, который был ошибочно определен Н. А. Лисовой как «вольная, жалованная императрицей крепостному артисту» (с. 267). На самом же деле Андрей Нестеров получил этот паспорт (что было обязательным для всех в XVIII в.), при уходе в отставку из придворных танцевальщиков в 1748 г. и, поступая вновь на службу, в частности в Кадетский корпус, предъявил с него копию, которая и опубликована на с. 265.

<sup>20</sup> ЦГАДА, ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 1235, л. 55; ГЦТМ, ф. 486, д. 724.

<sup>21</sup> ЦГАДА, ф. 19, д. 182, ч. 6, л. 234.

<sup>22</sup> ЦГАДА, ф. 17, д. 322, л. 36 об.; ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 1513, л. 28.

<sup>23</sup> ЦГАДА, ф. 17, д. 322, л. 35 об.

<sup>24</sup> ЦГИАЛ, ф. 466, д. 93, л. 125.

<sup>25</sup> ЦГАДА, ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 1548, л. 36.

<sup>26</sup> Там же, д. 1584, л. 14.

<sup>27</sup> Документ об этом был найден в архиве Придворной канцелярии и опубликован А. Гозенпудом. В нем поименованы все танцов-

щики, взятые из Ораниенбаумской труппы: «...танцовщики В. Медведев, П. Васильев, Т. Слепкин, Т. Бубликов, танцовщицы А. Степанова, А. Игнатъева, П. Михайлова, А. Чурбанова». См.: *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. Л., 1959, с. 101.

<sup>28</sup> *Штелин Я.* Указ. соч., с. 168.

<sup>29</sup> Этот «список танцоров и танцорок придворной сцены за 1768 год» приводит в указанной статье Я. Штелин; здесь он воспроизводится для составления наиболее полной картины о русской балетной труппе, так как во всех других работах этот список лишь упоминается, но не цитируется полностью.

<sup>30</sup> ЛГИА, ф. 19, оп. 112, д. 167.

<sup>31</sup> Там же, д. 122, т. 2.

<sup>32</sup> Выясняется, что все танцевальщицы были грамотными, а все танцевальщицы и первого набора 1738 г., и второго — 1748 г. были неграмотны: в делах о получении жалованья за них расписывались их товарищи (ЦГАДА, ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 1096, л. 42–44; д. 1259, л. 35–37). Некоторые историки нашего театра считали, что первыми актрисами после учреждения русского профессионального драматического театра стали несколько танцевальщиц, перешедших на драматическую сцену, но данная публикация полностью отвергает эту версию: во-первых, видно, что в 1756 г. из балетной труппы никто из танцевальщиц не выбывал (кроме умершей Аксины Сергеевой); во-вторых, то, что танцевальщицы были неграмотны, также ставит под сомнение подобное предположение; интересно, что до ноября 1744 г. при танцевальной труппе состоял француз-учитель Малье, обучавший их французскому языку, вероятно, для того, чтобы танцевальные ученики лучше понимали самого Ланде.

<sup>33</sup> ЦГАДА, ф. 353, оп. 1, ч. 2, д. 1513, л. 28.

<sup>34</sup> ЛГИА, ф. 19, оп. 111, д. 54, л. 181 об.

## А. Н. БЕНУА РЕЖИССИРУЕТ «КАМЕННОГО ГОСТЯ»

*О. М. Фельдман, Е. А. Шингарева*

Режиссура Александра Николаевича Бенуа (1870—1960) остается неизученной областью его творчества, с каждым десятилетием привлекающего все более пристальное внимание историков русской культуры.

Сделанное в театре Бенуа-декоратором заслонило то, что он делал в качестве режиссера. Сложилось так, что эта сторона его разносторонней художественной деятельности осталась не затронутой и в книге его воспоминаний, недавно увидевшей свет в серии «Литературные памятники»<sup>1</sup>. Этот пробел, помимо воли автора возникший в его обстоятельной автобиографии, А. Н. Бенуа до конца дней воспринимал с чувством острой горечи: «Особенно досадно, что останутся недосказанными моя близость к Станиславскому и Немировичу-Данченко и все, что я знаю об их системе»<sup>2</sup>, — жаловался он в 1959 г.

Место Бенуа-режиссера и в развитии принципов русского балета, и в формировании творческой программы ленинградского Большого драматического театра, и прежде всего в напряженных исканиях Художественного театра 1910-х годов ждет специального изучения, которое должно быть предпринято не только во имя исторической справедливости, но и для уяснения общих путей развития русской режиссуры.

Поступивший недавно в Музей МХАТ СССР им. М. Горького режиссерский экземпляр «Каменного гостя», написанный А. Н. Бенуа в пору работы Художественного театра над «Пушкинским спектаклем» (премьера 26 марта 1915 г.), позволяет понять метод режиссерского мышления, свойственный его автору в середине 1910-х годов.

Мера действительного участия Бенуа в режиссерской работе над «Пушкинским спектаклем» (как и над появившимися ранее «Мнимым больным» и «Трактирщицей») оставалась для многих критиков и историков театра не вполне ясной, несмотря на то что афиша «Пушкинского спектакля» была единолично подписана

им в качестве режиссера. Историки театра неоднократно — и вполне обоснованно — отмечали важность непосредственного участия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в подготовке «Пушкинского спектакля», но руководство постановкой со стороны А. Н. Бенуа при этом порой начинало казаться номинальным. Тем важнее подчеркнуть, что в 1910-е годы каждый спектакль Художественного театра возникал как результат подлинно коллективного творчества, как итог взаимодействия многих художников, объединенных общим пониманием целей и задач театра. Как не раз свидетельствовали современники, К. С. Станиславский в непосредственной работе любил чувствовать опору в ком-либо из своих сотрудников и в общем толковании пьесы, и в пристальном прослеживании ее внутренних линий. Как свидетельствуют документы, в тех случаях, когда А. Н. Бенуа принимал непосредственное участие в работе, эта роль принадлежала ему.

О том, что общее толкование «маленьких трагедий», выразившееся в «Пушкинском спектакле», принадлежало именно А. Н. Бенуа, можно было судить и по тем обширным статьям-фельетонам, которые он опубликовал в петербургской газете «Речь» в ходе полыхавшей вокруг этого спектакля полемики<sup>3</sup>. Публикуемый ныне документ свидетельствует, что А. Н. Бенуа принадлежала и конкретная сценическая разработка пушкинских пьес.

Этот документ тем ценнее, что «Пушкинский спектакль» и полемика вокруг него заняли важное место в тех спорах о путях русского театра, которые бушевали в первые десятилетия XX в. и продолжают вызывать пристальный теоретический и практический интерес до наших дней.

Своеобразие дискуссии о «Пушкинском спектакле» Художественного театра заключалось в том, что она разворачивалась в двух различных плоскостях одновременно — вне и внутри Художественного театра. Если сразу же после премьеры Бенуа оказался объектом острейших нападков со стороны противников Художественного



театра и его многочисленных оппонентов, то еще во времена подготовки спектакля он стал невольным участником острейшей полемики, существовавшей внутри Художественного театра и касавшейся самых основ творческого метода этого могучего театрального организма. Оба эти аспекта необходимо иметь в виду, чтобы уяснить позицию режиссера, отразившуюся в режиссерском экземпляре «Каменного гостя».

«Пушкинский спектакль» вызвал, как известно, обширную уничтожающе-poleмическую статью В. Э. Мейерхольда «Бенуа-режиссер»<sup>4</sup>, в которой позиция Бенуа и Художественного театра была безоговорочно осуждена как ошибочная и антипушкинская. В своем споре с Бенуа и Художественным театром Мейерхольд считал тогда Пушкина своим надежным союзником и отметал как непростительную ошибку стремление МХТ раскрыть жизненную правду событий, изображенных в «маленьких трагедиях». В те годы Мейерхольд видел в Пушкине идеолога условного театра и опирался на знаменитые пушкинские слова: «Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»<sup>5</sup>

Но К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа столь же убежденно считали тогда Пушкина своим надежнейшим союзником в стремлении проникнуть в живую правду, тающуюся за строками его пьес. Они могли бы сослаться на знаменитые пушкинские слова, давшие Станиславскому одну из основных формулировок его «системы»: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»<sup>6</sup>.

Трудно назвать другой случай, когда крайности «психологического» и «условного» театра столкнулись бы так остро и обнажились бы с такой определенностью, и парадоксальность противоречия, обнаружившегося тогда в жизни русского театра, заключалась в том, что оба пушкинские высказывания, на одно из которых опирался Мейерхольд, а на другое — Художественный театр, были взяты из одного и того же пушкинского наброска — для Пушкина оба эти положения были неотторжимы друг от друга. Целостная пушкинская аргументация оказалась

как бы расщепленной между спорившими сторонами.

Это обстоятельство позволяет со всей определенностью утверждать, что и в той позиции, которую занимал тогда Мейерхольд, и в позиции, которую отстаивал в 1915 г. Станиславский (и которую полностью, как показывает публикуемый режиссерский экземпляр, разделял Бенуа), была несомненная односторонность.

Сущность подхода МХТ к сценическому воплощению Пушкина, вызвавшего негодование Мейерхольда и его сторонников, Бенуа разделял всецело. «Если правильно исповедуемое Художественным театром убеждение, что хороший настоящий театр должен быть театром переживаний, то, естественно, и к пьесам Пушкина нельзя было подойти с иным руководящим началом, — писал он после премьеры в журнале «Аргус», подчеркивая, что МХТ с начала работы ожидал полемических нападок. — Хотя и указывалось некоторыми, что легкий, как бы точеный, стих Пушкина требует такого же легкого отношения и ко всему спектаклю, который должен быть скорее поэтическим празднеством в честь любимого поэта, чем сложной сценической интерпретацией его драматических «опытов», мы все же остались на прежней позиции»<sup>7</sup>.

К этому времени А. Н. Бенуа имел основания, не только внешние, но и внутренние, — говорить от имени Художественного театра. Участник третьей ответственной премьеры театра, один из его официальных руководителей (он был тогда одним из директоров МХТ), Бенуа полностью разделял художественные устремления театра и владел основными секретами его технологии. О подобном близком участии в жизни театра Бенуа мечтал давно<sup>8</sup>, он вошел в нее быстро и увлеченно. Еще в сентябре 1912 г., в самом начале работы над мольеровским «Мнимым больным» (первым спектаклем МХТ, в программах которого стояло: «Постановка А. Н. Бенуа, художник А. Н. Бенуа»), Станиславский писал В. В. Лужскому: «Бенуа оказался очаровательным. Он слушает, охотно идет на всякие пробы, переделки и, видно, хочет понять секреты сцены. Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими. Очень трудолюбив. Словом — он театральный человек»<sup>9</sup>.

Качества режиссера-психолога, о кото-

рых говорит Станиславский, блистательно раскрылись в публикуемом документе. В своих комментариях Бенуа всецело сосредоточен на психологическом рисунке будущего спектакля. Он очень немногословен и сдержан в разработке внешней бытовой стороны действия — и не случайно лишь мимоходом, как бы вспоминая об уходящих в прошлое, изживаемых привычках, предостерегает против «мании Художественного театра всюду совать так называемую характерность». Тон, стиль, слог, весь характер его режиссерских заметок свидетельствуют о том, что Бенуа с замечательной свободой и проникательностью владел выработанным Художественным театром умением «вернуть» вымыслы поэта в жизнь, за ними стоящую, в мерцающей за их строками авторский подтекст. Увлекающая убедительность того стремительно развертывающегося психологического действия, которое обнаруживает в пушкинском тексте режиссерский комментарий Бенуа, еще и еще раз свидетельствует о могучей жизненно-психологической основе тех поэтических обобщений, которые содержатся в «маленьких трагедиях».

Метод его анализа и характер тех предложений, с которыми Бенуа-режиссер готовился обратиться к актерам, от страницы к странице заметно меняются.

В предварительной разработке первой картины Бенуа с настоящей режиссерской чуткостью берет подсказать актеру мельчайшие приспособления и тончайшие оттенки интонаций, нередко строго размечает смысловое строение фразы, выделяет в репликах опорные слова, фиксирует их окраску и подтекст (причем, насколько позволяет судить материал рецензий, многое в этих предложениях было осуществлено в спектакле с той точностью и внятностью, с которой умел достигать своих целей Художественный театр). В последующих картинах режиссер, как правило, ограничивается тем, что обстоятельно характеризует общую расстановку сил, природу темпераментов и намечает лишь основные линии психологических столкновений и главные этапы их развития. В этих случаях предварительный, заранее записанный текст режиссерской экспликации обращается в своеобразный сжатый психологический пункт, энергично раскрывающий то понимание внутреннего смысла пушкинских сцен и непосредственного течения их событий, кото-

рое владело режиссером. Подробная канва конкретных, точно предписанных актеру приспособлений здесь исчезает, но появляется множество резко возрастающих от страницы к странице беглых карандашных заметок, сокращенных, порой обращающихся в шифр, частью не поддающихся прочтению. Они располагаются на страницах вокруг сжатых первоначальных записей, изящно изложенных убористым бисерным почерком, как бы наслаиваются на них, и в буквальном смысле и по самой сути дела они кажутся записанными в ходе читок или репетиций, среди них оказываются существенные замечания В. И. Немировича-Данченко, пожелания и предложения актеров, репетировавших центральные роли, — В. В. Барановской, В. И. Качалова, М. Н. Германовой.

И в своих первоначальных предложениях, и в замечаниях, возникших в результате встреч с другими участниками работы над «Каменным гостем», А. Н. Бенуа предстает отнюдь не только прекрасно осведомленным и тонко чувствующим эпоху комментатором, не реставратором давно ушедшей культуры и быта, но режиссером-психологом той театральной школы, которая могла сложиться лишь после того, как достоянием театра стали достижения русского психологического реализма (Чехов, Толстой, Достоевский).

Бенуа следует здесь тому, что было самым ценным в искусстве МХТ 1910-х годов. В экспликации «Каменного гостя» он является не только верным последователем, но и достойным соратником Станиславского.

Это обстоятельство тем важнее, что он разделял со Станиславским и те противоречия, которые присутствовали тогда в исканиях великого режиссера и которые оказались зафиксированы в тексте режиссерского экземпляра (но — что особенно интересно и знаменательно — были преодолены в сценическом осуществлении «Каменного гостя» благодаря вмешательству в репетиционный процесс В. И. Немировича-Данченко, о чем пойдет речь ниже).

Противоречия, существовавшие тогда в творческих устремлениях Станиславского, в наибольшей мере сказались в том, как была сыграна Станиславским роль Сальери в трагедии «Моцарт и Сальери», заключавшей «Пушкинский спектакль». Не только большинство критиков, но и сам Станиславский (в «Моей жизни в ис-

кусстве»), а за ним и многие исторички театра говорят об этой роли как о поражении Станиславского, и в этих суждениях все менее отчетливыми становятся масштабы тех творческих задач, которые ставил перед собой Станиславский и разделявший его поиски и увлечения Бенуа.

Режиссерский экземпляр к «Моцарту и Сальери» — к той части «Пушкинского спектакля», которая вызвала наиболее принципиальные возражения и вне театра и внутри него, касавшиеся прежде всего самого метода работы актеров, — не был написан: те страницы черной клеенчатой тетради, на которых расклеены странички дешевого издания этой пьесы, остались чистыми. Лишь перед началом текста, там, где в книге полагается быть фронтиспису, находится великолепный и — главное — чисто режиссерский рисунок, имеющий чрезвычайный интерес как свидетельство не только единомыслия Станиславского и Бенуа, но и тех потрясений, которые режиссер и художник Бенуа пережил, репетируя с актером Станиславским. Этот рисунок заставляет вспомнить рассказы о тех репетициях-показах в фойе, которые в Художественном театре пользовались особой любовью и в которых при отсутствии декораций, костюмов, грима и возникала та предельная, сосредоточенная полнота переживания, когда психологический рисунок приобретал органическую ясность и разворачивался с подлинной непосредственностью жизни. Происходило то «самовозгорание жизни», при котором сценическое действие обретает абсолютную власть над зрителем.

Станиславский и игравший роль Моцарта А. А. Рустейкис изображены здесь в кульминационный момент пьесы, когда только что прозвучали слова Моцарта о том, что «гений и злодейство — две вещи несовместные», и на его вопрос («Не правда ль?») Сальери ответил вопросом («Ты думаешь?») и бросил яд в его стакан. Этот рисунок заставляет вспомнить о том, что Станиславский мечтал сыграть Сальери, ограничившись лишь внутренним действием, наперекор своим прошлым привычкам, отбросив все ухищрения характеристики. Смелость его побуждений не знала границ: он представлял тогда собой едва ли не крупнейшего актера в русском и мировом театре и отринул с подвижнически беспредельной требовательностью к себе все свое прошлое мастерство во имя

того, чтобы овладеть новой внутренней техникой, которая позволила бы исчерпывающе прожить могучий психологический процесс, овеянный в пушкинских диалогах и монологах. С беспримерной честностью и бесстрашием великого художника Станиславский не позволял себе никаких отступлений от увлекшей его задачи. Нет сомнений, что бывали репетиции, на которых Станиславский достигал подобных высот. Об этом писал Бенуа (в одной из его статей о сцене с ядом сказано: «Жутким, до физического страдания жутким выходит этот момент у Станиславского, ибо перевоплощение у него полное: в эту минуту он действительно брат, посягнувший на брата...»<sup>10</sup>); об этом же свидетельствует публикуемый рисунок, фиксирующий те найденные Станиславским психологические оттенки, которые не передать словами. Нет сомнений, что до тех же высот Станиславский поднимался и на некоторых из спектаклей. Тому есть ряд свидетельств, самое выразительное из которых принадлежит В. Г. Сахновскому и содержится в его книге «Художественный театр и романтизм на сцене». Сахновский писал в ней, что именно в «Моцарте и Сальери» эффект сценического воссоздания жизни в ее свободе и внутренней полноте совершался с непрекаемой и лишь в театре возможной и достигаемой убедительностью. «Все, — обстановка первой и особенно второй комнаты и свет — в тон Вашей манере эти героические паузы, все наполненные до краев; это роскошество и расточительность в показании, как духовно изжиты обоими моменты их разговоров и встреч; эта игра по сценарию Пушкина так импровизационно, так самочинно, с таким вдохновением! И я чувствовал тогда на спектакле и чувствую сейчас, когда пишу Вам, что г. Рустейкис был духовно, театрально, фантастически Моцартом самым подлинным для искусства, реальным, каким он наверное был, — такой простенький в Зальцбурге, а Вы заставили действительно страдать за Вашего преступного Сальери»<sup>11</sup>.

Но на премьере и многих рядовых спектаклях Станиславский пережил сложнейшие испытания, заставившие его признать эту роль своим жесточайшим провалом. Позже он говорил, что не сумел достичь того, чтобы нажитый им психологический груз улегся в пушкинскую форму. Принцип, манивший Станиславского,



Репетиция  
спектакля  
«Моцарт  
и Сальери».  
Сальери —  
К. С. Стани-  
славский  
Моцарт —  
А. А. Рустей-  
кис

запечатлен Пушкиным в «Каменном госте» в известной реплике Лауры: «Слова лились, как будто их рождала не память робкая, но сердце...». Станиславский требовал от себя, чтобы весь трагедийный внутренний груз роли разворачивался на сцене как сиюминутная актерская импровизация, и не искал в ходе репетиционной работы путей к тому, чтобы эта импровизация лилась в строжайшей и прекрасной форме пушкинского стиха.

Именно этот культ самодовлеющего, самоценного «переживания», не считающегося с «задачами, заложенными в пьесе, с автором, с его психологическим рисунком», В. И. Немирович-Данченко считал в те годы опаснейшей болезнью Художественного театра, приводившей к «разнуздыванию актерских самочувствий», к размагниченному самоуглублению и потере актерами организующего начала в сценической работе<sup>12</sup>. Он выдвигал проблему внутреннего овладения авторским стилем и в процессе работы над «Каменным гостем» помог В. И. Качалову и М. И. Германовой в решении этой задачи.

Ход работы, как рассказывал А. Н. Бенуа, складывался так: «В. И. Немирович-Данченко взял на себя „душевный массаж“ артистов — участников этой пьесы, как он называет беседы с отдельными артистами для систематического облегчения вызревания в их уме образов героев пьесы, сконцентрирования в сознании их всего, что должно было способствовать правильному воспроизведению обликов. После этого началась работа артистов со мною. Мне пришлось вести общие сцены, работать с отдельными артистами и вообще проделать всю обычную у нас сложную режиссерскую подготовку пьесы. Когда заболел Леонидов и мне пришлось взять на себя руководство «Пиром», режиссерствование «Гостя» закончил В. И. Немирович-Данченко»<sup>13</sup>.

Письма, которыми обменивались Бенуа и Немирович-Данченко во время подготовки спектакля, свидетельствуют, что первым из них порой овладевали серьезные опасения. 25 января 1915 г. он писал, обращаясь к Немировичу-Данченко: «Я начинаю не на шутку опасаться, что пушкинский спектакль совершенно выпадает из моих рук. <...> Вы невольно для себя в силу своего авторитета, в силу того, что артистам привычно с Вами работать, — заместили меня у режиссерского стола



совершенно»<sup>14</sup>. В ответе Немировича-Данченко говорилось: «Когда я говорю что только помогаю Вам в „Каменном госте“, то убежден, что ни в каких „недрах подсознания“ нет во мне хитрости. <...> Мне кажется, что репетиций чисто режиссерского характера почти и не было еще. Было то, что делает концертмейстер или хормейстер, проходящий отдельные партии под фортепьяно. При этом в ролях Дон Жуана и Доны Анны не случилось ни малейших отклонений от понимания автора или главного дирижера, шефа»<sup>15</sup>.

Благодаря вмешательству Немировича-Данченко Качалов и Германова соединили психологическую кантиленность с пушкинской музыкальностью и, как отметил Н. Е. Эфрос, «их дуэты в 3 и 4 картинах «Каменного гостя» <...> были самыми счастливыми частями пушкинского спектакля». Он же писал, что Качалов «к самому стилю Пушкина был строго почтителен и передавал всю гармонию его стиха»<sup>16</sup>.

Анализ работы МХТ над «Пушкинским спектаклем» с полной определенностью позволяет судить о том, что творческие

разногласия между Станиславским и Немировичем-Данченко служили «одной из важнейших движущих сил в развитии МХАТ», что «очередные открытия Константина Сергеевича заставляли двигаться вперед Владимира Ивановича и наоборот», — как писал об этом П. А. Марков<sup>17</sup>.

Сопоставление режиссерской экспликации А. Н. Бенуа и тех данных о спектакле, которые можно почерпнуть из рецензий, заставляет признать, что В. И. Немирович-Данченко был точен, когда утверждал, что, работая с исполнителями, он не делал отклонений от тех толкований, которые выдвинул Бенуа и которые были приняты Художественным театром.

На том понимании «маленьких трагедий», которое предлагал А. Н. Бенуа, лежала властная печать эпохи. Художественный театр обратился к Пушкину в год начала первой мировой войны, когда он хотел, как рассказано об этом К. С. Станиславским, противопоставить серьезную и сосредоточенную художественную работу тем «наскоро испеченным патристическим пьесам», которые во множестве появлялись на сценах других театров<sup>18</sup>. Угарным повиннистическим настроениям зимы 1914/15 г. Художественный театр противопоставлял трагизм тех глубоких противоречий, которые привлекли его в «маленьких трагедиях» и которые он воспринимал как «вечные», неразрешимые. А. Н. Бенуа предлагал объединить три отобранные для спектакля пьесы («Пир во время чумы», «Каменный гость», «Мольер и Сальери») в некую «трилогию смерти» — именно в смерти театр готов был видеть тот трагически «непреодолимый закон мироздания», на котором хотел сосредоточить внимание зрителей<sup>19</sup>.

«Каменный гость» в общей конструкции спектакля должен был говорить о наказании за дерзкий вызов, за стремление «преступить запрет», за «утверждение человеческого своеволия». Н. Е. Эфрос писал, что режиссура Художественного театра и исполнитель роли Гуана (следуя изданиям того времени, театр именовал пушкинского героя Жуаном) В. И. Качалов подменили «донжуановскую жизнерадостность и влюбленность в любовь некоей сатанинской подкладкой, трагизмом вседержания»<sup>20</sup>. В подобном восприятии «Каменного гостя» содержалось безусловное смещение пушкинской темы (о чем тогда же писал замечательный исследова-

тель творчества Пушкина П. Е. Щеголев), но вместе с тем — и это было особенно важным, так как возвращало МХТ к Пушкину, — при нем получал обостренное раскрытие трагизм событий пьесы и раскрывалась та внутренняя двойственность Гуана, о которой говорил еще Белинский. Эту разрушительную двойственность Гуана неоднократно отмечали писавшие о пушкинском герое (А. А. Ахматова находила в нем «смесь холодной жестокости с детской беспечностью»<sup>21</sup>), но до Художественного театра эти черты пушкинского героя никогда не были раскрыты на сцене и, более того, редко привлекали театры впоследствии — Гуана обычно играли однозначно, мажорно и оптимистично.

В публикуемом режиссерском экземпляре со всей определенностью раскрывается последовательность, с которой А. Н. Бенуа вел анализ пьесы к тому, чтобы обнаружить исток трагического конфликта в самой личности Гуана, в стихии вызова и разрушения, которая в нем живет.

Среди множества упреков в искажении смысла пушкинской пьесы, раздававшихся в адрес А. Н. Бенуа со страниц журналов и газет, лишь П. Е. Щеголев, от которого ждали наиболее суровых осуждений, высказался с неожиданной и мудрой широтой: «Гениальное явление Пушкина будет вечно жить и вечно развиваться в нашем сознании. И каждый век, каждое поколение волюно зафиксировать степень своего достижения»<sup>22</sup>.

Выслушав споры, вызванные его трактовкой «маленьких трагедий», А. Н. Бенуа — современник ужасов первой мировой войны, великий знаток прошлого и настоящего мировой культуры, человек, для которого ни одно из великих свершений прошлого не уходило безвозвратно в даль веков, художник, воспринимавший Пушкина как своего великого собеседника, написал: «...какая ересь в запретах прикасаться недостойными руками к Пушкину или в приказах так, как постановили ученые люди, и не иначе иллюстрировать и понимать его»<sup>23</sup>.

Оглядываясь назад, он вспоминал о «Пушкинском спектакле» Художественного театра: «Большая это была работа. Но такая радостная, несущая большое удовлетворение»<sup>24</sup>.

В данной публикации тексты Пушкина и Бенуа по техническим условиям не мог-

ли быть даны параллельно, как это принято в изданиях режиссерских партитур. Пришлось следовать за листами режиссерского экземпляра и печатать содержащийся на каждом из этих листов пушкинский текст, а затем — режиссерские замечания, относящиеся к данному куску текста.

Страницы малоформатного издания «Каменного гостя» были наклеены в толстой тетради на правой стороне каждого разворота; на той же правой стороне разбросаны замечания и пометки Бенуа. Их связь с пушкинским текстом в одних случаях режиссер отметил специальными значками, в других — подчеркиванием отдельных слов, в третьих — системой стрелок и т. д. Для удобства читателя режиссерские ремарки Бенуа пронумерованы публикатором, а в пушкинском тексте соответствующими номерами обозначены места, к которым эти замечания относятся. В отдельных случаях связь режиссерских замечаний с пушкинским текстом могла быть установлена лишь приблизительно.

Левая сторона многих разворотов заполнена зарисовками, в большинстве своем появившимися, по-видимому, в процессе репетиций.

Текст режиссерского экземпляра подготовлен к публикациям Е. А. Шингаревой. Необходимые примечания даны публикатором под строкой.

Предисловие написано О. М. Фельдманом.

\*

<sup>1</sup> См.: Бенуа А. Н. Воспоминания. М., 1980. Т. 1—2.

<sup>2</sup> Александр Бенуа размышляет. М., 1968, с. 558. В цитированном письме к Е. Л. Бенуа от 10—12 октября 1959 г. А. Н. Бенуа сообщал: «...огорчение заключается в том, что прервалось, из-за краха „Чеховского“ издательства в Нью-Йорке, печатание моих Воспоминаний. (...) В связи с отсутствием („ненаходимостью“) издателя я прекратил и дальнейшее (никчемное) писание, остановившись на 1909 году. Так, следовательно, и не войдут в мою летопись ни годы моей работы в Мос-

ковском Художественном театре, ни деятельность моя и как постановщика и как декоратора в Большом Драматическом театре...» (Там же, с. 558).

<sup>3</sup> См.: Бенуа А. Н. Пушкинский спектакль.— Речь, 1915, 31 марта, 7 и 16 апр.

<sup>4</sup> См.: Любовь к трем апельсинам, 1915, № 1/3, с. 95—126. Перепечатано в кн.: Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, ч. 1, с. 266—284.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. О литературе. М., 1962, с. 238.

<sup>6</sup> Там же, с. 239.

<sup>7</sup> Бенуа А. Н. Пушкин в Художественном театре.— Аргус, 1915, № 4.

<sup>8</sup> Еще весной 1909 г. М. В. Добужинский писал К. С. Станиславскому: «Бенуа прямо мечтает о такой работе, где бы он мог бы быть не только декоратором, но и участвовать в самой постановке — что именно Вам и желательно». См.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 7, с. 731.

<sup>9</sup> Там же, с. 551—552.

<sup>10</sup> Речь, 1915, 7 апр.

<sup>11</sup> Сахновский В. Г. Художественный театр и романтизм на сцене: Письмо К. С. Станиславскому. М., 1917, с. 20—21.

<sup>12</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. М., 1979, т. 2, с. 142.

<sup>13</sup> Бенуа А. Н. Пушкин в Художественном театре, с. 84.

<sup>14</sup> Немирович-Данченко В. И. Указ. соч., с. 584—585.

<sup>15</sup> Там же, с. 133.

<sup>16</sup> Русские ведомости, 1915, 27 марта; Речь, 1915, 28 марта.

<sup>17</sup> Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 301.

<sup>18</sup> Станиславский К. С. Указ. соч., т. 1, с. 365—366.

<sup>19</sup> Речь, 1915, 27 марта.

<sup>20</sup> Русские ведомости, 1915, 27 марта.

<sup>21</sup> См.: Азимова А. А. «Каменный гость» Пушкина.— В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958, т. 2, с. 185—195.

<sup>22</sup> Щеголев П. Е. Провал или успех.— Аргус, 1915, № 6, с. 6.

<sup>23</sup> Речь, 1915, 31 марта.

<sup>24</sup> В письме актрисе Н. И. Комаровской 9 июня 1958 г. А. Н. Бенуа писал: «Вы сами знаете, до чего могли быть тяжелы оба несравненные и по-разному гениальные его (Художественного театра.— О. Ф.) руководители — особенно Константин Сергеевич с его вечными сомнениями, самомучительством, с недоуменными, подчас совсем нелепыми вопросами, со своей «тайной тиранией». А впрочем, и то было прекрасно, и во многом я себя чувствовал там у себя, в своей родной атмосфере...» (Александр Бенуа размышляет..., с. 555).

А. Н. Бенуа  
«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»\*  
РЕЖИССЕРСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР  
«МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ» А. С. ПУШКИНА

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

LEPORELLO:  
O statua gentilissima,  
Del gran Commendatore!  
Ah, Padronil..

*Don Giovanni N 1*

СЦЕНА I

НОЧЬ № 2, КЛАДБИЩЕ БЛИЗ МАДРИДА.  
ДОН-ЖУАН И ЛЕПОРЕЛЛО

ДОН-ЖУАН № 3: Дождется ночи здесь  
№ 4. Уф: наконец № 5  
Достигли мы ворот Мадрида № 6. Скоро  
Я полечу по улицам знакомым,  
Усы плащом закрыв, а брови шляпой.  
Как думаешь: узнать меня нельзя? № 7  
ЛЕПОРЕЛЛО № 8: Да, Дон-Жуана  
мудрено признать!  
Таких, как он, такая бездна! № 9

№ 1 Навечно оперой.  
№ 2 Вечер.  
№ 3 Подошел завернутый в плащ к  
воротам, попробовал открыть, не открыва-  
ются. Поискал брошенную маску.  
Перепрыгивают через ограду (*ворота  
заперты*)\*\*. Идут к кресту и садятся у его  
подножия.  
№ 4 Сел, снял шляпу, распахнулся.  
Жарко.  
№ 5 Усталость, но бодрая, молодая,  
веселая.  
№ 6 Ярость.  
№ 7 Ведь он дразнит его. Стахович  
с Да ... (врзб.— Е. Ш.).  
№ 8 (*Сел к нему спиной, вынимает  
из карманов курицу, вино; ест и пьет.*)  
№ 9 А тот не понимает.

\* Текст А. С. Пушкина печатается по изданию А. С. Панафудиной (М., 1914), использованному А. Н. Бенуа. Режиссерский экземпляр хранится в Музее МХАТ, архив А. Н. Бенуа, № 20527.

\*\* Зачеркнуто А. Н. Бенуа.— Е. Ш.

(2)

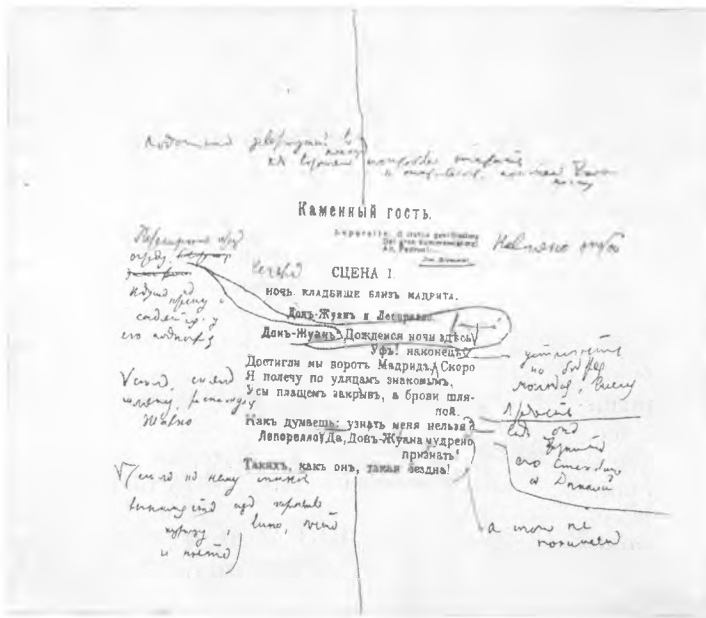
ДОН-ЖУАН № 10: Шутить?  
Да кто ж меня узнает?  
ЛЕПОРЕЛЛО: Первый сгрож,  
Гитана, или пьяный музыкант,  
№ 11 Иль свой же брат, нахальный  
кавалер,  
В плаще, со шпагою под мышкой,  
в шляпе. № 12  
ДОН-ЖУАН: Что за беда, хоть и  
узнают! № 13 Только б  
Не встретился мне сам король,  
№ 14 а впрочем № 15  
Я никого в Мадриде не боюсь.  
№ 16  
№ 10 «Шутить изволите?». Продол-  
жает потешаться.  
№ 11 Поосторожнее.  
№ 12 Связать.  
№ 13 Спокойно, для Лепорелло.  
№ 14 Потягивается, зевает.  
№ 15 Не очень веско. Даже на трево-  
ге, скорее привстал.  
№ 16 Решительно, весело — вызываю-  
ще; его «шпора».

(3)

ЛЕПОРЕЛЛО № 17: А завтра же до  
короля дойдет,  
Что Дон-Жуан из ссылки самовольно  
В Мадрид явился — что тогда, скажите.  
Он с вами сделает?  
ДОН-ЖУАН № 18: Пошлет назад.  
Уж верно № 19 головы мне не отрубят.  
Ведь я не государственный преступник!  
Меня он удалил № 20, меня ж любя.  
Чтобы меня оставила в покое  
Семья убитого.  
ЛЕПОРЕЛЛО № 21: Ну, то-то ж!  
Сидели б вы себе спокойно там!

№ 17 «Дядька», ибо Л<епорелло> и  
сводня, и вор, и шут, но непременно и  
дядька; в сущности с высоты своего кам-  
ства он презирает Д<он> Ж<уан>, как  
Смердяков Ивана Карамазова, или Петр  
Верховенский Ставрогина. У дядьки прием  
запугиванья. Быть может Д<он> Ж<уан>  
пугается тем испугом, который так ха-





рактерен для Дягилева и который только еще более подстрекает храбрых и дерзких.

№ 18 Совсем просто — на тоне «что сделать».

1) Пошлет назад — очень просто, утвердительно — это и смущает дядьку.

№ 19 2) Уж верно смирились.

№ 20 3) «Меня удалил...» — очень мягко; ... (прзб.— Е. Ш.) сквозит гранд, близкий и преданный, (но едва ли способный на жертвы долга) человек. За оскорбленные Величеств отдаст жизнь; (но богохульству лишь радуется).

№ 21 4) Дядька всегда считает себя в выигрыше. Его самолюбие не позволяет ему сдаваться. Он найдет к чему придраться, чтобы в собственных глазах казаться не уступившим ни ноты своих прерогатив.

Зачем в сущности Д<он> Ж<уан> держит при себе Лепорелло? На это надо ответить так: не Д<он> Ж<уан> держит Лепорелло, а последний приставлен к нему, это мелкий бес при демоне. Это le pied fourchu \* гордого Сатаны, это одно из тех явлений, вследствие которого Д<он> Ж<уан> непременно принадлежит аду. Опять параллель со Смердяковым и Верховенским.

(4)

ДОН ЖУАН № 22: Слуга  
покорный! № 23 Я едва-едва  
Не умер там со скуки. Что за  
люди! № 24

\* нога с копытотом (фр.)

Что за земля! А небо?.. точный дым; № 25

А женщины?.. № 26 Да я не променяю,

Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло, № 27

Последней в Андалузии крестьянки На первых тамошних красавиц — право. № 28

№ 29 Они сначала нравились мне, № 30 Глазами синими, да белизною,

Да скромностью № 31 — а пушке новизною;

Да, слава Богу № 32, скоро догадался:

Увидел я, что с ними грех № 33 и зняться;

№ 34 В них жизни нет — все куклы восковые...

А наши!.. № 35 Но послушай, это место

Знакомо нам; узнал ли ты его?

№ 22 1) Смех высвободившегося из темницы; но Дон Ж<уан>, просидев и 10 лет в заточении настоящей темницы, не станет о ней вспоминать с тоской. Момент радости всегда берет в нем верх. Это и озадачивает дядьку, который все надеется, что укатают сивку крутые горки.

№ 23 Или рассердился.

№ 24 Всплескивает руками (сидя).

№ 25 Не проходно, действительно, яркая мысль о всегда скверном пейзаже.

№ 26 Обращение к Л<епорелло>.

Смеясь подошел к Лепорелло и поклонил его. (Дон) Жуану нужно иногда кого-нибудь тискать).

№ 27 Но затем — ах, ты такой-сякой.

№ 28 Точно. Отенок с тоном «нельзя не признать». До — «а пуще новизной» — все предыдущее смахивающее.

№ 29 Тон — «знаешь ли как я был глуп».

№ 30 Чем бы таким.

№ 31 Жест: — «тоже достоинство».

Смеется.

№ 32 ... (прзб.— Е. Ш.).

№ 33 Слово «грех» не совсем случайно здесь. Оно говорит о какой-то религии Дон-Жуана: не грех все, что жизнь, все, что трепещущая материя; грех все, в чем нет этой жизни. ... (прзб.— Е. Ш.). Жизнь духовная — например та, что лежит в основе скромности. И Анну ему нужно привести в свою веру. Но как *настоящий* апостол в Дон-Жуане больше стихийного вдохновения в ... (прзб.— Е. Ш.), личного аппетита к людям, а не идейных убеждений.

№ 34 Вскочил.

№ 35 И уже переход к Инезе, ибо все «наши» вереницей пронесли мимо его воображения. Инеза глубже заглянула в душу, почти убедила в преимуществе духовной прелести.

(5)

ЛЕПОРЕЛЛО: Как не узнать? Антоньев монастырь

Мне памятен. Езжали вы сюда, № 36  
А лошадей держал я в этой роще:  
Проклятая, признаться, должность! Вы  
Приятнее здесь время проводили,  
Чем я, поверьте.

ДОН-ЖУАН (*задумчиво*): Бедная  
Инеза! № 37

Ее уж нет! № 38 Как я любил ее!

ЛЕПОРЕЛЛО: Инезу — черноглазую?

№ 39 о, помню!

Три месяца ухаживали вы № 40

За ней; насилу-то помог лукавый.

№ 36 Чорт бы все побрал.

Означить многократность наездов.

№ 37 (Беденькая девочка).

№ 38 На спадающем тоне, мягко.

Чуть легко.

№ 39 Раздельно.

№ 40 Тут есть и упрек завистливого товарища и бубнение дядьки. А последняя строка — чорт. Смеха не надо.

(6)

ДОН-ЖУАН № 41: В июле...ночью.

Странную № 42 приятность

Я находил в ее печальном взоре  
И помертвевших губках № 43. Это  
странно.

Ты, кажется, ее не находил  
Красавицей. И точно — мало было

В ней истинно-прекрасного. Глаза,  
Одни глаза, да взгляд... № 44

такого взгляда № 45

Уж никогда я не встречал № 46

А голос

У ней был тих и слаб, как у  
большой...

№ 47 А муж ее был негодяй суровый —  
Узнал я поздно... № 48 Бедная

Инеза!.. № 49

ЛЕПОРЕЛЛО № 50: Что ж?

Вслед за ней другие были. № 51

№ 41 Это отдельно от Лепорелло —  
лишь натолкнутый им.

№ 42 Чудную. Раздумье, что б это  
было, вот курьез. Скрестил руки, одной  
рукой мнет верхнюю губу. *Странная*, ибо  
религия Д(он) Ж(уана) не позволяет ему  
считать эту странность самым ценным.

№ 43 Не печально, но вкушая сладость  
меланхолии; самосадиизм. Подбоченился  
одной рукой, провел по лбу другой.

№ 44 Легкий жест у глаз, чтобы выразить  
невывражаемое.

№ 45 Перебирая все в памяти.

№ 46 Точно прислушивается.

№ 47 Не к Лепорелло. Омрачился на  
минуту; ненависть к жестокому ревнивцу,  
к мешающим жить по-донжуански.

№ 48 Чорт его дери. Стиснул зубы.

№ 49 Закрыв глаза, взялся за лоб.

№ 50 Чего вы там [!]

№ 51 Как бы в воздух, но для Дон-  
Жуана.

(7)

ДОН-ЖУАН: И то. № 55

ЛЕПОРЕЛЛО: Теперь которую в Мадриде  
Отыскивать мы будем? № 56

ДОН-ЖУАН: О, Лауру! № 57

Я прямо к ней бегу явиться.

ЛЕПОРЕЛЛО: Дело.

ДОН-ЖУАН: К ней прямо в дверь № 58;  
а если кто-нибудь

Уж у ней — прошу в окно прыгнуть. № 59

ЛЕПОРЕЛЛО: Конечно. Ну, развеселились мы. № 60

Недолго нас покойницы тревожат. Кто к нам идет? № 61 (Входит монах.)

№ 52 Выходит из мечты. Взглянул на него, удивился.

№ 53 Рассеянно, еще в думах.

№ 54 Уже к Дон-Жуану.

№ 55 Развеселился.

№ 56 Встал, подошел точно невзначай (повертел ногой).

№ 57 Все «недопитое» встает в воображении.

№ 58 Вскочил.

№ 59 Смеется.

№ 60 Пошел было к своему месту; сделал дело, на ходу «дядька» о покойницах. Возвращается, услышав шаги монаха по лестнице.

№ 61 Отчетливо, просто.

(8) \*

МОНАХ: Сейчас она придет № 62

Сюда. Кто здесь? № 63 Не люди-ль Доны-Анны?

ЛЕПОРЕЛЛО: Нет, сами по себе мы господа. № 64

Мы здесь гуляем.

ДОН-ЖУАН: А кого вы ждете? № 65

МОНАХ № 66: Сейчас должна приехать Дона-Анна

На мужнину гробницу.

№ 62 Про себя, но громко. На ходу оглядывается.

№ 63 Просто, услышал шорох. Подходит.

№ 64 Стоит полуспиной к нему. Смотрит на него через плечо, обернулся в плащ. Дон-Жуан тоже закрылся при входе монаха, прошел шага два.

№ 65 Можно б уже подозрение, предчувствие.

№ 66 Отходит к воротам, больше живет ожиданием \*\*.

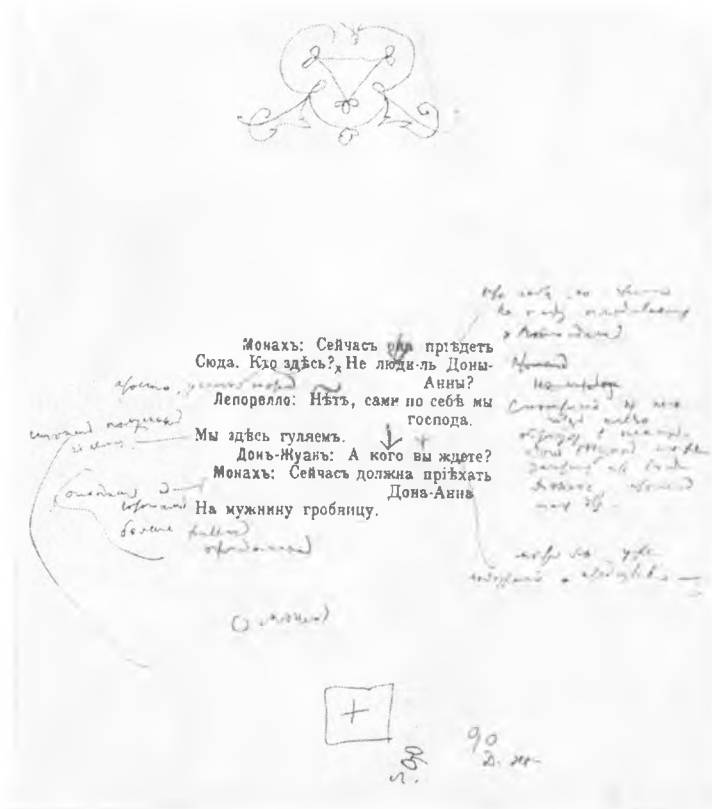
(9)

ДОН-ЖУАН: Дона-Анна

Де-Сольва? № 67 Как? Супруга командора, № 68

Убитого № 69... не помню кем.

МОНАХ: Развратным, Бессовестным, безбожным Дон-Жуаном.



\* Виньетка.

\*\* План мизансцены.

ЛЕПОРЕЛЛО: Ого! № 70 вот как! молва  
о Дон-Жуане  
И в мирный монастырь проникла даже:  
Отшельники хвалы ему поют.

МОНАХ: Он вам знаком, быть может?  
№ 71

№ 67 Остановился пораженный. Внутренний смех (*вздывается бес*).

№ 68 Какая-то радость — предвкушение нового и страшного соблазна: «наставить рога покойнику», а затем и все, что слышал о ней, что молвой соблазняло и дразнило.

№ 69 Легкий смешок. Совсем было сорвалось.

№ 70 Огхоооо

№ 71 Совсем просто.

(10)

ЛЕПОРЕЛЛО: Нам? № 72 Нимало. № 73  
А где же он теперь? № 74

МОНАХ: *Его* здесь нет.

Он в ссылке, далеко.

ЛЕПОРЕЛЛО: И слава Богу!

Чем далее, № 75 тем лучше. Всех бы их,  
Развратников, в один мешок № 76 да  
в море. № 77

ДОН-ЖУАН: Что, что ты врешь? № 78

ЛЕПОРЕЛЛО: Молчите № 79: я нарочно...

№ 72 «Вот еще».

№ 73 На баскё.

№ 74 С видом старого генерала (*играет господина*).

№ 75 С тоном всех бы их развратников.

№ 76 Скривил рот.

№ 77 На tremolo a la Шаляпин.

№ 78 Рассердился на заступничество и хамское отречение Лепорелло.

№ 79 Молчите ж, господа, вот чудак.

(11)

ДОН-ЖУАН № 80: Так здесь похоронили  
командора?

МОНАХ: Здесь. Памятник жена ему  
воздвигла

И приезжает каждый день сюда  
За упокой души его молиться № 81

И плакать.

ДОН-ЖУАН № 82: Что за странная  
вдова!

Недаром же покойник был ревнив;  
Он Дону-Анну взаперти держал № 83:

Никто из нас не видывал ее.

И недурна? № 84

№ 80 Усмехнулся дурно. Трусость Ле-

порелло чуть еще подвинула назревание дерзновения в Д<он> Ж<уане>.

№ 81 (Ведь на дуэли помер).

... (прзб.— Е. Ш.)

№ 82 Смеется.

Д<он> Жуан абсолютно не верит в вдовью верность (см. № слова Лепорелло в 3-м действии). Опять *стра* ибо не соответствует созданной им реп... и. А далее такой поворот мысли: *З* значит, она ценная, особенная, стоящая, чтоб ей заняться особенно. Ведь как Инезой; значит, было что Дон-Альвару оберегать.

№ 83 Очевидно, экзальтированная, сумасшедшая, а следовательно, падкая на все (целая теория развратителя).

№ 84 Точно невзначай (значительность придает предыдущим словам).

(12)

№ 85

МОНАХ: Мы красотой женской, № 86  
Отшельники, прельщаться не должны;  
Но лгать грешно № 87: не может и

угодник

В ее красе чудесной не сознаться.

ДОН-ЖУАН: Я с нею бы хотел

поговорить. № 88

МОНАХ: О, Дона-Анна никогда № 89  
с мужчиной № 90

Не говорит.

ДОН-ЖУАН: А с вами, мой отец? № 91

№ 85 Отсюда начинает меркнуть, постепенно выключать белый, затем красный свет и оставить синий.

№ 86 Простой монах, из крестьян, здесь садовник. Хорошая почвенная сила; без всякого оттенка мистицизма или пошлого театрального комизма (то и другое неуместно).

№ 87 Подумал.

№ 88 Скачками staccato (очень решительно).

№ 89 Почти смеется. Don Luigi.

№ 90 Просто и благородно.

№ 91 (Уже мелькнула идея пробраться в монастырь).

(13)

МОНАХ: Со мной иное дело № 92 —  
я монах.

№ 93 Да вот она. (*Входит Дона-Анна.*)

ДОНА-АННА: Отец мой, отойдите.  
№ 94

МОНАХ № 95: Сейчас, сеньора;  
я вас ожидал № 96

(*Дона-Анна идет за монахом.*)

ЛЕПОРЕЛЛО: Что, какова? № 98

ДОН-ЖУАН № 99: Ее совсем не видно

Под этим вдовьим черным покрывалом;

Чуть узенькую пятку я заметил.

№ 92 *Всем иное дело. Тоже просто и благо, без всякой задней мысли\*.*

№ 93 *Слышал шум за воротами.*

*Д. кто.*

№ 94 *За воротами.*

№ 95 *Не заметил, как подъехала к воротам. Оправдывается.*

№ 96 *Слегка усердие.*

№ 97 *Дона-Анна слегка отвечает кивком на широкий ... (прзб.— Е. Ш.) Дон Жуана; Лепорелло встал за ним и поднимает свою шапочку.*

№ 98 *Как знаток знатоку, почти с оттенком встревоженности; у Лепорелло мания все присваивать (и от всего отказываться, как только опасно). «Присвоение» выражается в том, что всякую любовную интригу барина он делает своей. Зато и первый бранит барина за неудачу или сердится на сопровождающиеся неудобства.*

№ 99 *Рассеяннo от сильного желавия увидеть и взять; остался с глазом вслед Доны-Анны.*

№ 100 *Жест «вот разве только».*

(14)

ЛЕПОРЕЛЛО № 101: Довольно с вас.

*У вас воображенье*

*В минуту дорисует остальное;*

*Оно у вас проворней живописца.*

*Вам все равно, с чего бы ни начать — с бровей ли, с ног ли.*

ДОН-ЖУАН № 102: Слушай, Лепорелло, Я с нею познакомлюсь.

ЛЕПОРЕЛЛО (про себя) № 103: Вот еще! Куда как нужно! Мужа повалил,

*Да хочет поглядеть на вдовьи слезы.*

*Бессовестный!*

№ 101 *Опять тоже с видом знатока, и скорее «с вас» — нужно понимать «с нас». Но и оттенок бубнения.*

№ 102 *Все еще не вышел из оцепенения (вихрь проектов при дьявольской жадности).*

\* Приходится это отмечать ввиду мании Художественного театра всюду совать так называемую «характерность» (примеч. А. Н. Бенуа.— Е. Ш.).



№ 103 *Сразу догадался о связи убийства и страсти к Доне Анне.*

*Лепорелло отходит к кресту и подбирает свои вещи: плащ, мешок с провизией.*

*Выработать походку Лепорелло ... (прзб.— Е. Ш.)\*.*

(15)

ДОН-ЖУАН: Однако уж и смерклось. № 104

*Пока луна над нами не взошла*

*И в светлый сумрак тьмы не обратила,*

*Войдем в Мадрид. № 105*

ЛЕПОРЕЛЛО (про себя) № 106: Испанский гранд, как вор,

*Ждет ночи — и луны боится, Боже!*

*Проклятое житье! Да долго ль будет*

*Мне с ним возиться? № 107 *Право, нет уж сил! № 108**

№ 104 *Вышел из оцепенения, прошелся.*

№ 105 *Пробует уйти в ворота, но монах их запер; приходится лезть тем же путем.*

№ 106 *Еще лучше в публику!*

*С высоты своего хамского великоления.*

№ 107 *Стиснул зубы. Это он все живет настроением «Бессовестный».*

*Гневно.*

№ 108 *Уже на стенке, сидя на ней верхом.*

\* Текст на французском языке.

1-й гость. Мне пора  
и много пора, мне  
какую формулу: но и любовь мелодия.  
это не фраза.  
Д. И. В.: вывод целой жизни.  
увлечение искусством — увлече-  
нием? — в духе амнистии —  
«надежда», и музыка?



(17)

## СЦЕНА II

№ 109. КОМНАТА. УЖИН У ЛАУРЫ

ПЕРВЫЙ ГОСТЬ № 110: Клянусь тебе,  
Лаура, никогда

С таким ты совершенством не играла!

Как роль свою ты верно поняла!

ВТОРОЙ № 111: Как развила ее! с какою  
силой!

ТРЕТИЙ № 112: С каким искусством!

№ 109 Перед открытием занавеса  
смех, разговоры.

Первый гость — «театральный папаша»,  
уже в летах, большой друг артистов, под-  
час их конфидент; действительно их лю-  
бит; «окаботинился»; в женщинах умеет  
ценить и их красоту, но уже давно при-  
вык не питать к ним чувственных вожде-  
лений. Более знаток игры, нежели пьес.

1-й гость много пожил и глубоко пожил,  
чтоб вынести такую формулу: но и лю-  
бовь мелодия, это не фраза.

Вл(адимир) Ив(анович)\*: вывод целой  
жизни. Увлечение искусством и увлече-

ние женщиной — в одной атмосфере «над-  
земной», не мещанской.

Второй гость — несколько меланхолич-  
ный, брюзгливый, более ценит произведе-  
ния, нежели творцов: в доме Лауры сей-  
час первое лицо за свои подарки. Впро-  
чем, скорее холоден к ее чарам, но ее  
талант и его задел. При дворе независим,  
гранд, б(ыть) м(ожет), принадлежит  
к какому-либо «светскому» ордену.

Наружность выдает арабскую  
кровь. Отсюда тоскливая поволока в глазу  
(и фатализм в мировоззрении).

Третий гость. Совсем юный, очень на-  
рядный, очень знатный, но своего мнения  
не имеет, страшно счастлив, что попал  
в такую изысканную компанию. Завтра  
будет товарищам-сверстникам лгать, что  
живет с Лаурой. Глуховат, но мил, ибо  
очень юн. Лаура любит его молодостью.  
Чуть француз или фламандец.

Четвертый гость. Воин, в Мадриде на  
побывке с театра войны. Много «готской»  
крови. Спокойный, скорее (довольно)\*  
чистый душой, не вполне (плохо)\* знает  
столичные нравы, но с природным тактом  
скоро вживается в любое положение и ни-  
чего особенно неуместного не скажет.  
К Лауре его привели приятели. Она его  
видит в первый раз и любит его му-  
жественностью.

№ 110 Настоящий восторг знатока.  
Сидит далеко от Лауры, но тянется к ней.  
Непременно исключительная удача.

№ 111 Сидит рядом с Л(аурой), гово-  
рит веско, без улыбки. Обращается скорее  
к себе.

№ 112 Очень неуверен, вполне ли он  
в тоне с другими.

(18)

ЛАУРА № 113: Да, мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово;  
Я вольно предавалась вдохновенью:  
Слова лились, как будто их рождала  
Не память робкая, но сердце...

ПЕРВЫЙ № 114: Правда.

Да и теперь глаза твои блестят  
И щеки разгорелись — не проходит  
В тебе восторг. Лаура, не давай  
Остыть ему бесплодно: спой, Лаура,  
Спой что-нибудь!

ЛАУРА № 115: Подайте мне гитару.

(Поет.)

№ 113 Вл(адимир) Ив(анович) реко-  
мендует принять в качестве «зерна» Лау-

\* Вл. Ив. Немирович-Данченко.— Е. Ш.

\* Зачеркнуто А. Н. Бенуа.— Е. Ш.

ры — дьявол. Это, пожалуй, и совпадает с моим («Венериным гротом»).

Сквозное действие — *хочу целовать Д(он) Жуана.*

Вера Вс(еволодовна)\* — Ей поможет чувство жажды.

Лаура переживает самое счастливое сочетание (комбинацию)\*\* условий.

И даже неясненное перед собой влечение к Дон Жуану лишь горячит ее, лишь делает ее еще более талантливой. Она в ударе и как актриса, и как женщина. От нее идут во все стороны лучи обаяния, самый упоительный ... (нрзб.— Е. Ш.)\*\*\*

Весна — громкая, радостная, бурные потоки под горячим солнцем по еще не расцветшей зазеленевшей земле. *Ликующая.* При этом гениальная жрица любви, «вакханка» Пушкина, — не пропускающая ни одного случая испытать и дать радость наслаждений, которые ее еще совершенно не запятнали, не извратили. *Ликующее язычество* по отношению к страдающему христианству. Сегодня она играла, как богиня, но дома, среди людей обожающих, ценящих ее ближе, тоньше, нежели публика, ее опьянение собой приняло острый, вызывающий характер. Ей нужна *жертва.* Эта жертва Дон Карлос, *безумно, мучительно и безнадежно ее любящий.* Как убежденный и фанатичный христианин, он казнит себя за эту преступную страсть к недостойной, но однако обладающий силой, чтоб воспрепятствовать своим ногам приводить его ежедневно (в ту же вечернюю пору) в этот Венерин грот. Ее это молчаливое обожание злило сначала, оно ее злит еще и теперь, но неожиданно для себя ... (нрзб.— Е. Ш.) Лаура и заинтересовалась Карлосом; сила его страсти, заставившая его даже отложить поиск и наказание убийцы брата и любовника любимой женщины — ее, помимо ее сознания действует на нее. В какой степени он более других достоин ее внимания. Венере нужен Тангейзер, пока Марс в отлучке.

Локти на столе, быть может, отдав свои руки своим соседям 2-му и 3-му гостям. Очень непринужденная, совершенно *уверенная.* Сверкающие зубы в алом влажном рте.

№ 114 Подходит к ней. Заискивающе

\* В. В. Барановская — исполнительница роли Лауры.

\*\* Зачеркнуто А. Н. Бенуа. — Е. Ш.

\*\*\* Текст на французском языке.



от чрезмерного желания насладиться. Не простое упрашивание виртуоза.

№ 115 Оглядывается, смеется звонко.

(19)

ВСЕ № 116: О, brava! brava! чудно! бесподобно!

ПЕРВЫЙ № 117: Благодарим, волшебница! Ты сердце

Чаруешь нам. Из наслаждений жизни Одной любви музыка уступает;

Но и любовь № 118 — мелодия № 119...

Взгляни:

Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость!

ВТОРОЙ: Какие звуки! сколько в них души!

А чьи слова, Лаура? № 120

ЛАУРА № 121: Дон-Жуана.

№ 116 Исступленный восторг.

№ 117 Встал, подошел к ней, целует ее руку, смотрит на нее жадно, но с сознанием полной неуступности.

№ 118 Целует.

№ 119 Все переглянулись, лишь теперь заметив, что Карлос, скрывая свое волнение, переменил свою обычную строгую позу на другую, замерев в том виде,



в который его привело пение. Зачарованный серной. Жестокая тоска желания.

№ 120 Характерно для него.

№ 121 Вл<адмир> Ив<анович> предложил сначала смешок.

Просто как факт, без вызова в тоне. Однако все же и песнь спета и автор назван для «жертвы» — Дон Карлос. В Лауре есть много кошачьего, пантера.

(20)

ДОН-КАРЛОС № 122: Что?

Дон-Жуан!

ЛАУРА: Их сочинил когда-то

№ 123 Мой верный друг, мой ветреный любовник.

ДОН-КАРЛОС: Твой Дон-Жуан

№ 124 — безбожник и мерзавец;

А ты, ты дура.

ЛАУРА № 125: Ты с ума сошел!

Да я сейчас велю тебя зарезать

Моим слугам, хоть ты испанский гранд.

№ 122 Введен словно из оцепенения, но не сразу понимает, в чем дело.

Скорее обращение к товарищам, которые уже все мучительно понимают приближение скандала.

№ 123 (Необходимо оттенить антитезу — без нажима).

Теперь уже больше вызов, больше «аппетита к мучению».

№ 124 Слова ее падают, как бомба в пороховой магазин. Однако взрыв происходит не сразу, бомба не сразу разорвалась. Дон Карлос вообще тяжелодум, и чувства его настолько сильны и глубоки, что он не сразу с ними овладевает, и особенно трудно ему ... (прзб.— Е. Ш.) в момент гнева и ярости выразить их словами. Привстал, побледнел как полотно, и почти заикается. Называет ее дурой — самым грубым, самым нелепым словом, ибо именно это взрыв порохового магазина, ибо вся его страсть воспылала с чудовищной силой, встретившись с вызванной мыслью о ненавистном Дон-Жуане — безбожнике, а потому и мерзавце.

№ 125 Она едва не набросилась на него, но пантера сдержалась, присела и говорит свои слова скорее спокойно и оттого более грозно.

(21)

Д.-КАРЛОС (встает) № 126: Зови же их. ПЕРВЫЙ: Лаура, перестань!

Дон-Карлос, не сердись. Она забыла...

ЛАУРА: Что?.. Что Жуан на поединке честно убил его родного брата? Правда, жаль, № 127

Что не его.

ДОН-КАРЛОС: Я глуп, что осердился. № 128

№ 126 Дон Карлос понимает, что это не шутка и что она способна его убить. В его ответе и отчаяние любящего человека, сразу потерявшего всякую надежду, и отвага героя, готового защищаться до последней капли крови. Приятели с самых слов «Дон-Жуан», зная все обстоятельства дела и почуяв близящуюся беду, повскакали и теперь стараются знаками, минами и словами затушить скандал, спасти и Лауру и Дон Карлоса. Но уже она в восторге, в упоении гнева; она уже поняла, что перед ней лев, которого она сейчас положит к своим ногам. Отсюда прямая дерзость, кинжал в самое сердце по рукоятку: не только оправдывает Дон Жуана, но жалеет, что его, Карлоса, безумно ее любящего (она это знает, хотя он ни разу не открывался ей), не уничтожил. И расчет (не расчет — а вдохновение) оказывается верным. После минут-



ной борьбы Лев укрощен, сам себя винит и плетется к своему месту.

№ 127 Хохочет.

№ 128 Сдача, и позорная.

(22)

ЛАУРА № 129: Ага! сам сознаешься, что ты глуп —

Так помиримся.

ДОН-КАРЛОС № 130: Виноват, Лаура!

Прости меня. Но знаешь: не могу

Я слышать это имя равнодушно...

ЛАУРА № 131: А виновата ль я, что поминутно

Мне на язык приходит это имя?

ГОСТЬ № 132: Ну, в знак, что ты совсем уж не сердита,

Лаура, спой еще!

№ 129 Л<аура>. Ликование укротительницы: Ага — еще удар хлыста; но потом потребность погладить смиренного. Да и, действительно, красивый пламенный гнев его ей понравился, хотя и разъярил ее. Она встает с места, пробирается сзади к нему и через плечо протягивает руку.

№ 130 К<арлос>. Устыженный перед собой и другими, не слышит ее слов, но пожатие маленькой нежной ручки действует как электрический ток. Он очень чистый, и на таких людей касание женской руки действует чудесным образом. Уже он не чувствует стыда, а только не верит своему счастью. «Виноват, Лаура» с громадным горем, вцепляясь в эту ручку (не теряя достоинства, неотъемлемо присущего образу)... Просто мир — от всего сердца.

«Но знаешь» — уже жалоба на терзания души.

№ 131 В ее ответе все коварство, все кощачье женщины, и тут еще хлыст укротительницы, хотя он уже не нужен. Но теперь уже и наслаждение мучить человека, который доставил последнюю (предпоследнюю, ибо еще придет Дон Жуан) радость этого счастливого вечера. Поэтому здесь темп очень задержан.

№ 132 4-й гость держит себя скорее в стороне, теперь находит настоящий, разрешающий аккорд. Он уже подмигнул, чтоб наполнить бокалы. Теперь распоряжается, чтоб их передали примирившимся.

(23)

ЛАУРА: Да на прощанье. № 133

Пора — уже ночь. Но что же я спою?

А! слушайте (Поет.)

ВСЕ № 134: Прелестно, бесподобно!

ЛАУРА: Прощайте ж, господа.

ГОСТИ: Прощай, Лаура.

(Выход. Лаура останавливает Дон-Карлоса.)

ЛАУРА: Ты, бешеный, останься у меня. № 135

Ты мне понравился; ты Дон-Жуана

Напомнил мне, как выбранил меня

И стиснул зубы с скрежетом.

ДОН-КАРЛОС: Счастливец!

Так ты его любила?

(Лаура делает утвердительный знак.)  
Очень?

№ 133 Лаура пьет (К<арлос> — нет) и, оставляя бокал, присаживается вместе с тем на угол стола — она очень отчетливо и твердо говорит: «Да, на прощанье». Сейчас она уже вся живет примирением с Д<он> К<арлосом> и желанием сплавить лишних людей.

Все кивают ей (быть может, кое-кто, но не Д<он> К<арлос> понял, чем все это кончится), встали вокруг нее и слушают, уже «живя» мыслью об уходе.

№ 134 Кроме Карлоса.

Наседая на нее, целует ей руки.

№ 135 Карлос остался сидеть; когда все уже у выхода (а он все сидит недалеко), и он с тяжелым чувством встает и хочет идти за ними, но она его останавливает.

По прежнему моему плану она светила гостям у двери и в момент его подхода (плелся за другими) его останавливает. Во всяком случае большая пауза. Слышны удаляющиеся голоса гостей. Карлос смотрит на нее с изумлением. Но сейчас же, при упоминании имени Д<он> Ж<уана>, объясняет себе ее поступок желанием еще над ним надругаться. Теперь укрощенный, опозоренный перед собой, он и не пробует сопротивляться и у него лишь вырываются слова: «Счастливец! Так ты его любила?» — «Доконай меня». Он же находит упоение в том, что его мучитель может еще удвоить свое истязание. Отсюда «очень»

(24)

и дамский вопрос: «и любишь и теперь?» Она это поняла и усиливает свою жестокость, зная, что припасенная награда возместит страдание с избытком.

ЛАУРА: Очень.

ДОН-КАРЛОС: И любишь и  
теперь?

ЛАУРА: В сию минуту? № 136  
№ 137 Нет, не люблю. Мне *двух* любить  
нельзя. № 138

Теперь люблю тебя. № 139

ДОН-КАРЛОС: Скажи, Лаура,  
Который год тебе?

ЛАУРА: Осьмнадцать лет.

№ 136 Задумалась.

№ 137 Решительно.

№ 138 Очень уверенно и просто.

№ 139 Подошла к нему, взглянула в самые глаза, и опять она скажет свое признание с совершенной простотой и огромной искренностью. Здесь вдруг перемена: не гетера, а «невеста», не пантера, а голубка — ее гениальность, ее «актерство переживания» позволяет ей это сделать без всякой натяжки и без участия унижающего, уродливого расчета. Пьяный от неожиданного счастья, Карлос набрасывается на нее и целует ее в волосы, берет обе ее руки и тоже покрывает их поцелуями. Ведет ее к столу, и тут они долго, как простые влюбленные, глядят друг другу в глаза. И сейчас же у католика, у христианина возникает мысль о браке, о подруге жизни; и сейчас же с молниеносной быстротой хочется себя отдать ей без остатка, но и ее получить без остатка, вырвать ее из той среды, в которой и для которой она живет. Отсюда *предварительный*, уже заволоченный грустью вопрос о годах.

(25)

ДОН-КАРЛОС № 140: Ты молода, и  
будешь молода  
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя  
Еще лет шесть они толпиться будут,  
Тебя ласкать, лелеять и дарить,  
И серенадами ночными тешить,  
И за тебя друг друга убивать  
На перекрестках ночью. Но когда  
Пора пройдет, когда твои глаза  
Впадут, и веки, сморщась, почернеют,  
И седина в косе твоей мелькнет,  
И будут называть тебя старухой,  
Тогда — что скажешь ты?

№ 140 Самое гениальное угадание Пушкиным испанской души. Это не скучное правоучение, а печальная песнь христианского любовника. Желание Тайгейзера превратить Венеру в Елизавету. Иначе

он не возьмет ее, а взять ее ему нужно — а то и жизнь не жизнь. Христианин же, да еще христианин-католик, не может говорить о любви, о счастье, о радости, не дав своей душе признать (произнести) угрюмое как погребальный звон «*тешеп-то моги*».

У Дон Карлоса *огромное* чувство к Лауре, отсюда и эти странные слова на пороге алькова. Да ей, пожалуй, и не удастся втащить его в альков. Если б не пришел Дон Жуан, еще вопрос большой, как кончилась бы их ночь и не прогнала бы она его — негодного в любовники, Тайгейзера, не желающего снять схиму паломника. А может быть, и в ней проснулась католичка, она бы ... (нрзб.— *Е. III.*) «христианкой мирной» райской птицей Сирином? Но во всяком случае эта его речь не риторика, а подлинная и опаляющая проповедь; при словах «и будут называть тебя старухой» — могильный холод обдает Лауру; на минуту ее внимание приковано этой картиной. Но сейчас же ее жажда жить, ее утверждающая

(26)

и ни с чем не считающаяся молодость берет верх, и сейчас же она находит нужное лекарство. Венера «созывает своих сатиров и нимф», Венера вызывает духов земли, обращается к чарам ночи, дивной испанской ночи с ее символическими возгласами *seguro*.

ЛАУРА № 141: Тогда... Зачем  
Об этом думать? Что за разговор?  
Иль у тебя всегда такие мысли?  
Приди — открой балкон № 142. Как небо

тихо!  
Недвижим теплый воздух; ночь лимоном  
И лавром пахнет; яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной,  
И сторожа кричат протяжно, ясно!.. № 144  
А далеко, на севере в Париже № 145  
Быть может, небо тучами покрыто,  
Холодный дождь идет и ветер дует.  
А нам какое дело? Слушай, Карлос:  
Я требую, чтоб улыбнулся ты. № 146  
Ну! то-то ж!

№ 141 Со всей убедительностью молодости.

№ 142 (Закрытый кожаным занавесом).

№ 143 Все это не пустые слова, а подлинные ощущения, схваченные со всей жадностью богато одаренной чувственностью натуры.

№ 144 Серено.

№ 145 Тут же на минуту мысль скользит к Парижу, где милый ее Жуан — ... (прзб.—Е. III.) \* — отчего и прелесть южной ночи и близость нового Жуана становится еще пленительнее.

№ 146 До сих пор Карлос не улыбался. До сих пор он ничем не обнаружил, что пойдет в альков Венеры. Венере же это нужно. Она способна и на насилие.

(27)

Д.-КАРЛОС: Милый демон! № 147  
(Стучат.)

ДОН-ЖУАН: Гей, Лаура!

ЛАУРА № 148: Кто там? Чей это голос?

ДОН-ЖУАН: Отопри...

ЛАУРА № 149: Ужели!.. Боже!..

(Отпирает двери: входит Дон-Жуан.)

ДОН-ЖУАН: Здравствуй! № 150

ЛАУРА: Дон-Жуан! № 151

(Лаура кидается ему на шею).

Д.-КАРЛОС: Как! Дон-Жуан!..

ДОН-ЖУАН: Лаура, милый друг!

(Целует ее.) Кто у тебя, моя Лаура?

ДОН-КАРЛОС: Я, Дон-Карлос. № 152

№ 147 Карлос не случайно говорит Демон (у Пушкина очень мало случайно-го, почти совсем его нет); христианин-католик делает первый шаг к алькову Венеры и видит во всей ясности свой грех, но уже клясть не может.

Долгий поцелуй или еще лучше упоительное гляденье друг другу в глаза, с медленным приближением лиц.

№ 148 При крике Д(он) Жуана Лаура не сразу приходит в себя, точно постепенно пробуждается: «Кто там?» — сказано в пространство, отчасти Карлосу.

№ 149 И «ужели» — протяжно. На «Боже» — уже у двери и отмыкает замок (нужно, чтоб она в известный момент его закрыла).

Карлос остался на балконе. Медленно оттуда сходит. Не яростный, а лишь полный смертной решимости.

№ 150 Радостно.

№ 151 Все предназначавшиеся поцелуи Дон Карлосу в сущности относились к Ж(уану).

№ 152 Спокойно и твердо.

(28)

ДОН-ЖУАН № 153: Вот нечаянная встреча!



Я завтра весь к твоим услугам...

ДОН-КАРЛОС: Нет! № 154

Теперь — сейчас.

ЛАУРА № 155: Дон-Карлос, перестаньте!

Вы не на улице — вы у меня —

Извольте выйти вон.

ДОН-КАРЛОС (не слушая ее): Я жду.  
№ 156 Ну, что ж? № 157

Ведь ты при шпаге.

ДОН-ЖУАН: Ежели тебе

Не терпится, изволь (Бьются.) № 158

ЛАУРА: Ай, ай! Жуан!..

(Кидается на постель.

Дон-Карлос падает.) № 159

Д.-ЖУАН: Вставай, Лаура, конечно.

№ 160

№ 153 Смущенно, но не испуган, сразу оценивает положение.

№ 154 Строго, просто, твердо.

№ 155 Играет и очень мастерски в даму. Но вразумлений ее К(арлос) не слушает.

№ 156 Спокойно.

№ 157 Немного более нетерпеливо.

№ 158 Спокойно. Ему нужно или убить Д(он) Ж(уана) или быть убитым. Если он убьет Ж(уана), он уйдет не взглянув на Л(ауру). Венерин грот разрушился. Он уже живет только тем, чтоб искупить свой грех, исполнить долг чести по понятиям испанца-христианина.

№ 159 Сначала Жуан только отбивается, но затем ярость война берет в нем верх (да и подарить свою жизнь он вовсе не желает), и он начинает метко и неотвратимо наступать. Уже Карлос перешел в отражение, ему приходится пятиться, он увидел глаза смерти, им овладевает

\* Текст на французском языке.

отчаяние, он уже не парирует, и шпага Ж<уана> вонзается. Без единого крика Карлос склоняется к столу у кресла Лауры, взгляд, взор его *нашел* противника; и рушится тут же. Лаура перебежала в начале дуэли через всю комнату, забила на кровать, задернула занавеси, но с пытливым ужасом все же смотрит из-за них. Ей оттуда не видать, что произошло с Карлосом.

Между словами Д<он> Ж<уана> и ее вопросом пауза.

№ 160 Очень просто, с еле заметным оттенком грусти. Он не бреттер, он слишком талантлив, умен и странен, чтоб не знать цену жизни.

(29)

ЛАУРА № 161: Что там?

Убит? № 162 Прекрасно! в комнате моей! № 163  
Что делать мне теперь № 164,  
повеса, дьявол?

№ 165 Куда я выброшу его?

ДОН-ЖУАН № 166: Быть может,  
Он жив еще. (Осматривает тело.)  
№ 167

ЛАУРА: Да, жив! Гляди,  
проклятый!

Ты прямо в сердце ткнул —  
небось не мимо.

И кровь пойдет из треугольной  
ранки,

А уж не дышет — каково? № 168

ДОН-ЖУАН: Что делать? № 169

Он сам того хотел. № 170

ЛАУРА: Эх, Дон-Жуан,

№ 171 Досадно, право. Вечные проказы!..  
А все не виноват... Откуда ты?  
Давно ли здесь?

№ 161 Шопотом, подходят.

№ 162 Подошла к столу, заглянула.

№ 163 Видит, что Д<он> Ж<уан>,  
не глядя на нее, а глядя на труп, вытирает шпагу о скатерть.

№ 164 Еще подошла. Смотрит на труп; теперь к Д<он> Ж<уану>.

№ 165 Немного отступила, как бы ища выхода.

№ 166 Чтоб утешить любимую женщину.

№ 167 И она подходит, берет канделябр, расстегивают вдвоем ... (прзб.— Е. Ш.)

№ 168 Встала. Стоит в нерешимости, убирает волосы, пришедшие во время суматохи в беспорядок.

№ 169 (Ничего не поделаешь).

№ 170 И Д<он> Ж<уан> знал, что он сам того хотел.

№ 172 Чуть нерешается на милость. Взглянула на него, такого красивого, мужественного, героя, убийцу. Присела. Он взглянул на нее, она отвернулась. Большая неловкая пауза. Он наливает себе стакан и пьет, разгоряченный. Поставил, снова смотрит на труп и уже начинает злиться, что не клеится. Она замечает это; делает два шага к нему, после первого вопроса еще шаг.

(30)

ДОН-ЖУАН № 172: Я только что  
приехал

И то тихонько — я ведь не прощен.

ЛАУРА: И вспомнил тотчас о своей  
Лауре? № 173

Что хорошо, то хорошо. Да полно,  
Не верю я. Ты мимо шел случайно,  
И дом увидел.

ДОН-ЖУАН № 174: Нет, моя Лаура,  
Спроси у Лепорелло. Я стою

За городом, в проклятой венте.

№ 175 Я Лауры

Пришел искать в Мадрид. № 176  
(Целует ее.)

ЛАУРА № 177: Друг ты мой!.. № 178

Постой... при мертвом!.. Что нам делать  
с ним?

№ 172 Не глядя на нее.

№ 173 Уже нежно.

Как-то «усаживается» около него, облокотилась на стол. И сейчас же, чтоб вызвать его к активности, — очень убедительно высказывает сомнение в правдивости его слов.

№ 174 Наконец, посмотрел. Как только что Д<он> Карлос, и он теперь потянулся к ее волосам, положил руку на них, но дальше еще не решается идти.

№ 175 От прикосновения зажигается, нагибается к ней и говорит лицом к лицу.

№ 176 Тихо.

№ 177 Обнялись.

№ 178 Она перегнулась на другую сторону, но тут замечает труп.

(31)

Д.-ЖУАН № 179: Оставь его — перед  
рассветом, рано,

Я вынесу его под епанчею

И положу на перекрестке. № 180

ЛАУРА: Только

Смотри, чтоб не увидели тебя. № 181

Как хорошо ты сделал, что явился  
Одной минутой позже! У меня  
Твои друзья здесь ужинали. Только  
Что вышли вон. Когда б ты их застал!  
ДОН-ЖУАН: Лаура, и давно его ты  
любишь? № 182

ЛАУРА: Кого? ты бредишь.

ДОН-ЖУАН: Милая плутовка!

А сколько раз ты изменяла мне

В моем отсутствии?

ЛАУРА: А ты, повеса?

ДОН-ЖУАН: Скажи ж... Нет, после  
переговорим!..

№ 179 Уже жадный, пылающий, ему  
более ни до чего нет дела; Марс пришел  
к Венере — весь в крови и нужно спешить  
на ложе.

№ 180 Обнялись, поцеловались. Дела-  
ют шаг к постели.

№ 181 Остановка. Смотрят друг дру-  
гу в глаза, улыбаются. Ночь любви уже  
встает перед ними, обещая им свои ра-  
дости.

№ 182 Это не ревность; это не супруг  
Вулкан спрашивает, а Марс: супруг и  
любовник, с радостью прощающий изме-  
ны, видящий в них лишь еще более яркое  
пылание своей богини. И она не отрицает,  
а прикидывается («плутовка») «ищущей  
выхода из положения». Он и это оцени-  
вает, настаивая на том, чтоб она ему по-  
ведала о своих упоениях. И опять она не  
отрицает, а хочет и от него получить того  
же. Оба понимают, что настоящий мо-  
мент для *таких* разговоров *после*. Теперь  
нужно совершить другое, более важное,  
*неотложное*. На отходе их, обнявшихся и  
целующихся, к постели идет занавес.

Все это вольные песни Венерина грота;  
вакханалия, приапея; но с точки зрения  
христианина все это мерзость и блуд, ибо  
все это любовь наизнанку.

(33)

### СЦЕНА III.

ПАМЯТНИК КОМАНДОРА.

Д.-ЖУАН № 183: Все к лучшему:  
нечаянно убив

Дон-Карлоса, отшельником

смирненным

Я скрылся здесь — и вижу каждый

день

Мою прелестную вдову, и ею,

Мне кажется, замечен. До сих пор

Чинились мы друг с другом, но

сегодня

Пушуся в разговоры с ней: пора!

№ 184 С чего начну? «Осмелюсь»... или  
нет:

«Сеньора»... ба! что в голову,  
придет,

То и скажу, без предуготовления.

Импровизатором любовной песни...

Пора б уж ей приехать. № 185

Без нее,

Я думаю, скучает командор.

Каким он здесь представлен  
исполином! № 186 NB

№ 183 Предполагается, что до занавеса  
Жуан пробрался под каким-то пред-  
логом в склеп Альвара, проверил, там ли  
Лепорелло (принужденный ежедневно  
приходить к барину, таскать к нему лак-  
омства и сообщать о новостях), посадил  
его в соседний чулан и стал ждать Анну.  
Несколько раз подходил к решетке, под-  
нимал ее занавеску, затем на прогулке  
взад и вперед рассеялся перебором всего,  
что с ним за последние дни приключи-  
лось. Усмехнулся от радости, что все  
устроилось, что недалек тот момент  
(«и его, кажется, заметят»), когда можно  
будет повести верную атаку.

№ 184 «Но сегодня пушуся» в том  
именно смысле, что плод созрел, пора вку-  
сить его. За «осмелюсь» и «сеньора» чув-  
ствуется по фразе — про себя. Вообще же  
он довольно говорит вслух — от большой  
захватывающей радости.

Он святотатствует тем, что не верит  
полностью своей страсти, что собирается  
и ее принести в жертву своей гордыне;  
взлететь с этой избранной над бездной и  
повергнуть ее туда; надругаться. Отсюда  
и кара неба. Иначе бы не стоило.

В начале сцены он живет.

№ 185 Подошел к решетке, заглянул.  
Обернулся; обратил внимание на К(оман-  
дора), который почему-то сегодня особен-  
но внушительен.

№ 186 NB! а не . точка

(34)

Какие плечи! что за Геркулес!.. № 187

А сам, покойник, мал был и тщедушен;

Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку

До своего он носу дотянуть.

Когда за Эскурьялом мы сошлись,

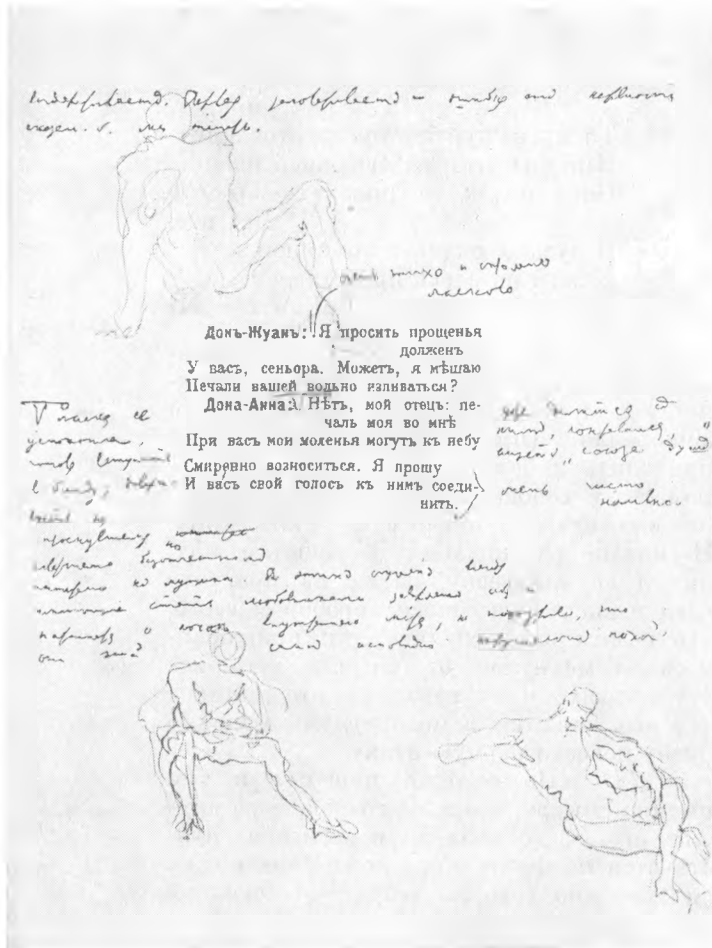
Наткнулся мне на шпагу он и замер,

Как на булавке стрекоза; а был

Он горд и смел, и дух имел суровый...

№ 188

А! вот она № 189 (Входит Дона-Анна.)



(35)

ДОН-ЖУАН № 192: Я просить прощенья  
должен

У вас, сеньора. Может, я мешаю  
Печали вашей вольно изливаться?

ДОНА-АННА № 193: Нет, мой отец:  
печаль моя во мне. № 194

При вас мои моления могут к небу  
Смирненно возноситься. Я прошу  
И вас свой голос к ним соединить. № 195

№ 192 Очень тихо и скромно, ласково.

№ 193 Ласка ее успокоила, готова  
вступить в беседу; доверчивость на про-  
снувшемся, но совершенно безотчетном  
интересе к мужчине. В этих случаях  
всегда имеющие стать любовниками заяв-  
ляют себе и партнеру о покое внутренне-  
го мира, не подозревая, что они этой са-  
мой исповедью нарушают покой.

№ 194 Уже делится с ним, понравил-  
ся, ищет «союза душ».

№ 195 Очень чисто, наивно.

(36)

ДОН-ЖУАН № 196: Мне, мне молиться  
с вами, Дона-Анна!

Я недостойн участи такой.

Я не дерзну порочными устами

Мольбу святую вашу повторять;

Я только издали с благоговеньем

Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,

Вы кудри черные на мрамор бледный

Рассыплете — и мнится мне, что тайно

Гробницу эту ангел посетил.

В смущенном сердце я не обретаю

Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно

И думаю: № 197 счастлив, чей хладный  
мрамор

Согрет ее дыханием небесным

И окроплен любви ее слезами.

№ 196 Играет крайнее изумление и  
большую тревогу; я порочный, влюблен-  
ный, а она чистая, небесная, так чиста и  
небесна, что не встревожена, что разре-  
шает мне с ней *слиться в молитве*.

Она сначала хочет уйти в молитву и  
даже не слышит начала его слов, при-  
нимая их за молитву; но затем прислуши-  
вается и пробует иначе принимать, неже-  
ли чудится, что нужно; нет, сомнения нет:  
это он обо мне, это нечто вроде объясне-  
ния в любви; наконец, уже не только слу-  
шает его, но и разглядывает с недоуме-  
нием: что это, кто это?

№ 197 С большой тоской.

ДОНА-АННА № 190: Опять он здесь.

№ 191 Отец мой,

Я развлекла вас в ваших помышлениях —  
Простите.

№ 187 Смеется.

№ 188 Это вообще о суете сует.

№ 189 Уже издали замечает ее. Очень  
уверен в строгом расчете, идет к иконе и  
становится в молитвенную позу спиной  
к публике.

№ 190 Без тревоги, но и без оттенка  
недовольства, скорее легкое смятение.

№ 191 Помолилась у аналоя, подвя-  
лась к гробу, приложилась к нему. С мо-  
мента ее коленопреклонения у аналоя  
Д(он)Ж(уан) не сводит с нее глаз. Она раз  
и два замечает это. Старается не прида-  
вать значения, старается забыться в мо-  
литве, наконец, не выдерживает. Первая  
заговаривает — ошибка от нервности — ска-  
зали б мы теперь.

(37)

ДОНА-АННА: Какие речи странные!  
№ 198

ДОН-ЖУАН № 199: Сеньора?

ДОНА-АННА № 200: Мне... вы забыли...

ДОН-ЖУАН № 201: Что? Что  
недостойный

Отшельник я? Что грешный голос мой  
Не должен здесь так громко раздаваться?

ДОНА-АННА: Мне показалось... Я не  
поняла...

ДОН-ЖУАН № 202: Ах вижу я: вы все,  
вы все узнали! № 203

ДОНА-АННА: Что я узнала?

ДОН-ЖУАН № 204: Так, я — не монах...  
У ваших ног прощения умоляю.

ДОНА-АННА: О Боже! № 205 встаньте,  
встаньте!.. Кто же вы?

ДОН-ЖУАН: Несчастный, жертва  
страсти безнадежной!

ДОНА-АННА: О Боже мой! и здесь при  
этом гробе!

Подите прочь!.. № 206

№ 198 Недоумение, строго, но без  
жестокости; не ослышалась ли я? Опом-  
нитесь!

№ 199 Совсем другим тоном, как вы-  
веденный из экстаза.

№ 200 Не знает, что сказать. Нужно  
бы на монашка прикрикнуть, доложить  
приору; но этого почему-то не может; что-  
то мешает, а потому вырываются нелепые,  
неподходящие, бессильные слова. И далее  
у нее все так.

№ 201 Очень наивно.

№ 202 С отчаянием.

№ 203 Значит, и предыдущее уже  
«проложено» этими словами: я действи-  
тельно не отшельник, действительно мне  
нельзя здесь в обители возвысить свой  
голос.

№ 204 Взрыв отчаяния, бросается на  
колени, закрывает лицо руками. Ему нуж-  
но сбить ее с толку — лучшее средство  
соблазнителя; женщина теряется, как  
заяц, начинает делать круги, и ее легко  
взять.

№ 205 Тут и женское и дамское. Страх  
перед скандалом; мужчина в церкви у ее  
ног! А женщина не удерживается, чтоб  
не спросить.

№ 206 Сама хочет уйти. Он переходит  
стремительно на другую сторону и пре-  
граждает ей путь.

(38)

ДОН-ЖУАН № 207: Минуту, Дона-Анна!  
Одну минуту!

ДОНА-АННА № 208: Если кто войдет!..

ДОН-ЖУАН № 209: Решетка заперта.  
Одну минуту!

Д.-АННА № 210: Ну? что? чего вы  
требуете?

ДОН-ЖУАН № 211: Смерти!

О, пусть умру сейчас у ваших ног,  
Пусть бедный прах мой здесь же

похоронят,  
Не подле праха, милого № 212 для вас,

Не тут — не близко — дале где-нибудь,

Там — у дверей — у самого порога,

Чтоб камня моего могли коснуться

Вы легкою ногой или одеждой,

Когда сюда, на этот гордый гроб,

Пройдете кудри наклонять и плакать.

№ 207 Так решительно, с таким от-  
чаянием, что она не может не поддаться.

№ 208 Опять дама.

№ 209 Удостоверается, что решетка  
заперта; само собой создается столь опас-  
ное для женщин положение «отдельного  
кабинета», уединения. Она уже на пути  
быть осрамленной, а следовательно, и срам  
стал ближе, возможнее, борьба с ним труд-  
нее. А кроме того, настроение тайны, за-  
говора. Двое отделились от прочего мира,  
и у нее на это... (нрзб.— Е. III.) \*

№ 210 В величайшем смущении; вся  
дрожит.

№ 211 Не фраза, а решительно, просто  
(актер переживания); далее все направ-  
лено к тому, чтобы расшевелить ее жа-  
лость. Красивый, молодой, сильный будет  
здесь смиренно лежать в черной могиле;  
и на все это он готов только потому, что  
тогда ее ножка будет касаться надгробной  
плиты. Красивый пленительный роман.  
Импровизатор любовной песни нашел  
удачные аккорды.

№ 212 Здесь — не ревнует, а сочув-  
ствует.

(39)

ДОНА-АННА № 213: Вы не в своем уме...

ДОН-ЖУАН: Или желать

Кончины, Дона-Анна, знак безумства?

Когда б я был безумец № 214, я б хотел

В живых остаться, я б имел надежду

Любовью нежной тронуть ваше сердце;

Когда б я был безумец, я бы ночи

Стал провождать у вашего балкона,

Тревожа серенадами ваш сон; № 215

\* Текст на французском языке.

Не стал бы я скрываться — я, напротив, Старался б быть везде замечен вами; Когда б я был безумец, я б не стал Страдать в безмолвии...

№ 213 Уже разглядывает, уже любитесь им, но вся взбаламученная, вся сбита; говорит первые попавшиеся слова, а сути его речей *верит, верит*, и это быстро всю ее отравляет.

№ 214 Подумайте только, рассудите сами. Огромная убедительность.

№ 215 Как это делается обыкновенно, как это принято и не возбраняется. (Но почему же это не делать, что мешает? До этого вопроса ей не добраться, и он знает, что ей не добраться сейчас; позже доберется, а тогда и будет пора снять маску Диего.)

(40)

ДОНА-АННА: Так это вы! № 216

Молчите?

ДОН-ЖУАН: Случай, Дона-Анна, случай Увлек меня! *Не то, вы б никогда*

*Моей печальной тайны не узнали...* № 217

ДОНА-АННА: И любите давно уж вы меня?

ДОН-ЖУАН: Давно или недавно, сам не знаю;

Но с той поры лишь только знаю цену Мгновенной жизни, только с той поры И понял я, что значит слово *счастье*.

№ 218

Д.-АННА: Подите прочь: вы — человек опасный.

Д.-ЖУАН № 219: Опасный! чем?

Д.-АННА № 220: Я слушать вас боюсь.

№ 216 Все та же растерянность, те же нелепые вопросы; почудилось в его речах противоречие, и этим слабым средством обороны пытается защититься; но он сейчас сомнет ее, ибо ведь души сейчас не спорят, а одна душа хочет завладеть другой, а та уже вся растеряна, вся готова на сдачу — от растерянности; проигрыш баталии на панике, а завтра будет проигрыш на деморализации, время в 24 часа сделает свое.

№ 217 Принимает за полную правду и удовлетворяется объяснением. Теперь просыпается огромная нежность к нему; он замолк, и не в силах продолжать, прильнул к холодной стене; прожигающий ее насквозь взгляд, полный ужасного страдания и сдержанной страсти.

Женщина окончательно берет верх над дамой. Слегка успокаивается и не без

участия спрашивает «И любите ли?» А это первая — очевидная сдача. Он и рад. Полная уверенность в победе.

№ 218 Уже о счастье, а только что было одно горе.

Она поняла теперь, вслушиваясь в перемену его тона, что сделала ошибку; поняла и испугалась за себя; молниевидная проверка души открывает его опасность. Она отводит от него взор, старается уйти от него, делает два шага в сторону.

№ 219 Я-то опасный, я такой смиренный, жалкий.

№ 220 Роковое признание. Уже он слышит в этих словах: *твоя, твоя*.

(41)

Д.-ЖУАН № 221: Я замолчу; лишь не гоните прочь

Того, кому ваш вид — *одна* отрада. № 222

Я не питаю дерзостных надежд, № 223

Я ничего не требую, *но видеть*

*Вас должен я, когда уже на жизнь*

Я осужден.

ДОНА-АННА № 224: Подите — здесь не место

Таким речам, таким безумствам...

Завтра

Ко мне придите; если вы клянетесь

Хранить ко мне такое ж уваженье,

Я вас приму — но вечером, позднее...

Я никого не вижу с той поры,

Как овдовела...

№ 221 Покорность как лучшее средство, чтоб успокоить ее проснувшееся было сознание; и дальше сейчас тоже воззвание к жалости.

№ 222 Да единственная?

№ 223 Успокойтесь совсем!

№ 224 Опять все в ней расшелухнулось. Последний раз просыпается дама; вспоминает долг вдовы, но тут же нет сил оторваться от начатой книги; нет сил вонзить кинжал в сердце этого ставшего вдруг совсем близким человека.

Завтра *ко мне* и безотчетно к тому, что именно это значит; *только б не здесь*. А тогда где? У подруги — но она никого не видит с тех пор, что овдовела. На прогулке — увидят. Еще лучше вот у меня дома, открыто, как знакомого, как знатного иностранца приму вас, я — дама; и перед прислугой это будет, чем смелее и проще, тем естественнее и менее предосудительно. Вечером, позднее, чтоб все же не видали посторонние, «улица», как вы войдете.



(42)

ДОН-ЖУАН: Ангел, Дона-Анна! № 225  
Утешь вас Бог, как сами вы сегодня  
Утешили несчастного страдальца!

ДОНА-АННА: Подите прочь. № 226

ДОН-ЖУАН № 227: Еще одну минуту.

ДОНА-АННА № 228: Нет, видно, мне  
уйти...

К тому ж моленье

Мне в ум нейдет. Вы развлекли меня  
Речами светскими; от них уж ухо  
Мое давно, давно отвыкло.— Завтра № 229  
Я вас приму...

№ 225 Радость, но еще без торжества;  
еще «страдалец», не то спугнет.

№ 226 Мольба. Просила. Сделав уступку,  
она рассчитывала, что он уйдет, а она  
у гроба супруга подберет все растерянное,  
снова соберет отступившее войско своих  
чувств.

№ 227 Нежно, вкрадчиво.

№ 228 Вторая часть фразы — и само-  
оправдание при констатировании собст-  
венной слабости, и предлог для бегства.

№ 229 Чтоб не удавился еще, спаси  
бог, так перекошилось от страдания лицо  
его, когда он услышал мое решение об  
уходе.

(43)

ДОН-ЖУАН: Еще не смею верить, № 230  
Не смею счастьем моему предаться!..

Я завтра вас увижу!.. И не здесь,  
И не украдкой!

ДОНА-АННА: Да, завтра, завтра.  
Как вас зовут?

ДОН ЖУАН: Диего де-Кальвиро.

Д.-АННА: Прощайте Дон-Диего.

(Уходит.)

ДОН-ЖУАН № 231: Лепорелло!

(Лепорелло входит.)

ЛЕПОРЕЛЛО: Что вам угодно?

ДОН-ЖУАН: Милый Лепорелло!

Я счастлив! — «Завтра — вечером,  
позднее»...

Мой Лепорелло, завтра!.. приготовь...

Я счастлив, как ребенок!

№ 230 Нужно перекинуть мост на  
завтра, отсюда смиренный тон. Лихая  
попытка захватить еще клочок террито-  
рии в словах «И не украдкой!». А она и  
сдаст.

Совсем было пошла, едва вспомнила,  
что не знает, кто он.

№ 231 Проводил ее до решетки, пере-  
ждал, пока ее шаги не затихли под сво-  
дами храма, и после того побежал к дру-

гому концу склепа, где томится в заклю-  
чении пугаемый близостью командора и  
кладбища Л<епорелло>.

Темнеет.

Прямо обнимает Л<епорелло>, который  
как вылез, так украдкой взглянул на ста-  
тую — она его ужасно беспокоит. Дон  
Ж<уан> ликует, треплет, как игрушку,  
слугу; уже отдает распоряжения: приго-  
товь все для важного визита, достань, от-  
куда хочешь, новый изящный костюм  
вместо этого запыленного дорожного. Тут  
же снимая, разрывает свою рясу.

(44)

ЛЕПОРЕЛЛО № 232: С Доной-Анной

Вы говорили? Может быть, она № 233

Сказала вам два ласковые слова,

Или ее благословили вы! № 234

ДОН-ЖУАН: Нет, Лепорелло, нет! Она  
свиданье,

Свиданье мне назначила!

ЛЕПОРЕЛЛО: Неужто? № 235

О вдовы! все вы таковы.

ДОН-ЖУАН: Я счастлив!

Я петь готов, я рад весь мир обнять!

№ 236

ЛЕПОРЕЛЛО: А командор? Что скажет  
он об этом? № 237

Д.-ЖУАН: Ты думаешь, он станет  
ревновать? № 238

Уж верно нет: он — человек разумный.

И верно присмирел с тех пор, как умер.

№ 232 Подает ему шляпу, плащ и  
шпагу. Очень изумлен, что барину повез-  
ло. (Каждый раз изумляется.)

№ 233 И всегда тот в скепсисе.

№ 234 Та же ирония.

№ 235 Предельное изумление. Но и  
сейчас же и философия мелкого беса.

№ 236 Одевает шпагу.

№ 237 Взглянул на статую, испугался  
ее грозного вида.

№ 238 Возится со шпагой; одевает  
плащ.

(45)

ЛЕПОРЕЛЛО: Нет, № 239 посмотрите на  
его статую.

ДОН-ЖУАН: Что ж?

ЛЕПОРЕЛЛО: Кажется, на вас она  
глядит...

И сердится.

ДОН-ЖУАН № 240: Ступай же,  
Лепорелло,

Проси ее пожаловать ко мне —

Нет, не ко мне, а к Доне-Анне, завтра.

(46)

ЛЕПОРЕЛЛО: Но...

ДОН-ЖУАН: Ступай!

ЛЕПОРЕЛЛО № 244: Преславная,  
прекрасная статуя!  
Мой барин, Дон-Жуан, покорно просит  
Пожаловать... *Ей-Богу, не могу; № 245*  
*Мне страшно.*

ДОН-ЖУАН: Трус! вот я тебя!.. № 246

ЛЕПОРЕЛЛО: Позвольте. № 247

Мой барин, Дон-Жуан, вас просит завтра  
Прийти попозже в дом супруги вашей.

И стать у двери... № 248

(Статуя кивает головой в знак согласия.)

Ай!

№ 244 Расшаркивается, кланяется; не  
глядит на статую; Дон-Жуан хохочет, гля-  
дя на ужимки труса.

№ 245 Серьезно.

№ 246 Хочет дать ему пощечину.

№ 247 Решается, смело, быстро.

№ 248 Взглядывает на Командора и  
с диким криком отпрыдывает, начинает  
метаться по skleпу. Жуан весь внимал  
шутке. Лепорелло наконец метнулся  
к его ногам и скрыл лицо в плаще.

(47)

ДОН-ЖУАН: Что там? № 249

ЛЕПОРЕЛЛО: Ай, ай!.. № 250

Ай, ай!.. умру!

ДОН-ЖУАН: Что сделалось с тобою?

ЛЕП. (кивая головой): Статуя... ай!..

№ 251

ДОН-ЖУАН: Ты кланяешься?

ЛЕПОРЕЛЛО: Нет,

Не я — она!

ДОН-ЖУАН: Какой ты вздор несешь.

№ 252

ЛЕП. Подите сами.

№ 249 К Лепорелло.

№ 250 В плаще.

№ 251 Освобождает голову, кивает.

№ 252 Чуть встревоженно, но все же  
браво.

(48)

ДОН-ЖУАН: Ну, смотри ж, бездельник!  
(Статуя). Я, командор, прошу тебя прийти  
К твоей вдове, где завтра буду я,  
И стать у двери на часах. Что?

будешь?

(Статуя кивает опять.)

О Боже!

ЛЕПОРЕЛЛО: Что? я говорил... № 253

ДОН-ЖУАН: Уйдем. № 254

Донь-Жуань: Что там? — *в Лепорелло.*  
Лепорелло: Ай, ай!.. *с плащом.*  
Ай, ай!.. умру!  
Донь-Жуань: Что сделалось сь  
тобою  
Леп. (кивая головой): Статуя... ай!.. *deliberately ready.*  
Донь-Жуань: Ты кланяешься? — *deliberately.*  
Лепорелло: Нѣтъ,  
Не я — она!  
Донь-Жуань: Какой ты вздор несешь. — *with a look of surprise.*  
Леп. Подите сами. *4. 2. 5. 6.*



ЛЕП. № 241: Статую в гости звать!  
Зачем?

ДОН-ЖУАН: Уж, верно,  
Не для того, чтоб с нею говорить.  
Проси статую завтра к Доне-Анне  
Прийти попозже вечером и стать  
У двери на часах. № 242

ЛЕПОРЕЛЛО: Охота вам

Шутить, и с кем!

ДОН-ЖУАН № 243: Ступай же!

№ 239 Совсем уже в ужасе, ему по-  
казалось, что каменный взгляд статуи  
переменил свое направление.

№ 240 Громко рассмеялся. Обожает  
уличать Лепорелло в его пороках, осо-  
бенно в трусости, которой он, Ж<уан>,  
совсем не знает. Блестящая идея позаба-  
виться шуткой долше, и нужно ж куда-  
то излить свое ликование. Таким людям  
в такие минуты для расходования радости  
нужна жертва.

№ 241 Не на шутку испугался — даже  
трагично.

№ 242 Шутка все усиливается.

№ 243 Рассердился на послушание.

№ 253 Дядька: уже рад, что его взяла.  
 № 254 Тихо.

(50)

СЦЕНА IV

(КОМНАТА ДОНЫ-АННЫ). № 255  
 ДОН-ЖУАН И ДОНА-АННА.

ДОНА-АННА № 256: Я приняла вас, Дон-Диего! только

Боюсь, моя печальная беседа  
 Скучна вам будет. Бедная вдова,  
 Все помню я свою потерю: слезы

№ 257 С улыбкою мешаю, как апрель.  
 Что ж вы молчите?

№ 255 Мизансцена. Его вводит паж-мальчик, одетый во все черное. Почтительный и молчаливый поклон с его стороны; строгий, скрывающий волнение ответ с ее. Паж, подставив кресло против дивана Доны Анны, посреди задней стены, уходит. Д<она> А<нна> приглашает рукой сестр. Д<он> Ж<уан> молча садится и жадно уставляется на нее. Пауза не длинная. Д<она> А<нна> начинает без замешательства\*.

По Станиславскому.

Сквозное действие: взятие форта.

(Репетиция в день взятия Перемышля.)

Входит, цепенеет от восхищения, не сразу садится — лишь после того, что Д<она> Анна вторично подала знак. Сидя, устался. Пауза.

№ 256 Хочет тон дать беседе.

№ 257 Грустно улыбается.

(51)

ДОН-ЖУАН № 258: Наслаждаюсь молча,  
 Глубоко — мыслью быть наедине  
 С прелестной Доной-Анной; здесь —

не там,

Не при гробнице мертвого счастливица —  
 И вижу вас уже не на коленях

Пред мраморным супругом. № 259

ДОНА-АННА № 260: Дон-Диего,

Так вы ревнивы! Муж мой и во гробе  
 Вас мучит.

ДОН-ЖУАН № 261: Я не должен  
 ревновать;

Он вами выбран был.

ДОНА-АННА № 262: Нет; мать моя

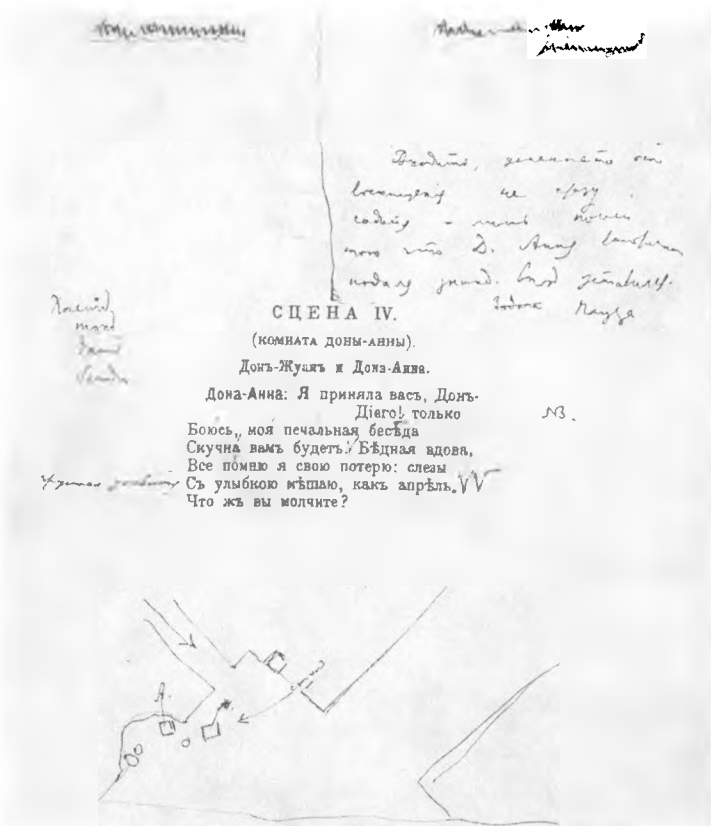
Велела дать мне руку Дон-Альвару.

Мы были бедны, Дон-Альвар — богат.

№ 258 Полная искренность.

Атмосфера уединения. Радость и наслаждение. И все дальше — тоже.

\* Запись чернилами, зачеркнута карандашом.



№ 259 Легкое, едва заметное

«закипание».

№ 260 Ласковый упрек. Она за этот день нашла выход своей тревоге в оправдании необдуманного шага. Она сочинила «рыцарский роман», в котором она себе предоставила роль недосягаемого, но страстно обожаемого кумира. Он будет ее

В этом ничего худого нет. Это и Дон-Альвар простит.

№ 261 Его хитрость — не замечать ее робких попыток идти навстречу. Этим он баламутит в ней Еву.

С покорной горечью.

№ 262 Наивно. Это все же не бедняки, подобранные богатым, а очень знатные люди, сделавшие честь Альвару. (Замечание М. Н. Германовой.)

(52)

ДОН-ЖУАН: Счастливец! Он сокровища  
 пустые № 263

Принес к ногам богини № 264: вот за что  
 № 265

Вкусил он райское блаженство! Если б  
 Я прежде вас узнал № 263 — с каким  
 восторгом

Мой сан, мои богатства, все бы отдал



Все за единый благосклонный взгляд!

№ 267

Я был бы раб священной вашей воли!  
Все ваши прихоти я б изучал,  
Чтоб их предупреждать, чтоб ваша жизнь  
Была одним волшебством *беспрерывным!*

№ 268 Увы, судьба сулила мне иное!  
№ 269

№ 263 За такой вздор, такую награду;  
с презрением к Альвару.

№ 264 (Богини — уж не Венеры ли?  
Едва ли.) \*

№ 265 И за это.

№ 266 Великая, глубокая «досада».

№ 267 Да что сокровища — я бы сам.  
Скромность требований — во вкусе выду-  
манного Анной романа. А не за обладание  
вами.

№ 268 Мрачно. Чувствует, что попал  
в точку, и потому так кончает \*.

Полная искренность и здесь.

№ 269 Долго смотрит на нее (быть мо-  
жет, встал и присел на диван рядом с ней.  
Нет, лучше его еще оставить. Моленье  
издали сильнее) \*.

Отвернулся.

\* Зачеркнуто А. Н. Бенуа.

(53)

ДОНА-АННА № 270: Диего,  
перестаньте! Я грешу,  
Вас слушая — мне вас любить

*нельзя:*

Вдова должна и гробу быть верно.

№ 271 Когда бы знали вы, как

Дон-Альвар № 272

Меня любил! О, Дон-Альвар уж

верно

Не принял бы к себе влюбленной

дамы,

Когда б он овдовел; он был бы

верен

Супружеской любви. № 273

№ 270 Вслушалась и смахнула слезу.

Стараясь скрыть волнение.

(Тон: ведь я грешу, досада на себя.)

№ 271 Значит, его средство было вер-  
ным; он попал в точку: слушая его, она  
уже и *прислушалась* к нему, *почувство-*  
*вала в своей душе — еще очень глухо —*  
*предостережение* взбаламученной страсти.  
(Командор во гробе проснулся.) Роман,  
ее хрупкий, нежный, рыцарский роман  
начинает развеиваться. Отсюда зывание



к памяти Дона Альвара, чтоб удержать себя.

№ 272 Посмотрел, отвернулся, положил руку на спинку ... (прзб.— Е. Ш.) \* Быть может, кистью откинутой руки судорожно играет. Он искренно взбешен ревностью к покойнику.

№ 273 **В** Конфиденциально, с тайным желанием быть разбитой, а главное — *affres*\*\* колебаний любви М. А. и А. Н.

(54)

ДОН-ЖУАН № 274: Не мучьте сердца Мне Дона-Анна, вечным поминаньем Супруга. Полно вам меня казнить. № 275 Хоть казнь я заслужил, быть может,

№ 276

ДОНА-АННА № 277: Чем же?

Вы узами не связаны святыми № 278

Ни с кем № 279 — не правда ль? № 280

Полюбив меня,

Вы предо мной и перед небом правы.

№ 281

Д.-ЖУАН № 282: Пред вами! № 283

Боже!

№ 274 Почти с воплем, [быть может, встал на колени] \*.

В сторону, на секунду взглянул.

Уже уверенный в обладании, *сейчас же ему и мало этого*, а нужна высшая степень демонической радости: *надругаться* над собственной же жертвой, взлететь с ней над бездной и ввергнуться с ней в нее. Для этого ему потребуется *снять маску Диего* и заставить ее сознательно отдаться убийце мужа.

№ 275 Не без улыбки горечи: вот нашли себе забаву.

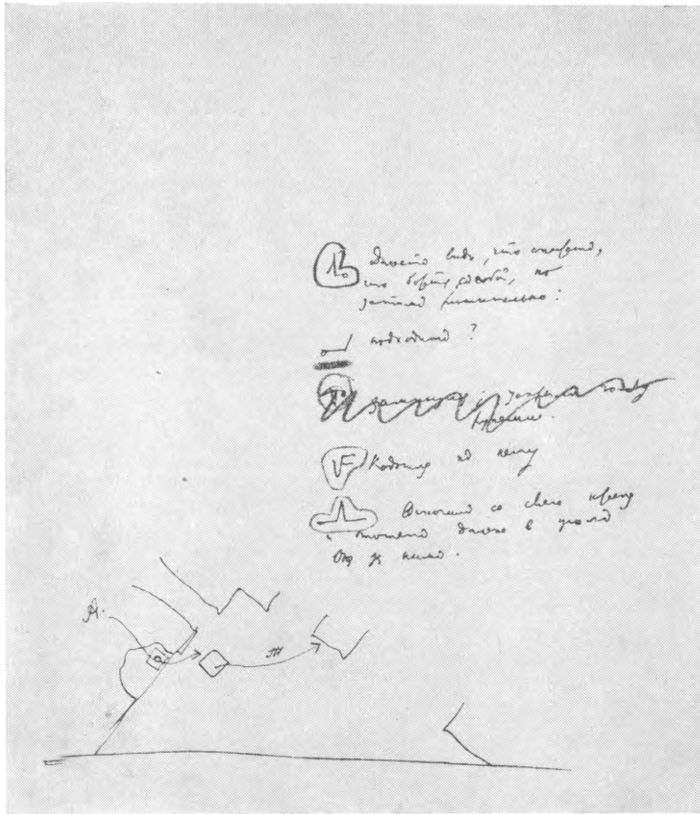
№ 276 Это импровизация, очень верная ... (прзб.— Е. Ш.), но здесь она срывается совершенно невольно. Раз уже она ... (прзб.— Е. Ш.), он уже пользуется ею; его несет случай, и он в восторге от того.

№ 277 Она разочарована, фраза последняя Дон Жуана, хотя он ей и не придал того значения, которое она в нее вкладывает, все же мешает течению сочиненного ею романа. Однако она пытается увидеть в ней лишь риторику любви и очень желала б в ответ на свои вопросы

\* Текст на французском языке.

\*\* страдания, мучения (*фр.*).

\* зачеркнуто А. Н. Бенуа.



вызвать в нем те потоки красивых чувств, к которым она так неосторожно прислушалась.

№ 278 (нрзб.) нет рукой.

(А себя Анна чувствует неправой, у нее есть узы. Его же она себе представляет идеалом.)

Что же это такое, что за пытка.

№ 279 Легкое беспокойство.

№ 280 Идет навстречу призванию. Великая нежность юной и страстной души.

№ 281 Все это казнь. Она очень нервничает от того же чувства злости и жадности.

№ 282 Играет (но играет как самый гениальный актер, переживая величайший ужас).

Точно очнулся, точно этого вопроса не ожидал, и потому *крайнее смущение*.

№ 283 Ирония, а не испуг. Боже — так вот еще!

(55)

ДОНА-АННА № 284: Разве вы виновны  
№ 285

Передо мной? Скажите, в чем же?..

Ну! № 286

ДОН-ЖУАН № 287: Нет, никогда!..

№ 288

ДОНА-АННА № 289: Диего, что такое? Вы предо мной неправы? в чем, скажите,  
№ 290

ДОН-ЖУАН: Нет, ни за что!

ДОНА-АННА: Диего, это странно! № 291

Я вас прошу, я требую... № 292

ДОН-ЖУАН № 293: Нет, нет!

№ 284 М. Н. \* хочется здесь сразу захватить какой-то глухой досадой и тревогой. Ничего не имею против.

№ 285 Полная неожиданность. Изумление полное.

Слегка скорее удивлена, нежели встревожена.

№ 286 Он сразу непредвиденно придвинулся гораздо ближе к ней; он имеет к ней какое-то личное отношение и таинственное.

Тяжелая неудача.

№ 287 Делает вид, что скажет, что борется с собой, но затем решительно:

№ 288 Резко, но ... (нрзб.— Е. Ш.).

№ 289 Подходит?

№ 290 М. Н. предлагает прослойку жалостью; сначала был отверг[нут], потом как одно из проявлений душевного садизма принял. Если вообще не прослоить его ответы всей возможной сложностью, ибо иначе его ответы будут просто банальными, ничтожными выкриками и плохого и обыденного актера; а ... (нрзб.— Е. Ш.) гениального актера воодушевляет подлинное чувство к актрисе.

№ 291 Подошла к нему.

№ 292 Его таинственные отказы все более и более возбуждают в ней Еву, но до последней крайности считает их за риторичку любви. Ей кажется, что все может еще разрешиться тем красивым и беспредметным пафосом, который ее увлек у гроба командора.

№ 293 Вскочил со своего кресла и отошел далеко в угол. Она за ним. Резко. План мизансцены.

(56)

ДОНА-АННА № 294: А! так-то вы моей послушны воле!

А что сейчас вы говорили мне?

Что вы б рабом моим желали быть.

Я рассержусь № 295, Диего: отвечайте,

В чем предо мной виновны вы? № 296

ДОН-ЖУАН № 297: Не смею: № 298

Вы ненавидеть станете меня. № 299

\* Мария Николаевна Германова.

ДОНА-АННА № 300: Нет, нет! Я вас  
заранее прощаю.

Но знать хочу я.

ДОН-ЖУАН № 301: Не желайте знать,  
№ 302

Ужасную, убийственную тайну.

№ 294 Уже решается пустить в ход  
столь опасное для нее сейчас средство воз-  
действия — «кокетство».

Любопытство и некоторая тревога до-  
стигают острой степени.

Провокация удалась.

№ 295 Не так капризно, более строго,  
угрожающе (но все же в облике мягкой  
женщины).

№ 296 Может быть.

№ 297 Отнимает руки.

№ 298 Резко, строго.

№ 299 Смотрит на нее угрожающе.

№ 300 3 толкования:

а) Приняла за «игру в любовь», за лю-  
бовную риторику и идет навстречу в своей  
роли, милующей и нежной.

б) Крайняя степень любопытства, на-  
пала на встревоженное подозрение и от-  
сюда идет к своей сделке. Это сухо.

с) Прослойка и тем и другим, но + еще  
и подлинная нежность к нему и состра-  
дание.

№ 301 Отвернулся.

№ 302 Угроза.

(57)

ДОНА-АННА № 303: Ужасную!..

Вы мучите № 304 меня:

Я страх как любопытна № 305 —  
что такое?

И как меня могли вы оскорбить?  
№ 306

№ 307 Я вас не знала. № 308 У меня  
врагов

И нет, и не было. Убийца мужа  
№ 309

Один и есть.

ДОН-ЖУАН (про себя): Идет  
к развязке дело! № 310

№ 311 Скажите мне: несчастный  
Дон-Жуан

Вам не знаком? № 312

ДОНА-АННА: Нет, от роду его  
Я не видала.

№ 303 Первый раз встревожена  
всерьез. Но все же слышит — ужасную,  
а не убийственную.

№ 304 Подходит.



№ 305 «Я страх как любопытна» — это  
уже признание в «пороке», только чтоб  
облегчить ему шаг.

№ 306 Почти смеется.

№ 307 Ведь я вас не знала, а не я  
вас не знала... как у Мар[ии] Н[ико-  
лаевны].

№ 308 Пауза; по близости идей; пере-  
бирает вообще всю свою светлую жизнь,  
всех, кого могла б считать обидчиками  
...(нрзб.— Е. Ш.) не находит ни одного,  
кроме убийцы мужа.

Я стою на том, что она во всяком слу-  
чае не подозревает, что этот убийца здесь,  
перед ней. М<ария> Н<иколаевна> уже  
живет этим подозрением. Пусть и душа  
чует.

Очень чисто, юно.

№ 309 Может быть, подозревает (душа  
подозревает), м<ожет> б<ыть>, совсем  
просто, категорично.

№ 310 «Развязка» для него — облада-  
ние ею и ее полное падение. Но, кроме  
того, вообще вся развязка в связи со всем  
прочим. Данная фраза — это подкладка  
матраца — мгновенное признание даже  
стремительному Дон Жуану.



На сей раз не улыбается. Он понимает, что или убьет ее, или она от него убежит. Змей медленно укутывает жертву кольцами. (Командор двинулся.)

№ 311 Говорит глухо, смотрит ей в глаза.

№ 312 *В* Струна жалости (и в 3-й сцене он играл по ней).

(58)

ДОН-ЖУАН № 313: Вы в душе к нему Питаете вражду?

ДОНА-АННА № 314: По долгу чести. № 315

Но вы отвлекать стараетесь меня От моего вопроса, Дон-Диего — Я требую... № 316

ДОН-ЖУАН № 317: Что, если б Дон-Жуана

Вы встретили? № 318

ДОНА-АННА № 319: Тогда бы я злодею Кинжал вонзила в сердце.

№ 313 Не смотрит, а так, точно о чем-то постороннем.

№ 314 (Еще бы!)

№ 315 Или здесь подходит. (Почти строго).

Как-то померялись глазами, глухое познание крепнет, но затем она его смахивает.

№ 316 Вот где в последний раз мы ее видим и крепкой и аристократкой. Говорит о чести как дуэлянт. Далее строго, желая заставить Д<sup>он</sup> Жуана оставаться в пределах вопроса.

№ 317 Вот и натиск. Смотрит на нее испытующе, говорит не то вкрадчиво (змея), не то грозно (тоже змея — фасцинирующий).

Посмотрел вверх нее, точно ищет вдохновения, или в сторону, вдаль, точно тоскуя.

№ 318 Очень (прзб.— Е. Ш.).

№ 319 Испугалась, почти догадалась, долг чести подсказывает слова; глаза глядят строго, но душа уже и поверила и простила.

Вихрь начинает крутиться.

Мария Петровна\* рекомендует вести на покорности; да и мне казалось, что это было бы удобно. Мне чудится линия сострадания, но жаль мне парящего коршуна. Или это можно связать? Проклятое по трудности место.

(59)

ДОН-ЖУАН № 320: ДОНА-Анна, № 321

Где твой кинжал? — Вот грудь моя.

ДОНА-АННА № 322: Диего, № 323

Что вы?

ДОН-ЖУАН № 324: Я не Диего — я Жуан.

№ 325 ДОНА-АННА: О Боже! нет, не может быть, не верю. № 326

Д.-ЖУАН: Я Дон-Жуан. № 327

ДОНА-АННА: Неправда. № 328

ДОН-ЖУАН: Я убил № 329

Супруга твоего; /и не жалею № 330

О том — и нет раскаянья во мне. № 331

ДОНА-АННА № 332: Что слышу

я? Нет, нет, не может быть.

ДОН-ЖУАН № 333: Я Дон-Жуан,

и я тебя люблю, № 334

№ 320 Это можно передать по-разному. Печально: подойдя очень близко, сказав очень убедительно и *веря* (действительно) — (ибо Д<sup>он</sup> Ж<sup>уан</sup> — гениаль-

\* М. П. Лилина.



ный актер переживания, художник, готовый при случае и себя обмануть; не любящий безвкусица представления) \*.

Она же встречает признание во всяком случае в ужасе. Душа уже поверила, душа уже предвидит все остальное, но не хочет расстаться с чистотой, с честью, с религиозными основами. Внутри сердца у Д(оны) А(нны) полный хаос. Она вся дрожит. Она и понимает и старается, как утопающая, изо всех сил выплыть, не поныть, проснуться.

№ 321 Не вставая, очень просто. Про себя

Или такая пауза в характере.

Томления о чаше, даже про себя: ну что же, мне не миновать; храбро, просто, идя навстречу смерти.— Давай его сюда, где он — скорей, наноси; я готов.

№ 322 Затрепетала.

№ 323 Паника, немая.

№ 324 Просто, констатирует недо-  
разумение. Подозрение.

№ 325 Пятится, звонко.

№ 326 Нервно, почти злобно от ужаса, NB

№ 327 Торжественно и все же просто.

№ 328 Какой-то погребальный звон ее чистоте.

У нее почти злоба, как ребенок, которому сломали любимую игрушку (но отнюдь не под ребенка!).

№ 329 Просто.

№ 330 Сильнее затрепетала, сейчас возьмет.

№ 331 Вот тут основа всей трагедии. Отсюда начинается ее непреодолимое падение. Она уже не в силах не только вспомнить о долге чести, но просто бежать от чудовищного, хвастающегося убийцы мужа. Уже двери ада распахнулись перед ней, и она чувствует, что ей нет обратного пути. (Командор вышел из монастыря.)

№ 332 Так же, но менее отчетливо ... (нрзб.— Е. Ш.). Как-то не глядя на него, цепenea, вихрь крутит все более и более.

№ 333 Еще констатирующая пауза и с (нрзб.— Е. Ш.) негой и трепетом — я тебя люблю.

№ 334 Идет на нее: «дьявол».

\* Можно, но это хуже, повести по линии натиска, как в III сцене; вовлечь ее в крайнее смятение — это сейчас уже не на месте, грубо; тут уже идет дуэль душ, а не насилие соблазнителя. (Этот текст зачеркнут А. Н. Бенуа.)



(60)

Д.-АННА (падая) № 335: Где я? Где я...

Мне дурно, дурно!

ДОН-ЖУАН: Небо! № 336

Что с нею? № 337 Что с тобой,

Дона-Анна?

Проснись, опомнись: твой Диего, № 338

Твой раб № 339 у ног твоих!

ДОНА-АННА № 340: Оставь меня. № 341

(Слабо). Ты, ты мне враг — ты отнял  
у меня № 342

Все, все, что в жизни...

ДОН-ЖУАН № 343: Милое создание!

№ 344

Я всем готов удар мой искупить;

У ног твоих жду только приказанья:

Вели — умру № 345; вели — дышать я буду

Лишь для тебя...

№ 335 Добралась до кресла, падает.

Все вокруг завертелось.

№ 336 (нрзб.— Е. Ш.)

№ 337 Тревожно.

Осматривает ее, поднимает. Громко.

№ 338 Уже просыпается.

Думает, что она испугалась, видит в

ней сейчас слабое создание, тогда как она свалилась от своей силы.

№ 339 На вопле.

№ 340 Никогда уже не поверит, что он Диего; да ей этого уж и не нужно. Уже она сотворила грех.

Бес победил ангела в ее душе, и она вышла после этой борьбы изнуренная, бессильная; уже знает все, что будет. В первый раз не села с ним, ибо *сообщница*. Почти плачет (Качалов правильно: горячий плач на первой станции в Аду).

«Все, все в жизни» — это бога, чистоту, честь.

№ 341 Как больной ребенок.

№ 342 Я уже любовница твоя.

Музыка из Бориса — прощание Бориса с сыном.

№ 343 Это уже унижительная (Стаховическая) нежность («падшее, но милое создание»), целует ее руки в полной уверенности, что она не отнимет. *Как будто* (прзб.—Е. Ш.) *пришла к концу*. Одного нет в этой трагедии — *пола и религии*; нужно еще, чтоб пол был побежден физическим обладанием, а религия явилась в своих правах. «Суд Божий».

№ 344 Сострадание, близкое к презрению.

№ 345 Новым; уже более не тон праведника: где твой кинжал. Скорее старается ее потешить.

(61)

ДОНА-АННА № 346: Так это Дон-Жуан?

ДОН-ЖУАН № 347: Не правда ли, он был описан вам

Злодеем, извергом? № 348 О, Дона-Анна! Молва, быть может, не совсем неправа;

№ 349 На совести усталой много зла, № 350

Быть может, тяготеет, но с тех пор, № 351

Как вас увидел я — *все изменилось*: № 352

Мне кажется, я *весь* переродился!

*Вас полюбя, люблю я добродетель* — № 353

И в первый раз смиренно перед ней Дрожащие колени преклоняю.

№ 346 Долго смотрит на него. Как исполнившийся вещей сон. Теперь уже видит, что и раньше знала, что он придет и ее возьмет. Пережила невозможность отказа от него.

№ 347 Он, быть может, прячет голову в ее платье.

(*Не отнимает ее.*)

№ 348 Не слушает его слов, но занята его разглядыванием.

№ 349. Юно.

№ 350 Средство соблазна.

№ 351 Ария.

№ 352 Нежно, вкрадчиво.

№ 353 *Демонические средства ее соблазна. Дает ей маску лжи, но она уже не примет.* Как натура глубоко религиозная, она уже вся в пламени ада.

(*Командор идет по улицам Мадрида.*)

(62)

ДОНА-АННА № 354: О, Дон-Жуан

красноречив — я знаю! № 355

Слышала я: он хитрый человек...

Вы, говорят, безбожный развратитель,

Вы сущий демон. Сколько бедных

женщин № 356

Вы погубили?

ДОН-ЖУАН № 357: Ни одной доныне № 358

Из них я не любил.

ДОНА-АННА № 359: И я поверю, № 360

Чтоб Дон-Жуан влюбился в первый раз,

Чтоб не искал во мне он жертвы новой!

№ 354 В большом глубоком горе, но покорно и точно слушая нашептывание.

№ 355 Вот, что она знала о нем; вот что по долгу чести ненавидела, но уже и тогда глубоко, глубоко в душе раздавались соблазны и призывы.

№ 356 Жалобно, тихо с трепетом.

Это уже почти тот же вопрос, как в устах Лауры, — и тот же смысл, но он теперь облечен в трагическую форму, ибо это говорит только что чистая женщина, которая теперь уже в «баре» у Дон Жуана.

№ 357 Не отрицает, и она и не хочет, чтоб он отрицал; уже ей где-то понравилась, что это так. А его слова о любви очень искренни и пламенны (этим словам он всегда верит, хотя бы говорил их десяти женщинам за один день).

№ 358 Оставь их!

№ 359 Отходит к дивану, полная покорность: бей меня, но не лги, я уже сражена.

№ 360 Смысл — ах ты дурачок, да я своим женским сердцем умнее тебя и со своей женской слабостью крепче тебя; и ты думаешь, что я так глупа, что поверила тем глупостям, которые ты говоришь всем; да и к чему они, ведь я все равно твоя.

(63)

ДОН-ЖУАН № 361: Когда б я вас

обманывать хотел, № 362

Признался ль я, сказал бы я то имя,  
Которого не можете вы слышать?  
Где ж видны тут обдуманность, № 363,  
коварство?

ДОНА-АННА № 364: Кто знает вас? № 365  
Но как могли прийти

Сюда вы? Здесь узнать могли бы вас,  
И ваша смерть была бы неизбежна.  
ДОН-ЖУАН № 366: Что значит смерть?

№ 367  
За сладкий миг свиданья № 368  
Безропотно отдам я жизнь.

№ 361 Совершенно искренно и убедительно. Это его величайший талант и самый опасный.

№ 362 Господи, ну как же можно?! \*

№ 363 Все не понимает.

№ 364 Отымает руки.

Кто на всем свете. Все с тем же обнимающем в нем всю вселенную взором, и вслед за тем сейчас беспокойство за любимого человека.

№ 365 Он бросается к ней и припадает к ее опущенной руке. У нее забота о нем. (*Командор вошел в улицу, где стоит его дом.*) Он кокетничает перед ней своей (подлинной, впрочем) неустрашимостью \*.

№ 366 Полная неустрашимость. «Смерть, где твое жало?» — и дальше совершенно искренно, оно так и есть. В этом его прелесть. Почти искупление.

№ 367 Вот еще вздор!

№ 368 Весело и уверенно; тихо.

(64)

ДОНА-АННА № 369: Ну как же Отсюда выйти вам, неосторожный?

ДОН-ЖУАН (целует ей руки) № 370:

И вы о жизни бедного Жуана Заботитесь! Так ненависти нет № 371

В душе твоей небесной, Дона-Анна? ДОНА-АННА: Ах, если б вас могла

я ненавидеть! № 372 Однако ж надобно расстаться нам. № 373

Д.-ЖУАН № 374: Когда ж опять увидимся? № 375

ДОНА-АННА № 376: Не знаю, Когда-нибудь.

ДОН-ЖУАН: А завтра?

№ 369 Это ее восхищает, но смелость любимого еще больше обостряет ее беспокойство, пугает. «Пробудись, опомнись». Он смотрит на нее с улыбкой храбреца, выпешшего под обстрел.

\* Зачеркнуто А. Н. Бенча.

№ 370 Тихо! Тихо.  
№ 371 Хочет ее заставить признаться в чудовищной любви.

№ 372 Почти с отчаянием.  
№ 373 Сказала это и нагнулась к нему.

Почти поцеловались.  
Последняя судорожная доля чести.

№ 374 Оставляет ее.  
№ 375 Так легко сдается, ибо знает,

что именно этим победит «долг чести».

№ 376 И думает, что спохватилась, и досадует на то, что чаша великого соблазна отодвинулась. Отсюда почти грубость, злоба.

(65)

ДОНА-АННА № 377: Где же?  
ДОН-ЖУАН: Здесь. № 378

ДОНА-АННА № 379: О Дон-Жуан, как сердцем я слаба!

ДОН-ЖУАН № 380: В залог прощанья мирный поцелуй...

ДОНА-АННА № 381: Пора, поди.  
ДОН-ЖУАН: Один холодный, мирный.

№ 382  
ДОНА-АННА № 383: Какой ты неотвязный! на, вот он... (стучат).

Что там за стук?.. О, скройся, Дон-Жуан!

№ 384

№ 377 Так же растерянно. Уже не спорит завтра или не завтра.

№ 378 Мягко, настойчиво.  
№ 379 В глубоком горе, но уже вся отдаваясь ему.

№ 380 Понимает психологический момент: демон расправляет крылья; коршун собирается клюнуть.

№ 381 Не может отказать.  
№ 382 Именно, чтоб не был одним, не был холодным, не был мирным — а бешеным!

№ 383 Все то же мучительное состояние раздвоенности, но бездна уже открылась под ногами — лучше полечу. Поцелуй долгий, она сначала не обнимает его, но потом руки смыкаются над его плечами, и в это время стук. Суд Божий идет.

№ 384 Мольба пощадить.

(66)

№ 385 ДОН-ЖУАН: Прощай же, до свиданья, друг мой милый № 386.

(Уходит и вбегает опять.)  
А!.. № 387

ДОНА-АННА: Что с тобой? № 388  
А!.. № 389

(Входит статуя Командора, Дона-Анна падает.) № 390



ся, что она мертва. В это время за ним  
голос К(омандора): «Я на зов явился».  
О Боже.

№ 393 Статуя ошибается, Д(он)  
Ж(уан) только весь к Д(оне) Анне. Он  
в ужасе перед его разлукой с ней.

(67)

ДОН-ЖУАН № 394: Я? нет!..

Я звал тебя и рад № 395,  
что вижу.

СТАТУЯ: Дай руку.

ДОН-ЖУАН: Вот она... О, тяжело  
№ 396

Пожатье каменной его десницы!

№ 397 Оставь меня, пусть, пусть мне  
руку!..

Я гибну — кончено — о № 398

Дона-Анна!..  
(Проваливаются).

4 ноября 1830. Болдино.

№ 394 Больше жить не имеет смысла.  
Встает; храбрость приговоренного к каз-  
ни. Очень просто и твердо.

№ 395 И действительно рад, ибо ему  
ничего сейчас более не мило. Ад так ад.

№ 396 Лишь здесь сознание своего че-  
ловеческого ничтожества; демон-человек  
перед демоном-богом быстро съеживается.  
Уже он не бес, а бесенок, он вопит в па-  
ническом ужасе.

№ 397 Мольба.

№ 398 Тоска по жизни.



1941  
 (Leningrad)  
 (Leningrad)  
 (Leningrad)  
 (Leningrad)  
 (Leningrad)  
 (Leningrad)  
 (Leningrad)



ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

Сцена первая: «Кладбище близ Мадрида».

Сцена вторая: «Ужин у Лауры».

Сцена третья: «Памятник Командора».

Сцена четвертая: «Комната Доны-Анны».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Дон-Жуан		В. И. Качалов
Лепорелло		П. А. Павлов
Монах		Н. А. Подгорный
Дона-Анна		М. Н. Германова
Лаура		В. В. Барановская
Дон-Карлос		А. А. Стахович
Первый	} гости	К. П. Хохлов
Второй		В. П. Базилевский
Третий		В. В. Тезавровский
Четвертый		Н. Н. Церетелли
Статуя Командора		А. Н. Морозов

Постановка АЛЕКСАНДРА БЕНУА

Декорации, костюмы, бутафория по рисункам  
АЛЕКСАНДРА БЕНУА

*Премьера 26 марта 1915 года*

## II

### ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В СТИХИРЕ О ТЕМИР-АҚСАКЕ И В ДРУГИХ ПЕСНОПЕНИЯХ ВЛАДИМИРСКОЙ ИКОНЕ И ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ИВАНА ГРОЗНОГО

*Н. С. Серегина*

Древнерусское певческое искусство традиционно рассматривается как система жанров, воспринятых из Византии. Словно бы само собой разумеется, что эта область средневекового искусства целиком определяется богослужебной тематикой и по содержанию далека от реальной действительности. Это положение, принятое за аксиому, заслонило от исследователей тот вполне известный факт, что на Руси за семь веков — с XI по первую четверть XVIII в. — был создан круг собственно русских песнопений, посвященных памяти о героях и событиях отечественной истории. Предполагалось, что новые песнопения создавались по образцу уже существующих, подчиняясь «силовым линиям» византийского канона, и связь с историческими событиями могла ограничиваться упоминанием имен, которым посвящались русские праздники, упоминанием Русской земли и русских городов.

Действительно, согласно византийскому канону в древнерусских песнопениях воздавались моления о защите «града», «земли», о победах над «иноплеменными нашествиями», об устранении «междоусобных брани». Однако краткие стереотипные формулы молений о заступничестве становились все более пространными, детализированными, насыщались историческими подробностями. Исследование корпуса рукописной книги Стихирарь месячный XII—XVII вв. показало, что многие песнопения, созданные русскими гимнографами, посвящены сюжетам отечественной истории и текстуально восходят к литературе житий, сказаний о нашествиях, к летописям.

Русские песнопения отразили многие этапы становления Русского государства. Как в литературном, так и в музыкальном

отношении они представляют огромный интерес как памятники отечественного песнотворчества; среди них есть произведения высочайшего гражданского и художественного содержания, впитавшие богатство народного языка и мелодики народной песни, былины. По словам автора первого систематического исследования памятников русской гимнографии Ф. Г. Спасского, «тексты русских служб могут послужить иллюстрацией к начертанию русской истории»<sup>1</sup>. Это утверждение не следует понимать слишком прямолинейно, так как степень условности отражения исторических реалий в песнопениях русских праздников все же весьма высока. Тем драгоценнее те элементы их содержания, которые действительно восходят к историческим событиям и отражают их.

Русские песнопения как памятники исторические изучались филологами до сих пор крайне мало. В этом плане рассматривались либо отдельные песнопения, не входящие в состав служб, либо представляющие пограничную с ними область<sup>2</sup>. Собственно службы изучались эпизодически и в основном попутно с памятниками агиографии<sup>3</sup>. Специально исследовались лишь службы первым русским святым Борису и Глебу<sup>4</sup>. Первое систематическое описание — обзор, типология и краткая история памятников гимнографии по печатным источникам XVII—XIX вв. представлены в книге Ф. Г. Спасского<sup>5</sup>.

Еще менее русские службы рассматривались как памятники музыкальные. Так, публикация нескольких стихир Сергию Радонежскому по нотопевиной рукописи начала XVIII в. в медиевистике осталась незамеченной<sup>6</sup>. По одному списку опубликованы несколько стихир митрополиту



Петру и Владимирской иконе<sup>7</sup>. Как памятники певческого искусства рассматривались некоторые стихиры древнейшего периода Борису и Глебу, Феодосию Печерскому, князю Владимиру<sup>8</sup>. За последние годы сделаны некоторые шаги в изучении песнопений на историческую тему: М. В. Бражниковым обнаружены и расшифрованы два стиха исторического содержания<sup>9</sup>, В. В. Протопоповым опубликованы песнопения на Полтавскую победу<sup>10</sup>. Несколько небольших публикаций сделано нами<sup>11</sup>. Основная же масса песнопений, созданная русскими гимнографами и роспевщиками, сокрыта до сих пор в певческих рукописных книгах, не выявлена, не изучена.

Настоящая статья посвящена информации об интереснейшем, но малоизученном памятнике отечественного песнотворчества — стихирах Владимирской иконе.

Из пятидесяти трех стихир Владимирской иконе, выявленных нами по материалам певческой книги Стихирарь месячный XVI—XIX вв. (ранее этого периода служба Владимирской иконе не встречается), в литературе рассматривались всего лишь четыре стихиры в связи с тем, что их авторство приписывается Ивану Грозному<sup>12</sup>.

Иван Грозный как автор песнопений упоминается очень широко, но до сих пор не приведено научного доказательства его авторства и определения круга стихир, к которым относится известная (по списку № 428 Троице-Сергиевского собрания ГБЛ) помета «Творение царев»; не определено также, что она обозначает: авторство текста, или напева, или того и другого вместе. Во всех исследованиях привлекался к анализу лишь один список, известный по указанной публикации. Ни состав служб, ни выявление возможно полного числа их списков, история формирования и анализ стилистических особенностей в литературе до сих пор не были представлены.

Проведенное автором настоящей статьи исследование полных служб Владимирской иконе по рукописным источникам позволило выявить особенности их содержания, характер эволюции, уточнить многие моменты, связанные с проблемой авторства стихир.

При этом был обнаружен целый ряд песнопений, представляющий огромный интерес с точки зрения исторического и художественного содержания.

Русская гимнография, посвященная Богородице, обширна. Андреем Боголюбским был введен праздник Покрова Богородицы и поставлен храм Покрова на Нерли — гениальное творение русских зодчих<sup>13</sup>. Идея «покрова» — защиты Богородицей русской земли — претворилась в многочисленных службах иконам Богоматери — «знамениям» и «явлениям» ее в Новгороде, Смоленске, Устюге, Можайске, Пскове, Тихвине и других городах. Они возникли на Руси как празднования важных исторических событий, побед русских войск. За каждым из этих праздников — этапные события государственной жизни; в истории этих праздников — история России, разветвленная на историю ее городов, своего рода местные «срезы» общей истории единого Русского государства. Не случайно на иконах, посвященных этим праздникам, нередко изображения батальных сцен: таковы, например, иконы Знамения Новгородской иконы, хранящиеся в Русском музее в Ленинграде, в областном музее в Новгороде, Тихвинская икона, хранящаяся в Музее имени Андрея Рублева в Москве, и др.

Центральное место в круге служб иконам Богоматери занимают праздники Владимирской иконе.

Икона Богоматери, прозванная Владимирской, — древняя икона греческого письма, одно из величайших творений человеческого гения<sup>14</sup>, в настоящее время хранится в Гос. Третьяковской галерее<sup>15</sup>. В XVI—XVII вв. она считалась главной патрональной иконой Русского государства; в более ранние периоды с ней также связывалась идея верховной власти и покровительства Русской земле. Из Киева во Владимир ее привез Андрей Боголюбский с целью утверждения новой русской столицы. В 1395 г. она была перенесена из Владимира в Москву в связи с угрозой нашествия Тамерлана (Темир-Аксака), но вскоре возвращена во Владимир. В начале XV в. Андреем Рублевым с нее была сделана копия, известная под названием «Владимирской запасной» и заметно отличающаяся от оригинала<sup>16</sup>. Второе перенесение Владимирской иконы из Владимира в Москву состоялось в 1480 г. в связи с угрозой нашествия Ахмата. С тех пор она хранилась в Успенском соборе Московского кремля. Перемещения Владимирской иконы символизируют этапы исторического развития Руси: Киевский, Владимирский, Московский.

Владимирской иконе посвящены три службы, созданные на празднование важнейших событий отечественной истории: 1) на 26 августа в память об избавлении от нашествия Темир-Аксака в 1395 г.; 2) на 23 июня в память об избавлении от Ахмата Ордынского в 1480 г., знаменовавшем рубежный в истории России момент — освобождение от ордынского ига; 3) на 21 мая в память об избавлении от нападения хана Махмет-Гирея в 1521 г.

Ниже мы обоснуем возможность отнести создание некоторых стихир Владимирской иконе по случаю празднования крупной победы Русского государства — покорения Казанского царства в 1552 г.

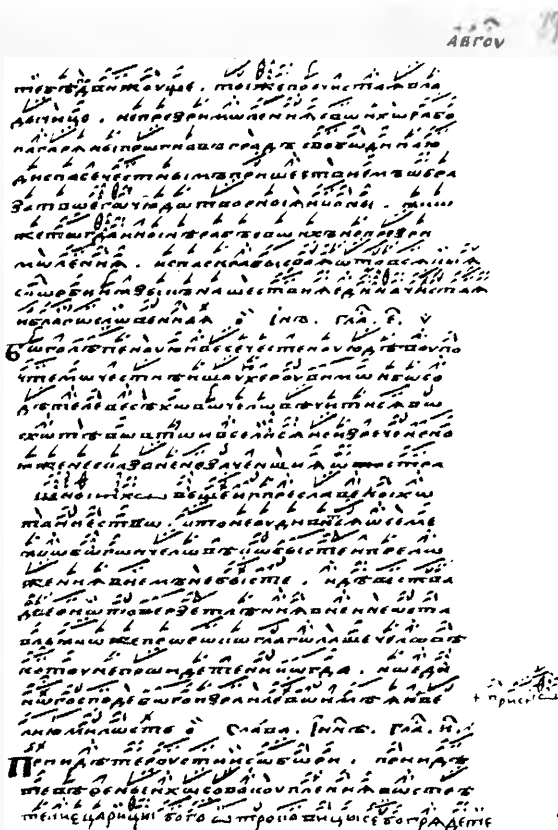
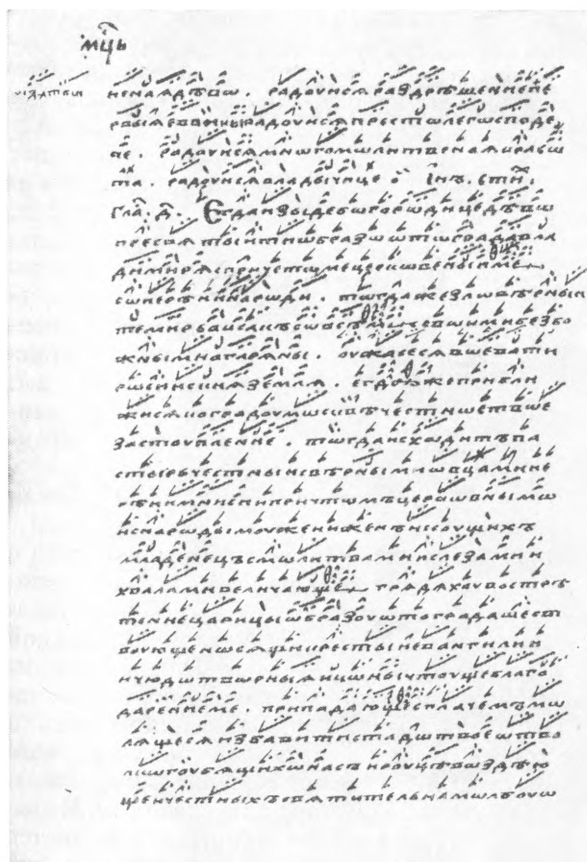
Самым ранним является праздник, посвященный избавлению от нашествия Темир-Аксака и перенесению Владимирской иконы из Владимира в Москву. Установлению его предшествовали следующие события: в 1395 г. на Русь шел Тамерлан (Тимур, Темир-Аксак), имя которого наводило ужас в странах Азии и Европы. Разгромив ордынские войска Тахтамышпа и простояв около двух недель на окраинах русских земель, он неожиданно повернул на юг. Избавление от нашествия было приписано заступничеству главной иконы русского государства, перенесенной в эти дни из Владимира в Москву. При этом бескровная победа над столь могущественным врагом рассматривалась чуть ли не равной по значению Куликовской битве<sup>17</sup>, а князь Василий Дмитриевич считался столь же славным военачальником, как и его отец Дмитрий Донской: следует обратить внимание на то, что в росписи Благовещенского собора в Кремле, посвященной видным историческим деятелям Руси, оба князя изображены рядом на одном из столпов, как равные и одинаково достойные вечной памяти защитники русской земли. Роспись сделана в самом начале XVI в., но, несомненно, отражает традиционное отношение к событиям более чем столетней давности.

Об этих событиях рассказывают летописные статьи под 1395 г., «Повесть о Темир-Аксаке», «Сказание об иконе Владимирской Богоматери»<sup>18</sup>, изображению их посвящены фрески и иконы XVI—XVII вв.<sup>19</sup>, иллюстрации летописного свода<sup>20</sup>. В память этого события был построен в Москве храм Сретения Богородицы и монастырь. Храм сохранился, он расположен на Сретенке — улице, получившей свое название в память об этих истори-

ческих событиях. По некоторым данным, тем же событиям посвящена былина о Волхе из сборника Кириши Данилова<sup>21</sup>. В этот круг художественных исторических памятников входит и певческая служба Сретению Владимирской иконы Богоматери на 26 августа. Характерно, что этот сюжет, отразившийся в многочисленных произведениях различных видов древнерусского искусства, перешел в дальнейшем в театральную драматургию конца XVII в.<sup>22</sup> и поэзию XVIII в.<sup>23</sup>

Установление праздника Сретению Владимирской иконы относится ко времени, непосредственно следующему за событиями, которым он посвящен. В летописной повести о Темир-Аксаке говорится: «...Киприан митрополит с великим князем Василием Дмитриевичем совет сидцев совещаюг, и вскоре повелеша на том месте церковь поставити, идеже сretoша чудотворную икону святыя Богородица, на воспоминание бывшего ея чудеси; и устроена же бысть церкви та во имя святыя Богородица честнаго ея Сретения, и оттоле уставися празник месяца августа двадцать шесть»<sup>24</sup>. Это свидетельство Софийской 1-й летописи (конец XV — начало XVI в.) датирует установление праздника временем митрополита Киприана. Однако более ранних источников службы, чем начало XVI в., нам найти не удалось. В Уставе конца XV — начала XVI в. (ГБЛ, собр. Шибанова, № 110, л. 242—243) празднество Владимирской иконе представлено кратчайшим вариантом службы: — тропарь и кондак, без стихир. Но уже в минее служебной 1511 г. (ГБЛ, Троице-Сергиевское собрание, № 597) содержится 19 песнопений Владимирской иконе (л. 133).

В стихирях потированная служба Владимирской иконе появляется лишь в середине XVI в. Заголовки службы на 26 августа представляют собой варианты двух разновидностей: «Стретение пресвятой Богородицы Владимирской» и «Похвала пресвятой Богородицы Владимирския...» При этом в целом ряде списков содержится особый заголовок, уподобляющийся краткой летописной статье: в нем указывается содержание и дата событий, которым посвящены песнопения. В сумме вариантов он имеет следующий текст: «Сретение чудотворной иконы пречистыя владычицы наша Богородицы и присно девы Марии Одигитрии Владимирския. Егда принесена бысть от града Владимира во



Ус. 1. Святый иже писанъ въ мѣсе послѣ августѣ.

царствующий град Москву страха ради татарского безбожного царя (вар.: безбожная агарян поганого царя) Темир Аксак в лето [1395]»<sup>25</sup>. Необходимо отметить, что заголовки к циклам песнопений, имеющие характер летописной статьи, являются весьма знаменательным нововведением в стихирарь. Они свидетельствуют об усиливающейся к XVII в. тенденция исторической трактовки этой певческой книги. Характерно, что заголовки службы Владимирской иконе на 26 августа раньше других начинают содержать сведения исторического характера.

Большинство стихир Владимирской иконе выражают идею заступничества Богородицы за Москву и всю Русь, содержат разнообразные и очень выразительные моления о защите Русской земли. Многие стихирьы воздают славу Москве, Русской земле, русским людям. Часть стихирь по содержанию могут быть отнесены к типу историко-повествовательных. Таковы стихирьы «Готовися всечестный граде Мо-

сква», где упоминается князь Василий, встречающий икону; стихира «Егда прииде Богородице образо твой ко граду Москве», где упоминается князь Владимир (киевский князь, при котором, по преданию, была привезена эта икона в Киев); стихира «Егда пришествие...», повествующая о перенесении иконы из Владимира в Москву.

Во второй половине XVI в. вводится целый ряд новых стихир в певческий цикл Владимирской иконе на 26 августа; среди них наиболее интересной с точки зрения историко-повествовательного содержания является стихира 4 гласа на литии о нашествии Темир-Аксака и перенесении Владимирской иконы в Москву. Ее начало: «Егда изыде Богородице дево из града Владимира... тогда же безбожный царь Темир-Аксак... ужасеся воевати руския земли...». Этот замечательный памятник отечественной гимнографии не известен в науке, и мы приводим его полностью. Во всех изученных нами списках<sup>26</sup>, кроме

БАН,  
Строгановское собр.,  
44, л. 898  
об. — 899.  
Стихиря о Темир Аксаке

самого раннего (он не нотирован), текст вполне единообразен. В раннем списке некоторые фразы отсутствуют, некоторые же, напротив (весьма своеобразные по колориту), читаются только в нем. Пунктуация стиха в разных списках также достаточно единообразна, за несколькими различиями. После точек мы пишем заглавную букву, но в рукописях заглавная буква — только в начале стиха:

[Егда изыде Богородице дево/пресвятый ти образ/<sup>а</sup> ото града Владимира.

Со причтом церковным/со иереи и народы/<sup>б</sup>.  
Всем храма своего со священники и миряны/<sup>в</sup>.  
Тогда же/зловверный/<sup>г</sup>/безбожный царь/<sup>д</sup>

Темир—Аксак со всеми/своими/<sup>е</sup> безбожными агаряны./Ужасеся/<sup>ж</sup>/устрашися и смятеся.  
охабися/<sup>з</sup> воевати руския земля.

Егда же приближися ко граду Москве] честное твое заступление.

Тогда же исходит пастырь честный с верными овцами иереи и мнихи,  
с причтом церковным, и с народы мужей и жен и ссущих младенец

с молитвами и слезами и хвалами величающе грядаху во сретение парицы образу от града шествующе носяще кресты и [чюдотворныя иконы/чтуще благодарение/<sup>н</sup>. /причитающе смирение/<sup>к</sup>.

Припадающе с плачем моляшеся/со слезами/<sup>л</sup> избавити стадо свое ото волко губящих нас и руде воздеюще/к твоему образу/<sup>м</sup>

и честных святитель на молбу тебе подвижуще]. Ты же, пречистая владычице, не призри

моления своих раб и агаряны/прогнав/<sup>н</sup>, /отогна/<sup>о</sup> град свободы и люди спасе честным пришествием [образа твоего чюдотворныя иконы.

Яко же тогда и ныне раб своих не призри моления.

И спаси рабы своя ото всякия скорби и язык нашествия]/./

Едине чистая и благословенная \*.

Текст стихир о Темир-Аксаке имеет значительные совпадения со статьей 1395 г. из Софийской Первой летописи о нашествии Темир-Аксака: «...Егда же приидоша близ града Москвы со пречюдною иконою пречистыя Богоматере, тогда же изыде весь град в сретение ея, митрополит Киприан со кресты и иконами и с кандилы, и епископы с ним, и архимандриты с ним игумены, иереи и дяко-

\* Разночтения: в Q1 — 488 нет: а, б, е, ж, и, н; только в Q1 — 488: в, д, з, к, л, м, о. Деление на строки произведено нами в соответствии со знаками нотации.

ни, с псалмы и с песнями и с молебными правилами... уноша и девы... отроци и младенцы... все множество бесчисленное народа... и тако падоша на земли с многими слезами... руде въздеше на высоту, вопиюще и глаголюще: „О всепетая Владычице Богородица! Избави нас от нахождения безбожных агарян, хвалящихся достояние твое разорити... заступи град сей и избави нас от нахождения иноплеменник”»<sup>27</sup>. Еще большее совпадение наблюдается с современной основной редакцией летописной статьи (Софийская 2-я, XVI в.). Помимо других близких стихир фрагментов текста, имеется редкое чтение, характерное для списка Q1—488: «ужасеся и смятеся и охабися воевати Русския земли»<sup>28</sup>.

На основании замеченных совпадений с летописными источниками можно прийти к выводу, что стихира о Темир-Аксаке составлена из фрагментов летописной повести о Темир-Аксаке. Однако анализ структуры текста и знакового состава напева показывает, что у стихир есть и другой формообразующий источник — это стихира 4-го гласа на Успение Богородицы «Егда изыде Богородице дево...». Музыкальная редакция стихир основывается на мелодии Успенской стихир, но поскольку текст новой стихир шире исходного стереотипа, то напев соответственно расширяет попевочную структуру Успенской стихир речитативными либо распевными интонациями. При построчном сравнении стихир оказывается, что по мелодике более всего близки соответственно первый, срединный и конечный разделы, отмеченные нами квадратными скобками. Между совпадающими частями напев строится более свободно, вне построчной связи с текстом и напевом Успенской стихир. В последнем разделе слова «и спаси... — нашествия» соответствуют последней строке Успенской стихир «христианский рог вознеси». Заключительный возглас «Едине чистая и благословенная» по отношению к стихире Успения является «лишним», основан на новых интонациях — занимает не использованную в напеве область тресветлого согласия — и является «произвольным» и очень эмоционально-выразительным прибавлением к стереотипному напеву (Пример 1).

Влияние устойчивого музыкального стереотипа на мелодику стихир о Темир-

Аксаке наводит на мысль о том, что не только летописный текст был ее источником, но возможен и обратный ход — сама стихира воздействовала на структуру летописной статьи: более поздние списки летописи содержат большее число совпадений с текстом стихир, словно она складывается постепенно либо постепенно входит в летопись. Думается, что однозначное решение о происхождении стихир вряд ли правомерно: по-видимому, ее исторический источник — летопись, а структурный — стихира на Успение Богородицы. Такой ответ на вопрос о происхождении стихир о Темир-Аксаке был бы вполне удовлетворительным, если бы некоторым стихирам Владимирской иконе не сопутствовало имя Ивана Грозного.

Прибавления к службе Владимирской иконе, имеющие пометы, относящие несколько стихир творению Ивана Грозного, появляются в списках 80-х годов XVI в. По Троицкому списку № 428, опубликованному архим. Леонидом, известны пометы «творение царев» при стихирах на подобен «О дивное чудо». При анализе ряда источников<sup>29</sup> обнаруживается, что помета «творение царев» относится и к четвертой стихире, следующей в данном и в других списках за указанными тремя. Это слава 6 гласа «Вострубите трубою песней». Таким образом, проведенное нами исследование позволяет считать, что стихир, опубликованные архим. Леонидом, исчерпывают круг стихир, имеющих пометы «творение царев». Помимо этого списка, имеется еще несколько источников: а) в описании рукописи, ныне утраченной, архим. Леонид сообщает еще об одном списке стихир Ивана Грозного: «На 23 июня, ины стихир. На праздник сретения чудотворные Владимирской иконы, глас 1, подобен «О дивное чудо», творение царя и Великого князя Ивана Васильевича всея России»<sup>30</sup>; б) в стихираре ГПБ01-238 при стихирах «О дивное чудо» стоит подзаголовок «Творение царя Ивана Васильевича»; в) в списке ГПБ Сол. 690/769 при стихирах Владимирской иконе «О дивное чудо» и «Вострубите трубою песней» помет об авторстве Ивана Грозного нет, но такие есть при стихирах митрополиту Петру, а во всех известных нам случаях пометы творения Ивана Грозного, как правило, имеются и в разделе службы митрополиту Петру, и Владимирской иконе, если имеются в одном из них. Кроме того, стихире редакции

Пример № 1 (расшифровка наша)

(Егда и зыде Богородице дево  
 пресвятыи титобразо отгра  
 да Владимира  
 со причтом церковнымо  
 со иереи и народи  
 Тогда же зловерныи ТемирАксак  
 со всеми  
 свои безбожныи агаряны  
 Ужасея во евагриях  
 Егда же приближися ко граду Москве  
 честное твою заступление  
 Тогда же и сходит пастырече  
 стныи и северныи овцами иереи и мнихи  
 со причтом церковныи и с народы  
 мужей и жен и същих младе  
 цев  
 с мольтвами и слезами  
 и хвалами величаше  
 грядяху в сретение царицы отбраду

## Пример №1 (окончание)

о- то гра- да ше- ству- ю- ше но- ся- ще кре-  
 - сты и е- ван- ге- ли- и, [и чу- до- твор- ны я и- ко- ны  
 чту- ще бла- го- да- ре- ни- е- ме.  
 При- па- да- ю- ще  
 пла- чем мо- дя- ще- ся на- ба- ви- ти ста-  
 - до сво- е о- то во- лко гу- бя- щих на- со  
 и ру- це вов- де- ю- ще и че- стных  
 свя- ти- тель на моль- бу те- бе по- дви- жу- ще]  
 Ты же, пре- чи- ста- я вла- ды- чи- це  
 не при- зри мо- ле- ни- я сво- их ра- бо  
 и а- га- ря- ны про- гнав, град сво- бо- ди  
 и лю- ди спа- се че- стным при- ше- стви- ем  
 [о- бра- за тво-  
 - е- го лю- до- твор- ны- я и- ко- ны.  
 Я- ко же то- гда и ны- не раб сво- их не при- зри мо- ле- ни- я  
 и спа- си ра- бы сво- я о- то вся-  
 - ки- я ско- рби и я- зык на- ше- стви- я(,)  
 Е- ди- на  
 чи- ста- я и бла- го- сло- вен- на- я.

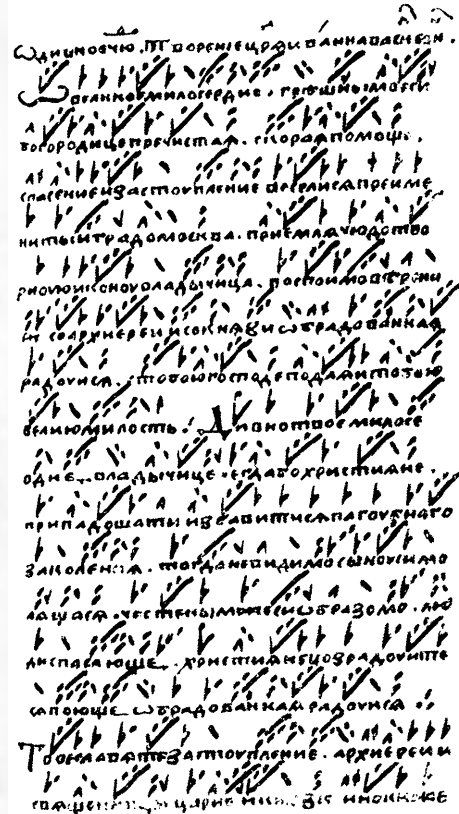
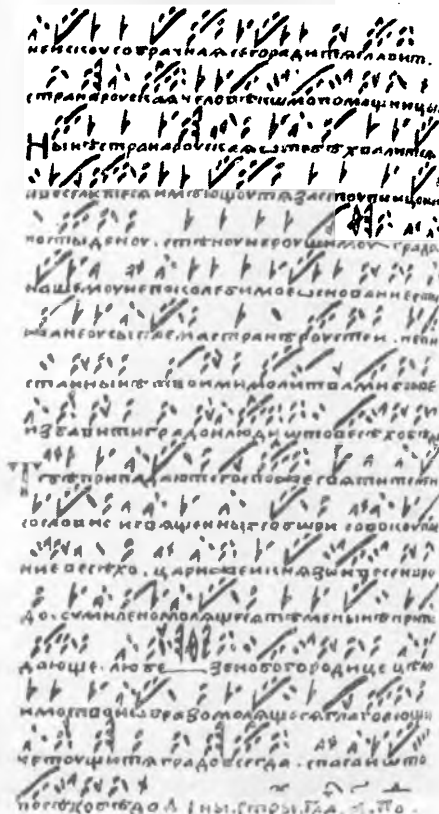
Ивана Грозного, как правило, входят в состав обеих служб, если наличествуют в списке в составе одной из них. По-видимому, в списке Соловецкого собрания 690/769 помета «Творения царева» при стихирах Владимирской иконе просто опущена писцом.

Итак, стихир «творения» Ивана Грозного четыре: три стихир на подобен «О дивное чудо» 1-го гласа — «О великое милосердие...», «Дивное твое милосердие...», «Твое славят заступление...»<sup>31</sup>, слава 6-го гласа «Вострубите трубою песней...».

Рассмотрим, в чем состоял акт «творения» Ивана Грозного.

Стихир на подобен «О дивное чудо» сложены по образцу стихир на тот же подобен из службы на Успение Богородицы. Чтобы выявить степень творческого начала в роспеве исходного древнего стереотипа — самоподобна, — необходимо сравнить новые стихир с теми, которые послужили им образцом, поставить их в контекст текстологического движения самоподобна и принципа роспева на этот подобен. Эта специальная и трудоемкая работа не может быть проделана «к случаю», поэтому собранный нами по возможности материал из стихирарей о характере роспевания новых текстов на подобен «О дивное чудо» мы соотнесли с картошкой Л. Ф. Мороховой<sup>32</sup>, дающей наглядное представление о развитии напевов — самоподобнов от XII до XVII в. Из материалов, любезно предоставленных Л. Ф. Мороховой, видно, что мелодический тип самоподобна «О дивное чудо», послуживший для роспева стихир Ивана Грозного, сложился в конце XV — середине XVI в. и был распространен в конце XVI в., т. е. времени основного массива списков стихирарей, содержащих эти стихир. Из сравнения трех стихир редакции Ивана Грозного с самоподобном «О дивное чудо» вытекает следующее: а) структура стиха — количество строк, основные соотношения кадансов строк остались неизменными и восходят не только к самоподобну XV—XVI вв., но и к редакции XII в.; б) при этом изменилась протяженность строк, например, «о-ве-ли-ко-е ми-ло-сер-ди-е» вместо «о-див-но-е чудо», что отразилось и на напеве. Новые слоги распеты не всегда стопицами<sup>33</sup>, но и знаками мелодическими.

Чтобы определить, является ли такой тип роспева на подобен обычным или в нем есть элементы творческого «произво-



ла», необходимо сопоставить его с иными группами стихир на тот же подобен и на другие традиционные стереотипы.

Сравнение роспева стихир Ивана Грозного со стихирами на подобен «О дивное чудо» из служб митрополиту Алексию, на Покров и на Успение Богородицы позволяет увидеть в стихирах Владимирской иконе большую свободу в развитии мелодического стереотипа. Однако это именно роспев на подобен — каждый из трех напевов родственен друг другу и общему исходному стереотипу. Принцип роспева не меняется от подобна на самогласен, как, например, в стихирах Сергию Радонежскому на Великую Вечерню «Мирский мятеж...» и др. (подобен «Все упование»), либо в стихирах Михаилу Черниговскому (на подобен «Зван слыше») — «Ярости царя богомерзкого...» и др.

Таким образом, степень творческих новаций в трех стихирах Владимирской иконе на подобен «О дивное чудо» сравнительно невелика, и если считать их рос-

пев авторским, то лишь имея в виду общую специфику средневекового творчества на подобен.

Роспев стихир редакции Ивана Грозного считается опубликованным по известному Троицкому списку. Однако здесь таится большая неожиданность: опубликованный список не представляет типовую редакцию роспева стихир «творения» Ивана Грозного, а является каким-то особым, существенно отличающимся от распространенного в других списках. Троицкий список принадлежит руке известного головщика и доместика Лонгина и представляет собой загадку, поскольку по типу нотации и по редакции роспевов стихира не совпадает во многих своих разделах с типовыми редакциями путевого и знаменного роспева. Отметим также, что расшифровка стихир, данная в известной публикации по этому списку, вызывает сомнения в соответствии ее данному музыкальному тексту. Вопрос состава и содержания списка Лонгина — это вопрос

ГПБ, 01-238,  
л. 306.-307.  
Стихирь  
«Творение  
царя  
Иоанна  
Васильевича»  
на подобен  
«О дивное  
чудо»

особый, который еще предстоит решить. Здесь лишь необходимо подчеркнуть, что стихиры творения Ивана Грозного атрибутируются по напеву во всех указанных нами списках, кроме лонгиновского.

Вопрос об авторстве четвертой стихире редакции Ивана Грозного гораздо более сложен, поскольку это самогласная стихира. Принято считать, что самогласная стихира самостоятельна по роспеву. Однако эта самостоятельность весьма относительна, поскольку новые самогласные стихиры складывались по образцу уже существующих. При анализе корпуса песнопений стихирара XII—XVII вв. можно выделить некоторые типы самогласных стихир в различных праздниках. Этот принцип сочинения новых текстов аналогичен пению на подобен, но гораздо шире и сложнее связи между такими стихирами, большее значение имеет творческий «произвол» гимнографа и распевщика.

История стихире «Вострубите трубою песней» восходит к древнейшим спискам стихир конца XI—XII в., где стихира «Въстроубимъ въ трубою пѣснии» адресована Николаю Мирлиийскому на 6 декабря. В стихирах XII—XV вв. мелодический тип этой стихире единообразен, разночтения несущественны. В конце XV — начале XVI в. эта редакция исчезает, появляется другая, распространенная в XVI—XVII вв. Кроме службы Николаю Мирлиийскому, в XVI в. эта стихира используется во многих праздниках — Димитрию Солунскому, Трем святителям, Стефану Сурожскому, Александру Свирскому. В конце XVI в. она включается в службы Василию Блаженному, Лазарю Сербскому, трем русским святителям — Петру, Алексию, Ионе и другие праздники.

Кроме этой стихире — славы пятого гласа «Вострубим трубою песней», — в тех же певческих циклах с XVI в. вводится богородичен «Вострубим трубою песней...» пятого же гласа, имеющий в целом другой напев и текст, но начинающийся теми же словами и тем же мелодическим оборотом. Обычно в рукописи они следуют парами, один за другим.

Обе стихиры «Вострубим трубою песней...» («Вострубим трубою песней, возыграем празднико...» и «Вострубим трубою песней, преклонши бо ся слыше...») исполнялись на хвалитех после трех стихир на подобен.

Текст новой стихире Владимирской ико-

не «Вострубите трубою песней» (существенна смена «вострубим» на «вострубите») представляет собой соединение элементов четырех песнопений. Во-первых, это фрагменты славы «Вострубим...» и богородична с тем же началом. Новый текст более свободен по структуре, а также и по содержанию — в нем говорится о молебном торжестве в честь победы «всей Руси». Стихира получает новое место в службе — она звучит не на хвалитех, а на Господи възвах, в особо торжественный момент службы — на целование иконы Владимирской. Изменилась функция стихире, и она вобрала в себя признаки стихире на целование, с характерными возгласами «Радуйся...», распеваемыми пространными фитными юбилеями (в конце стихире). И, наконец, стихира вобрала в себя восторженные возгласы из самоподобна «О дивное чудо», поскольку следует после трех стихир на этот подобен.

В стихире «Вострубите трубою песней...» собраны, сконцентрированы праздничные образцы: каждый из перечисленных элементов и все вместе являются устойчивыми знаками высшей радости, света, восторженного победного благодарения. Все в стихире говорит о том, что она посвящена большой победе, триумфальному торжеству. Пространные описания в летописи празднования Казанской победы в 1552 г. содержат многие моменты, наводящие на мысль о том, что стихиры редакции Ивана Грозного составлены «по случаю» этого праздника. Есть в ней указания и на то, что сам царь в Успенском соборе Кремля произносил многие благодарственные молитвы: «Прииде государь к царствующему граду Москве, и встречах государя множество народа... и встретил царя благочестиваго у пречистые у Сретения митрополит со кресты и с чудотворными образы и с самым боготерним образом, иже прогна безбожнаго Темир-Аксака... и царь благочестивый поиде в соборную апостольскую церковь пречистыя богородицы чеснаго ея Успения и припадает любезно к чудотворному образу богородицы... и многи молитвы благодарны со слезами изрече»<sup>34</sup>. В свете этой победы, нашедшей широкое отражение в русских исторических и литературных памятниках, в архитектуре (например, Покровский собор на Красной площади), в фольклоре (исторические песни о взятии Казани), вся символика радости в стихире «Вострубите трубою песней...»







ражено определенно, но по смыслу текста должно иметь место обособление фрагмента напева в интонации исполнителя, стоит знак параклит. Как известно, им обозначаются начала песнопений, а здесь, по-видимому, он обозначает начало небольших построений, т. е. взятие дыхания перед ними. Так, фраза на слова «преславно и выше слова» отмечена параклитом в начале фразы в строке нотации, а затем параклитом в конце ее как вариант над строкой (см. фото Вятское 9, БАН). Такое выделение не случайно: в этой фразе, не имеющей непосредственного сюжетного отношения к тексту, заключена идея невыразимости словами высшего смысла иконного образа («честнаго образа»), которая восходит к символично-философской системе византийской и древнерусской эстетики. Поэтому при исполнении данная фраза должна подаваться отчлененно от окружающих построений, несмотря на то, что в самом распеве, речитативном и кратком, для этого нет оснований (нотный пример № 2).

В стихире «Вострубите трубою песней» мы видим пример «творения» — создания стихир не по образцу существующей, а соединение и переплавление нескольких типовых форм, образующих в новой стихире высокое символическое и вместе с тем историческое содержание.

Согласно помете «Творение царев», стихирю создал царь Иван Грозный — писатель, публицист<sup>35</sup>. Однако необходимо учесть, что в его распоряжении были распевщики Федор Крестьянин, Иван Нос<sup>36</sup>. О последнем знаем, что он «святым многим стихеры и славники распел»<sup>37</sup>. Близок к царю был и распевщик Лонгин, которого связывала многолетняя дружба с уставщиком Филаретом, служившим у царя в Александровской слободе.

Четыре стихире Владимирской иконе представляют собой единый, цельный по идейному и образному содержанию певческий цикл, пронизанный идеей победного торжества и освобождения Руси от «тьмы» многовековой зависимости от ордынского ига и нашествий. Есть в этом цикле и черты «монотематизма» — интонации трех песнопений на подобен «О дивное чудо» синтезируются и обогащаются в самогласной стихире «Вострубите трубою песней» в возгласах, восходящих к этому подобну («О великое...»), но распетых праздничными фит-

Пример № 2 (расшифровка наша)

## Пример № 2 (продолжение)

е ми ло серд и е вла ды чи цы;  
 О, ве ли ко е ще дрот ми ло сти ца ри цы;  
 О, ве ли ко е за сту п л я н и е бо го ро ди цы,  
 ка ко у бо мо ля щ и сы на и бо га на ше го  
 при ше ст в и ем че ст на го о бра за  
 пре сла ве но и вы ше сло ва  
 гра до и ве ся лю ди  
 о то на па сти и сме р ги и з ба в ля ю щ и.  
 Ца ри и кня з и да со те ка те ся  
 свя ти те ли и свя щен ни цы да воз ве се ля  
 те ся и ве ся ко воз ра сто  
 ве рных мно же ст во со во ку пле но е  
 ве се хо ца ри цы ца ря ро ж де ше й.  
 Да во спо ем бла го дар ст вен

ными юбилеями. По всем признакам, по творческому почерку в этих стихирах ощущается рука большого мастера, мыслящего широко и масштабно как в художественном, так и политическом отношении. Стихиры эти по характеру своему злободневны, они созданы «к случаю», но в них проникновенно слышится радостная мощь народа, несколько веков боровшегося, чтобы «благонарочитый день праздника „победы“ вострубить трубою песней».

Трудно сказать, был ли Иван Грозный тем мастером, который сложил эти песнопения и распел их. Современники связывали эти великолепные произведения с его именем, и до выявления новых фактов и новых источников будем считать их его «творением».

Но кто же создал стихирю о Темир-Аксаке? Как мы показали, у нее два источника — исторический и музыкальный, летопись и стихира на Успенье Богородицы. Кто соединил их и создал столь замечательный памятник русской гимнографии? Нам не встретилось помет об ее авторе, и не возникло оснований для отнесения ее «творению Ивана Грозного». Однако летописные источники XVI в. еще и еще возвращаются к теме избавления от Темир-Аксака в связи с угрозой Руси войскам крымских ханов. Например, в 1541 г., когда царь Иван IV «несовершен еще лета» был (ему было тогда 11 лет), на Русь шел крымский хан «с великою похвалою хотя истребити хрестьянство, — сообщает летопись; — Князь Иван Васильевич, поиде в Пречистую соборную церковь и припаде ко образу Пречистые... и пад на колени, и проливая слезы, нача молитися: О преславная госпожа Богородице владычице, покажи милость на роде хрестиянстем, помиловала еси прадеда нашего великого князя Василия от нахождения поганых от безбожного царя Темир-Аксака, тако и ныне пошли милость свою на нас чад их и избави нас и весь род крестьянский от безбожного царя... князи же начаша возпомянати Темир-Аксака: такожде на Русь приходил со многими силами, желаемого не получи ти...»<sup>38</sup>.

Тема Темир-Аксака звучит и во время праздника Казанской победы в 1552 г. («иже прогна безбожного Темир-Аксака...», процитировано нами выше в связи со стихирами творения Ивана Грозного). Описание службы Владимирской иконе

на 23 июня содержится в летописи и под 1571 г.— в присутствии царя и царевича Ивана служба совершалась в Новгороде, когда крымский хан Девлет-Гирей неожиданно прорвался к Москве и сжег ее всю, кроме Кремля<sup>39</sup>.

Как видим, тема Владимирской иконы и нашествия Темир-Аксака является своеобразным «рефреном» в царствование Ивана Грозного. Поэтому стихира, содержащая воспоминание об избавлении от грозного завоевателя и моление о заступничестве, о спасении «якоже тогда и ныне», была не раз злободневной, выражала чаяния о мире всех русских людей. Вопрос об авторе этой стихире не может быть решен на имеющемся материале. Однако важно то, что само существование стихире о Темир-Аксаке в службе Владимирской иконе свидетельствует о высокой степени отражения исторического содержания в русских песнопениях и актуальной, подчас злободневной направленности древнерусского певческого искусства. Русскими гимнографами и распевщиками решались насущные задачи идеологии, и значительным проявлением этого стали стихире Владимирской иконе, посвященные крупнейшим победам русского государства в борьбе с Ордынским игом.

\*

<sup>1</sup> Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество: (По современным минеям). Париж, 1951, с. 6.

<sup>2</sup> См.: Тюменев И. Ф. Сказания из жизни святых русской и греческой церкви, народные обычаи и поверья, знаменательные события русской истории, воспоминаемые в известные дни.— Русский паломник, 1898, кн. 1, 7; Пальмов Н. Молебные пения о даровании победы во времена царя Алексея Михайловича. Киев, 1914; Малышев В. И. Стих «покаянный» о лютые времена и «поганых» нашествии.— ТОДРЛ, т. XV, 1958; Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфению Уродивого (Ивана Грозного).— В кн.: Рукописное наследие Древней Руси. Л., 1972; Бобков Е. А. Древнерусские величания в певческом сборнике XVII в.— В кн.: Рукописное наследие Древней Руси, с. 305—306; Сергеев В. Н. Русские песнопения на историческую тему.— ПЖНО, 1975. М., 1976; Прозоров Г. М. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина.— ТОДРЛ, 1972, т. XXVII; Он же. Гимны на ратные темы эпохи Куликовской битвы.— ТОДРЛ, 1983, XXXVII, с. 286—304.

<sup>3</sup> См., например: Буслаев Ф. И. Смоленская легенда о св. Меркурии. М., 1860; Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1874; Никольский Н. Материалы для поременного списка

Пример № 2 (окончание)

на я в ра до сти гла го лю ще;  
 Ра ду;  
 бо жи е жи ли ще и гра де  
 о ду ше в ле мы и  
 ца ря Хри ста бо га на ше го,  
 Ра ду;  
 хри сти я но мо из ли я ни е  
 ми ло сти и ще дро то и про мы шле ни я.  
 Ра ду;  
 к те бе при бе га ю щим о,  
 при ста ни ще и за сту пле ник е  
 и из ба в ле ни е  
 на спа се ни е на ше.

русских писателей и их сочинений X—XI в. СПб., 1906; Яблонский В. Пахомий Серб и его агнографические писания. СПб., 1908; Розанов С. П. Житие преподобного Авраамия Смоленского и службы ему. СПб., 1912; Никольский Н. Сочинения соловецкого инокера Гераσιма Фирсова по неизданным текстам (к истории северно-русской литературы XVII в.). СПб., 1916; Дмитриев Л. А. Житийные повести русского севера как памят-

- ники литературы XIII–XVII вв. Л., 1973, с. 123–129; *Кучкин В. А.* Повести о Михаиле Тверском. М., 1974, с. 166–170; *Прохоров Г. М.* Древнейшая рукопись с произведениями митрополита Киприана. — ПЖНО, 1978. Л., 1979; *Дмитриева Р. П.* Повесть о Петре и Февронии. Л., 1979, с. 97–101.
- <sup>4</sup> *Абрамович Д. И.* Жития св. Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916; *Мурьянов М. Ф.* Из наблюдений над структурой служебных мидей. — Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981.
- <sup>5</sup> *Спаский Ф. Г.* Указ. соч.
- <sup>6</sup> *Леонид*, архим. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия чудотворца и похвальное слово ему, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. по списку троичному XV в. с присоединением стихир преподобному Сергию по напеву, именуемому «грезвон», положенных на церковные линейные ноты в начале XVIII в. СПб., 1885.
- <sup>7</sup> *Леонид*, архим. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота Российского. По рукописи библиотеки Троице-Сергиевой лавры № 428. СПб., 1886.
- <sup>8</sup> *Разумовский Д. В.* О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. М., 1863; *Металлов В. М.* Очерки истории православного церковного пения (период домонгольский). М., 1906; *Он же.* Русская синология. М., 1912.
- <sup>9</sup> *Бражников М. В.* Новые памятники знаменного распева. Л., 1967, с. 34–44.
- <sup>10</sup> *Протопопов В. В.* Музыка на Полтавскую победу. М., 1973.
- <sup>11</sup> *Серегина Н. С.* «...И державу его миром огради». — Советская музыка, 1980, № 12, с. 134–135; *Она же.* Стихиры Меркурию Смоленскому о Батьевом нашествии. — В кн.: *Musica antiqua*. Wydgoszcz, 1982.
- <sup>12</sup> *Леонид*, архим. Стихиры, положенные на крюковые ноты; *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с. 186–191, 357–362.
- <sup>13</sup> *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1961, т. I. XII столетие, с. 122 и сл.
- <sup>14</sup> *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966.
- <sup>15</sup> *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. М., 1963, т. 1, с. 59.
- <sup>16</sup> *Толстая Т. В.* Успенский собор Московского Кремля. М., 1979, с. 28.
- <sup>17</sup> См.: *Гребенюк В. П.* Лицевое «Сказание об иконе Владимирской Богоматери». — В кн.: Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972, с. 339.
- <sup>18</sup> *Гребенюк В. П.* «Повесть о Темир-Аксаке» и ее судьба в XVI–XVII веках. — В кн.: Русская литература на рубеже двух эпох. М., 1971, с. 189–206; *Жучкова И. Л.* К вопросу о литературной истории повести о Темир-Аксаке в XV в.: Доклад на научной конференции молодых специалистов «Вопросы славяно-русского рукописного наследия». Л., 1981.
- <sup>19</sup> *Каменская Е. С.* Исторический сюжет в клеймах иконы Владимирская богородица Истомы Савина. — Третьяковская галерея: Материалы и исследования. М., 1956. Т. I.
- <sup>20</sup> *Гребенюк В. П.* Лицевое «Сказание об иконе Владимирской Богоматери...».
- <sup>21</sup> См.: *Водовозов Н. В.* Былина Кириши Данилова о Волке и древние русско-индийские отношения. — ТОДРЛ, М.; Л., 1958, т. XIV. с. 212.
- <sup>22</sup> *Бегунов Ю. К.* Ранняя русская драматургия (конец XVII — первая половина XVIII в.). — В кн.: История русской драматургии XVII — первой половины XIX в. Л., 1982, с. 32.
- <sup>23</sup> *Моисеева Г. Н.* Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980, с. 231.
- <sup>24</sup> ПСРЛ, СПб., 1851, т. V, с. 249.
- <sup>25</sup> См., например: ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, 586/843, л. 702; ГИМ, Единоречское собрание, № 37, л. 849 об.; ГБЛ, ф. 379 (собр. Разумовского), № 66, л. 622 и др.
- <sup>26</sup> Выявленные нами списки стихир о Темир-Аксаке содержатся в стихирарях конца XVI — XIX вв. Приводим краткие сведения о рукописях.
1. ГПБ, Q1–488, л. 307 об. — 308. Стихирарь конца 50-х годов XVI в., л. 1–451 об.
  2. ГИМ, Единоречское собрание, № 37, л. 853. Стихирарь самого полного состава (начала 80-х годов XVI в.) в рукописной книге полного годового круга песнопений (Обиход, Октоих, Ирмологий, Покаянны и др. песнопения). Объем книги 1009 л., объем стихираря около 600 л. (л. 294–872). На л. 1 запись о вкладе: «Сия книга стихираль певчей церковной домовая у соливычеготские на посаде Благовещения пресвятая Богородицы и у пределов ея святого святителя Николы у соборных церкви и святых чудотворец безребренник Козмы и Дамиана. Положение Никиты Григорьева сына Строганова лета 7093 (=1585)». На существование этой рукописи указал Ю. П. Ясиновский. Состав стихираря проанализирован нами.
  3. БАН, Строгановское собрание, № 44, л. 898 об. — 899. Стихирарь весьма полного состава песнопений знаменного и путевого распевов. Рукопись 80-х годов XVI в., 983 л. (В стихирах и в Заздравной чаше — упоминание царя Федора Ивановича.)
  4. ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, 586/843, л. 704 об. Рукопись представляет собой годовую свод песнопений (Ирмологий, Октоих, Обиход, Покаянны, Подобник и др.). 831 л. Стихирарь занимает более 500 л. (л. 219–721). Эта рукопись упоминалась в литературе и датировалась по вкладной записи второй четвертью XVII в. (см.: *Сергеев В. Н.* Указ. соч.), однако ее филиграни датируются 1583 и 1585 гг. (Лихачев, № 4180, 4182). В стихираре имеется упоминание Федора Ивановича (1584–1598), а по составу служб рукопись датируется очень кратким периодом до 1587 г., поскольку в ней отсутствует служба Ефрему Новоторжскому на 28 января, празднество которому установлено в период от 1584 до 1587 г. См.: *Барсуков Н. П.* Источники русской агиографии. СПб., 1882, стб. 195.
- Стихирарь представляет свод служб самого полного состава и по количеству праздников, и по количеству песнопений в каждом празднике. Поэтому отсутствующие службы говорят не о пропуске составителя, а о времени составления рукописи более раннем,

чем установление праздника. В 1632 г. она поступила в Кирилло-Белозерский монастырь от Василия Сергеевича Прокофьева, который был учителем царя Алексея Михайловича (придворная служба его приходится на 1627–1634 гг.; см.: *Шенгаев Л. С.* Стихи справщика Савватия.—ТОДРЛ. М.; Л., 1965, с. XXI). На л. 2 имеется запись: «Сию книгу во обитель пресвятой Богородицы и преподобного отца Кирилла Белозерского Чюдотворца дал вклад диак Василий Сергиев сын Прокофьев лета 7140 (=1632) июня в 29 день...».

Чрезвычайно полный состав стихираря, а также принадлежность его столь авторитетному владельцу позволяют считать эту рукопись выдающимся памятником древнерусского певческого искусства, запечатлевшим свод русских праздников в его состоянии на середине 80-х годов XVI столетия. Очень важно отметить, что рукописи Единоверч. № 37, Строгановск. № 44 и Кирилло-Белозерск. 586/843 представляют собой списки, сходные по почерку, бумаге и даже по почерку прибавлений, относящихся к первой половине XVII в. На основании вкладной записи Единоверч. № 37 все три списка могут быть отнесены к Строгановской школе. Последние работы о Строгановской школе при Сольвычегодском Благовещенском соборе, начавшем действовать в 1584 г. (ср. вкладную запись 1585 г. из Единоверч. № 37) см.: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство и его традиции в духовной культуре населения Урала (XVI–XX вв.); Автореф. дис. ...канд. ист. наук. Новосибирск, 1981, с. 7–13; *Протопопов В. В.* Нотная библиотека Строгановых в Сольвычегодске (1627).—ПКНО, 1981. Л., 1983.

5. ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 123, л. 406. Стихирарь полного состава конца XVI – начала XVII в. (наличествует служба трем русским святителям Петру, Алексею, Ионе, установленная около 1596 г.; см.: *Барсуков Н. П.* Указ. соч., стб. 53). На л. 1 запись: «Из Кореяжемского монастыря Сольвычегого... Ф. У».

6. ГПБ, собр. Погодина, № 380, л. 692. Стихирарь полного состава, конца XVI – начала XVII в., 704 л. На л. 704 запись о принадлежности рукописи Петру Семеновичу Строганову: «Повелением и списанием Петра Семенова сына Строганова. Сия книга глаголемая Стихирарь... написана сия книга от некоего грешна мужа именем Константина Какозмина сына тихово... в лето 7110 (=1602) декабря 9 дня. И аще какову господину лучится в сию книгу посмотреть, или что пропеть, и вы господа ради не можете на нас в том поносить. И егда ми будет какова речь не гораздо написалась, и вы господа ради сами исправляйте, а нас в том прощайте, а вас господь простит и святити отцы».

7. ГИМ, собр. Уварова, № 142. Стихирарь середины XVII в., нотация путевая, 509 л. На л. 339 запись: «сия книга певчаго Василья Романова сына Рукавишника прозванием Ромашева».

8. ГБЛ, ф. 379, № 66, л. 625. Рукопись представляет собой последнюю часть четырехтомного свода стихираря середины XVII в.: ф. 379, № 63–66, каждая по три месяца; это стихирари особо полного состава – при фор-

мате 20×15 см их объем составляет соответственно 728, 719, 618 и 742 л., всего – 2807 л. К ним примыкает написанная тем же почерком того же формата бумага, переплетая рукопись БАН (Вятское собрание, № 9), представляющая собой выборку слав из этого свода исключительно на русские праздники (ее объем 545 л.). Рукописи из собр. Разумовского (ф. 379, № 63–66) датируются кратким периодом от 1648 до 1650 г. См.: Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского/Под ред. И. М. Кудрявцева. М., 1960, с. 93–96. Рукописи сделаны в начале царствования царя Алексея Михайловича и, по видимому, предназначены для полной общегосударственной «справки».

9. БАН, Вятское собрание, № 9, л. 536. Стихирарь стихир на Славу, исключительно на русские праздники, объемом 545 л. (добавление к полному своду середины XVII в. ГБЛ, ф. 379, № 63–66).

10. ГБЛ, ф. 218, № 1217. Стихирарь XIX в. Перечисленные десять списков стихир о Темир-Аксаке имеют одну певческую редакцию, кроме варианта путевого распева собр. Уварова, № 142.

Из перечисленных десяти списков шесть списков – второй половины XVI в., из них пять относятся к Строгановской (Сольвычегодской) школе. Случайно ли это? Вспомним, что «в конце XVI – начале XVII в. Строгановы, которым приходилось вести борьбу с татарами Приуралья, заказали иконописцу Оружейной палаты Истоме Саввину икону «Владимирской Богоматери» с клеймами, сюжеты которых посвящены нашествию Темир-Аксака; см.: *Гребенюк В. П.* Лицевое «Сказание об иконе Богоматери Владимирской», с. 340. Стихира о Темир-Аксаке встречается преимущественно в стихирарях строгановского круга. Возможно, это обстоятельство может пролить свет на историю происхождения стихир.

<sup>27</sup> ПСРЛ, т. V, с. 249.

<sup>28</sup> ПСРЛ. СПб., 1883, т. VI, с. 127.

<sup>29</sup> Стихиры редакции Ивана Грозного входят в состав стихирарей, включающих стихир о Темир-Аксаке, кроме списка Q1–488. Помимо того, они содержатся в стихирарях конца XVI – начала XVII в.: ГПБ, Соловецкое собрание, 690/769; ГПБ, 01–238 и середины XVII в.: ГБЛ, ф. 379, № 57. Следует сказать, что рукопись, опубликованная архим. Леонидом, в научной литературе традиционно относится к первой четверти XVII в. Однако по филиграммам она датируется 1583 г. (Heawood, № 2556).

<sup>30</sup> Это был стихирарь, принадлежащий руке Лонгина. Описание рукописи, сделанное архим. Леонидом, не оставляет сомнения в том, что это был выдающийся памятник певческого искусства: рукопись объемом в 512 л. при формате в лист, из которых 343 л. занимал Стихирарь месячный. В конце рукописи была запись: «Дозде списания трудолюбозно многогрешнаго ивока Логгина доместика», а полистная запись сообщала дополнительные ценнейшие сведения: «В лето 7155 (=1647) июля в 1 день дал вкладу в дом Живоначальной троицы и великого чюдотворца Сергия с Москвы Чюдова монастыря пострижен-

ник, бывший игумен Сретенского монастыря Моисей книгу Стихирарь знаменной в десть, по духовном своем сыне соборные церкви пречистыя Богородицы Успения по священнике Максиме, во иноцех Макарии, а писал сий стихирарь Живоначальные Троицы Сергиева монастыря головщик и уставщик инок Лонгин своею рукою и отдал племяннику своему священнику Максиму, а Максим, отходя от света сего, отказал мне, Мойсею». См.: *Леонид* архим. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троицкой Сергиевой лавры в Троицкую духовную семинарию в 1747 г. М., 1887, вып. II, с. 333–334). Несомненно, что «племянник Максим» – тот самый, которого Лонгин «научил пети на семнадцать напевов разными знамены; а иные славные стихи переводов не током по пяти, по шести, по десяти и больше». См.: *Рогов А. И.* Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М., 1973, с. 67.

<sup>31</sup> В одном списке (Кир.-Бел. 586/843, л. 703) на этот подобен распевается стихира «Тебе припадают Богородица»..., в других списках имеющая иной распев (см., например, фото-воспроизведение рукописи ГПБ, 01–238).

<sup>32</sup> По материалам картотеки подготовлена статья: *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве. – В кн.: *Источниковедение литературы Древней Руси.* Л., 1980, с. 181–190.

<sup>33</sup> Там же, с. 188.

<sup>34</sup> ПСРЛ. М., 1965, т. 29, с. 209.

<sup>35</sup> См.: *Лурье Я. С.* Был ли Иван IV писателем? – ТОДРЛ, 1958, т. XV; *Лихачев Д. С.* Иван Грозный как писатель. – В кн.: *Посла-*

ния Ивана Грозного/Подгот. текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. М.; Л., 1951; *Он же.* Курбский и Грозный – были ли они писателями? – *Русская литература*, 1972, № 4; *Он же.* Канон и молитва Ангелу Грозному Парфения Уродиваго; *Он же.* Великое наследие. М., 1975, с. 265–288 и 333–348.

<sup>36</sup> См.: *Рогов А. И.* Указ. соч., с. 41–42.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> ПСРЛ, т. 29, с. 135–136.

<sup>39</sup> ПСРЛ. СПб., 1841, т. III, с. 165.

*Примечание к примеру 1.*

При публикации стихир в соответствии с певческой нотацией мы обозначили в нотном переводе взятие дыхания внутри строк знаком  $\uparrow$ , на границе строк – знаком  $\surd$ , на границе строчных групп – знаком  $\approx$ . (О терминах «строка» и «строчная группа» см.: *Покровский А.* Знаменный распев: Техническое построение распева на древнегреческих ладах и разбор мелодических строк. (Лица и фты). Новгород, 1897; *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство: Музыкальная организация знаменного распева. Владивосток, 1983, с. 39, 53.

Напев стихир о Темир-Аксаке развивается поступенно, но при этом общий диапазон занимает почти весь обиходный звукоряд: от «соль» малой октавы (на слове «Владимира») в начале стихир – к до второй октавы в конце ее (на слове «едина»). При исполнении этой стихир следует обратить внимание на высокий уровень интонаций (на «ля»), берущихся в начале строк «attassa» без подвода или с небольшим вводным участком, отмечающих драматизм и эмоциональную значимость слов: «со всеми», «хвалами», «грядяху», «припадающе», «губящих», «агаряны», «образа твоего».



## ВОЛОГОДСКИЕ ПЕВЧЕСКИЕ СТРОКИ

А. В. Конотов

В Гос. архиве Вологодской области обнаружены неизвестные памятники древнерусского певческого искусства — отдельно расписанные нотноточные партий-строки «Путь» и «Верх» обиходных песнопений начала XVIII в.<sup>1</sup> Это событие определяется еще особой степенью значимости: в научный оборот вводится памятник с доступной для чтения системой нотации (редкий случай в типологически родственной группе источников), с широко представленным репертуаром и своеобразной формой изложения произведений строчного стиля — загадочного феномена в контексте церковно-певческой практики второй половины XVII — начала XVIII в.

Палеографический анализ показал, что вологодские певческие строки составлены одним писцом (полное совпадение начерков нот и букв). Специальные термины «Путь» и «Верх», определяющие характер и назначение певческого материала, вошли в первые заголовки книг: «Начало всенощного бдения, си есть вечерни. По пачинании от иерея глаголет: „Приидите поклонимся“, трижды. Потом же начинает пети. Путь»<sup>2</sup>. «Начало всенощного бдения... Таже начинаем пением. Верх»<sup>3</sup> (нотный пример 1, 2).

Состав вологодских списков «Путь» и «Верх» типичен для певческого обихода того времени. Среди других песнопений здесь имеются напевы всенощного бдения с указанием на их поочередное исполнение левым и правым ликами, «Бог господь...» на восемь гласов («Путь» — л. 6 об.—10, «Верх» — л. 7—10 об.), величания св. Николаю и прочим святым, на рождество Христово («Путь» — л. 11 об.—16, «Верх» — л. 12 об.—17 об.), стихиры Иоанну Златоусту на «Господи возвах» («Путь» — л. 17—21, «Верх» — л. 18 об.—23 об.), литургия Иоанна Златоуста («Путь» — л. 31—33, «Верх» — л. 34 об.—36), блаженны на восемь гласов («Путь» — л. 33—40 об., «Верх» — л. 36—44 об.), прокимны воскресные и недельные («Путь» — л. 43 об.—47,

«Верх» — л. 47 об.—51 об.), песнопения «Иже херувимы» («Путь» — л. 49 об.—52 об., «Верх» — л. 54—57), «Достойно есть» («Путь» — л. 55—58, «Верх» — л. 60—63), «О тебе радуется» («Путь» — л. 79—82, «Верх» — л. 86 об.—89 об.).

Вологодские певческие строки в конце несколько повреждены. «Путь» обрывается на втором слове самогласной стихирь шестого гласа «Воспоим вернии» («ве...», л. 93 об.), «Верх» — на той же стихире, но ближе к ее середине («согрешени...», л. 103 об.). Несмотря на это, строки «Путь» и «Верх» по количественному составу песнопений занимают ведущее место среди сохранившихся однотипных списков.

Особенности письменной реализации певческого материала свидетельствуют о том, что функциональное назначение «Пути» и «Верха» как неразрывных элементов музыкально-композиционной системы было обнаружено еще на уровне художественного замысла. В «путной» песне «Иже херувимы» роспев слова «трисвятую» прерывается специальной пометой «захват верх» (л. 50 об.), в данном случае указывающей на инициативу мелодического движения в певческой партии-строке «Верх» (л. 55). В том же «Пути» после окончания малой ектеньи «Господи помилуй» (л. 86) стоит заголовок «Таже псалом на „Благословлю господа“. И по отпусе поем». Затем пропущено 20 незаполненных нотами нотоносцев и начинается припев «И нам дарова живот вечный» (л. 87). Аналогичная ситуация сложилась в партии «Верх» — в том же месте пропущено 22 нотоносца (разница в количестве объясняется отсутствием заголовка «Таже псалом...», л. 94—95).

Если сравнить заголовок партий-строк, легко обнаружить, что «Путь», как основной интонационно-конструктивный элемент произведений строчного стиля, был записан первым — содержание его надписей раскрыто полнее и конкретнее.

НАУАЛО

Всенощнаго БДѢНІА. Свѣтъ  
 ВЪСЪРНИ. ПОЧАУКНАНІИ Ѡ  
 БРЕД ГЛѢТЪ. ПРИИДИТЕ ПОКЛО  
 НИМСА ПРИТЪМЪ, ПОТОМАЕ  
 НАУЧИНАЕТЪ ПЪТИ ПЪТЬ:



Певческая  
 строка  
 «Путь».  
 ГАВО,  
 инв. № 8025

Певческая  
 строка  
 «Верх».  
 ГАВО,  
 инв. № 8027

НАУАЛО

Всенощнаго БДѢНІА,  
 ПЪСЪТЬ ВЕЛИКА ВЪСЪРНИ  
 ПОЧАУКНИ ѠБРЕД ГЛѢТЪ  
 ПРИИДИТЕ ПОКЛОНИМСА Г.  
 ТАЖЕ НАЧИНАЕ ПЪТИ ВЪРХЪ:



#### «ПУТЬ»

- л. 45 об. «Прокимен в неделю самогласен».
- л. 46 «во вторник Предтечи».
- л. 61 об. «На введение пресвятыя Богородицы. Задостойник».
- л. 66 «На сретение Господа нашего Иисуса Христа. Пришев».
- л. 71 об. «Во святую и великую неделю Пасхи даже и до Вознесения господня».
- л. 83 «С концем. Аще восхождет да поет сице».
- л. 84 «По явлению даров глаголем: «Благословен грядый во имя господне». Егда речет иерей: «Спаси боже люди твоя» и поем стихирю сию».

#### «ВЕРХ»

- л. 50 «Вседневный прокимен в неделю».
- л. 50 об. «вторник».
- л. 66 об. «На введение во храм Богородицы».
- л. 71 об. «На сретение господне»
- л. 77 об. «На святую Пасху».
- л. 90 об. «С концем».
- л. 92 об. «По сем: „Благословен грядый во имя господне“».

Некоторые заголовки в строке «Верх» пропущены (л. 50 об., 64, 94). Идентичные по музыке певческие строки «Достойно есть» имеют разные названия: в партии «Путь» — «триличное» (л. 56)<sup>4</sup>, в партии «Верх» — «тифинское» (л. 61 об.). Это не является ошибкой писца — составителя, так как каждое из названий отражает разные уровни понятий: «тифинское» («тихвинское») — происхождение местного варианта напева «Достойно есть», а «триличное» — способ исполнения.

Еще окончательно не выяснено, соответствуют ли многоголосные записи пес-

нопений строчного стиля формам исполнительского воспроизведения, иными словами, возможно ли прямое прочтение строчных партитур? Несомненной является одногласно-последовательная форма записи и исполнения партий-строк. К этой группе песнопений можно отнести и вологодские образцы. Между тем окончательно выяснить музыкально-стилистическую сущность одногласных мелодий, ориентируясь лишь на внешний признак — присутствие характерных для строчного пения помет «Путь», «Верх», «Низ», «Демество», нельзя. Во-первых, имеется значительное количество образ-

цов, в которых эти пометы отсутствуют; во-вторых, каждая в отдельности партий-строка по сути не отличается от местных вариантов знаменного распева.

Для того чтобы окончательно убедиться в принадлежности «Пути» и «Верха» к песнопениям строчного стиля, необходимо их условно совместить в двухголосную партитуру, так как признаки стиля выработаны пока на уровне многоголосных форм певческого искусства (нотный пример № 1).

Как видим, в новой фактуре музыка вологодских строк приобрела типичные признаки строчного стиля: малосамостоятельные формы интонационного и ритмического развития, идентификация звукового диапазона, логически не оправданные, трудноинтонируемые, продолжительные по времени диссонирующие сочетания интервалов. Важно подчеркнуть, что происходит это при полном совпадении музыкальных форм текстуально тождественных партий-строк. Таким образом, можно считать доказанным, что вологодские певческие строки «Путь» и «Верх» являются музыкой строчного стиля.

В знаменных и демественных, реже в нотолинейных, рукописях встречаются двухголосные комбинации партий-строк. В связи с этим можно предположить, что и вологодские образцы существовали в двухстрочном варианте. Между тем возникла мысль о том, не являются ли «Путь» и «Верх» одновременно голосами троестрочных произведений, т. е. не существует ли музыкально родственная им строка «Низ»? В вологодском архиве ее найти не удалось. Не оказалось ее и в других хранилищах. Остался путь музыкальных сравнений. Подтвердится данное предположение может в том случае, если вологодские строки «Путь» и «Верх» совпадут по всем музыкальным параметрам с соответствующими по названию и текстуально тождественными певческими строками из трехголосных произведений.

Для сравнений были отобраны Обиход 1690—1707 гг.<sup>5</sup>, составленный в виде трехголосной партитуры, и песнопения всеобщего бдения, представляющие собой, как и вологодские строки, отдельно расписанные партии «Низ», «Путь», «Верх», неизвестно каким образом попавшие в чуждый по стилю четырехголосный Обиход партесного пения<sup>6</sup>. В этом сборнике в партию «Бас» оказалась вписанной певческая строка с обозначением

нием «Низ» (л. 7—10 об.), в партию «Тенора» — «Путь» (л. 7—9 об.), в партию «Альта» — «Верх» (л. 7—10). Там же были обнаружены троестрочные голоса песни «Бог господь» и полиелея «Хвалите имя господне». Других примеров для сравнений не нашлось.

В результате проведенных сопоставлений оказалось, что между вологодскими и, назовем условно, «партесными» певческими строками существует незначительное различие. Для строчного многоголосия, избыливающего диссонирующими созвучиями, это условие неприемлемо. Пришлось близкий по типу изложения синодальный сборник отложить (нотный пример № 2).

Желаемый результат был получен после сравнения вологодских партий-строк с трехголосным Обиходом ГПБ. Все текстуально тождественные песнопения обнаружили абсолютное сходство на уровне двух строк — «Пути» и «Верха».

Стало ясно, что троестрочный Обиход и вологодские певческие строки относятся к одной и той же местной певческой традиции и, возможно, имеют общий источник протографии. На основании этого можно предположить, что вологодские «Путь» и «Верх» имели третью певческую строку — «Низ» и могли звучать как в двухголосии («Путь» — «Верх»), так и в трехголосии («Низ» — «Путь» — «Верх»). Для восстановления полной фактуры вологодских строк утерянную партию «Низа» следует без изменений заимствовать из Обихода ГПБ (нотный пример № 3).

Многоголосные записи клиросных песнопений строчного стиля просуществова-

№ 1. Фрагмент песнопения «Достойно есть». Совмещение вологодских партий-строк «Путь» и «Верх» (ГАВО, инв. № 8025, л. 56 об., инв. № 8027, л. 61 об.)

Верх  
Путь  
Верх  
Путь  
Низ

I  
Блажен муж Иже не иже на совет  
Блажен муж Иже не иже на совет  
Иже не иже на совет  
Блажен муж Иже не иже на совет  
Иже не иже на совет

В.  
П.  
В.  
П.  
Н.

I  
II

**№ 2. Фрагмент песнопения «Блажен муж». Разночтение местных вариантов:**  
 I — вологодские парти-  
 строки (там же, л. 3 об., л. 4);  
 II — трое-  
 строчие московских певческих традиций (ГИМ, Синодальное певческое собр., инв. № 658, «Низ» — л. 32 об., «Путь» — л. 25, «Верх» — л. 31)

В.  
П.  
В.  
П.  
Н.

I  
II

не-че-сти- вых  
не-че-сти- вых  
не-че-сти- вых  
не-че-сти- вых  
не-че-сти- вых

ли недолго: судя по сохранившимся памятникам, с первой половины XVII до начала XVIII в.<sup>7</sup> Это был сложный, противоречивый период в истории русской музыки. В частности, на церковном клиросе сошлись музыкальные произведения противоположных стилей и жанров, апробирующие новые одноголосные и многоголосные формы исполнительного воспроизведения. Взаимоисключающие тенденции не обошли стороной и музыкальную письменность: песнопения фиксировались в двух несовместимых нотациях — идеографической (безлинейной) и нотноли-

нейной. Шло своеобразное соревнование между стилями и нотациями за место в будущем.

Большинство строчных партитур записано в системе знаменно-демественной нотации, которая пока не поддается дешифровке. В нотнолинейной системе, практически не отличающейся от современного способа записи нот, изложены лишь двух-трехголосные сочинения. Демественное четырехголосие закончило свое существование, так и не расставшись с письменной традицией невм. Симптоматичным является тот факт, что старооб-

Верх  
Путь  
Верх  
Путь  
Низ

От- вер- гша- го  
От- вер- гша- го  
От- верг- ша- го  
От- верг- ша- го  
От- верг- ша- го

В.  
П.  
В.  
П.  
Н.

I  
II

В.  
П.  
В.  
П.  
Н.

I  
II

тво- е- м  
тво- е- м  
тво- е- м  
тво-е- м  
тво-е- м

№ 3. Фрагмент песнопения «Отвергшаго Христе». Совпадение партий-строк вологодских певческих традиций: I — ГАВО, инв. № 8025, л. 34 об., инв. № 8027, л. 38; «Путь» — «Верх». II — ГПБ, 01-875, л. 39; «Низ» — «Путь» — «Верх»

рядцы, бережно сохранявшие одноголосные песнопения демественного распева, не приняли демество многоголосных форм.

Трострочные и демественные певческие сборники, как было сказано, представляют собой трех-четырёх-, реже двухголосные партитуры. На основании этих, чисто внешних, данных некоторые исследователи предположили, что в строчном пении «каждый голос не имел своей отдельно выписанной партии»<sup>8</sup>.

Нами накоплен значительный материал, опровергающий категоричность этих высказываний. В частности, еще в 1867 г. после десятилетнего изучения нотного

трострочника конца XVII в. из вологодского Софийского собора<sup>9</sup> В. Ф. Одоевский пришел к следующему выводу: «Предположение, что эти три партии когда-либо могли быть петы все вместе одновременно, не может даже возбуждать вопроса. Между ними нет никакого гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу, да и характеры партий различные... все три партии по месту, занимаемому нотами, пригнаны к местам, занимаемым словами... — новое доказательство отдельности

Тростроечный обиход  
конца XVII  
Тактовые  
деления  
сделаны  
рукой  
В. Ф. Одоевского

или самобытности каждой партии. Может существовать вопрос лишь о назначении каждой из сих партий...»<sup>10</sup> (нотный пример 3).

Вологодские певческие строки «Путь» и «Верх» — новое доказательство существования отдельно расписанных партий песнопений строчного стиля. Вводимый в музыкальную медиевистику памятник строчного пения начала XVIII в., несомненно, сыграет важную роль в раскрытии неизвестного пока способа исполнения тростроечия и демества.

\*

- <sup>1</sup> Гос. архив Вологодской области, № 8025 — «Путь», № 8027 — «Верх».
- <sup>2</sup> Там же, «Путь» л. 1.
- <sup>3</sup> Там же, «Верх», л. 1.
- <sup>4</sup> См.: ГПБ, Обиход 1690—1707 гг., I, 875, л. 66.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 658. Обиход начала XVIII в.
- <sup>7</sup> Более поздние списки, не имеющие самостоятельного значения, мы не учитываем.
- <sup>8</sup> Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур: Рукопись дис. канд. искусствоведения. М., 1945, с. 17. Значительно позже эту мысль повторил Н. Д. Успенский в книге «Древнерусское певческое искусство» (М., 1976, с. 230).
- <sup>9</sup> ГБЛ, ф. 210, № 24. По листам — повторяющаяся владельческая запись: «Сия книга Вологодского Софийского собору казенная».
- <sup>10</sup> Там же, л. 132 об. Запись рукой В. Ф. Одоевского на последнем листе (подчеркнуто автором).

## НОВЫЙ РУКОПИСНЫЙ ПАМЯТНИК «ЗНАЧКОВОЙ» НОТАЦИИ XVIII В.

*Н. П. Парфентьев*

В одной из своих работ известный представитель русской музыкальной медиовистики С. В. Смоленский вместе с древнерусскими системами фиксации певческих произведений описывает две так называемые «экспериментальные» нотации, возникшие под влиянием западноевропейской музыкальной системы и свидетельствующие «о попытках к усвоению напевов с их помощью вместо 5-линейных нот и крюков»<sup>1</sup>. Рукописи, в которых они были обнаружены, автор датировал концом XVII в. Одна из нотаций («в рукописи из Владимирской губ.») ее создателями была названа «красным знаменем». О другой С. В. Смоленский сообщает, что она «найдена в певчей тетради из Пермской губ. Система своеобразных певческих черных значков расположена на киноварном стане в 3 линии и состоит из означений в 1/8, 1/4, 1/2 и 4/4 такта. Текст рукописи Иосифовский; роспев знаменный; содержание — несколько великопостных обиходных песнопений. Эта нотация, как и предыдущая, читается совершенно легко, но также не приспособлена к даче ритмических и нюансовых указаний»<sup>2</sup>. Исследователь назвал ее «значковым пермским нотным письмом», поместив фотокопию страницы рукописи<sup>3</sup>.

Правильность датировки С. В. Смоленским описанных памятников уже подвергалась сомнению. М. В. Бражников полагал, что во второй половине XVII в. «почва для появления „экспериментальных“ нотаций не была подготовлена. Время для них не пришло, потому что пятилинейная система еще недостаточно укоренилась»<sup>4</sup>. Рукопись «красного знамени» по авторской записи, которую С. В. Смоленский почему-то отнес к «позднейшим»<sup>5</sup>, датируется 1702 г.<sup>6</sup> Уточнить датировку тетради из «Пермской губ.», содержащей песнопения «значковой» нотации, пока не представляется возможным: она «уже в течение многих лет значится утраченной»<sup>7</sup>.

Летом 1979 г., во время работы в составе Уральской археографической экспедиции в г. Невьянске, нам удалось найти еще одну рукопись «значкового» письма,

вторую после описанной С. В. Смоленским. Невьянский памятник относится к концу XVIII в. и содержит Азбуку и Обиходники простой и постный<sup>8</sup>. Название, которое дал нотации С. В. Смоленский, по нашему мнению, не вполне ее характеризует. Сохраняя уже имеющееся в историографии для этой нотации наименование, предлагаем уточнить его. Поскольку основой «новой» нотации является не только система значков (что можно сказать о любой из «экспериментальных» нотаций), но и нотный стан из трех киноварных линеек, то правильнее было бы определить ее как «линейно-значковую» нотацию.

М. В. Бражниковым были обнаружены две рукописи XIX в. еще одной необычной нотации, представляющей собой упрощенную крюковую с раздельноречным текстом, что, несомненно, указывает на среду старообрядцев поморского согласия. По «явному преобладанию во всей нотации знамени палка» автор присвоил ей наименование «палочной»<sup>9</sup>. Для нас особый интерес представляет так называемое «Винословие на подлежащее сочинение», помещенное в одной из рукописей, так как его рассуждения могут быть в значительной степени распространены на все виды «экспериментальных» нотаций, в том числе и на линейно-значковую<sup>10</sup>.

В «Винословии» говорится, что некий «совет благоразумных мужей», сожалея «о многом напрасно времени, изнурении учащихся пети по великопространнейшему многому старому знамени рассудихом... избрати из оного самыя нужнейшие к пению знамени, которые бы могли совершенство производить». Однако, предвидя «поношение» «древностей любителей», «совет» спешит оправдаться. Он говорит, что «издание сие не усиливателно вводитя, но произволительно каждому препоручается» и что новое знамя «не с таким всехвалным духом издается, чтобы весьма возвышено перед старым было»<sup>11</sup>. Так источник раскрывает цели, которые ставили перед собой музыкальные теоретики поморского согласия, а также сооб-

наука божественнаго пѣнія непѣскры  
тѣе похвалное иудобное коученію

«Наука божественнаго пѣнія». Страница Азбуки линейно-значковой нотации (УрГУ, Невьянское собр., № 92 р. л. 1)

ражения, которыми они руководствовались, составляя упрощенную нотацию.

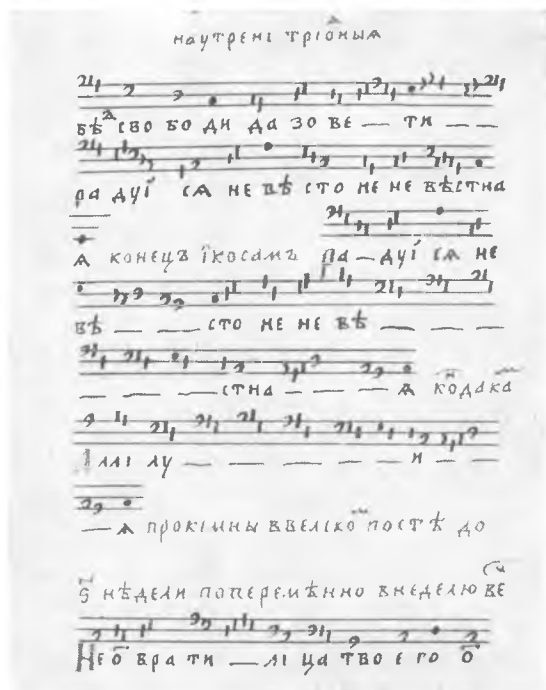
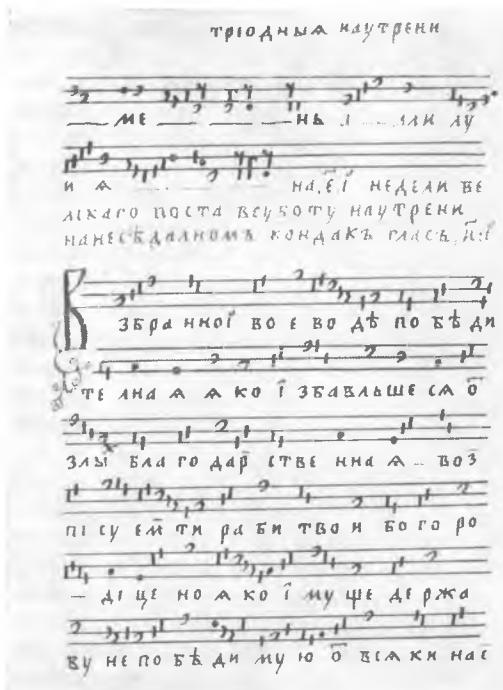
Линейно-значковая система нотописания, судя по месту обнаружения первой («из Пермской губ.») и второй (получена в Невьянске) рукописей, возникла на Урале, причем, вероятнее всего, в среде самого многочисленного старообрядческого согласия софонтиевцев (позже — часовенные)<sup>12</sup>. На последнее указывают истинноречные тексты обоих памятников, наличие признаков в крюковой части невянской рукописи и сохранение этой книги (до передачи ее нам) у часовенных. Первая рукопись считается пока утраченной, поэтому нет возможности уточнить дату ее написания. Сравнение фотоконии ее страницы, помещенной в работе С. В. Смоленского, с невянской рукописью показывает, что оба памятника чрезвычайно близки нотным текстом песнопений (на фотоконии песнопение «Множество содеянных ми зол»), довольно примитивной манерой письма и украшения. Несомненно, списки были созданы не только в одном районе, но и в одном скриптории. Рукопись, описанная С. В. Смоленским (судя и по палеографическим особенностям ее письма), по-видимому, датировалась XVIII в. В пользу такого утверждения говорит и то, что по-

добная нотация не могла возникнуть у старообрядчества XVII в., боровшегося с любым проявлением «новин» в своей среде. Кроме того, сторонники софонтиевщины широко переселялись на Урал в XVIII в. Все это дает нам право констатировать, что линейно-значковая нотация была изобретена на Урале в XVIII в.

Известно, что законодательство первой половины XVIII в. под страхом смертной казни запрещало какое-либо проявление «раскола». Поэтому часть уральских старообрядцев селилась в многочисленных скитах, своеобразных поселениях беглых крестьян вокруг заводов (например, невянских, нижнетагильских). Другая часть укрывалась в самих заводах. В XVIII—XIX вв. здесь шла интенсивная переписка древних книг и создавались новые сочинения. Здесь же поколения приверженцев «древлего благочестия» обучались чтению, книжному письму и обязательно крюковому пению<sup>13</sup>. Поскольку основную массу староверов составляли крестьяне и работные люди («заводов жители»), то обучавшие и обучаемые были именно из этой среды<sup>14</sup>. Вряд ли они имели возможность долго и обстоятельно изучать основы древнего певческого искусства. Кроме того, «раскольничьи» поселения и скиты постоянно подвергались разгромам правительственными войсками, изыманию книг, по которым велось обучение. Все это заставляло старообрядческих музыкальных теоретиков искать пути к облегчению процесса овладения «многотрудным» пением и одновременно к его ускорению. При этом они начинали посягать даже на сами способы записи древнерусских певческих произведений. Так появлялись новые нотации.

В невянском памятнике нет какого-либо предисловия, но музыкально-теоретическое пособие по новой нотации (назовем его традиционно Азбукой) носит весьма характерный заголовок: «Наука божественного пѣния не под скрытием, но явное и удобное ко учению»<sup>15</sup>. Таким образом, творцы этой нотации преследовали те же цели, что и авторы «Винословия», создавшие свое потное письмо. В отличие от поморских музыкальных теоретиков, которые, идя по пути упрощения нотации, избрали «самые нужнейшие к пению знамена», софонтиевские вообще отказались от системы крюков. Поморское согласие сохраняло самые ар-





Кондак «Возбранной воеводе» — одно из древних произведений, переложенное на линейно-значковую нотацию (УрГУ, Невьянское собр., инв. № 92 р., л. 18 об.)

Кондак «Возбранной воеводе». Продолжение (УрГУ, Невьянское собр., инв. № 92 р., л. 19)

хаические традиции крюкового пения (раздельноречие, употребление киноварного «Э», беспризначное письмо и т. п.), поэтому поморские теоретики недаром боялись «древностей любителей» и не случайно назвали свое предисловие «Винословием». Софонтиевцы, до конца 20-х годов XIX в. принимавшие «беглых от официальной церкви попов», сильнее испытывали влияние западноевропейской музыкальной системы. Приступая же к созданию упрощенной нотации, они прямо позаимствовали из нее нотный стан, несколько видоизменив его.

Азбука и Обиходники линейно-значковой нотации в невянском памятнике включены в один переплет с крюковой рукописью Октоиха; к нему также добавлены некоторые песнопения Обихода, Стихиры евангельские, «Личник». В этой рукописи имеется запись о том, что она «Невянского завода жителя Павла Михайлова сына Большакова собственная его, своею рукою писана»<sup>16</sup>. Судя по бумаге, Октоих мог быть написан Павлом Большаковым несколько раньше (не более чем на пять лет) или в одно время с линейно-значковой рукописью. В один переплет они, вероятно, попали одновременно<sup>17</sup>. Следовательно, запись является еще одним свидетельством о месте и среде создания и бытования рукописей линей-

но-значкового письма. Ценность невянского памятника увеличивает находящаяся в нем Азбука, раскрывающая теорию новой системы.

Как указывалось, линейно-значковая нотация состоит из значков, писавшихся чернилами на киноварном потном стане. Всего значков четыре. Терминология, использованная для их названий, позаимствована из крюковой нотации. Первый значок в виде закрашенного кружка (•), равный целой ноте, называется «статьей». Второй напоминает запятую из знаменной нотации вершиной вправо (∩). Он равен половинной ноте и называется «полстатии тихия». Третий знак в виде небольшой вертикальной черты (|) равен четвертной ноте и называется «скорый». Наконец, последний значок, писавшийся в виде тупого угла вершиной вправо (∪) и равный восьмой, получил, по-видимому, название «борзый»<sup>18</sup>.

Все звуки обиходного звукоряда, выраженные посредством значков, располагались на трех киноварных линиях или между ними, причем авторы нотации не ввели добавочных линеек. Не умещавшиеся на потном стане знаки, т. е. самые низкие и самые высокие ноты, писались соответственно под нижней и над верхней линейками. Различались они между

собой (понижались или повышались относительно друг друга) с помощью своеобразных помет, ставившихся над или под этими значками между линейками. Следовательно, весь звукоряд представлялся следующим образом. Низкие «ут», «ре» и «ми» (простое согласие<sup>19</sup>) писались под первой линейкой. «Ут» отличается от остальных пометой Г, помещавшейся над ним между первой и второй линейками. Над знаком, обозначающим «ре», ставилась помета Ч. Она писалась над этим знаком на средней линейке. Значок «ми» — без пометы. Знаки, обозначающие звуки мрачного и светлого согласий, располагались на линейках (начиная с первой) и между ними. «Ля» светлого согласия оказывалась, таким образом, над третьей линейкой. Здесь же писались и остальные ноты — высокие «фа», «соль» и «ля» (тресветлое согласие). От «ля» светлого согласия они также отличаются пометами, которые ставились под значками между второй и третьей линейками: нота «фа» обозначалась значком с пометой под ним ^, «соль» — значком с пометой под ним С, «ля» — значком с пометой под ним □. Графически это можно представить следующим образом:

„статии“

„полстатии тихия“

„скорья“

барзые

Г Ч Л С П

Г Ч Л С П

Г Ч Л С П

Г Ч Л С П

ут ре ми ут ре ми фа соль ля фа соль ля

После раздела, раскрывающего теорию линейно-значкового письма, авторы поместили семь различных по диапазону звуковых последовательностей (гамму-упражнений). Каждая из них имеет свое название («увещательная», «претительная», «любовна» и т. д.), возникшее, очевидно, на основе эстетической оценки мелодии и текста, на который данная гамма распевалась. Так, гамма на слова «Кто ты можешь убежать смертный час...» записана полстатьями тихими. Авторы, учитывая содержание текста и тяжело-

весный характер мелодии, дали название этому упражнению «Память смертная».

Далее в Азбуке помещается раздел, содержащий наиболее характерные мелодические обороты. В древнерусских рукописях он находит аналогии с коклизниками, причем, как и попевкам в коклизниках, каждому из оборотов дано наименование. Исследуя древнерусские коклизники, М. В. Бражников подразделяет наименования попевок на 1) собственные, не связанные с другими терминами; 2) определяющие характер напева; 3) отражающие связь с другими попевками; 4) отражающие место данной попевки в напеве; 5) отражающие развитость, размер, длительность попевки; 6) указывающие направление движения, рисунок мелодии; 7) указывающие отношение к системе осмогласия<sup>20</sup>. Многие из этого мы находим и в наименованиях мелодических оборотов, приведенных в линейно-значковой рукописи. Всего наименований 33; многие из них очень близки названиям попевок-коклиз: восходные — возводные, качална — качалка, опрометка — опромет, стрясошная — тряска и т. п.<sup>21</sup>

М. В. Бражников, говоря о научном значении обнаруженных им рукописей «палочной» нотации, особо отмечал теоретические руководства. В Фитнике ученый увидел «отголоски явно существовавшей некогда теории фит», так как рукопись излагает правила построения и написания этих оборотов<sup>22</sup>. Раздел Азбуки линейно-значковой нотации, раскрывающий наиболее характерные мелодические обороты, по нашему мнению, также представляет определенный интерес. До нас почти не дошли пометные коклизники. Расшифровать беспометные рукописи можно весьма и весьма приблизительно. Приходится только догадываться, что могли, например, обозначать наименования коклиз «опромет», «возмер» и др. Сопоставление древних образцов с такими же поздними, пусть даже выраженными с помощью другой системы нотописания, но более доступной для прочтения и возникшей в среде, сохранявшей эти образцы, позволит, вероятно, выяснить, какие из музыкальных оборотов дали то или иное название коклизам, поможет глубже изучить древнерусскую теорию попевок.

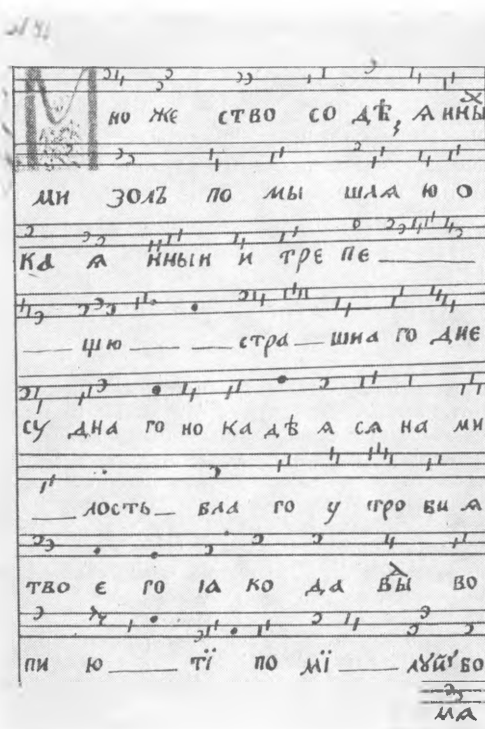
После изложения учебного материала в рукописи следуют Обиходники. Если «тетрадь из Пермской губ.», описанная С. В. Смоленским, содержала «несколько

великопостных обиходных песнопений», то невьянский памятник содержит почти все песнопения не только Обиходника постного, но и Обиходника простого (т. е. Обиходов без литургий). Как отмечалось, запись «Невьянского завода жителя» в крюковой части памятника подтверждает то, что линейно-значковая нотация возникла и имела некоторое употребление в самой демократической (по своей социальной природе) среде уральского горно-заводского старообрядческого населения. Поэтому «распеты» новой нотацией наиболее употребительные, обиходные песнопения.

Как и другие «экспериментальные» нотации, линейно-значковая — это «лишь попытка „новыми“ упрощенными нотными знаками передать тот же самый, давно известный знаменный распев, с наименьшей затратой при этом сил, несмотря на то что для записи знаменного распева существуют и пригодна только одна, в полной мере выражающая его нотация — знаменная (столповое знамя)»<sup>23</sup>. Тем не менее рукописи представляют значительный научный интерес (кроме указанного музыкально-палеографического) и как памятники теоретических изысканий в области древнего певческого искусства в последний период его существования, и как еще один штрих к культурно-историческому прошлому определенных слоев населения России XVIII в.

Приводим описание невьянской рукописи.

*Сборник певческий линейно-значковый и крюковой. XVIII в. (конец). Полуустав нескольких почерков (I — л. I—IV; II — л. 1-30; III — л. 32—114). Текст истинно-речный. 119 (I—IV, 1—115) л.; 4°; 15,8 × 20,0. Филиграния: л. 1—30 — гербы Ростова и Ярославля с белой датой «1787» — Клепиков\*, № 506, 751; л. 32—115 — герб Ярославля с белыми датами «1781» и «1782» — Клепиков, № 770. Переплет — доски в коже с тиснением; одна застежка утрачена. Записи скорописью XVIII в.: «Сия святая и богодухновенная книга Охтай гевчей Невьянского завода жителя Павла Михайлова сына Большакова собственная его, своею рукою писана» — л. 38; «Сия святая и богодухновенная книга Невьянского завода жителя Павла Михай-*



Страница рукописи «значкового пермского нотного письма», опубликованная С. В. Смоленским

лова сына Большакова» — л. 105 об.—114. Нотации: л. 1—30 — линейно-значковая; л. I—IV, 32—114 — знаменная с пометами и признаками (фиты и лица в разводах в тексте с начертаниями на полях и без начертаний, реже — в начертаниях в тексте без разводов); л. 26, 26 об., 29—30 — значки не проставлены; л. 36 об., 88—89 — крюки не проставлены. Роспевы: путевой (столповым знаменем): Блажен муж — л. 35; ин роспев: О тебе радуется — л. 89 об., Восия день радостен — л. 112 об.; перевод: Придите празднующих собори — л. 113.

Содержание: горюсходный холм — л. I, упражнения на крюках без текстов — л. I об.—III; «Наука божественного пения не под скрытием, но явное и удобное ко учению» (Азбука линейно-значковой нотации): о системе значков — л. 1, упражнения («Кто ты можешь убежать смертный час...» и др.) — л. 1—2, характерные мелодические обороты — л. 2—4 об.; Обиходник простой — л. 4 об.—15; Обиходник постный — л. 15 об.—19 об.; Обиходник простой (продолжение) — л. 20 об.—23 об.; песнопения Пасхи — л. 23 об.—26; избранные стихиры и задостойники — л. 27—30 (линейно-значковая часть рукописи обрывается заголовком: «На нефимоне: трошари, глас б»; далее крюковая часть);

\* Клепиков С. А. Филиграния и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII—XX вв. М., 1959.

песнопения Обиходника простого — л. 32—38 об.; Октоих — л. 39—86; избранные стихиры и задостойники — л. 86 об.—89 об.; Стихиры евангельские — л. 91—101; тропарь «Егда славнии ученицы» — л. 101 об., стихира «Воскресение твое» — л. 102; «Личник» (разводы лиц) — л. 103—112; стихиры: «Восия день радостен» — л. 112 об., «Придите празднлюбных собори» — л. 113.

(УрГУ, Невьянское собр., № 92 р.)

\*

- <sup>1</sup> Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901, с. 101—103. Первые и очень краткие сведения о нотациях были сообщены тем же автором; см.: Смоленский С. В. О собрании древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения. Отд. оттиск из «Русской музыкальной газеты» за 1899 г., с. 62—63.
- <sup>2</sup> Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях, с. 103.
- <sup>3</sup> Там же, с. 102.
- <sup>4</sup> Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 377.
- <sup>5</sup> Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях, с. 101.
- <sup>6</sup> Запись тем же почерком, что и вся рукопись, сообщает: «Написаны быша дванадцать Праздников господских и богородичных под знаменем, зовомом красным,— первые роспеву российского, вторые того же знамени роспеву греческаго — лета от рождества по плоти бога слова 1702 лета месяца июля в 4 день...» (ГИМ, Синодальное певческое собр., № 109, л. 200 об.).
- <sup>7</sup> Бражников М. В. Указ. соч., с. 377. Под номером, за которым в Синодальном училище пения числилась рукопись, хранится отрывок другой певческой книги (ГИМ, Синодальное певческое собр., № 842).
- <sup>8</sup> Рукопись хранится: УрГУ, хранилище археографической лаборатории, Невьянское собр., № 92р.
- <sup>9</sup> Бражников М. В. Неизвестная безлинейная певческая нотация.— В кн.: Бражников М. В.

Статьи о древнерусской музыке. М., 1975, с. 116, 119.

- <sup>10</sup> «Винословие» опубликовано: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки, с. 418—420.
- <sup>11</sup> Там же, с. 418.
- <sup>12</sup> Согласно основано керженским попом Софонтием. Широкое распространение на Урале получило с 20-х годов XVIII в. См.: Покровский Н. Н. Антифеодальный протест уральско-сибирских крестьян-старобрядцев в XVIII в. Новосибирск, 1974, с. 39—40 и др.
- <sup>13</sup> Движение староверов вовлекло довольно широкие массы низших слоев населения России, привело к необычайному росту грамотности (в том числе и музыкальной) в этих слоях. С трансформацией большинства уральских старообрядцев в беспоповщину древнерусское певческое искусство выходит у них за рамки обычного профессионального функционирования и становится одной из неотъемлемых черт культуры разных слоев горно-заводского старообрядческого населения. Однако утрата певческим искусством своего профессионализма сказалась на его качественной стороне. См.: Парфентьев Н. П. Певческие крюковые рукописи на Урале XVII—XIX вв.— В кн.: Из истории духовной культуры дореволюционного Урала. Свердловск, 1979, с. 73—84.
- <sup>14</sup> См.: Парфентьев Н. П. Указ. соч., с. 80.
- <sup>15</sup> УрГУ, Невьянское собр., № 92р., л. 1.
- <sup>16</sup> Там же, л. 38.
- <sup>17</sup> Переплет можно датировать концом XVIII в. В конце XIX — начале XX в. он был реставрирован.
- <sup>18</sup> Его значение раскрывается в гамме, которая в рукописи именуется «борза».
- <sup>19</sup> Сами согласия в рукописи не упоминаются.
- <sup>20</sup> Бражников М. В. Древнерусская теория музыки, с. 186 и далее.
- <sup>21</sup> Первые наименования взяты из линейно-значковой рукописи, вторые — из списка попевок-кокнз. См.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки, с. 203—208.
- <sup>22</sup> Бражников М. В. Неизвестная безлинейная певческая нотация, с. 119; *Он же*. Древнерусская теория музыки, с. 380.
- <sup>23</sup> Бражников М. В. Неизвестная безлинейная певческая нотация, с. 120.

### III

## НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ ПСКОВСКОЙ ЖИВОПИСИ XV—XVI ВВ.

Ю. Г. Бобров

Прошло более полувека с тех пор, как И. Э. Грабарем были сказаны следующие слова: «...недалеко время, когда псковская школа предстанет перед нами, быть может, с такими же легко определяемыми оттенками, какие мы уже сейчас различаем в школе новгородской»<sup>1</sup>.

Каждое новое раскрытое из-под вековых наслоений произведение расширяет наши представления о художественной школе Древнего Пскова. Ее своеобразие проявляется в самом раннем памятнике — фресковом ансамбле Спасо-Мирожского монастыря (1156 г.), но в полной мере талантливость псковских мастеров раскрывается во второй половине XIV — начале XV в. К этому времени относятся удивительные по силе живописной выразительности произведения «варваринского мастера»<sup>2</sup>.

XV столетие принято считать периодом затухания той живописно-экспрессивной манеры письма, которая была присуща классическому стилю Пскова конца предшествующего века. «Но и на этом этапе развития, — как отмечал В. Н. Лазарев, — псковская иконопись не утрачивает своей оригинальности. Ее образы сохраняют былую полнокровность и живость выражения, на них по-прежнему лежит печать чисто фольклорной свежести и непосредственности»<sup>3</sup>. Исследования Л. В. Бетина о росписях Успенской церкви в Мелетово и псковской миниатюре 1463 г. позволяют отказаться от тезиса об архаизации в псковском искусстве<sup>4</sup>. Псковская школа живописи характеризуется особой традиционностью, а выработанные ею пластические приемы в сочетании с традицией переосмысления иконографических канонов, что было свойственно псковичам в большей степени, чем мастерам других иконописных школ, привели к сложению такой устойчивой художественной системы, которая сохранила своеобразие даже в произведениях XVII столетия.

Живопись Пскова XV в. все еще известна нам по небольшому числу произведений<sup>5</sup>. Тем более значительный интерес представляет собой икона с изображением апостола Андрея из Псковского историко-архитектурного музея-заповедника, входившая в состав деисусного чина церкви Успения с Пароменья<sup>6</sup>.

Изображенный на иконе в рост святой одет в киноварный хитон и темно-зеленый гиматий, в руках — приоткрытое Евангелие. Отождествить образ святого с апостолом Андреем позволяет иконография изображения этого особо почитавшегося на Руси апостола. Так, в Евхаристии на алтарной стене Софии Киевской, а затем в мозаиках Михайло-Златоверхого монастыря устанавливается согласно византийской традиции такой канон в изображении апостолов, который наделяет их устойчивыми «портретными» признаками.

Развитие русского высокого иконостаса приводит к увеличению числа фигур деисусной композиции<sup>7</sup>. Обычный для более раннего времени семифигурный деисус к концу XV в. вырастает до огромных размеров и включает в себя до 21 иконы, как в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря<sup>8</sup>. Причем впервые изображение Андрея Первозванного появляется в деисусном чине владимирского Успенского собора 1408 г., затем в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, московского Успенского собора, в Ферапонтовом монастыре<sup>9</sup>.

Следует отметить, что обычно апостол Андрей изображался слева от Христа, вслед за Павлом, так же как и на псковской иконе<sup>10</sup>. Включение апостола Андрея в состав деисуса было вызвано не только увеличением размеров чина, но зависело и от величины алтарной арки. В подборе «представителей отдельных иерархических категорий, молящих царя небесного»<sup>11</sup>, заметную роль начинают играть определенные политические тен-



«Апостол Андрей». Фрагмент. Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, 2-я половина XV в. Дерево, яичная темпера, 157×52×4 см, инв. № ПКМ-1558

денции. Московская Русь в XV в. постепенно становится центром мощного централизованного государства, в связи с чем все более актуальными представляются идеи прославления русской церкви и государства, его национальной истории. Они нашли свое воплощение в составлении Летописного свода, Четых Миней митрополита Макария, канонизации многих русских князей и деятелей церкви в середине XVI столетия<sup>12</sup>. В деисусной композиции, так же как и в общем корпусе христианских святых, все более заметную роль начинают играть изображения, связанные с прославлением московского княжеского дома и русской церкви. Если в деисусе Благовещенского собора Московского Кремля (1405 г.) эта идея выражена в аллегорической форме — все прибавленные к среднику иконы «являются изображениями патронов московских князей»<sup>13</sup>, — то позднее, в XV и XVI вв., обычным становится включение в деисусные чины изображений московских митрополитов Петра и Алексея, Леонтия Ростовского, Кирилла Белозерского и др. Изменение иконографического состава деисуса в на-

чале XV в. приводит к тому, что, например, в иконостасе Преображенской церкви (1595 г.) Кирилло-Белозерского монастыря вселенские святители были заменены русскими<sup>14</sup>, а в деисус церкви Сергия Радонежского в Изборске (конец XVI в.) псковские иконописцы включают местных святых — князей Всеволода-Гавриила и Довмонта-Тимофея<sup>15</sup>. Изображение Андрея Первозванного — проповедника христианства среди славян, — всегда соседствующее с изображениями русских митрополитов, таким образом, придает особое идейное звучание не только деисусному чину, но и всему ансамблю иконостаса.

В целом достаточно редкая для деисуса икона с апостолом Андреем в составе псковского чина свидетельствует о распространности во Пскове XV в. московской иконографической концепции иконостаса. Влияние московского искусства на художественную жизнь Пскова может найти свое объяснение в той давней ориентации Пскова на Москву, которая вызывалась необходимостью иметь могучего покровителя в постоянной борьбе с западными соседями и бывшим сюзереном — Великим Новгородом<sup>16</sup>. На протяжении всего XV столетия укреплялись связи с Москвой, откуда псковичи постоянно испрашивают себе наместника. Под 6932 (1423) годом летопись сообщает: «Псковичи послаша к князю великому Василию Дмитриевичу Феодосия посадника и бояр князя просити на Псков, и биша чолом, абы печаловался о Пскове и пзавил бы от гнева князя Витовта»<sup>17</sup>. Позднее, в годы, предшествовавшие захвату Новгорода Иваном III, псковичи писали в ответе «рижскому мастеру» в 1471 г.: «а то земля п вода Святые Троица Псковская, вотчина Великих князей всея Руси»<sup>18</sup>.

Однако если включение изображений апостола Андрея в состав деисуса предполагает следование московским чинным композициям, то стиль иконы принадлежит к ярким проявлениям псковской художественной школы. Колористическое решение, отражая местную традицию, основано на контрастном противопоставлении дополнительных цветов: розовато-красной киновари и темно-изумрудной зелени, что в сочетании с типичным для Пскова золотым ассистом придает иконе декоративную выразительность и эмоциональную напряженность. Голова апостола написана в широкой живописной ма-

нере, восходящей к пластике ликов икон второй половины XIV в. из Варваринской церкви. Ближайшими аналогами являются такие произведения XV столетия, как «Сошествие во ад» (Псковский историко-художественный музей-заповедник), «Параскева Пятница в житии» (ГРМ), «Архангел Гавриил» (ГРМ), в которых, подобно нашей иконе, на смену динамичному мазку приходит заливка плоскости слоями вохрения. Накладной деревянный нимб, покрытый сверху левкасом, развивает живописную пластику иконы в рельефе. Этот прием, известный в псковской иконописи по «Деисусу» конца XIII в. (ГРМ) и иконе архангела Гавриила XV в. (ГРМ), восходит к балканским памятникам, на которых часто встречаются рельефные нимбы и другие украшения фона<sup>19</sup>.

Для псковской иконописи характерно обращение к сербской иконографии, что подробно было исследовано В. Н. Лазаревым в отношении Снетогорских росписей<sup>20</sup>. Псковский мастер, следуя местной традиции, также обращается к необычной для древнерусской живописи редакции в изображении Евангелия в руках апостола Андрея. Кодекс написан в горизонтальном положении и приоткрыт так, что видны строки текста. Подобная деталь может быть отмечена на иконе «Апостол Матфей» из Охрида (конец XIII — начало XIV в.) и на изображении апостола Андрея в росписях Трески (1388—1389 г.)<sup>21</sup>. Так незначительное отступление от канона привносит в образ апостола тот оттенок внутренней раскрепощенности, который точно соответствует эмоциональной напряженности произведения. Все это позволяет отнести икоцу апостола Андрея к числу лучших созданий псковской живописи второй половины XV столетия.

В XVI в. происходят заметные изменения в стилистике живописи Пскова. Однако традиция переосмысления иконографических канонов, восходящая к мастерам XIV в., остается одной из типичных черт художественного гения псковичей<sup>22</sup>.

Заметным явлением среди открытых в последние годы произведений являются две житийные иконы с изображением св. Николая — едва ли не самого популярного святого на Руси. Уже в конце XI в. создается русский список жития Николая, автор которого замечает: «Прииде в Русь и виждь-яко несть града, ни села,

идеже беша чудеса многа сумножена святаго Николы»<sup>23</sup>. На первой псковской иконе сцены из жизни епископа Мирликийского представлены в 12 клеймах<sup>24</sup>. В центре изображен Никола в рост в епископских одеждах. Его поза с отведенной в сторону левой рукой восходит к ранним памятникам XIII—XIV вв.<sup>25</sup> Если композиция средника традиционна, то состав и расположение житийных клейм демонстрируют местную псковскую иконографическую редакцию, отличающуюся от распространенной иллюстрации византийского метафрастова жития<sup>26</sup>.

Умение вчитываться в текст, склонность к углубленному переосмыслению канона создают псковским мастерам особую славу<sup>27</sup>. Максим Грек, призванный рассудить спор об иконе Христа, написанного псковичами в образе Давида, характеризует псковскую школу следующим образом: «Показали ми, господине, твой подъячей образ необычен, его же опроче одного града, во всей русской земле не пишут»<sup>28</sup>. Далее Максим Грек замечает: «А кто де и захочет, емлючи строки от писанья, да писати образы, и он бесчисленные образы может составить»<sup>29</sup>. Псковский иконописец, «емлючи строки от писанья» в отличие от всех сохранившихся икон на этот сюжет четко разделяет прижизненные и посмертные чудеса Николы, так же как это следует из древнейшего русского списка жития<sup>30</sup>. Создается композиция, сочетающая горизонтальный и вертикальный порядок клейм<sup>31</sup>. Прижизненные деяния завершаются чудом «о древе из него же изгна беса». Ниже в левом столбце автор помещает сцены перенесения мощей св. Николы из Мир Ликийских в итальянский город Бари и Успение Николы. Изображение перенесения мощей продиктовано текстом русского списка жития 1090-х годов. Это событие, происшедшее в 1087 г., отмечается только греко-восточной церковью и стало праздноваться в Киеве с 1089 г.<sup>32</sup> Сюжет появляется в живописи с конца XI в. и известен в древнерусском искусстве по иконам начала XIV столетия<sup>33</sup>. Причем на псковской иконе Никола изображен стоящим во гробе, что не встречается в других памятниках. Цикл посмертных чудес открывается вслед за Успением композицией о спасении от меча трех мужей и продолжается в правом столбце клейм, завершаясь сценой Приведения Агрикова сына Василия к родителям.

→  
«Святой Николай в житии». Общий вид. Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, 1-я треть XVI в. Древо, личная температура, 98,5×79×2,8 см, инв. № ПКМ — 2714







Образ Николая исполнен суровой простоты, что подчеркивается преобладанием лицевой части в иконе. Яркий живописный нимб своим интенсивным звучанием задает тон всему колористическому строю иконы, построенному на сочетании излюбленных псковичами живописи и сине-зеленой краски. Графичные, орнаментально трактованные одежды Николая близки по своему стилю таким иконам, как «Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий» (XV в., ГТГ) и «Сошествие во ад с избранными святыми» (начало XVI в., ГРМ). Пластика лиц, цельность клейм, не перегруженных изображениями фигур и архитектуры, указывают на первую

треть XVI столетия как возможное время создания произведения. Любовь к простому, но выразительному орнаменту, лаконизм цветового решения в сочетании с обобщенной мягкой пластикой икононых горек несут в себе характерные признаки псковской школы живописи.

На второй иконе представлено шитье Николай в 18 клеймах<sup>24</sup>. Центральная фигура епископа в крестчатой фелони отчасти подобна по своему типу первой, более ранней иконе. Отличие состоит в том, что святой здесь представлен в образе оранта, с воздетыми руками. Здесь псковский мастер следует канону изображения Николая Зарайского, воинский куколь которого особенно укрепляется в Москве с

«Святой Николай в житии». Фрагмент. Переписанные модели»

конца XV в. в связи с собирательной политикой московских князей и борьбой против крымских татар.

Тема заступничества св. Николая за Русь с особой силой звучит в этой иконе, вторгаясь в повествование жития. Следует сказать, что цикл повестей о Николе Зарайском, в основе своей возникший в первой половине XIV в., но окончательно сложившийся в середине XVI столетия, насыщен трагическими рассказами о битвах рязанских князей с полчищами Батыя<sup>35</sup>. Автор повести говорит о князе Федоре Юрьевиче Рязанском: «А с погаными половцы часто бьяшася за святых церкви и православную веру»<sup>36</sup>. На фоне этих событий разворачивается история перенесения иконы св. Николая из Корсуни в Рязань в 1225 г., которая в одном из списков (Стрелецком) трактуется как спасение образа от поганых, захвативших Крым и Корсунь, и сравнивается с легендарным уходом иконы Богоматери в Новгород перед захватом Константинополя турками<sup>37</sup>.

Понимание образа святителя Николая — «недугующим исцеление, и всем всяк помощник показалася еси»<sup>38</sup> — через призму воинской героики представляется естественным для псковского искусства. Чувствам псковичей должен был быть близким рассказ о подвиге Евпатия Коловрата, о котором автор повести восклицает: «Сии бо люди крилати и бесмертнии суть — како бьяшася един с тысящью, а два с тмами»<sup>39</sup>. Иконописец, стремясь подчеркнуть значение рождения Николая, изображает уникальную по своей иконографии сцену в первом клейме. Рядом с возлежащей на ложе Нонной — матерью Николая — представлен агнец, что символизирует видение Нонной знамения накануне рождения будущего вселенского святителя согласно тексту древнейшего русского жития: «и тако много знамению бывшу благоволи владыка и господь в векъ»<sup>40</sup>. Изображения в житийных клеймах выражают интерес к повествовательной, жанровой трактовке сюжетов. Особым изяществом и вниманием к бытовым подробностям преисполнены сцены рождения Николая, чуда в купели и чуда с кормлением, которые описаны в житии XI в.<sup>41</sup> В клейме «Обучение грамоте» иконописец изображает не только обычное «приведение к учителю», но и Николая, сидящего с двумя другими детьми за книгами.

Однако основной замысел иконы раскрывается в сценах на темы киевских чудес от иконы Николая, принадлежащих перу составителя первого русского жития<sup>42</sup>. Здесь святой выступает как покровитель русских людей. Этот цикл открывается чудом о «киевском отроке» (клеймо 9), утонувшем в Днепре и возвращенном чудотворцем «на полотеях святых София живо и невредно»<sup>43</sup>. Затем в двух клеймах иллюстрируется история о половчанине. Некий киевлянин Добрык отпустил на свободу раба своего — половчанина, взяв с него клятву перед иконой св. Николы вернуть выкуп (клеймо 12). Половчанин не сдержал обещания, и тогда Никола трижды являлся ему. Иконописец включает в состав клейм последнее явление Николая: «приключи сонму быти князем их и велмож съехавшимся многим, той же половчин тутож приеде, егда ста на коне со други своими, явися третицею стьи Никола невидимо и сторже его с коня его»<sup>44</sup>. Убоявшись могущества «русского бога», половецкие князья заставили «половчина» вернуть выкуп.

Цикл киевских чудес Николая, включенный в текст жития макарьевских Четьх Миней в середине XVI в., впервые в этой иконе иллюстрируется столь подробно. Псковский иконописец, очевидно, следует миниатюрам Лицевого жития Николая, созданным в это же время, которые насчитывают более четырехсот изображений<sup>45</sup>. Под влиянием иконографии этого свода возникло также и клеймо с чудом «О Стефане царе како ему Никола свет дарова»<sup>46</sup>. Легенда о возвращении зрения сербскому царю Стефану Урошу, отсутствующая в ранних русских списках, была заимствована Макарием для текста Миней из жития Стефана Уроша. Иконописец, основываясь на иконографии Лицевого жития, в одном клейме совмещает два эпизода: возвращение зрения царевичу Стефану, ослепленному мачехой, и явление Николая, предвещающего кончину царю Стефану<sup>47</sup>.

Таким образом, тематика клейм иконы, почерпнутая из Четьх Миней Макария, следование иконографии миниатюр Лицевого жития позволяют отнести псковскую икону ко второй половине XVI в.<sup>48</sup> Кроме того, на более позднее по сравнению с первой иконой происхождение этого памятника указывает повторение иконографии сцены перенесения мощей, которая здесь помещена на своем обычном месте

*«Святой Николай в житии». Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, 2-я половина XVI в. Дерево, яичная темпера, 101,5×82×3 см, инв. № ПКМ — н/в 351*





«Святой  
Николай  
в жизни».  
Фрагмент.  
«Видение  
матери  
св. Николая»

«Святой  
Николай  
в жизни».  
Фрагмент.  
«Видение  
св. Николая  
половчанам»



в предпоследнем клейме. Псковский мастер, включая раннейшие эпизоды из цикла ивневских чудес, среди которых история о половчаньях ассоциировалась с борьбой Руси против крымских и казанских татар, добивается идеального единства образа Николая Зарайского в середине иконы с содержанием житийных клейм.

Произведения псковской живописи XVI в. в большинстве своем не имеют точных атрибуций. При этом отчаянно тлотеению иконы Николая с восемнадцатую клеймами жизни и памятникам середины и второй половины столетия. Для ее живописи, особенно в сравнении с первой житийной иконой, характерны усиление графического начала, более сухая моделировка ликов, усложнения композиция клейм, стремление к их ритмическому объединению. Наиболее ощутимы колористические изменения. На смену эмоционально напряженной кипозарно-зеленой гамме приходит интерес к изысканным цветовым сочетаниям. Живописец добивается благородного, спокойного звучания синих, розовых, бледно-лиловых, светло-зеленых, серых и охристых тонов, в окружении которых

любимыми красочными канонами и изумрудная зелень теряют свою драматическую контрастность. Тенденция к расширению живописной палитры, высветлению цветовой гаммы прослеживается на многих произведениях этого времени и может считаться типичной для псковской школы середины и второй половины XVI в.

Публикуемые памятники, таким образом, вскрывают некоторые черты художественной культуры Пскова XV—XVI вв. Отличительной особенностью произведений этого периода является соединение устойчивой местной традиции с влиянием московского искусства, которое заметно как в развитии выразительных средств живописи, так и в выборе иконографических источников. Причем для Пскова свойственна ориентация на древние источники и образцы. Эта особенность не может рассматриваться как проявление архаизирующих, консервативных по своей сути тенденций. Скорее здесь следует говорить об особом средневековом способе мышления, для которого характерна склонность к толкованиям, комментариям древних текстов и событий, когда новое



сохраняет возникает путь переосмысления старых образов. Иконография этих трех основных сюжетов повинуется следовательно с своеобразия реалистических прояснений в древнерусском искусстве. Демократические основы художественной культуры в этот период выступают не только в многообразии предметных решений. Особая конкретность художественного мышления русских мастеров реализуется в том, что они перерабатывают канон, выходя в иконографической традиции такие образы, которые позволяют им в канонической драматургии и в легендарно-мифологическую композицию ввести элементы истории, отражающие актуальные идеи своего времени.

<sup>1</sup> Гребнев В. О древнерусском искусстве: Исследования, реставрации и охрана памятников. М., 1968, с. 232.

<sup>2</sup> Ребриковская Н. А. О группе древнерусской иконописи «Славная женщина» второй половины XIV века.— В кн.: Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1966; Осипенко А., Кошелова Н. Живопись Древнего Пскова XIII—XVII веков. М., 1971, с. 36—37.

<sup>3</sup> Давыдов В. В. Живопись Пскова.— В кн.: История русского искусства. М., 1924, т. II, с. 287.

<sup>4</sup> Бегич Л. В. Псковская иконопись 1483 года и проблемы истории псковской живописи середины XV века.— В кн.: Древнерусское искусство. Фрунженские чтения. М., 1972, с. 208.

<sup>5</sup> Каталог выставки «Живопись Древнего Пскова». М., 1970.

<sup>6</sup> Андреев Андрей, кат. № ПИМ-1236, разм. 137×32×4,5 см. Доска сосновая, лессированная прозелем, сажими. На тыльной стороне неясно заметны остатки мажорировки П.Р-108. Живопись раскрыта в мастерской реставрации в таллинском живописном Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Н. Е. Рубина Академии художеств СССР в 1962—1963 гг. Реставратор В. Болотов, живописец Ю. Г. Кобров.

<sup>7</sup> О развитии иконописи см.: Бегич Л. В. Исторические основы древнерусского иконописного искусства. М., 1970. *Об ик.* Об архитектурной композиции древнерусских иконостасов иконостасов. Меленко М. А. Живопись Успенского собора во Владимире. Андрей Рубнов. — В кн.: Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и традиционная к. ои живописи XIV—XVI вв. М., 1970.

«Славная женщина» в иконостасе. Фрагмент. «Славная женщина» в иконостасе. Фрагмент. «Турба и ко- лотыльники»

- <sup>6</sup> *О. В. Лелекова.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.— В кн.: ВЦНИЛКР. Сообщения. М., 1972. Вып. 26.
- <sup>9</sup> *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи XI—XVIII веков. М., 1963, т. 1, с. 269, 336.
- <sup>10</sup> *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы. СПб., 1893.
- <sup>11</sup> *Мысливец И.* Происхождение «Деисуса».— В кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973, с. 59.
- <sup>12</sup> *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
- <sup>13</sup> *Бегин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса, с. 63.
- <sup>14</sup> *Сперовский Н.* Указ. соч., с. 73.
- <sup>15</sup> *Бобров Ю. Г.* Новооткрытый деисусный чин из церкви Сергия Радонежского в Изборске.— В кн.: ПКНО, 1978, Л., 1979.
- <sup>16</sup> См.: *Жидков Г.* Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI веков.— Труды секции искусствознания института археологии и искусствознания РАНИОН, II. М., 1928.
- <sup>17</sup> ПСРЛ, т. 5.
- <sup>18</sup> Псковская летопись, изданная на иждивение Общества истории и древностей российских при Московском университете М. Погодиным. М., 1837.
- <sup>19</sup> См. иконы XIV—XV вв. «Спас поясной», «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Одигитрия с избранными святыми на полях». «Св. Николай» и др.— В кн.: *Бурић В. Ј.* Иконе из Југославије. Београд, 1961, табл. 2, 8, 14, 19. Традиция рельефного украшения фонов в иконах имеет место также в болгарских памятниках (*Прашков Л.* Болгарская живопись IX—XIX веков: Каталог выставки. М., 1976), на синаяских иконах (*Sotirtou G. et M. Icones du Mont Sinai, t. I, II. Athènes, 1959*).
- <sup>20</sup> *В. Н. Лазарев.* Снетогорские росписи.— В кн.: Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970; см. также: *Бегин Л. В.* Псковская миниатюра 1463 года..., с. 214—216.
- <sup>21</sup> *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчић С.* Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. София; Белград, 1967, ил. 169; *Бурић В. Ј.* Указ. соч.; *Он же.* Византијске фреске у Југославије. Београд, 1974, табл. 95.
- <sup>22</sup> В. Н. Лазарев в статье о снетогорских росписях писал: «можно без преувеличения утверждать, что снетогорская роспись дает среди памятников русской монументальной живописи XII—начала XIV века наибольшее количество неожиданных решений и смелых отступлений от общепринятых иконографических канонов» (*Лазарев В. Н.* Снетогорские росписи, с. 174).
- <sup>23</sup> Архим. *Леонид.* Житие и чудеса святого Николая Мирликийского и похвала ему.— ПДПИ, 1881, вып. 34, с. 9.
- <sup>24</sup> Св. Николай с житием в 12 клеймах, ивн. ПКМ-2714, разм. 98,5×79×2,8 см., доска сосновая, шпонки врезные сквозные. Порядок клейм: первый регистр — 1. Рождение Николая, 2. Обучение грамоте, 3. Поставление в
- диаконы, 4. Поставление в епископы; левый столбец — 5. Посещение древа, 6. Перенесение мощей из Мир в Бари, 7. Успение, 8. Спасение трех мужей от меча; правый столбец — 9. Явление Николая царю Константину. 10. Избавление трех воевод из темницы, 11. Избавление корабля от потопы с изгнанием бесов из корабельных снастей, 12. Приведение Агрикова сына Василия к родителям.
- Икона раскрыта в мастерской реставрации и техники живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Реставраторы: И. Веселкина (консервация), И. Титорова (раскрытие, тонирование утрат), руководители Ю. Г. Бобров, И. В. Ярыгина.
- <sup>25</sup> *Очерк иконографии св. Николая см.: Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976. каталог № 9, 13, 34, 35.
- <sup>26</sup> Византийские легенды. Л., 1972, с. 140—155.
- <sup>27</sup> Знание многочисленных иконографических источников, в том числе балканских, умение в изобразительной форме воплощать сложные богословские идеи, можно думать, сыграли не последнюю роль в привлечении псковских иконописцев митрополитом Макарием к работам в Московском Кремле в 1547 г. См.: *Подобедова О. И.* Указ. соч., с. 16—17.
- <sup>28</sup> *Горский А. В.* Максим Грек Святогорец.— В кн.: Прибавления к творениям святых отцов в русском переводе, ч. 18. М., 1859, с. 190.
- <sup>29</sup> Там же, с. 192.
- <sup>30</sup> Интересно отметить, что в житии Николая Симеона Метафраста чудеса не разделяются на прижизненные и посмертные, так же как и Четьях Мисеях Макария; см.: Житие и чудеса святителя и чудотворца Николая. По рукописи Макарьевских Четьях Мисей. М., 1901.
- <sup>31</sup> Известен целый ряд икон московской, владимиро-суздальской школ и северных писем XIV—XVI вв. с вертикальным порядком чтения клейм, где, однако, сцены успения Николая всегда завершают повествование. См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч., т. 1, № 13, 164, 175, 177, 299, 302, 304; т. 2, № 452.
- <sup>32</sup> *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1880, т. I. Первая половина, с. 773—776.
- <sup>33</sup> *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч., т. 1, с. 78—79, № 13; с. 205—206, № 164.
- <sup>34</sup> Св. Николай с житием в 18 клеймах, ивн. Н/В-351, разм. 107,5×82×3,4 см, доска липы, шпонки врезные односторонние. Порядок клейм: 1. Знамение матери Николая, 2. Рождение Николая, 3. Чудо о молоке и стояние в купели, 4. Обучение грамоте, 5. Поставление в архидиаконы, 6. Поставление в епископы, 7. Избавление трех мужей от пучины морской, 8. Посещение древа и изгнание беса из колодца, 9. Чудо о киевском отроке, 10. Спасение Дмитра от потопы, 11. Чудо о Стефане царе, 12. Чудо о половчанине, 13. Явление Николая половецким князьям, 14. Избавление трех мужей от меча, 15. Явление дарю Константину, 16. Избавление трех воевод из темницы, 17. Перенесение мощей из Мир в Бари, 18. Успение Николая.
- <sup>35</sup> *Лихачев Д. С.* Повесть о Николее Зарайском (тексты).— ТОДРЛ. М.; Л., т. VII, 1949.
- <sup>36</sup> Там же, с. 301.
- <sup>37</sup> Там же, с. 369.

- <sup>38</sup> Акафист Николе, кондак 3 (цит. по кн.: *Вознесенский А., Гусев Ф.* Житие и чудеса св. Николая Чудотворца. СПб., 1899, ч. 1/2, с. 175).
- <sup>39</sup> *Лизачев Д. С.* Указ. соч., с. 336.
- <sup>40</sup> Архим. *Леонид.* Указ. соч., с. 28. Именно такой смысл этого изображения подтверждается надписью, имевшейся на иконе в слое поздней записи: «дад есм им от Бога Благодать еже добр чрева плод». Единственной аналогией этому мотиву является клеймо с изображением видения агнца матерью митрополита Петра на иконе Истомы Савина «Петр Митрополит в житии», конец XV—XVI в., ГТГ.
- <sup>41</sup> Архим. *Леонид.* Указ. соч., с. 28—29.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Там же, с. 92. Изображение этого события впервые встречается на житийной иконе
- Никола из Николо-Угрешского монастыря 1380-х годов (ГТГ); см.: *Осташенко Е. Я.* Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века.— В кн.: *Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI веков.* М., 1979, с. 304.
- <sup>44</sup> Архим. *Леонид.* Посмертные чудеса святителя Николая.— ПДПИ, 1888, вып. 72, с. 50.
- <sup>45</sup> Чудо о половчанине иллюстрируется здесь 17 миниатюрами. См.: *Вознесенский А., Гусев Ф.* Указ. соч., с. 252, ил. 33.
- <sup>46</sup> Текст надписи на иконе в слое поновления.
- <sup>47</sup> *Вознесенский А., Гусев Ф.* Указ. соч., с. 150—151.
- <sup>48</sup> Форма головных уборов половецких князей на иконе аналогична изображениям на миниатюрах Лицевого жития Николая.

## ГРАВЮРЫ «МАЛОЙ ПОДОРОЖНОЙ КНИЖИЦЫ» СКОРИНЫ И ИХ ИСТОЧНИКИ

*В. Ф. Шмагов*

Ксилографические иллюстрации изданий белорусского первопечатника, просветителя и ученого-гуманиста Франциска Скорины обратили на себя внимание исследователей уже в 70-е годы XVIII столетия. В XIX в. о них восторженно писали русские ученые В. В. Стасов, Д. И. Ровинский, П. В. Владимиров и др. По уровню оформления В. Стасов сравнивал книги Скорины с венецианскими изданиями эпохи Ренессанса. «То изящество рисунка, то мастерство гравюры, которые на столь короткое время проблистали в изданиях венецианских и скоринских, никогда уже более не повторились ни в одном издании церковнославянской печати в течение всей второй половины XVI века, всего XVII и первой половины XVIII века. Но зато и те и другие издания впоследствии имели прямое влияние на судьбы русской гравюры на дереве»<sup>1</sup>. Оценку Стасова целиком разделял известный исследователь русской гравюры Д. И. Ровинский, который писал, что ксилографии книг Скорины «по отличной работе, по сочинению и по художественному выполнению своему не имеют ничего общего с гравюрами, встречающимися в прочих славянских книгах»<sup>2</sup>.

Между тем гравюры скоринских изданий изучены недостаточно. По существу, единственной специальной работой на эту тему является статья известного белорусского искусствоведа Н. Щекотихина, написанная около 60 лет тому назад<sup>3</sup>. Щекотихин подробно проанализировал лишь гравюры пражских изданий Скорины. Исследовать все ксилографии его виленских книг он не мог, ибо экземпляр «Малой подорожной книжицы» (1522 г.) из Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, которым пользовался искусствовед, оказался неполным: в нем отсутствовали особенно интересные для нашей темы гравюры «Диспут» и «Крещение господне». Эти гравюры впервые репродуцировал Л. Борозна, однако он не дал их описания и обмеров<sup>4</sup>.

Тем не менее публикация Л. Борозны позволила глубже изучить ксилографии «Малой подорожной книжицы». В 1979 г.

О. Белоусов отметил сходство отдельных гравюр этого виленского издания Скорины с ксилографиями «Всемирной хроники» (1493) Г. Шеделя<sup>5</sup>. Сообщение О. Белоусова осталось многими исследователями незамеченным, интересное наблюдение никто не пытался осмыслить. Всесторонний сравнительный анализ композиции, стилистических особенностей и техники исполнения упомянутых выше гравюр «Малой подорожной книжицы» Ф. Скорины и «Хроники» Г. Шеделя никем не проводился. Более того, до сих пор, по существу, не выяснено, о каких гравюрах идет речь, ибо восходящие к Г. Шеделю ксилографии «Малой подорожной книжицы» не были даже названы<sup>6</sup>. Никем не были проведены и их обмеры, хотя последнее очень важно при выяснении проблемы их пока загадочного родства с немецкой гравюрой. Использованные Ф. Скориной гравюры «Хроники» Г. Шеделя ни разу не воспроизводились в нашей печати.

Белоусов ошибочно утверждает, что Скорина заимствовал у Шеделя три ксилографии, хотя о полной аналогии можно говорить лишь в двух случаях.

В целом художественное оформление виленских изданий Скорины почти не изучено — на эту тему нет ни одной специальной работы.

Частично это, видимо, объясняется их редкостью в библиотеках СССР. Например, «Малая подорожная книжица», которая является первым печатным изданием на территории СССР, представлена в библиотеках всего лишь пятью экземплярами. Ни один из них не является полным — достаточно напомнить, что даже точная дата начала книгопечатания в Великом княжестве Литовском была установлена по экземпляру «Малой подорожной книжицы» Копенгагенской Королевской библиотеки, в котором имеется Пасхалия, отсутствующая в других известных экземплярах<sup>7</sup>. В копенгагенском экземпляре имеются и все интересующие нас гравюры, которые, естественно, труднодоступны для изучения. Вот почему до сих пор гравюры «Малой подорожной книжи-





цы» полностью не описаны, нет даже единого мнения об их количестве. Например, И. Каратаев называл в «Малой подорожной книжице» четыре гравюры<sup>8</sup>, П. В. Владимиров — пять<sup>9</sup>, М. Щекотихин — три<sup>10</sup>, В. И. Лукьяненко — две<sup>11</sup>.

Вышесказанное заставляет обратиться к первому печатному изданию на территории СССР и его художественному оформлению.

Напечатанная Скориной в 1522 г. в Вильно «Малая подорожная книжица» состоит из различных частей. Помимо «Псалтири», в нее включены: «Часословец» и «Шестодневец», «Акафисты» и «Каноны», «Святцы», где приведены некоторые астрономические данные (о количестве дней в каждом месяце, о продолжительности дня и ночи и т. д.), «Пасхалия» — указатель солнечных и лунных затмений на территории Великого княжества Литовского. Название книги — «Подорожная» — говорит о том, что она рассчитана, вероятно, главным образом на странствующих купцов и путешественников, которые в своих деловых поездках могли бы не только найти в ней тексты молитв и расписание праздников, но и календарь, сведения из области астрономии.

«Малая подорожная книжица» издана портативным форматом в 12-ю долю листа, что делало ее удобной в пользовании. В книге поражает обилие графических украшений; по подсчету В. И. Лукьяненко, в ней 248 заставок (с 28 досок) и 481 инициал (со 104 досок)<sup>12</sup>. Такого количества орнаментальных гравюр не знало ни одно пражское издание Скорины.

Любопытно, что в «Малой подорожной книжице» Скорина говорит о назначении этих украшений, подчеркивая их практическую функцию: «За каждою кафисмою заставица большая, а по каждой славе заставица меньшая для лучшего разделения чтущим положены суть»<sup>13</sup>. Это первое высказывание об орнаментальных ксилографиях в восточнославянской книге.

Всех сюжетно-тематических гравюр в «Малой подорожной книжице» пять. Они выполнены в стиле поздней готики. Техника исполнения — продольная «обрезная» ксилография, господствовавшая в Европе в XV—XVI вв. Как и в пражских изданиях Скорины, все гравюры даны на титулах составных частей «Малой подорожной книжицы»:

1. Богородица со святыми. На титуле — «Акафиста гробу господню», л. 1.

«Крещение господне». «Всемирная хроника». Нюрнберг, 1493 г.

«Крещение господне». «Малая подорожная книжица». Вильно, 1522 г.



«Благовещение». «Малая подорожная книжица». Вильнюс. 1522 г.

«Благовещение». «Всемирная тропика». Нюрнберг, 1493 г.

Гравюрная композиция решена в виде четырехугольной рамки, напечатанной с 4 отдельных досок. Внутри текст: «Починаются Акафисты на всю неделю первы живоносному гробу господню вънеделю». Над текстом и под ним дан наборный орнамент, который применялся в пражских изданиях<sup>14</sup>. Примеры составных частей титульной рамки: верхней — 31×8 мм, нижней — 32×6 мм, левой — 21×101 мм, правой — 9×101 мм. На левой доске вверху изображена богородица, держащая левой рукой младенца; в правой руке — скипетр. Ниже даны два поясных изображения неизвестных святых в коронах. Вокруг фигур местами показан растительный орнамент. Орнамент доминирует и на 3 остальных гравюрах.

Гравюра «Богородица со святыми» является, на наш взгляд, лучшей работой «Малой подорожной книжицы». Она декоративна, празднична, заметно отличается от всех остальных ксилографий техникой гравировки (выполнена белым штрихом по черному фону). По стилю и манере гравировки эта работа приближается к ксилографиям пражского первенца Скорины — Псалтири (1517, л. 5). Например, образ неизвестного святого, изображенного в нижнем левом углу «Богоро-

дицы со святыми», по иконографии близок к образу «Царя Давида» (Псалтирь, Прага, 1517, л. 5). В обеих работах похож типаж, рисунок короны.

Другие образы отмеченной гравюры «Малой подорожной книжицы» близки к изображениям на гравюре «Генеалогическое древо Иисуса» из той же пражской Псалтири (л. 1).

Необычна для скоринских изданий и ромбовидная орнаментика гравюры «Богородица со святыми», особенно на верхней и нижней досках. По стилю она близка к белорусскому народному орнаменту.

Из других изображений обращает на себя внимание орел (или аист), показанный в верхнем правом углу рамки.

2. Крещение господне. На титуле «Канона Иоанну Предтече», л. 1. Размер 80×72 мм. Вверху подпись: «Святой Иоанъ Предтеча крещаетъ во Иордани Иуса Христа». В центре — обнаженный Иисус Христос, над головой которого показан «святой дух» в виде голубя с нисходящими на Христа лучами. Слева — стоящий на правом колене Иоанн Предтеча крестит Христа; справа — фигура ангела с крыльями во весь рост. Выполненная в стиле поздней готики гравюра несколько статична по композиции, фор-



ма моделируется разнообразной штриховкой. По композиции, размерам, количеству действующих персонажей, их типажу и характеру штрихов гравюра «Крещение господне» полностью совпадает с иллюстрацией «Хроники» Г. Шеделя, изданной в Нюрнберге в типографии А. Кобергера в 1493 г.<sup>15</sup> Размер немецкой иллюстрации 79×72 мм.

3. Благовещение. На титуле «Акафиста Богородице», л. 1. Внизу подпись: «Благовестует Гавриил пречистой девицы Богородицы Марии». Справа изображена Мария со скрещенными на груди руками перед алтарем, слева — архангел Гавриил с железом в левой руке. На задней стенке помещения прорезано окно, в котором виден горный пейзаж, над ним — «святой дух» в виде голубя с расходящимися лучами. В гравюре доминируют прямые параллельные штрихи, лишь на воротнике Гавриила встречается перекрестная штриховка.

Еще П. Владимиров утверждал, что гравюра «Благовещение» взята Скориной из «Хроники» Шеделя<sup>16</sup>. Такого же мнения придерживается О. Белоусов<sup>17</sup>. Однако сравнительный анализ «Благовещений» из «Малой подорожной книжицы» и «Хроники» не подтверждает этой точки зрения: перед нами две разные, заметно отличающиеся друг от друга работы, которые близки лишь в самых общих чертах (размещение фигур святых, положение рук архангела Гавриила).

Различий между гравюрами из книг Шеделя и Скорины больше, чем общего.

Заметно отличается типаж, поворот фигур; в книге Шеделя Мария смотрит на Гавриила, у Скорины же она погружена в молитву. При этом руки Марии в ксилографии из издания белорусского первопечатника скрещены на груди, в то время как в «Хронике» они изображены отдельно. На аналое перед Марией в гравюре из «Малой подорожной книжицы» — книга, которой нет в гравюре из «Хроники». Нет в этой последней работе и изображения «святого духа», показанного на гравюре из «Малой подорожной книжицы». В обеих ксилографиях принципиально отличается изображение интерьера, пейзажа за окном; различна и техника гравировки: в «Благовещении» Скорины доминируют прямые параллельные, довольно грубые и схематичные штрихи; в гравюре «Хроники» штриховка более тонкая, здесь форма моделируется с большим мастерством — в исполнении чувствуется рука если не первоклассного, то, во всяком случае, опытного мастера.

Заметное отличие наблюдается также в размере гравюр: «Благовещение» Шеделя — 82×73 мм; Скорины — 87×64 мм. Таким образом, признать идентичность «Благовещений» Шеделя и Скорины нельзя.

В немецкой книжной гравюре того времени сюжет «Благовещения» был очень распространенным. Мы выявили такие гравюры в изданиях: «Зерцало исцеления» (Аугсбург, 1476), «Книга искусств, с помощью которых мирянин может сделаться духовным» (Аугсбург, 1477),

«Благовещение». «Зерцало исцеления». Аугсбург, 1476 г.

«Благовещение». «Книга о детстве и муках Христа». Аугсбург, 1491 г.



«Диспут». «Всемирная хроника» Г. Шеделя. Нюрнберг, 1493 г.

«Диспут». «Малая подорожная книжица». Вильнюс, 1522 г.

«Житие святых» (Нюрнберг, 1488), «О детстве и муках Христа» (Аугсбург, 1491), «Колокольчик времени» (Нюрнберг, 1493)<sup>18</sup>. Следует отметить, что гравюры в этих книгах похожи на «Благовещение» из «Малой подорожной книжицы» лишь композиционным размещением фигур (архангел Гавриил слева, Мария справа). Последнее говорит лишь о строго соблюдаемой немецкими художниками иконографии этого сюжета.

Интересно, что в ксилографиях отмеченных изданий появляется (как у Скорины) изображение «святого духа» и книги на аналое, которых нет у Шеделя.

Однако в целом гравюра из издания Скорины отличается от работ в упомянутых немецких изданиях. Особенно не похож образ Марии — у Скорины он более одухотворенный, задумчивый, поэтический. На немецких изображениях (кроме гравюр в «Хронике» Шеделя и Нюрнбергском «Житии святых», 1488 г.) Гавриил левой рукой держит свиток, а не жезл, как у Скорины. Техника исполнения гравюр из упомянутых немецких изданий (кроме Шеделя) более упрощенная и схематична, нежели в гравюре из «Малой подорожной книжицы». Таким образом,

гравюра из издания Скорины заметно отличается от иллюстрации «Хроники», восходит лишь к иконографии этого сюжета, сложившейся в немецкой графике.

4. Богородица с младенцем и ангелами. На титуле «Акафиста Иисусу», л. 1. Размер 61×64 мм. Внизу подпись: «Починается Акафистъ пресладкому имени господа нашего Исуса Христа глаголемы повся дни». В центре изображена богородица с младенцем, которого поддерживает ангел. Второй ангел изображен слева. Несколько эскизная гравюра выполнена прямыми грубоватыми штрихами; сверху встречается перекрестная штриховка. Каких-либо аналогий для этой гравюры найти пока не удалось.

5. Диспут. На титуле «Канона Иисусу», л. 1. Размер 80×72 мм. Вверху подпись: «Господь нашъ Иисус Христос во храме навчаеть законовчїтѣлїи иудейскїи». Интерьер церкви. В центре на возвышении в кресле с высокой спинкой восседает юный Христос, на переднем плане около него показаны иудейские учителя во время диспута. Учитель, восседающий в кресле справа, держит в руках книгу. В окне слева изображена голова улыбающейся женщины (мать Христа?), кото-

рая смотрит внутрь помещения. В технике исполнения гравюры преобладают прямые параллельные, несколько однообразные штрихи.

Как и описанная выше гравюра «Крещение господне», «Диспут» всем своим изобразительным строем (композицией, действующими персонажами, штриховкой) восходит к иллюстрации «Хроники» Г. Шеделя<sup>19</sup>. Размер немецкой гравюры 79×72 мм.

Рассматривая гравюры «Малой подорожной книжицы» в целом, отметим, прежде всего, их заметное отличие от ксилографий пражских изданий Скорины. Последние выполнены в стиле готики и Ренессанса, причем ренессансные черты во многих из них доминируют; гравюры «Малой подорожной книжицы», наоборот, сделаны в стиле поздней готики. Факты свидетельствуют, что по стилю большинство гравюр «Малой подорожной книжицы» восходит к немецкой книжной графике XV в. Особый интерес и загадку представляют гравюры «Диспут» и «Крещение господне». Как отмечено выше, они целиком восходят к иллюстрациям «Хроники» (1493 г.) Г. Шеделя. В отмеченных гравюрах Скорины и Шеделя совпадает все: композиция, количество и размещение персонажей, характеристика типажа. Полностью — штрих в штрих, точка в точку — совпадает и техника гравировки. Одинаков также размер гравюр<sup>20</sup>.

Хорошо известно, что «Хроника» Г. Шеделя является одним из шедевров мировой печати. Монументальное издание было очень популярным, книга выходила на немецком и латинском языках. В библиотеках Литвы зарегистрировано несколько ее изданий<sup>21</sup>. Во времена Скорины книга, вероятно, уже была в книгохранилищах Вильны, и художники, иллюстрировавшие «Малую подорожную книжицу», могли скопировать гравюры с книги Шеделя. Сравнительный анализ иллюстраций «Малой подорожной книжицы» и «Хроники» дает основания утверждать, что гравюры «Диспут» и «Крещение господне» виленского издания Скорины, скорее всего, напечатаны с подлинных немецких клише. В этом убеждает полное совпадение всех изобразительных элементов, размеров, типажа и в особенности состояние досок: у Шеделя отпечатки четкие, выразительные, свежие — все говорит о том, что они воспроизводились с новых досок. У Скорины, наоборот, доски

отличаются четкостью штрихов, отпечатки менее яркие. Местами (рамка на окне справа в гравюре «Диспут», отдельные штрихи на лицах персонажей) доски дали трещины, забиты краской; по состоянию отпечатков видно, что в «Малой подорожной книжице» были использованы не новые, а старые, уже бывшие в употреблении клише.

В «Хронике» Шеделя обе гравюры даны на одной вертикальной доске («Крещение» под «Диспутом»). Используя эти работы в «Малой подорожной книжице», типографы Скорины разделили доску на две гравюры, что технической трудности не составляло.

Каким образом доски из Нюрнбергской типографии А. Кобергера попали к Скорине? Этот вопрос представляет нам наиболее сложным. Выясняя его, следует учитывать, что в те времена «продажа и прокат деревянных клише были в ходу между типографиями. Нередко издатели облегчали себе работу простым копированием изданных кем-нибудь раньше гравюрных серий»<sup>22</sup>.

О. Белоусов считает, что немецкие клише Скорина приобрел во время своей поездки из Вильно в Кенигсберг, куда, по его мнению, после некоего спора с Кобергерами переехали иллюстраторы «Хроники»<sup>23</sup>. От этого предположения следует отказаться, ибо из документов, опубликованных еще А. В. Миловидовым<sup>24</sup>, видно, что Скорина посетил Кенигсберг в 1530 г., а «Малая подорожная книжица» с гравюрами «Диспут» и «Крещение господне» вышла из печати в 1522 г.

Не исключено, что доски гравюр «Диспут» и «Крещение господне» Скорина приобрел в Нюрнберге, у самих Кобергеров. Предположение о возможной связи Скорины с Нюрнбергом высказывалось в печати неоднократно. Еще П. Владимиров утверждал, что «пражские издания Скорины всего более связаны с современными им немецкими изданиями (нюрнбергскими и аугсбургскими), причем связи могли быть непосредственными или через пражских типографчиков...»<sup>25</sup>.

Литовский исследователь Л. Владимировас приводит обнаруженную им запись на экземпляре «Малой подорожной книжицы» из библиотеки Краковского университета. В записи говорится, что необходимые типографские материалы Скорина мог получить в Нюрнберге<sup>26</sup>.

Еще далее идет А. В. Флоровский. От-



«Диспут». «Книга о детстве и муках Христа». Аугсбург, 1491 г.

«Крещение господне». «Книга о детстве и муках Христа». Аугсбург, 1491 г.



метив полное отсутствие каких-либо фактических данных о пребывании Скорины в Праге (кроме указаний в скоринских предисловиях и колофонах), Флоровский пишет, что это «может, конечно, питать и предположение о фиктивности его (Скорины.— В. Ш.) указаний на издание им книг в Праге вместо действительного печатания их в Нюрнберге»<sup>27</sup>. При этом исследователь называет ряд чешских изданий того времени (1504—1520 гг.), которые печатались в Нюрнберге, а местом издания называются другие города Чехии — Пльзень, Литомысль. «Не имело ли место то же самое в какой-то степени и в отношении Скорины, т. е. не имел ли все же и он каких-либо связей с нюрнбергским печатным и типографским миром», — спрашивает А. В. Флоровский<sup>28</sup>.

Восходящие к типографии А. Кобергера гравюры «Диспут» и «Крещение господне» позволяют ответить на этот вопрос более определенно.

Конечно, А. Кобергер мог продать упомянутые доски в какую-либо другую типографию (в том числе и в пражскую), а Скорина мог позже перекупить их. Однако обнаружить отпечатки гравюр «Диспут» и «Крещение господне» в каком-либо другом, «доскорининском» издании пока что не удалось; в качестве предшественника белорусского первопечатника пока остается лишь А. Кобергер.

О связях Скорины с этим крупнейшим немецким типографом говорят и некоторые гравюры пражской Библии Скорины. Еще Н. Щекотихин отметил, что 11 «предметно-познавательных» иллюстраций третьей книги «Царств» (1518) и «Книга Исход» (1519) являются творческими переработками гравюр из «Хроники» Г. Шеделя и «Комментариев» Н. Лирана (Нюрнберг, 1481)<sup>29</sup>.

Сравнительно недавно белорусские исследователи М. Борозна и С. Александрович установили «контакты» отдельных гравюр пражских изданий Скорины с ксилографиями А. Дюрера из серии «Апокалипсис» (1498)<sup>30</sup>. Серия эта, как известно, также была издана в Нюрнберге А. Кобергером. Эти факты указывают на некие пока что до конца не выясненные контакты Скорины с типографией А. Кобергера. Вероятно, белорусский первопечатник посетил эту типографию (купив при этом отдельные клише) перед поездом в Прагу, где в 1517—1519 гг. издал «Библию русскую».

Вышесказанное позволяет сделать ряд важных выводов.

До сих пор исследователи отмечали пребывание Скорины в Полоцке, Кракове, Падуе, Праге, Вильно. Напечатанные с подлинных досок А. Кобергера гравюры «Диспут» и «Крещение господне» проливают более яркий свет на связи белорус-

ского первопечатника с Нюрнбергом — крупнейшим центром европейского книгопечатания. В оформлении своих книг Скорина ориентировался на самые выдающиеся памятники мировой печати («Хроника» Г. Шеделя — один из таких памятников), на крупных, общепризнанных мастеров гравюры.

Как известно, Скорина издал в Праге лишь Псалтырь и 22 книги Ветхого завета. Гравюры «Диспут» и «Крещение господне» созданы на темы Нового завета. Следовательно, белорусский первопечатник ставил задачу издать и эти библейские книги, ибо иначе он не приобрел бы доски гравюр А. Кюбергера. Намерение Скорины издать всю Библию подкрепляется и другими фактами: наличием общего титульного листа «Библии русской» («Книга Бытия», Прага, 1519, л. 1), а также общего предисловия «Во всю Библию русского языка», помещенного в той же «Книге Бытия». Кроме того, в нижней части «Троицы» («Книга Бытия», л. 16) изображена сцена из «Апокалипсиса».

Наконец, гравюры «Малой подорожной книжицы» и их источники позволяют более ярко осветить условия работы Скорины в Вильно, назвать авторов гравюр.

Факты убеждают, что после переезда из Праги в Вильно Скорина столкнулся с большими трудностями по устройству типографии на новом месте. Ни один из гравюров, иллюстрировавших пражскую Библию Скорины, в Вильно не переехал, а новых мастеров гравюры найти сразу было не так просто, ибо техника ксилографической иллюстрации распространялась, естественно, вместе с книгопечатанием. Последнее обстоятельство, вероятно, и побудило Скорину использовать гравюры «Хроники» Г. Шеделя.

О трудностях Скорины говорят и другие факты. Во многих «Акафистах» отсутствуют заставки и вишетки и, что особенно интересно, использованы пражские инициалы<sup>31</sup>. Они явно велики для малоформатной «Малой подорожной книжицы», не komponуются с текстом, и Скорина отказался от них в своих последующих изданиях.

На л. 183 «Малой подорожной книжицы» единственный раз помещен инициал «С», заимствованный (как установила А. С. Зернова) из «Большого прописного алфавита» немецко-нидерландского гравюра XV в. Израеля ван Мекенема. Скори-

на даже не переработал этот инициал; он просто использовал — поистине неожиданный, смелый шаг! — для кирилловского «С» готическое «V»<sup>32</sup>. Это доказывает, что в отличие от Праги в Вильно у Скорины сначала не оказалось рядом опытных мастеров гравюры. Между тем белорусский первопечатник спешил дать своему народу книгу на близком и понятном языке и обращался к готовым образцам. Теперь об авторах гравюр «Диспут» и «Крещение господне». Известно, что иллюстрации «Хроники» Шеделя (1809 отпечатков с 645 досок) выполнили учитель А. Дюрера Михаэль Вольгемут (1445—1513) и его пасынок Вильгельм Плейденвурф (ок. 1462—1495). Конечно, установить участие каждого из этих мастеров в исполнении тех или иных гравюр исследователям не удалось; однако принято считать, что большинство гравюр принадлежит М. Вольгемуту, в нюрнбергской мастерской которого иллюстрировалась «Хроника»<sup>33</sup>. Вероятно, он является и автором гравюр «Диспут» и «Крещение господне», ибо в их стилистических особенностях (перегруженность штриховки, стремление к предметности, материальности изображения) чувствуются особенности графического почерка знаменитого наставника А. Дюрера.

Нам удалось установить, что, создавая упомянутые гравюры, иллюстратор «Хроники» Г. Шеделя использовал более ранние образцы, помещенные в книге «О детстве и муках Христа» (Аугсбург, 1491)<sup>34</sup>. Правда, аугсбургские гравюры более примитивны и схематичны по технике исполнения, нарезаны грубыми, толстыми контурами, но композиционная схема (особенно в гравюре «Крещение господне») сохранена полностью, что еще раз говорит о существовании традиционной иконографии изображения тех или иных сюжетов в немецкой гравюре. Схема графического распространения гравюр «Диспут» и «Крещение господне» такова: Аугсбург (1491) — Нюрнберг (1493) — Вильно (1522).

Остается затронуть вопрос о воздействии гравюр «Диспут» и «Крещение господне» на художественное оформление «Малой подорожной книжицы». Можно ли говорить о несамостоятельности, компилятивности графики первого печатного издания на территории СССР?

На последний вопрос следует ответить отрицательно. Специфика оформления

«Малой подорожной книжицы» выявилась не в иллюстрациях, а в синтезе художественных компонентов книги. В виленском первенце Скорины было использовано свыше 500 клише (вместе с заставками и инициалами); только три из них (вместе с инициалом И. Мекенема) оказались заимствованными. На внешности «Малой подорожной книжицы» существенно отразится это не могло.

Исследователи единодушно признают, что по уровню оформления, технике печати, филигранной тонкости исполнения шрифта, заставок и инициалов виленские издания (прежде всего «Малая подорожная книжица») превосходят напечатанную в 1517—1519 гг. Библию Скорины. Например, А. Акушкин считал, что «Вильнюс в книгопечатании Скорины был шагом вперед по сравнению с Прагой»<sup>35</sup>. Такой точки зрения придерживается и известный литовский книговед Л. Владимировас, отмечавший, что «вильнюсские издания Скорины по оформлению значительно ближе к современной книге, чем пражские. Это шаг вперед в развитии книги от средневековых каллиграфических рукописных традиций к современному полиграфическому искусству»<sup>36</sup>.

Всесторонний анализ «Малой подорожной книжицы» говорит о том, что в процессе короткой, но интенсивной типографско-художественной деятельности техника печати и оформление скоринских книг все время совершенствовались и подлинных высот достигли лишь в Вильно.

\*

- <sup>1</sup> Стасов В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские граверы» и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств.— В кн.: Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1864, с. 32.
- <sup>2</sup> Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870, с. 5.
- <sup>3</sup> Шчакацкін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданьнях Францыска Скарыны.— В кн.: 400-леце беларускага друку. Менск, 1926, с. 180—226.
- <sup>4</sup> Гравюры Францыска Скарыны. Мінск, 1972, № 29—30.
- <sup>5</sup> Белоусов О. Монограмма Ф. Скорины.— Вокруг света, 1979, № 1, с. 42—44.
- <sup>6</sup> Белоусов говорит лишь о титулах «Акафиста Богородице», «Акафиста Иисусу» и «Канона Иисусу» (Белоусов О. Указ. соч., с. 43).
- <sup>7</sup> См. об этом: Коршунов А. Ф. К вопросу о начале книгопечатания в Великом княжестве Литовском.— Книговедение, (7)14. Вильнюс, 1979, с. 28—29.

- <sup>8</sup> Корогав И. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами, т. I.— Сборник ОРЯС, XXIV, 1883, № 2.
- <sup>9</sup> Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина: Его переводы, печатные издания и язык. СПб., 1888, с. 177—178.
- <sup>10</sup> Щеголихин Н. Указ. соч., с. 190—191, 209.
- <sup>11</sup> Лукьяненко В. И. Каталог белорусских изданий кирилловского шрифта XVI—XVII вв. Л., 1973, вып. 1, с. 20.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі. Мінск, 1969, с. 160.
- <sup>14</sup> Наличие литой наборной орнаментики в изданиях Скорины позволяет уточнить мнение Н. П. Киселева, считавшего, что такие украшения в восточнославянской кирилловской книге первым применил С. Будный в своих несвижских изданиях. См.: Киселев Н. П. Наборные украшения в изданиях Ивана Федорова.— В кн.: Книга: Исследования и материалы. М., 1964, сб. IX, с. IX, с. 69.
- <sup>15</sup> Schedel H. Chronicon Nürnbergense, 1493, fol. XCV.
- <sup>16</sup> Владимиров П. В. Указ. соч., с. 178.
- <sup>17</sup> Белоусов О. Указ. соч., с. 43.
- <sup>18</sup> Schramm A. Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 4. Leipzig, 1921, N 26; Bd. 3. Leipzig, 1921, N 588; Bd. 17. Leipzig, 1934, N 296; Bd. 4, N 2963; Bd. 18. Leipzig, 1935, N 297.
- <sup>19</sup> Schedel H. Op. cit., fol. XCV.
- <sup>20</sup> Разница в 1—2 миллиметра объясняется состоянием ксилографических досок и растяжением бумаги, смачиваемой при печати.
- <sup>21</sup> Feigelmanas N. Lietuvos inkunabulai. Vilnius: Vaga, 1975, с. 56, 359.
- <sup>22</sup> Кристеллер П. История европейской гравюры XV—XVIII веков. М.; Л., 1939, с. 42.
- <sup>23</sup> Белоусов О. Указ. соч., с. 43.
- <sup>24</sup> Миловидов А. В. Новые документы, относящиеся к биографии Франциска Скорины.— Известия ОРЯС, 1917, т. XXII, кн. 2, с. 221—226.
- <sup>25</sup> Владимиров П. В. Указ. соч., с. 81.
- <sup>26</sup> Владимиров Л. И. Франциск Скорина — первопечатник вильнюсский.— В кн.: Книговедение (7)14. Вильнюс, 1979, с. 13.
- <sup>27</sup> Флоровский А. В. Чешская библия в истории русской культуры и письменности.— Sbornik filologický Ceske Akademie Věd, XII. Praha, 1940—1946, s. 194.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Щеголихин Н. Указ. соч., с. 209—211.
- <sup>30</sup> Гравюры Францыска Скарыны: Каментарыі, с. 9; Александрович С. Слова — багацце. Мінск, 1981, с. 67.
- <sup>31</sup> С досок, употребленных в Библии Скорины, в «Малой подорожной книжице» напечатаны следующие заголовки букв: Б, Д, П, В, И, К, Р, С, Т, Х. См.: Лукьяненко В. И. Указ. соч., с. 25.
- <sup>32</sup> Об этом: Киселев Н. П. Происхождение московского старопечатного орнамента.— В кн.: Книга: Исследования и материалы. М., 1965, сб. 11, с. 192—193.
- <sup>33</sup> Нессельштраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер. Л.; М., 1961, с. 18.
- <sup>34</sup> Schramm A. Op. cit., Bd. 4. Leipzig, 1921, N 2963.
- <sup>35</sup> Акушкин А. В славном месте Виленском. М., 1962, с. 39.
- <sup>36</sup> Владимирова С. Л. Франциск Скорина. Вильнюс, 1975, с. 50.



## КАРТИНА «ВОЗВРАЩЕНИЕ ТОВИЯ» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПАВЛОВСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ

*Н. И. Стадничук*

В собрании западноевропейской живописи Павловского дворца-музея хранится много интересных произведений, авторы которых до настоящего времени оставались неизвестными. На протяжении нескольких предшествующих десятилетий силы научных сотрудников были направлены на восстановление разрушенного во время войны дворца и воссоздание его экспозиций. Только теперь стало возможным приступить к скрупулезному изучению отдельных памятников богатой коллекции музея.

Предлагаемая вниманию картина неизвестного фламандского художника XVI в. «Возвращение Товия»<sup>1</sup> поступила в Павловский дворец-музей после Великой Отечественной войны. Она происходит из собрания Гатчинского дворца, в котором находилась, вероятно, уже с начала XIX в. Картина была написана на четырех горизонтальных досках, но в 1857 г. переведена с дерева на холст<sup>2</sup>.

Своеобразие павловской картины заключается в том, что на ней одновременно изображено несколько эпизодов из истории Товия. Одни и те же персонажи дублируются в нескольких сценах, поэтапно иллюстрирующих «ход событий». Фоном всему действию служит обширный холмистый пейзаж.

В библейской легенде о Товии рассказывается о том, как он был послан своим отцом старым слепым Товитом в далекое поселение к родственнику за принадлежавшими Товиту деньгами. Путешествие предстояло долгое и нелегкое, поэтому в спутники Товию был нанят слуга, оказавшийся впоследствии ангелом Рафаилом. Действительно, в пути Товия ожидало несколько приключений, путешествие затянулось, и престарелые родители отчаялись дожидаться сына. Этот момент ожидания представлен на павловской картине в группе слева на переднем плане. На ступенях портика «классической» архитектуры сидят старый Товит и жена его Анна. Кроме того, в просвете портика мы еще раз видим Анну, одиноко смотрящую на дорогу. Правее указанной группы

и чуть в глубине слуга ведет слепого Товита уже навстречу вернувшемуся сыну. А справа на переднем плане изображена сцена радостной встречи отца и сына, свидетелями которой являются Анна и ангел Рафаил. Дальнейшее развитие событий «уводит» зрителя в глубь полотна, где в перспективном сокращении изображены две группы: справа — Товий, его жена и сын благодарят ангела, которого до сих пор они принимали за простого смертного, за услуги, оказанные Товию в путешествии, в центре — те же герои, стоя на коленях, с благоговением взирают на улетающего ангела. И наконец, на заднем плане картины изображены мелкие фигурки: справа — путешествующие Товий и ангел Рафаил, слева — небольшой караван, состоящий из нескольких путников, трех верблюдов и женщины, едущей на осле (очевидно, жена Товия Сарра).

Картина выдержана в теплых тонах с преобладанием желтого, зеленого и розового. Два самых ярких пятна — красный плащ на жене старого Товита в левой и правой группах на переднем плане. Колорит картины значительно приглушен, быть может, даже в результате перевода ее на новую основу.

Часть архитектурного портика слева, на ступенях которого сидят родители Товия, и деревья с широкой кроной у правого края картины образуют кулисы. В центре глубина пространства подчеркнута перспективным сокращением фигур.

Общий характер пейзажа с высоким горизонтом, с привлечением «антиклизирующей» архитектуры, с сельскими домиками с характерными для Нидерландов высокими крышами заставлял искать его автора среди фламандских мастеров, работавших в Антверпене в первой половине XVI в. Самым крупным среди них, несомненно, является П. Артсен. В близком его окружении работал так называемый Мастер Блудного сына, произведения которого имеют ряд признаков, наблюдаемых нами на павловской картине.



«Возраждение  
Мертвых»  
Неидентичный  
копированный  
вариант

Впервые условное наименование «Мастер Будного сына» было применено Жюзефом Кюен де Лео в 1909 г. к автору картины «Будный сын и веселое общество» из Картинной галереи Художественно-исторического музея в Вене<sup>1</sup>. Раньше эта картина приписывалась то Петеру Артоксу, то Яну Мандейбу. Вокруг венской картины Кюен де Лео сгруппировал несколько близких по стилю работ («Возраждение Тонки» — Музей в Генте, «Мадонна с младенцем на отдыхе на пути в Египет» — Картинная галерея Художественно-исторического музея в Вене, «Воскрешение Лазаря» — частное собрание в Антверпене, «Писта» — Музей Валарф-Рихард в Солоне, «Дея иконописца» — Валансия, Музей изобразительных искусств).

В 1923 г. круг работ Мастера Будного сына был значительно расширен Гретой Райс<sup>2</sup>. В ее статье были рассмотрены

две парные картины из частного собрания в Берлине — «Возраждение Тонки» и «Сладкий Тонки», первая из которых имела дату 1535 г. и монограмму «J.K.». На основании этого Г. Райс предположила гипотезу, что автором картины является известный только по упоминанию в книге о художниках Карла ван Мандера Ливорд Кроус, учитель Галласа Конажисае. Однако эта гипотеза не была признана убедительной, и до настоящего времени употребляется обычно наименование «Мастер Будного сына».

Считается, что Мастер Будного сына стоит во главе обширной мастерской в Антверпене, основной продукцией которой были картины религиозного содержания. Рядом с традиционными сюжетами вроде «Мадонны с младенцем», «Отдыха на пути в Египет», «Поклошение пастухов» и прочими в мастерской вслед за другими художниками второй трети XVI в. писа-



лись некоторые сцены из Ветхого завета. Порой это были композиции с большим количеством фигур, размещенных в обширном пейзаже, иногда — с крупными полуфигурами, приближенными к зрителю, хотя пейзаж всегда играл в картинах большую роль. Продукция мастерской довольно значительна, очевидно, потому, что в ней работало много учеников. Этим можно объяснить разницу в качестве отдельных произведений. Известно, что П. Кук ван Альст, П. Артсен, Л. Ломбард и Ф. Флорис тоже стояли во главе больших мастерских, одновременно разрабатывая одни и те же темы. Но в картинах, приписываемых Мастеру Блудного сына, есть свои отличительные признаки, даже в тех случаях, когда он заимствует то или иное нововведение у другого мастера.

Эталоном при атрибуции произведений Мастера Блудного сына является обычно картина венского музея, давшая условное имя художнику. В этой картине, которая датируется около 1550 г., сочетание сцен, происходящих и на пленере и в интерьере, повторение одних и тех же персонажей напоминают творчество П. Артсена. Но кроме этого, в глаза сразу бросается своеобразие лиц персонажей с характерными острыми, выдвинутыми вперед под-

бородками и носами, их крупные руки, словно танцующая походка. Эти же признаки характерны и для картины «Возвращение Товия» из Музея в Генте, датированной 1560 г.

В нашем случае особенно интересна картина из Королевского музея в Антверпене «Сатана, сеющий плевелы», где пейзаж занимает главенствующее место. В этом пейзаже нет ничего фантастического, он похож на пейзажи с холмами, группами кудрявых деревьев, селениями и напоминает гравюры П. Брейгеля.

Судя по всему, картина Павловского собрания вышла из мастерской Мастера Блудного сына, что подтверждает целый ряд сходных стилистических признаков. Ее действие происходит на фоне холмистого пейзажа; справа, чуть в глубине, видны сельские хижины с характерными высокими крышами, как на многих произведениях этой мастерской. Хижины осенены кронами деревьев с кривыми стволами и веерообразной листвой, как у деревьев на картине «Сатана, сеющий плевелы». Но, конечно, наибольшее сходство наблюдается в самих персонажах, с острыми подбородками и носами, с непомерно большими руками и стопами ног, со специфической походкой на кончиках

*«Блудный сын и веселое общество».*  
Вена.  
Картинная галерея  
Художественно-исторического музея



*«Дела милосердия». Валенси. Музей изобразительных искусств*

пальцев. Копорит павловской картими, хотя и более сдержан, приглушен, так же как и в других произведениях этой мастерской, строится на сочетании охристых, розовато-зеленоватых тонов с яркими пятнами красного и зеленого в одеждах отдельных персонажей. А такая деталь, как изображение белой тощей собачонки, встречается во многих произведениях мастерской, например в «Блудном сыне» из Вены, в «Делах Милосердия» из Валенсии и в гентском «Возвращении Товия».

Перечисленные стилистические признаки павловской картины, близких картинам, которые сгруппированы вокруг Мастера Блудного сына, можно было бы продолжить. И ближе всех по характеру к павловской картине, пожалуй, антверпенская «Сатана, сеющий плевелы».

Ним известным для произведения Мастера Блудного сына из сюжет «Возвращения Товия» — это картина, хранящаяся

в Музее в Генте<sup>1</sup>, и картина, находившаяся в частном собрании в Берлине, опубликованная Г. Ринг. Между всеми тремя картинами в трактовке сюжета мало общего, хотя, повторю, стилистическое сходство очень значительно. Особенно отличается берлинская картина, с крупномасштабными фигурами, заполняющими все полотно. В гентской картине соотношение фигур и окружающего пейзажа почти такое же, как и на павловской, но сам сюжет «раскрывается» по-иному. Из этого следует сделать вывод, что один и тот же сюжет в мастерской Мастера Блудного сына разрабатывался в нескольких вариантах.

Павловская картина, очевидно, была выполнена не самим мастером, а его помощником, так как несколько уступает по художественным качествам и венской картине, и «Возвращению Товия» из Гента, и, наверное, некоторым другим произведениям этого круга. Композиция ее более



пазова, рисунок и колорит отличаются некоторой малостью.

Однако это не умаляет достоинства картины как интересного образца нидерландского искусства первой половины XVI в., тем более что среди опубликованных произведений советских собраний работы этой мастерской встречаются очень редко.

<sup>1</sup> X в., и.; 90,2x125 см; кат. № ЦХ-187-111.

<sup>2</sup> ЦГРБ, ф. 489, оп. 14, 1887 г., л. 266, л. 4.

<sup>3</sup> Martin G. Amster da Mestre da Pils Fradigat — Jaarboek Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen, 1901, S. 72.

<sup>4</sup> Ring G. Der Meister des verlorenen Schatzes — Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1921, S. 126.

<sup>5</sup> Хорошая старая копия этой композиции находится во дворце Марии в Петергофе.

«Село»,  
стоящий  
на холме.  
Дворцы,  
Курортная  
музей

# НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛУИСА ДЕ КОЛЕРИ И МАСТЕРОВ ЕГО КРУГА

*В. А. Садков*

Художественное наследие фламандского живописца и рисовальщика Луиса де Колери, в равной степени как и сама личность этого мастера, до сих пор окружены ореолом романтической загадочности. Сохранилось очень мало достоверных сведений о его деятельности. Но, пожалуй, главная причина «таинственности» Луиса де Колери заключается в образном строе его работ, отмеченных печатью рафинированной элегантности и семантической изощренности, внутренне перекликающихся с содержанием искусства мастеров так называемой Второй школы Фонтенбло. Творческий репертуар художника сравнительно узок. Его произведения нередко похожи друг на друга. Изображает ли он пирушку галантных кавалеров и дам (Анжер, Музей), банкет во дворцовом парке («Веселое общество», Ленинград, Музей истории религии и атеизма) или замысловатую аллегория «Венера, обращающая сердца» (Копенгаген, Королевский музей изящных искусств), художник создает свой неповторимый, хрупкий образный мир, проникнутый пленительной мечтой о недостижимом идеале.

Оценка деятельности Луиса де Колери претерпела сложную эволюцию — от полного забвения на протяжении трех столетий до пристального и стремительно развившегося интереса современных ученых, вкусам которых, пресыщенным экстремизмом тенденций искусства XX столетия, импонирует рафинированная безыскусность работ загадочного мастера. Уже биограф нидерландских художников Карел ван Мандер, достаточно многословно писавший о своих современниках, лишь мимоходом упомянул среди учеников Ф. Флориса некоего «Лудевика из Брюсселя, превосходного живописца и музыканта, играющего на лютне и арфе»<sup>1</sup>. Биографы последующих поколений забыли и об этом. В результате имя художника на несколько веков исчезло из литературы, а его произведения попали в разряд анонимных или стали неверно приписываться другим мастерам (чаще всего Ф. Фран-

ккену II, Д. Винкбонсу, А. Гриммеру и Д. ван Алслоту).

Начало воскрешению из забвения и исторической реабилитации творческого наследия Л. де Колери положил Т. фон Фриммель, опубликовавший в 1907 г. две картины художника и поставивший их в связь с именем таинственного «Лудевика из Брюсселя»<sup>2</sup>. Однако такая точка зрения встретила возражения со стороны К. К. Цёге фон Мантейфеля, предпринявшего попытку отождествить данного мастера с миниатюристом Луисом де Колери из Камбрэ<sup>3</sup>. Но последний, как известно из документов, умер в конце XVI в. и, следовательно, не мог быть автором подписанной и датированной 1620 г. картины «Пять чувств» (Париж, Лувр), опубликованной впервые Э. Мишелем<sup>4</sup>. Пытаясь ликвидировать возникшее противоречие, Ф. К. Легран — автор капитального труда о фламандских жанристах — предположил, что Лудовейк из Брюсселя и Луис де Колери — одно и то же лицо<sup>5</sup>.

Некоторую ясность в решение этой запутанной проблемы внес К. ван де Велде<sup>6</sup>. Основательно изучив материалы бельгийских архивов, он пришел к выводу, что Луис де Колери в действительности родился до 1582 г. в Камбрэ и был, по всей видимости, сыном того самого миниатюриста, о котором писал К. К. Цёге фон Мантейфель. В 1593—1594 гг. он обучался в мастерской И. де Момпера (но не Ф. Флориса, как утверждал К. ван Мандер, ибо знаменитого антверпенского живописца к этому времени давно не было в живых). В 1602 г. (по другим сведениям — в 1603) Луис де Колери стал самостоятельным мастером антверпенской гильдии св. Луки, а в 1608—1609 гг. документально зафиксировано наличие в его мастерской одного ученика. Умер художник в 1621 или в 1622 г.

Масштаб публикаций вновь опознанных произведений Луиса де Колери (в первую очередь здесь необходимо назвать статьи А. Худзиковского и И. В. Лин-



ник) <sup>7</sup>, так же как и развитая методология стилистического иконографического и технико-технологического анализа позволили выявить группу достоверных картин этого художника, в состав которой сейчас входит около 40 работ, созданных в период между 1604 («Карнавал», Гамбург, Кунстхалле) и 1620 г. («Пять чувств», Париж, Лувр).

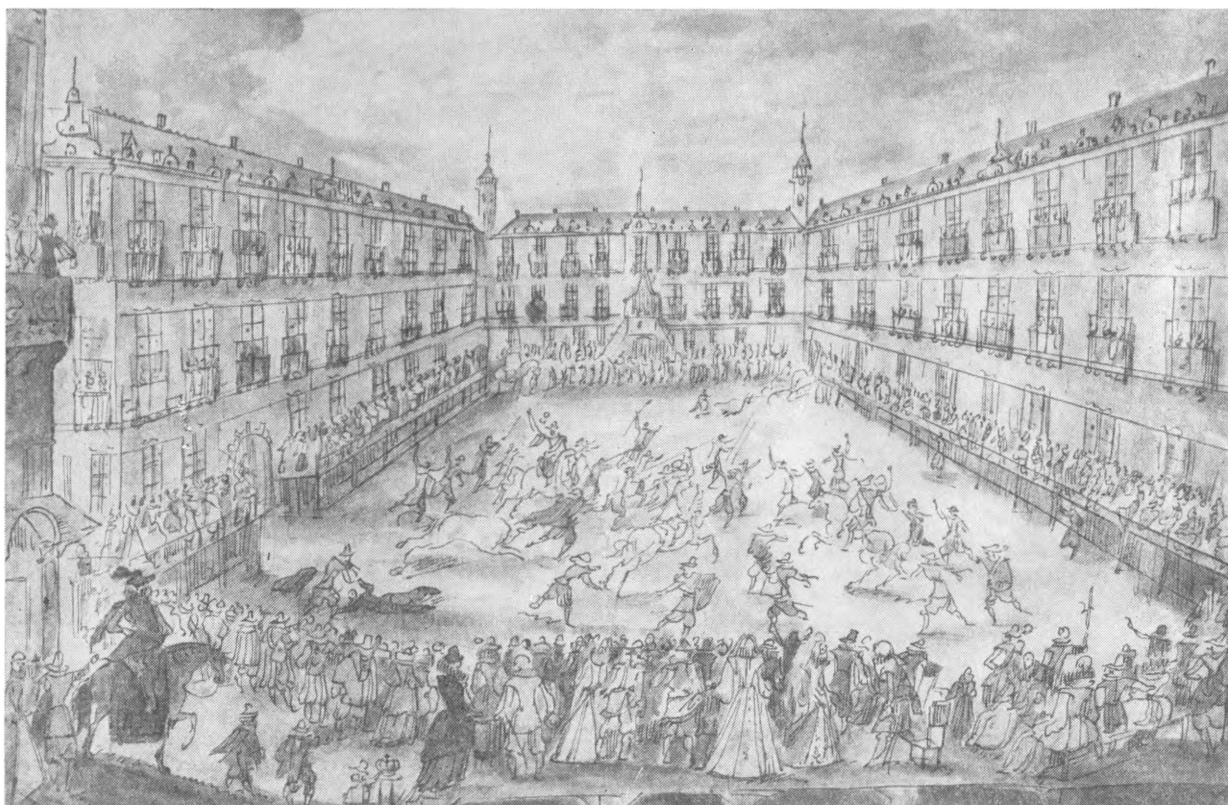
Пожалуй, более неожиданным оказалось открытие рисунков Луиса де Колери. Сравнительно давно ученые обратили внимание на большую группу стилистически и типологически близких между собой, подцвеченных акварелью перовых рисунков, отмеченных печатью дарования яркой и весьма незаурядной творческой индивидуальности. Они находятся в музеях Ленинграда, Западного Берлина, Дармштадта, Дюссельдорфа, Лондона, Мюнхена и в частных собраниях в Голландии и Швеции. Как правило, прежде их было принято приписывать Д. Винкбонсу или Д. ван Алслоту. Принимая во внимание своеобразие образно-пластического решения данных листов, не находящее прямых аналогий в рисунках ни Д. Винкбонса, ни Д. ван Алслота, голландские ис-

следователи К. Г. Бон и Л. Фрерихс предложили условно именовать их автора Мастером эрмитажного альбома набросков, так как в Ленинграде хранится самая многочисленная часть его листов. Следующий шаг в их изучении сделал Ю. И. Кузнецов. Сопоставив рисунки Мастера эрмитажного альбома набросков с живописными произведениями Луиса де Колери, он сделал заключение, что все они явно исполнены одной рукой <sup>8</sup>. Эта оригинальная гипотеза, впервые высказанная в 1972 г., получила в настоящее время признание большинства специалистов <sup>9</sup>.

Так называемый эрмитажный альбом набросков, происходящий из прославленной брюссельской коллекции К. Кобенцля, сейчас включает в свой состав 10 рисунков, которые используются учеными в качестве главных эталонов для атрибуции графических работ Луиса де Колери <sup>10</sup>. Однако первоначально в состав данной группы входили еще два листа, переданные в 1930 г. в Отдел графики Гос. музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и тем самым выпавшие из поля зрения ученых, интересовавшихся

*Луис де Колери. Вид гавани. Перо коричневым тоном, акварель. ГМИИ им. А. С. Пушкина*





*Луис де Колери. Бой быков. Перо коричневым тоном, акварель. ГЭ*

эрмитажным альбомом. Это — «Вид гавани» (инв. № 7155, перо коричневым тоном, акварель, 195×311) и «Пейзаж с птицеловом» (инв. № 7114, перо коричневым тоном, акварель, 200×317). По традиции, ведущей свое происхождение из Эрмитажа, оба листа было принято приписывать Давиду Винкбонсу. Под его именем они фигурировали на выставках, организованных ГМИИ в разные годы, и воспроизведены в альбоме-каталоге В. М. Неvejeиной «Голландский рисунок XVII века»<sup>11</sup>. До сих пор оба рисунка к дискуссии об авторстве эрмитажного альбома набросков не привлекались. На наш взгляд, их внимательное изучение и сопоставление между собой дает прекрасную возможность не только пополнить число вновь опознанных работ Луиса де Колери, но и поставить принципиальный вопрос о границах достоверного оeицгe'a художника.

Особенности графического решения «Вида гавани» достаточно характерны для искусства Луиса де Колери<sup>12</sup>. Лист из собрания ГМИИ являет типичный для фламандских мастеров первой четверти XVII в. приморский вид с башней маяка,

спиралеобразная вертикаль которой эффектно контрастирует с тонкими, прихотливо извивающимися стволами деревьев. На заднем плане представлены городские постройки и широкое водное пространство с кораблями, тогда как весь первый план отведен многолюдной портовой сцене с нарядно одетыми кавалерами и дамами, рыбаками, продающими на берегу выгружаемый из барок улов.

Близкие по типологии мотивы можно наблюдать в работах многих фламандских художников той поры, особенно в живописи и графике Яна Брейгеля Старшего, а также Питера Стевенса<sup>13</sup>.

Однако эмоциональный строй московского листа и особенности его графического языка настолько неповторимо индивидуальны, что не находят прямых аналогий среди произведений современников. Легко и уверенно, с помощью изящно вихрящихся линий художник передает сложные очертания башни маяка, городских строений, кораблей и фигурок людей. Кажущаяся спонтанной его рисовальная манера обладает своей глубокой внутренней логикой и артистической отточенностью. Стремясь сохранить композиционно-рит-





мическую целостность и декоративную выразительность листа, мастер может очень обобщенно трактовать детали переднего плана (например, в изображении кавалера в шляпе с высоким туловом детали лица уподобляются орнаментике ткани костюма; рыбный натюрморт трактован весьма условно, буквально несколькими, напоминающими пиктограмму росчерками пера). Зато более подробно, тонкими линиями проработаны фасады городских построек на заднем плане и напоминающая паутину оснастка судов. Нарушая зрительное правдоподобие, но следуя чисто художественной логике, мастер чрезмерно толстыми линиями передает вертикали мачт и рей разгружаемых возле берега барок. Тем самым достигнут выразительный эффект композиционного равновесия (башня маяка и городские постройки слева и мачты барок справа).

Но, пожалуй, еще большую выразительность перовой рисунок обретает в сочетании с не менее подвижной работой кисти. Красивые пятна голубого, бледно-розового, серого и зеленого тонов перекрывают линии пера, нарушают границы формы, сообщая изображению ощущение внутренней активности пластического образа

и неподдельной свежести восприятия, что не часто встретишь в рисунках мастеров начала XVII столетия. Но именно так решены листы эрмитажного альбома набросков, среди которых «Вид гавани» из коллекции ГМИИ находит много близких аналогий. Это касается как единого в своей основе принципа композиционно-пространственного решения с обязательно присутствующими диагоналями стремительно уходящих вдаль городских улиц, набережных или каналов, отмеченных выше особенностей цветового и графического решения листов, так и сходства их тематики, размеров, использования одних сортов бумаги, туши, акварельных красок и общности происхождения (ср. «Турнир», «Вид Антверпена со стороны Тэт де Фландр» и особенно «Приморский город с праздничной толпой», кажущийся своего рода парой к нашему рисунку)<sup>14</sup>. Ближкие к московской по стилю и иконографии работы Луиса де Колери хранятся также в гравюрных кабинетах музеев Дармштадта («Пейзаж с замком на острове и веселящейся компанией»)<sup>15</sup> и Западного Берлина («Кермесса»)<sup>16</sup>.

Несмотря на отмеченную «имперсональность» пластического решения, «Вид гавани

*Мастерская Луиса де Колери. Пейзаж с птичеловом («Ловля птишек»). Перо коричневым тоном, акварель*



«Вид  
де Колера,  
Принсбургский  
порт  
и прибреж-  
ный канал.  
Вид  
коричневых  
гонок,  
август 179

ни», равно как и другие упомянутые листы Луиса де Колера, вряд ли может считаться наброском, являющим сугубо служебное назначение. В глазах художника такого рода акварели обладали эстетической самоценностью, считались вполне законченными и предназначались для продажи коллекционерам. Именно легкое, выходящее роosterки пера и кажущиеся случайными пятны прозрачной акварели позволили ему превращать повседневные мотивы в подобие сказочных видений. Ближайшая историческая параллель здесь — Питер Стеленс, с акварелями которого мастер был, несомненно, знаком. Но в более отдаленной перспективе Луис де Колера — один из предтеч английских акварелистов XIX в. и отчасти даже Раули Дюфи. К тому же семантика образного строя московского «Вида гавани» позволяет предположить, что эта работа некогда предназначалась для серии «Четырех элементов», в которой соответственно олицетворяла водную стихию («Аква») <sup>17</sup>.

Сопоставление «Вида гавани» с другим листом московского собрания — «Пейза-

жем с птицами», также являющим своим происхождением из эрмитажного альбома, — производит двойственное впечатление. С одной стороны, общность провозглашения, близость размеров и техники исполнения, некоторое сходство типологии вроде бы должны «поощрять» атрибуцию последнего Луису де Колера. Однако внимательное изучение его графического стиля приводит к несколько иным выводам. Прежде всего, сразу оговорим, что «Пейзаж с птицами», так же как и предшествующий лист, явно не принадлежит к графическому корпусу Давида Вильямсона. Но по сравнению с «Видом гавани» он отличается худшим качеством и более тщательной прорисовкой деталей. Рациональная конкретность мировосприятия, проявляющаяся в обстоятельной трактовке призматичных фигурок большеголовых человечков на первом плане, деревьев и архитектурных мотивов, мало соответствует импровизированному брио манеры автора «Вида гавани». Упорядоченность графического почерка, известная жесткость в фиксации форм при помощи четко очерченных контуров и методичной

диагональной штриховки имеют мало общего с изящными арабесками линий «Вида гавани» и других достоверных работ Луиса де Колери. Эта разница особенно заметна в трактовке древесных кроны и пейзажного мотива на заднем плане, где, несмотря на тонкость перовых линий, архитектурные сооружения и деревья кажутся сухими и геометричными. Конечно, не во всех акварелях Луиса де Колери задний план трактован суммарно, подобно некоей метафоре пространства вообще, как это сделано, в частности, в «Виде гавани». Например, в «Городском ландшафте» (Гос. Эрмитаж)<sup>18</sup> сходящаяся у горизонта перспектива городских домов на берегу канала выразительно контрастирует с «пустым» пространством первого плана, которое полностью занимает спокойная водная гладь.

Колорит московского листа плотный, менее прозрачный. Скорее художник раскрашивает основательно проработанные пером детали, чем моделирует их с помощью цвета. Если в «Виде гавани» цветное пятно составляет одну из важнейших компонент образного и пластического строя рисунка, то в данном случае цвет имеет чисто декоративное назначение.

Иконография мотива лесистой местности с традиционным противопоставлением скромных деревенских хижин и загородного замка с гордо устремленной вверх башней, повседневного труда простоя и праздной прогулки аристократов определенно содержит скрытый аллегорический подтекст. На первом плане кавалеры, галантно раскланиваясь, приглашают дам посетить угодыя птицелова, услужливо раскрывшего калитку изгороди. Известный голландский иконолог Э. де Йонг в статье «Эротика в птичьей перспективе» убедительно доказал, что подобного рода изображения должны означать «Ловлю пташек» в переносном смысле<sup>19</sup>. Пойманные птицы, клетки, силки в нидерландской литературе и искусстве XVII в. были излюбленными атрибутами любовной символики. Показательны в этом смысле опубликованные Даниэлем Хенсием в 1615 г. известные «Emblemata Amatoria», где содержится эмблема, изображающая Амура и подвешенную к дереву клетку с птицей. Ее девиз: «Perch'io stesso mi strinsi» («так я сам делаю себя пленником») <sup>20</sup>. Более того, голландское vanght van vogelen (дословно — поймать пташку) в сочинениях нидерландских ав-



торов, например популярного Якоба Катса, содержит, как правило, грубый эротический подтекст<sup>21</sup>. Таким образом, более точным названием московского рисунка, очевидно, должно быть не традиционное «Пейзаж с птицеловом», а «Ловля пташек».

Типология подобного рода сцен восходит к произведениям Ханса Бола, популярность которого в начале XVII столетия была необычайно велика как в Южных, так и в Северных Нидерландах. Из всех работ, происходящих из альбома К. Кобенцля, московский лист, пожалуй, наиболее близок к рисункам Д. Винкбонса, во многом опиравшегося в своем творчестве на достижения Х. Бола. И все же «Пейзаж с птицеловом» («Ловля пташек») не является работой ни Д. Винкбонса, ни Л. де Колери. Однако присутствие влияния последнего в данном листе неоспоримо. Тем более наличие подобного «апокрифа» среди рисунков, происходящих из одного источника, представляется

Мастерская  
Луиса  
де Колери.  
Галантная  
пара  
(«Аллегория  
вкуса»).  
Дерево,  
масло.  
Тбилиси,  
Гос. музей  
искусств  
ГССР



Лувиза де Колера.  
Жан-Луи де Колера  
«Портрет Лувизы де Колера»,  
1620 г.  
Деревянная доска.  
Париж, Лувр

далеко не случайным. Как нам кажется, сопоставление двух рисунков из собрания ГМИИ, так же как и некоторых зарисовок, хранящихся в музеях СССР и в зарубежных собраниях, позволит разобраться в специфике творческого метода Луизы де Колера, определить характер его взаимоотношений с учениками и современниками-однодумцами.

Анализ произведений, с той или иной степенью достоверности приписываемых в настоящее время Луизе де Колера, наводит на мысль о существовании в его мастерской штата учеников и подмастерьев (как уже упоминалось, наличие одного из них документально зафиксировано в 1608—1609 гг.). В процессе обучения они,

отнюдь, повторяя, «адаптировали» работы учителя, создавая картины и рисунки, близкие по стилю и типологии к авторским оригиналам, но заметно уступающие последним по художественному качеству. Наряду с монументальным рисунком «Пейзаж с антиквариатом» и продукцией мастерской Луизы де Колера, по всей видимости, должны быть отнесены картины «Картина на городской площади» (Хартфорд, Уэллсбург Атенеум)<sup>17</sup> и «Галазная пара», обнаруженная нами среди анонимных работ в фондах Гос. Музея искусства Грузинской ССР (Тбилиси)<sup>18</sup>. В то время как картина из Хартфорда демонстрирует пример «адаптированного» повторения одноименной композиции самого Л. де



Себастьян Вуако.  
Общественная площадь,  
Дурин, после 179



Себастьян Вуако.  
Приватная библиотека  
Дурин,  
Амстердам,  
Гос. музей  
искусств  
Нидерланды



Себастьян  
Вранкс.  
Венецианский  
карнавал.  
Дерево,  
масло.  
Прага,  
Национальная  
галерея

Колери, датированной 1604 г., из Художественного музея Канзасского университета, «Галантная пара» из Тбилиси является собой увеличенный до размера самостоятельной картины фрагмент многофигурной жанровой сцены вроде «Аллегии пяти чувств» (варианты: Ленинград, Гос. Эрмитаж и Париж, Лувр; последняя датирована 1620 г.) или «Общества в парке» (Ольштейн, Музей). Подобные изображения веселящихся в парках компаний связано с давней общеевропейской культурной традицией, восходящей еще к Филострату Старшему. В данном контексте Луис де Колери вместе с Рубенсом выступает одним из исторических предшественников Ватто. Однако в случае с тбилисской картиной следует отметить иной момент. В сценах банкетов в интерьерах или парках галантные пары часто являются носителями символов аллегии «Пять чувств». Эмблематическая сторона, как видно, не ускользнула и от внимания подмастерья, создавшего тбилисскую картину. «Галантная пара» в равной степени может олицетворять «Аллегию вкуса», и не исключено, что первоначально она входила в разрозненную ныне серию картин «Пять чувств».

Искусство Луиса де Колери принадлежит к характерным явлениям художественной жизни Фландрии первой четвер-

ти XVII в. В его работах нетрудно обнаружить следы параллелизма творческих интересов или прямых взаимовлияний со многими современниками. Особенно это касается антверпенских художников Франса Франкена II, которому прежде неверно приписывался целый ряд работ Л. де Колери, и Себастьяна Вранкса. Фридрих Винклер, автор большой статьи о Вранксе, справедливо заметил, что этот художник известен главным образом как автор мелкофигурных батальных сцен<sup>24</sup>. Однако в его ранних произведениях, исполненных сразу после возвращения из итальянского путешествия, обширное место занимают изображения городских площадей и дворцовых парков. Подобного рода работы Себастьяна Вранкса и Луиса де Колери иногда настолько близки между собой, что их легко спутать.

Отпечаток тесного соприкосновения с творчеством Луиса де Колери несет картина «Праздничное шествие в интерьере» (Алма-Ата, Картинная галерея Казахской ССР), неверно считающаяся в музейных изданиях работой Мартина Пейна (?)<sup>25</sup>. Принцип композиционно-пространственного решения, тип дворцового интерьера, характерные фигуры кавалеров и дам, одетых по моде эпохи Людовика XIII, напоминают работы Луиса де Колери (например, парные изображе-



ния пирушки во дворце в галерее Питти во Флоренции). Однако стилистика несколько суховатого живописного решения, типаж, пропорции и рисунок человеческих лиц и фигур, особенности архитектуры в картине из Алма-Аты гораздо ближе к ранним произведениям Себастьяна Вранкса. Ближайшей аналогией по типу композиции и стилистическому решению является его работа «Семь смертных грехов» (Антверпен, собр. Е. ван дер Линден).

Занимаясь атрибуцией работ Луиса де Колери и Себастьяна Вранкса, следует постоянно учитывать, что в произведениях последнего гораздо сильнее звучат реминисценции итальянского искусства, точнее — работавшего в Венеции и Тревизо фламандца Лодовейка Тупюта. К числу подобных картин Вранкса принадлежат парные композиции «Венецианский карнавал» в собрании Национальной галереи в Праге, на основании устной атрибуции Ф. Паллуккини считающиеся работами Л. Тупюта<sup>26</sup>. Основанием для такой атрибуции явилось сходство с гравюрой Э. Саделера, воспроизводящей рисунок Тупюта «Площадь Сан Марко». Однако живописная манера этого художника в близкой по типу картине «Пожар Дворца дождей» (Венеция, частное собрание) совершенно иная. Ей свойственны актив-

ность мазка, звучный, подлинно венецианский колорит, которых нет в пражских картинах. По нашему мнению, их можно считать характерными произведениями С. Вранкса, который, возможно, использовал при их создании гравюру Э. Саделера. Основанием для такого вывода может служить опубликованная Ф. Винклером картина Себастьяна Вранкса «Площадь Сан Марко» (проходила распродажу на аукционе в Берлине в 1940 г.), с небольшими изменениями повторяющая одну из пражских композиций<sup>27</sup>.

Себастьян Вранкс.  
Венецианский карнавал.  
Дерево,  
масло.  
Прага,  
Национальная галерея

\*

<sup>1</sup> *Mander K. van.* Книга о художниках. М.; Л., 1940, с. 185.

<sup>2</sup> *Frimmel T. von.* Blätter für Gemäldekunde, III, 1907, S. 194.

<sup>3</sup> *Thieme — Becker.* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. VI, 1912, S. 202.

<sup>4</sup> *Michel E.* Un tableau de société au Musée d'Anvers.— *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, p. 224—229.

<sup>5</sup> *Legrand F.— C.* Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle. Paris; Bruxelles, 1963, p. 76—81.

<sup>6</sup> *Velde C. van de.* Enkele Biografische gegevens betreffende Louis de Caulery.— *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten te Antwerpen*, 1966, blz. 211—214.

<sup>7</sup> *Chudzikovski A.* Louis de Caulery et ses tableaux en Pologne.— *Bulletin du Musée National de Varsovie*, III, 1967, N 1—2; *Линник И. В.* Неизвестные картины Луиса де Колери в



- музеях СССР.— ПРНО, 1979, Л., 1980, с. 234—242.
- <sup>8</sup> Dessins flamands et hollandais du XVIIe siècle. Collections de l'Ermitage, Leningrad, et du Musée Poushkine, Moscou. Bruxelles; Rotterdam; Paris, 1972—1973, p. 11—12.
- <sup>9</sup> Niederländische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt, 1979, S. 46.
- <sup>10</sup> См.: *Доброклонский М. В.* Рисунки фламандской школы XVII—XVIII веков. М., 1955, № 76—82, 84—85 («приписывается Винкбонсу»).
- <sup>11</sup> *Невежина В. Н.* Голландский рисунок XVII века в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Альбом каталог. М., 1974, № 71, 72.
- <sup>12</sup> Аналогичную точку зрения независимо от автора данной статьи недавно в устной форме высказал Ю. И. Кузнецов.
- <sup>13</sup> Например, рисунки этих художников, экспонировавшиеся на выставке в Западном Берлине в 1975 г.: Pieter Bruegel d. A. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge. Berlin (West), 1975, kat. N 108, 115, 261.
- <sup>14</sup> *Доброклонский М. В.* Указ. соч., № 76, 79, 80.
- <sup>15</sup> Инв. № АЕ 557.
- <sup>16</sup> Инв. № 3362.
- <sup>17</sup> Ср.: Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Braunschweig, 1978, kat. N 12 a—d.
- <sup>18</sup> *Доброклонский М. В.* Указ. соч., № 85.
- <sup>19</sup> *Jongh E. de.* Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende eeuwse genre voorstellingen.— In: Simiolus, 3, 1968/69, blz. 22—74.
- <sup>20</sup> *Heinsius D.* Het Ambacht van Cupido. Leiden, 1615; vgl. Henkel/Schöne, Sp. 756.
- <sup>21</sup> Die Sprache der Bilder..., kat. N 23.
- <sup>22</sup> Wadsworth Atheneum Paintings. The Netherlands and German — speaking Countries. Fifteenth — Nineteenth Centuries. Hartford, 1978, p. 123—124.
- <sup>23</sup> Инв. № 458, д., м., 66×59.
- <sup>24</sup> *Winkler F.* Der Unbekannte Sebastian Vrancx.— Pantheon, V, 1964, S. 322.
- <sup>25</sup> Инв. № 324-ж, д., м., 72×104. См.: Казахская государственная картинная галерея им. Т. Г. Шевченко. Западноевропейское искусство: Каталог. Л., 1964 (как М. Пепейн?).
- <sup>26</sup> Инв. № ДО 2105 и ДО 2106, обе — д., м., 46,5××80,5.
- <sup>27</sup> *Winkler F.* Op. cit., Abb. 9.



## НОВООТКРЫТЫЕ ИКОНЫ ЦАРСКИХ ИЗОГРАФОВ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ «КОЛОМЕНСКОЕ»

*О. А. Полякова*

В 1977–1980 гг. в Межобластной специализированной научно-реставрационной производственной мастерской объединения Росреставрация Д. Е. Бригиным была раскрыта группа икон из собрания музея «Коломенское», происходящих из села Ознобишина Подольского района Московской области. Всего в музее хранится двадцать одна икона из Ознобишина<sup>1</sup>. В этой группе можно выделить комплекс из восьми произведений, выполненных царскими изографами во второй половине XVII в.: икона Симона Ушакова и Никиты Павловца «Троица Ветхозаветная»; «Никола» письма Федора Зубова; «Спас Вседержитель»; «Мария Магдалина и Евдокия»; «Татьяна, Евдокия, Екатерина, Анна, Мария, Феодосия, Наталия»; «Богоматерь Одигитрия»; царские врата, алтарная дверь с изображением архиидиакона Стефана. Остальные иконы из Ознобишина более позднего времени и не имеют большого художественного значения.

На иконе «Троица Ветхозаветная» между изображениями подножий расположена надпись: «Лета 7185 (1677) февраля в 1 день написан сий образ живоначальные Троицы по обещанию боярина и дворецкого и оружничего Богдана Матфеевича Хитрово. А писали сий образ государевы иконописцы Симон Ушаков и Никита Павловец». Произведение имеет традиционную иконографию: ангелы сидят вокруг стола, на котором находится дискос с тельцом, три веточки и три грозди винограда. Лики ангелов округлые, охрение желтое по буроватому санкирю. Щеки и губы подцвечены киноварью. Глаза миндалевидной формы с голубоватыми белками, светло-коричневой радужной оболочкой и красной точкой в слезнике. Одежды темно-зеленые и красные с обильными золотыми пробелами. Крылья золотые, с красными папоротками. Стол, сиденья и подножия богато ornamentированы растительным узором, выполненным по золоту. Справа мелкими уступами поднимаются зеленые горки с розовыми притенениями и белыми лещадками. В центре возвышается темно-зеленое дерево с тщательно выписанными ветками и мелкими золоты-

ми листьями. Слева архитектура в виде зеленой башнеобразной постройки с колоннами, капителями, желто-розовой крышей и красными консолями. Фон светло-зеленый, поля темно-зеленые, с тонкой белильной обводкой с внутренней стороны.

Икона представляет собой результат сотрудничества двух крупных мастеров Оружейной палаты — Симона Ушакова и Никиты Павловца, которые часто выступали совместными исполнителями заказов<sup>2</sup>. Для выяснения степени участия каждого мастера в иконе из собрания Коломенского можно сравнить ее с двумя другими иконами этого сюжета, созданными на шесть лет раньше, в 1671 г.: «Троицей» Симона Ушакова<sup>3</sup> и «Троицей» Никиты Павловца<sup>4</sup>. Создавая в 1671 г. икону «Троица», Симон Ушаков при изображении архитектуры использовал гравюру с картины Беронезе «Пир в доме Симона Фарисея»<sup>5</sup>. В иконе из Коломенского архитектура является лишь слабым отголоском композиции, исполненной Ушаковым в 1671 г. Вместо изображенной в прямой перспективе арки с колоннами коринфского ордера имеется скромная башнеобразная постройка, лишь в правой своей части упрощенно повторяющая оригинал. Первоисточник угадывается здесь лишь в формах стены с пролетом и в двух колоннах с едва заметным коринфским ордером. Имеющийся на иконе 1671 г. холмистый пейзаж с невысокой растительностью заменен на круто поднимающиеся горки с мелкими лещадками. Со стола исчезли многочисленные предметы, отсутствует и кувшин на подносе, помещенный на иконе 1671 г. на переднем плане. Сходство имеется в изображении фигур, их пропорций, расположении за столом, положении рук, направлении складок. Лики ангелов на иконе из Коломенского также имеют большое сходство с ликами на иконе Ушакова 1671 г.; в их моделировке применены излюбленные Ушаковым приемы: освещение источником света, условно расположенным в левом верхнем углу иконы, темные впадины около глаз и на подбородке. Некоторые отличия в иконографии с «Трои-

пей» из Коломенского имеются в маленькой круглой иконе Никиты Павловца. На ней за фигурами ангелов помещены фигуры Авраама и Сарры. Оба произведения сближает одинаковое изображение горок и дерева, форма жертвенной чаши.

Выступая совместными исполнителями заказа Б. М. Хитрово, Симон Ушаков и Никита Павловец, вероятно, распределили обязанности следующим образом: рисунок выполнял Ушаков по прориси, использованной им в работе над «Троицей» в 1671 г., причем он сознательно упростил композицию, убрав пышную архитектуру и убранство стола. Возможно, это было сделано и по желанию заказчика, вкусы которого отличались от вкусов предполагаемого заказчика «Троицы» 1671 г. Николо Николеты — дельца и торговца «кумачом и мылом греческим». Ушаков определил и колорит произведения: излюбленное им сочетание зеленого и красного цветов. Ему же, считавшемуся ведущим мастером Оружейной палаты, было поручено и исполнение «личного». Никите Павловцу пришлось выполнять «доличное»: горки, дерево, архитектуру. Роль его как исполнителя была велика, но основное решение произведения принадлежало Ушакову. Интересно выяснить историю комплекса произведений XVII в. из села Ознобишина, связанного с именем Б. М. Хитрово и мастерами Оружейной палаты. Наиболее ранние письменные сведения о церкви в селе Ознобишине относятся к двадцатым годам XVII столетия, когда там существовала церковь Покрова с приделом Николы. С 1676 по 1680 г. Ознобишиним владел Б. М. Хитрово, крупный государственный и политический деятель, знаток и любитель искусств<sup>6</sup>. В 1657 г. он был пожалован оружейничим и поставлен во главе Оружейной палаты. Сохранилось большое количество икон, написанных по его заказу лучшими мастерами Оружейной палаты<sup>7</sup>. Для работ в построенной по его заказу в Ознобишине в 1676—1677 гг. деревянной церкви Троицы им были привлечены известные царские изографы<sup>8</sup>.

Кроме написанной Симоном Ушаковым и Никитой Павловцем храмовой иконы Троицы, в Ознобишине написал икону «Николы» иконописец Федор Zubov<sup>9</sup>. На иконе «Николы» в левом нижнем углу сохранилась надпись: «Лета 7185 (1677) февраля 12 написан сий образ Николая чудотворца по обещанию боярина и ору-

жничего Богдана Матфеевича Хитрово. А писал сий образ государев иконописец Федор Евтихийев сын Zubov». Изображение Николы поясное, правой рукой он именовсловно благословляет, в левой держит закрытое Евангелие. Лик моделирован плотной коричневой охрой по буроватому санкирю с последующим тщательным послыйным охрепием с добавками белил. Лик святого отмечает внутренняя сосредоточенность, несколько «страдальческое» выражение, что подчеркивается сдвинутыми бровями и характерной «вилочкой» на переносице. Реалистически изображены уши с несколько удлиненной мочкой. Написанные на золоте одежды богато орнаментированы. Фелонь темно-красная с золотыми проросшими крестами, вписанными в зеленые круги. Весь фон ткани плотно заполнен золотым растительным орнаментом в виде розеток, проросших кривов. Крестчатый омофор светло-серый, в крестах на черном фоне изображены золотые цветы и побеги. По краю фелони, на поруче, по краю омофора воспроизведены жемчуг и драгоценные камни. На окладе Евангелия в овалах помещены: в центре — Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом, по углам — евангелисты. Книга украшена тончайшим растительным орнаментом, имитирующим золоченый с чернью оклад, двумя фигурными застежками, драгоценными камнями. Фон иконы светло-зеленый, размытый, более насыщенный в центре и светлый по краям; нимб золотой, поля темно-зеленые с тонкой белильной обводкой с внутренней стороны. В этом произведении прослеживается двойственность творческой манеры Федора Zubova, которая выражается в соединении условной иконописной традиции с новыми реалистическими тенденциями, проникающими в Оружейную палату. В «Николе» эта двойственность наблюдается в сочетании плоскостного рисунка одежд (омофор, лежащий на левой руке святого) с реалистической трактовкой лика, натуралистическим изображением тканей и книги.

Вероятно, из местного чина иконостаса происходит икона «Спас Вседержитель». Изображение поясное, строго фронтальное. Правая рука Spasa в именованном благословении, в левой — раскрытое Евангелие. Охрение желтое, плавно переходящее к теням буроватого санкиря. Высветлены надбровные дуги, скулы, ча-

*Симон Ушаков и Никита Павловец. «Троица Ветхозаветная». Икона 1677 г. из церкви Троицы в Ознобишине. Музей «Коломенское»*





*Федор Зубов.  
«Никола».  
Икона 1677 г.  
из церкви  
Троицы  
в Ознобишине.  
Музей  
«Коломенское»*

стично подбородок. Хитон насыщенного красного цвета с золотым клавом и орнаментом, исполненным тонкими золотыми линиями. Переброшенный через левое плечо гиматий — зеленый, направление складок обозначено белильными линиями. Евангелие с ярко-красным обрезаем. Нимб золотой, крестчатый, крест выполнен в обратном переводе. Надписи на фоне выполнены золотом и обведены красным. Фон светло-зеленый, поля темно-зеленые, с белильной обводкой. Рисунок иконы является переводом рисунка Симона Ушакова из Сийского иконописного подлинника<sup>10</sup>. Перевод от подлинника отличается незначительными деталями: отсутствием застежек на Евангелии, полос на гиматии, правая прядь волос больше «закнута» назад.

Ближайшей аналогией этому произведению по иконографии можно считать

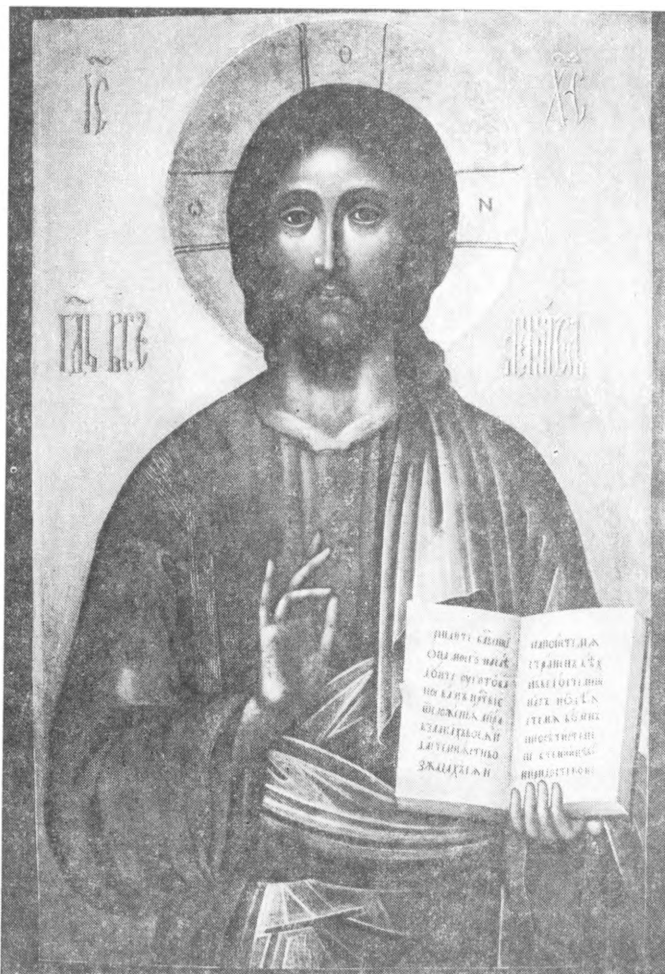
икону Симона Ушакова «Спас Вседержитель» 1668 г. из церкви Григория Неокесарийского в Москве<sup>11</sup>. Близка к манере Ушакова трактовка лика и рук. Колорит иконы также имеет сходство с произведениями Ушакова, в которых присутствует сочетание различных оттенков зеленого и красного цветов. Однако при многих моментах сходства с приемами письма Ушакова не представляется возможным считать «Спаса» из Ознобишина работой самого мастера. Видимо, по рисунку Ушакова и под его наблюдением работу выполнял один из его учеников. В отличие от колорита ушаковских произведений здесь более яркие цвета и контрастнее сочетания, отсутствуют золотые разделки одежд, менее «смугловиден» лик, более светлый фон. Наиболее вероятно, что Ушаков помог выполнить мастеру иконы самую ответственную работу — написать лик Спаса. Участие Симона Ушакова в работе над «Спасом» позволяет предположить, что именно он был руководителем работ по выполнению заказа Хитрово для Ознобишина.

Среди произведений ознобишинского комплекса большой интерес представляют две иконы с патрональными святыми. На одной иконе изображены в рост Мария Магдалина и Евдокия, предстоящие Спасу, на другой — Татьяна, Евдокия, Екатерина, Анна, Мария, Феодосия и Наталия, обращенные к Богоматери Знамение. На иконе «Татьяна, Евдокия, Екатерина, Анна, Мария, Феодосия и Наталия» изображены святые, соименные женской части семьи Алексея Михайловича. Мученица Татьяна и преподобная Анна были патронессами сестер царя — царевен Татьяны Михайловны и Анны Михайловны. Преподобные Евдокия, Феодосия, Мария и св. Екатерина — святые, соименные дочерям Алексея Михайловича от первого брака с Марией Ильиничной Милославской, Наталия — патронесса младшей дочери царя от брака с Натальей Кирилловной Нарышкиной. Икона с семьей избранными святыми не могла быть написана ранее 1673 г. — времени рождения царевны Наталии Алексеевны и не могла появиться в церкви после 1680 г. — года смерти Богдана Матвеевича Хитрово. Трудно предположить, что владевшая Ознобишином с 1680 по 1683 г. вдова окольничего Василиса Олферьева могла заказать иконы царским изографам. Более точным временем для обеих патрональных икон нам представляется период с 1676 по

1680 г.— время украшения Хитрово церкви Троицы в Ознобишине. Не мог быть заказчиком патрональных икон и князь Василий Васильевич Голицын, фаворит правительницы Софьи Алексеевны, владевший Ознобишином с 1683 по 1689 г.<sup>12</sup>, так как на иконе с семью избранными святыми нет изображения ангела Софьи Алексеевны, но есть изображения св. Наталии, ангела Наталии, урожденной Нарышкиной.

Икона «Мария Магдалина и Евдокия», вероятно, имеет отношение не к царской семье, а к семье самого Хитрово. Мария Магдалина могла быть ангелом его жены Марии Ивановны (умерла в 1693 г.). Чьей соименной святой была преподобная Евдокия, точно установить трудно, но вероятно, что это имя носила мать Марии Ивановны Хитрово. Составитель родословной книги бояр Хитрово указывает, что Мария Ивановна была дочерью князя Буйносова-Ростовского<sup>13</sup>, а в синодике, где перечисляются родственники Б. М. Хитрово, упоминаются князь Иоанн и княгиня Евдокия, т. е. более чем возможные родители Марии Ивановны<sup>14</sup>. Особое отношение заказчика к иконе «Мария Магдалина и Евдокия» проявилось в ее более высоких художественных достоинствах и большем размере по сравнению с иконой царских ангелов.

Рассматриваемые произведения выделяются очень индивидуальной манерой написания ликов. В их трактовке присутствует элемент светотеневой моделировки. Лики освещены светом, исходящим от изображений Спаса или Богоматери в верхней части иконы. Особенно ярко проявляется это на иконе с семью патрональными святыми. Исходящий от Богоматери свет обозначен на ликах святых в виде красноватых приплексов на лбах, щеках, шеех. Лики моделированы объемно, по буроватому санкирию очень светлой охрой с белильными оживками на носу, переносице, над верхней губой и на подбородке. Под носом и нижней губой темные ложбинки; глаза большие, миндалевидной формы, с коричневыми зрачками, голубоватыми белками, припухшими веками и с натурально изображенными ресницами. На зрачках белые блики, в слезниках красные точки. Лики Марии Магдалины и Евдокии очерчены тонкой графьей, на иконе с семью патрональными святыми — толстой темной линией. Мария Магдалина в белом плате поверх алой мантии



и в зеленом хитоне. На плате орнамент в виде разбросанных по фону розеток, ромбиков и овалов. Контуры орнамента и штриховка выполнены золотом. Под платом виднеется тонкая полоска сине-зеленого чепца, также орнаментированная золотом. Алая мантия Марии Магдалины оторочена серебряной каймой и скреплена на груди застежкой. Оплечье, пояс и поручи из золотной ткани с драгоценными камнями. В левой руке она держит написанный по золоту ковчежец. Евдокия в темно-зеленом островерхом клобуке и параманде с красными крестами, в темно-вишневой мантии и в оранжевом хитоне. Одежды проработаны тонким рисунком ассиста твореным золотом. Фон светло-зеленый, размытый, поля темно-зеленые.

Колорит иконы с семью избранными святыми построен на сочетании различных оттенков зеленого цвета с красным, розовым, оранжевым, темно-вишневым.

*«Спас Вседержитель».  
Икона  
из церкви  
Троицы  
в Ознобишине,  
70-е годы  
XVII в.  
Музей  
«Коломенское»*



*«Мария  
Магдалина  
и Евдокия».  
Деталь  
иконы  
из церкви  
Троицы  
в Ознобишине,  
70-е годы  
XVII в.  
Музей  
«Коломенское»*

Татьяна и Наталия в белых платах, Анна в красном, отороченном по краю мафории и в зеленом платье. Одежды Екатерины, Анны и Наталии украшены фибулами, оплечьями, поручами и поясами из драгоценных камней и тканей. Нимбы, фон, поля аналогичны иконе с двумя патрональными святыми.

Патрональные иконы были известны и раньше, но особо широкое распространение получили во времена Алексея Михайловича<sup>15</sup>. В Смоленском соборе Новодевичьего монастыря имеется икона с изображением четырнадцати патрональных святых семьи Алексея Михайловича<sup>16</sup>. При сравнении этой иконы с патрональными иконами из собрания Коломенского, прежде всего, обращает на себя внимание общность женского типа ликов. Одинакова их объемная моделировка, темные ложбинки под носом и губой, крупные миндалевидные глаза с ресницами.

Однако колорит иконы из Новодевичьего монастыря иной: краски темнее, глуше, цветовые сопоставления менее контрастны. Икона из Смоленского собора написана на полтора десятилетия раньше, но влияние ее на неизвестного мастера двух икон из собрания Коломенского очевидно. В музее Александровской слободы хранится икона с восемнадцатью избранными святыми, соименными семье Алексея Михайловича, написанная между 1671 и 1676 гг.<sup>17</sup> Женские лики на этой иконе также по своему типу близки к иконам из Коломенского. Наблюдается сходство и в колорите: на иконе из Александровской слободы на пяти святых изображены белые платы поверх алых мантий и зеленые платья. При имеющихся общих чертах две иконы из Коломенского выделяет большая степень «живоподобия», реалистичность изображенных персонажей значительно выше. «Богоматерь Одигитрия» из Ознобишина, видимо, находилась в местном ряду иконостаса<sup>18</sup>. Изображение поясное, сидящий на левой руке Марии младенец правой рукой благословляет, в левой держит скипетр и державу. Охрение ликом желтое по коричневому санкирию с буроватыми притенениями. Богоматерь в розовом платье, украшенном каймой, оплечьем, поясом и поручами с воспроизведением драгоценных камней и в светло-зеленом мафории с красной подкладкой, на мафории разбросаны тщательно выписанные маленькие золотые звезды, складки проработаны белилами. Младенец в оранжевом хитоне и желтом гиматии, ниспадающем пышными складками. Его одежды разделаны золотом. Нимбы, фон и поля аналогичны описанным иконам местного чина. Произведение отличает высокий профессиональный уровень исполнения. Лик Богоматери по своему рисунку, моделировке и даже в мелких деталях схож с ликами Марии Магдалины и Евдокии на описанной выше иконе из Ознобишина. Возможно, что обе иконы писал один мастер, однако в изображении Богоматери меньше степень «живоподобия», чувствуется большая отстраненность образа, что объясняется самой темой произведения.

Царские врата из Ознобишина были написаны с меньшей долей профессионального мастерства. На двух створах в деревянных рамках — изображение «Благовещения» и евангелистов. Охрение желтое по коричневому санкирию. Весь фон



«Парные  
иконы  
из церкви  
Троицы  
в Коломенском,  
18-е годы  
XVII в.  
Музей  
«Коломенское»





*«Богоматерь».*  
*Деталь*  
*царских врат*  
*из церкви*  
*Троицы*  
*в Ознобишине.*  
*Музей*  
*«Коломенское»*

врат расписан растительным орнаментом, орнаментом украшены и одежды персонажей. Геометрическую основу орнамента фона составляют желто-оранжевые и темно-зеленые ромбы; каждая фигура окантовывается вписанной в зеленый ромб. Основу богатого ковра растительного узора представляет собой крин, заключенный в сердцевидную фигуру. В цветовой гамме сочетаются различные оттенки зеленого и красного цвета. Этими цветами пишутся одежды святых, зеленые ромбы обрамляются оранжевой рамкой, на бледно-зеленом фоне клейм помещаются красные надписи. Контрастность двух основных цветов обогащается введением в цветовую гамму золота и серебра, что придает всему произведению яркое и праздничное звучание. Деревянный валик в центре врат и рамки клейм, ныне покрытые светлой охрой, раньше были покрыты золотом. Несомненно, что царские врата

были созданы одновременно с иконами местного чина из Ознобишина, т. е. во второй половине 70-х годов XVII в. Это подтверждается и сравнением с царскими вратами из собрания Гос. Третьяковской галереи, датируемыми 1680 г.<sup>19</sup>

На северной алтарной двери из церкви Троицы в Ознобишине изображен в рост архидиакон Стефан. Фигура повернута вправо. В левой руке архидиакон держит серебряное кадило, правой благословляет. Лик моделирован объемно коричневой охрой по буроватому санкирию, с притенениями на правой щеке, около глаз и на подбородке. На темно-красном фоне стихаря растительный орнамент в виде черных гвоздик и красных тюльпанов, вписанных в серые клейма. На оплечье, руках и подоле на желтом фоне изображены крупные синие, белые и красные камни. Перевитый через левое плечо орать ярко-красный, с голубой окантовкой и белыми крестами. Подрезник зеленый, обувь красная. По контурам фигуры (на плечах и в нижней части) темно-красные притенения, придающие фигуре объемность. Фон светло-зеленый, позем темно-зеленый, поля отсутствуют.

Аналогией алтарной двери из Ознобишина по иконографии и манере исполнения лика является северная алтарная дверь из Смоленского собора Новодевичьего монастыря с изображением архидиакона Стефана<sup>20</sup>. Рисунок совпадает в мельчайших деталях, за исключением орнамента на одеждах, исполнение ликов на обоих произведениях можно приписать работе одного мастера. На южной алтарной двери из Смоленского собора с изображением апостола Никанора орнамент на одеждах повторяет по рисунку орнамент на стихаре архидиакона Стефана из собрания Коломенского<sup>21</sup>. Это позволяет предположить, что мастер, писавший по заказу Хитрово алтарную дверь в Ознобишине, впоследствии был привлечен к работе в Новодевичьем монастыре.

\*

<sup>1</sup> Из всего комплекса раскрыты иконы: «Троица Ветхозаветная», 107×79 см (инв. № Ж 934), «Никола», 105×79 см (инв. № Ж 726), «Спас Вседержитель», 108×69 см (инв. № Ж 845), «Богоматерь Одигитрия», 105×72 см (инв. № Ж 725), «Мария Магдалина и Евдокия», 112×71 см (инв. № Ж 554), «Татьяна, Евдокия, Екатерина, Анна, Мария, Феодосия, Наталья», 99×64 см (инв. № Ж 1046), царские врата, 170×104 см (инв. № Ж 1155 а, б), алтарная дверь с изображением архидиако-



на Стефана, 192×74 см (инв. № Ж 1130); пять икон из деисуса: «Иоанн Богослов» (инв. № Ж 734), «Апостол Петр» (инв. № Ж 736), «Архангел Михаил» (инв. № Ж 738), «Богоматерь» (инв. № Ж 737), «Иоанн Предтеча» (инв. № Ж 735); две иконы из деисуса: «Архангел Михаил» (инв. № Ж 582) и «Иоанн Предтеча» (инв. № Ж 581); «Несение креста» (инв. № Ж 583), «Воскресение с 16-ю клеймами» (инв. № Ж 544), алтарная дверь с изображением архидиакона Лаврентия (инв. № Ж 1131). Не прошли реставрацию: дверь алтарная с изображением архидиакона Стефана (инв. № Ж 1193), дверь алтарная с изображением архидиакона Евлпа (инв. № Ж 1202), дверь алтарная с изображением апостола Филиппа (инв. № Ж 1195).

<sup>2</sup> Например, 22 июня 1674 г. им было поручено написать «образ Спаса Вседержителя, стоящий в молении Никон да Андроник, образ Алексея Человека Божия, образ Варлаама Хутынского» (Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: Словарь. М., 1910, с. 195).

<sup>3</sup> ГРМ; воспроиз. в кн.: История русского искусства. М., 1959, т. 4, с. 382.

<sup>4</sup> ГРМ; воспроиз. в кн.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, т. 1, с. 125.

<sup>5</sup> Сычев Н. П. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее. — В кн.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, т. 1, с. 80.

<sup>6</sup> Холмогоровы В. И. и Г. И. Исторические материалы о церквях и селах XVII—XVIII столетий: (Перемышльская и Хотунская десятины). М., 1899, вып. 7, с. 18.

<sup>7</sup> Для украшения построенной по заказу Б. М. Хитрово в 1672 г. церкви в Братцеве им были заказаны иконы Симону Ушакову, Никите Павловцу, Федору Козлову, Георгию Зиновьеву, Андрею, Ивану Филатьеву. См.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в.: Гос. Третьяковская галерея. М., 1963, т. 2, с. 441.

<sup>8</sup> О постройке новой церкви в Ознобишине упоминается в 1680 г.: «В селе Ознобишино — вотчине... Б. М. Хитрово церковь Живоначальные Троицы, да в приделе Николая чудотворца, а та церковь построена четвертый год» (Холмогоровы В. И. и Г. И. Указ. соч., с. 23). Название придела Николая было сохранено, а название прежде существовавшей церкви Покрова перешло в название другого придела. В музее «Коломенское» предметы музейного значения поступили из каменного храма, построенного уже в XIX в.

<sup>9</sup> Воспроиз. в кн.: История русского искусства, т. 4, с. 396.

<sup>10</sup> Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник. СПб., 1895, табл. 57.

<sup>11</sup> ГИМ (инв. № И 3413); воспроиз. в кн.: Гурьянов В. П. Иконы Спасителя письма Симона Ушакова. М., 1907, табл. III.

<sup>12</sup> Холмогоровы В. И. и Г. И. Указ. соч., с. 23.

<sup>13</sup> Родословная книга рода Хитрово. СПб., 1866, с. 15. <sup>14</sup> Там же, с. 281.

<sup>15</sup> В частности, в церкви Казанской Богоматери, входившей в дворцовый комплекс Коломенского, находятся две патрональные иконы: «Алексей Человек Божий и Мария Египетская» (инв. № К 141), «Алексей Человек Божий и Наталия» (инв. № К 142); в собра-



«Архидиакон Стефан». Алтарная дверь из церкви Троицы в Ознобишине, 70-е годы XVII в. Музей «Коломенское»

нии МИАР икона «Петр Митрополит, Сергий Радонежский, Федор Пергский, Алексей Человек Божий, Евдокия, Ирша, Ксения, Мария Египетская» (инв. № К 2165); две иконы имеются в собрании Загорского историко-художественного музея. См.: Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, с. 182.

<sup>16</sup> Воспроиз. в кн.: Трениев Д. К. Иконостас Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря. М., 1902, табл. VI (названа как работа Симона Ушакова).

<sup>17</sup> Рогов А. И. Александрова слобода. Л., 1979, с. 116.

<sup>18</sup> Воспроиз. в кн.: История русского искусства, т. 4, с. 397. Ошибочно названа как работа Федора Зубова.

<sup>19</sup> Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч., т. 2, с. 441.

<sup>20</sup> Воспроиз. в кн.: Трениев Д. К. Указ. соч., табл. VII. <sup>21</sup> Воспроиз. там же.

## ВНОВЬ ОПОЗНАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОРАЦИО МАРИНАЛИ

*С. О. Андросов*

Несколько лет назад нам удалось определить несколько произведений, вышедших из-под резца скульптора Орацио Маринали (1643—1720), — пять мраморных бюстов, украшающих Партер в Летнем саду. Высокое качество бюстов, созданных Орацио Маринали, выделяет его среди своих современников и заставляет думать, что он был самым крупным художником среди тех, чьи работы находятся ныне в Летнем саду. Возможно, что Маринали недооценен и исследователями венецианской пластики XVII—XVIII вв. Поэтому нам хотелось бы подробнее остановиться на его творческой биографии, попытаться объяснить странную притягательность его произведений.

Биография Орацио Маринали проста и незатейлива. Он родился в 1643 г. в Бассано в семье скульптора Ангарано да Франческо. Учился он сначала у своего отца, а затем, очевидно, в Венеции, где на него оказало воздействие творчество Джусто Ле Курта. В 1665 г. Маринали снова в Бассано, где он женится. Тремя годами позже Ангарано да Франческо вместе со своей мастерской переселяется в Виченцу, и здесь в 1674 г. Орацио был записан в братство каменотесов. Вся дальнейшая жизнь скульптора связана с этим городом, хотя, кроме Виченцы, он работал для Венеции, Вероны, Тревизо, Удине, Брешии и других североитальянских городов. К концу своей долгой, хотя и не очень богатой событиями, жизни Орацио Маринали — знаменитый художник, возглавляющий одну из самых процветающих в это время мастерских, в которой работали также его братья Анджело (1654—1702) и Франческо (1647 — после 1717), зять Джакомо Кассетти (1682—1757), наконец, зять Анджело — Анджело де Путти (упоминается в 1699—1725). Перед нами типичный плодовитый североитальянский скульптор конца XVII — начала XVIII в. От Пьетро Баратта, Джованни Бонацца, Антонио Тарсия и других декораторов его отличает лишь одно — Маринали был старше лет на 20—25, а потому принадлежал к предыдущему поколению.

Ранний биограф Маринали Джованни Баттиста Верчи сообщает, что в молодости (начало 1670-х годов) скульптор побывал в Риме<sup>1</sup>. Этот факт ставится под сомнение К. Семенцато, который полагает, что нет ни документальных, ни стилистических доказательств такого путешествия<sup>2</sup>. Что касается документальных доказательств, с К. Семенцато можно согласиться. Но стилистические налицо. Только в Риме Маринали мог получить впечатления, которые сделали его тем мастером, какого мы знаем. Пафос и драматическая энергия, свойственные Маринали, несомненно, могли быть зажжены только в Риме от соприкосновения с пылающим факелом искусства Бернини. По нашему мнению, североитальянский провинциал увидел в творчестве Бернини то, чего не заметили непосредственные ученики великого маэстро, — внутреннюю страстность и трагедийную напряженность чувств. Но именно эти черты стали «нервом» лучших творений Маринали. Мы вправе сказать, что именно скульптор из Виченцы стал продолжателем, творчески развивающим намеченное искусством Бернини, а не подражателем, как большинство его римских современников.

Поэтому создания Маринали так контрастируют с грациозной декоративностью произведений его венецианских коллег — драматизмом и резкими контрастами света и тени, добра и зла. Здесь на одном полюсе стоит серия бюстов, известных как изображения «брави» (наемных убийц) (Венеция, Галерея Кверини — Стампалла). В образах, создаваемых Маринали, есть что-то невероятно мрачное, даже демоническое. Они убийцы не волею стечения обстоятельств, а закономерно, потому что они ненавидят и презирают человечество. Подобны им и образы философов (хорошим примером могут здесь служить бюсты Летнего сада) — на их лицах лежит печать страдания, пессимизма, отчаяния, в их радости есть что-то животное, роднящее их с фавнами. Поэтому излюбленным героем Маринали делается Гераклит —

«плачущий» философ, изверившийся в человеке и опустошенный. Любит Маринали изображать борьбу, напряженные схватки, в которых он достигает вершин барочного пафоса (например, «Геркулес с гидрой», Виченца, Палаццо Монтанари). В его героях преобладает грубая бездуховная сила, за которой чувствуется стремление к разрушению, насилию. И потому скульптурные образы Маринали могут напомнить о созданиях Винченцо де Росси.

Но есть в творчестве Маринали и другая грань. Здесь находятся идеальные женские образы, в которых присутствует идиллическая просветленность, вера в красоту чувств («Женский портрет», Стра, Вилла Пизани). Иной раз трудно поверить, что столь разные произведения вышли из-под резаца одного и того же скульптора. И все же именно Орацио Маринали принадлежат забавные пасторальные фигуры вроде «Волынщика» (Венеция, собрание Барнабо). Эти статуи решаются мастером в реалистическом ключе, в них чувствуется его интерес к повзрослому жанру.

Пожалуй, главное, что сближает все столь разнообразное творение Маринали, — высочайшее мастерство их исполнения. Скульптор удивительно чувствует свой любимый материал — мрамор. Он щедро и свободно использует светотень. Особенно убедительно трактует он складки драпировок, которые обладают под его резацом легкостью и мягкостью подлинной материи. Рядом со взрыхленной поверхностью драпировок особенно убеждает гладкость полированных плоскостей. Стоит также подчеркнуть мастерское владение мимикой лица, свойственное Маринали. Grimасы страдания, напряжения, внимания, скорби, смеха чрезвычайно убедительны и выразительны в статуях и бюстах, созданных ваятелем.

Все это делает Орацио Маринали одним из крупнейших представителей итальянской скульптуры конца XVII — начала XVIII в.

Развевающиеся, живописно и декоративно трактованные драпировки, чрезвычайно разработанная мимика лица, что свойственно вообще произведениям Орацио Маринали, характерны и для бюстов из Летнего сада, приписанных нами мастеру из Виченцы, которые изображают античных философов «Демокрита», «Гераклита» (два бюста), «Сенеку» и «Дио-

гена» (?)<sup>3</sup>. Эти же особенности имеют и три других бюста, находящиеся ныне в Летнем саду; что сразу же рождает гипотезу о том, что они тоже вышли из-под резаца Орацио Маринали.

Первым следует упомянуть бюст, известный под названием «Приам». Изображен здесь пожилой бородатый мужчина в драпировке, закрывающей левую часть груди, в то время как правая остается обнаженной. На голове у него корона. Липо чуть повернуто к правому плечу, взгляд устремлен вверх.

В течение ряда лет бюст находился в реставрации, поэтому оставался неизданным, и не предпринималось никаких попыток его изучить. Он воспроизведен только в альбоме, посвященном скульптуре садов и парков Ленинграда под традиционным определением сюжета и автора: итальянский скульптор первой четверти XVIII в.<sup>4</sup>

Сопоставление «Приама» с уже известными нам бюстами Орацио Маринали не оставляет сомнений, что он был выполнен этим же скульптором. Рисунок как бы разбухающих драпировок и живописная их трактовка особенно похожи в бюстах «Приама» и двух «Гераклитов». Приоткрытый рот и устремленный вверх взгляд сближают «Приама» с бюстом «Гераклита» (из серии четырех философов). Можно указать еще на одну особенность бюста «Приама»: его автор широко использует буравчик, создавая бороду и волосы. Тот же прием характерен и для других произведений Орацио Маринали в Летнем саду. Все это убедительно доказывает, что именно Орацио Маринали является автором «Приама».

Однако вызывает большие сомнения определение сюжета рассматриваемого бюста. Изображение Приама крайне редко в иконографии барокко. Между тем никаких доказательств в пользу того, что изображен именно Приам, нет. Ножка бюста — новая, на ней нет никакой надписи. Единственный атрибут изображенного — корона, но она может украшать не только Приама, но также других мифологических царей и даже богов — Нептуна или Плутона.

На другом конце Летнего сада около Лебяжьей канавки находится еще один бюст. Он изображает молодого человека в лавровом венке. Юноша повернул голову к левому плечу и смотрит вверх. Рот его слегка приоткрыт. Драпировка прикры-



Орацио  
Мариняли.  
Нептун.  
Бюст.  
Мрамор.  
Летний сад,  
Летний сад

Орацио  
Мариняли.  
Аполлон.  
Бюст.  
Мрамор.  
Летний сад,  
Летний сад

вает правую сторону груди юноша, оставляя обнаженной левую ее часть.

Бюст воспроизводился в литературе как произведение неизвестного итальянского скульптора начала XVIII в. под описательным названием «Юноша в лавровом венке»<sup>3</sup>. Составители последнего альбома пытаются «уточнить» сюжет и называют бюст «Триумфатором»<sup>4</sup>. Очевидно, они хотели бы высказать предположение, что здесь изображен древнеримский военачальник, получивший право на триумф. Однако такое предположение не имеет ничего общего с действительностью.

Если сравнить «Юношу в лавровом венке» с «Прямою», можно заметить их соответствие друг другу. Очень похож рисунок драпировки, дерinatingся на тесемке, обнаженная часть груди, срез рук. Если мысленно поставить оба бюста рядом, ясно видно, что они входили в одну серию. Это впечатление подтверждается и размером обоих бюстов (чуть больше натуре, высота обоих 96 см, ширина 66 см), и поворотом их голов друг к другу. Ав-

торство Орацио Мариняли для последнего бюста может быть подкреплено также сходством лица «Юноши» с лицом «Аполлона» работы Мариняли (Виченца, Палаццо Монтанари).

То, что «Юноша в лавровом венке» входил в одну серию с «Прямой», ясно показывает, что сюжет обоих может быть уточнен. Хотя и здесь отсутствует канальцо надписи на ножке бюста, лавровый венок является атрибутом Аполлона, а иконографическое сходство бюста со статуей «Аполлона» не оставляет сомнения, что и здесь был изображен бог-кифаред. Поэтому можно предположить, что парный бюст представляет не «Прямая», а «царя морей» «Нептуна». Именно этот бог часто изображался в короне и с трезубцем.

Третий бюст из Летнего сада, который может быть приписан Орацио Мариняли, — «Ахиллес». Он был упомянут в свое время Ж. А. Мазуевич как один из лучших в саду, однако исследовательница колебалась в определении сюжета, называя его бюстом «военачальника (импе-

ратора?)»<sup>7</sup>. Действительно, латы, слегка прикрытые драпировкой, и шлем с огромным плюмажем являются слишком общими атрибутами. Зато живописная трактовка драпировки, высочайшее мастерство исполнения и присущая только Маринали серьезность замысла свидетельствуют об авторстве именно этого скульптора. Это предположение перерастает в уверенность при сравнении лица «Ахиллеса» с лицом натурщика в нескольких рисунках Маринали, хранящихся в Городском музее Бассано дель Граппа. Особенно убедительно сопоставление бюста с рисунком стоящего с поднятой правой рукой натурщика. Мы видим здесь очень характерные черты лица: глубоко запавшие глаза, небольшой нос, выступающий вперед подбородок, окаймленный волосами. Возможно, что этот же натурщик послужил моделью для «Ахиллеса».

Впрочем, Ахиллеса ли изображает бюст Летнего сада? Если предположить, что он входил в одну серию с «Аполлоном» и «Нептуном», то он должен был изображать «Марса». И действительно, бюст полностью удовлетворяет иконографии бога войны. Марс всегда изображался в военном снаряжении, характерна для его иконографии и небольшая бородка. Именно с такой бородкой представляли Марса, например, венецианские бронзолитейщики конца XVI — начала XVII в. (вариант такой статуэтки хранится в Эрмитаже)<sup>8</sup>. Подобную же бородку мы видим у Ахиллеса.

Если авторство Орацио Маринали для всех трех бюстов сомнений не вызывает, определение их сюжетов нуждается в некотором подкреплении. Просмотрев старые описи, мы находим, что бюст Марса в них не значится. Зато в описи 1736 г. дважды упоминается «Аполо» и один раз «Нептуно»<sup>9</sup>. По данным описи 1771 г., также дважды назван бюст «Аполо» и один раз — «Невтуно»<sup>10</sup>. Это убеждает в том, что по крайней мере два новых определения сюжета правильны.

Еще одна группа работ Орацио Маринали, очевидно, украшает парк в Павловске. Это четыре бюста, которые находились до недавнего времени на Больших кругах и известны под названиями «Сангвиник», «Холерик», «Меланхолик» и «Флегматик». Они издавна вызывали интерес исследователей благодаря высокому качеству исполнения и неоднократно воспроизводились в различных публикациях,



начиная со статьи В. Я. Курбатова<sup>11</sup>. Однако попыток исследования их не предпринималось.

На первый взгляд павловские бюсты очень напоминают упоминавшиеся ранее произведения Орацио Маринали в Летнем саду — их автору так же присуще стремление к драматизму. Он мастерски передает мимику лица. «Холерик», например, представлен с широко открытым ртом, в котором видны зубы, из глаз кажутся слезы. Чрезвычайно живописно трактованы во всех четырех бюстах бороды старцев, развевающиеся в разные стороны. Отметим особо лохматые брови стариков.

Нет в павловских бюстах только живописно трактованных драпировок, подобных тем, которые мы видели на бюстах Летнего сада. Впрочем, внимательное изучение произведений Орацио Маринали показывает, что часто он изображал драпировки плоскими, почти прилипшими к телу своих героев, добиваясь в этом

Орацио  
Маринали.  
Марс (?)  
Бюст.  
Мрамор.  
Ленинград,  
Летний сад



Орацио  
Маринали  
Геркулес (?)  
(«Эпикюр»).  
Бюст.  
Музей.  
Венеция.

Орацио  
Маринали.  
Философ  
(«Шеллерман»).  
Бюст.  
Музей.  
Венеция.

жотве удивительной пластичности. Примером могут служить хотя бы «Демокрит» и «Сократ» из Логического зала, а также ряд бюстов Фрэнки (Венеция, Галерея Кварина — Станетти).

Отметим еще высокое качество исполнения этих четырех классических бюстов, удивительную свободу во владении материалом и умение скульптора создать яркие и разнообразием пластические характеристики. Перед нами, несомненно, не традиционные декоративные произведения, какие создавались в Италии сотнями, а работы яркого, своеобразного таланта, каковым и был Орацио Маринали.

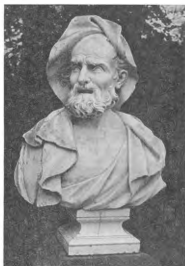
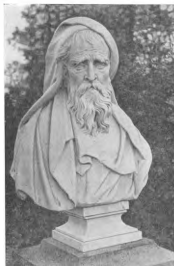
Можно назвать ряд других соприкосновения, которые бюсты из Венеции имеют с достойными произведениями Маринали. Так лица «Холерина» очень напоминают тип лица бюста старика, хранящегося в Палаццо Дуччо Франчетти (Венеция). У обоих бюстов подлинный рисунок драпировки, которая набрызгана на голову и спускается на локоть плеча, близка форма обреза обоих бюстов. Детальная проработка волос на голове, бо-

роды, бровей также сблизает оба произведения. Определенное сходство имеет «Холерин» также с бюстом старца (Геркулес?) из Музея Ка Редондано в Венеции. Выделим похуже выраженное лицо, более подробнейшую трактовку волос и близкий рисунок драпировки.

Бюст «Мелаваллина» должен быть сопоставлен с бюстом молодого брата на венцианской галерее Кварина — Стаметти. Живописные драпировки обоих произведений имеют много общего в рисунке. Оба раза драпировка огибает открытое треугольное в середине груди, и на левую ее сторону отбрасывается часть материя надобнее воротника.

Лицо «Сампанина» с грубою зашипенными глазами, чуть горбатым, изгнутым лбом носом и широко открытым ртом напоминает лицо философа из Музея Ка Редондано. Вероятно, имел эта наблюдатель вполне достаточно, чтобы приписать четыре бюста из Венеции Орацио Маринали.

К сожалению, мы ничего не знаем об истории венецианских бюстов, так же как,



вропрочем, мало известно и об истории всех других произведений Мариняли в Ленинграде. Они появились в Павловске не позднее 1817 г., когда упоминаются как стоящие в залах полудеревянной колоннады дворца<sup>14</sup>. Известно, что во время недолгого царствования Павла во его распоряжении из Царского Села в Павловск были перевезены не только антики, но и произведения пластики начала XVIII в., некогда украшавшие Летний сад. Среди них, возможно, были и интересующие нас бюсты. Что же касается всей группы работ Орацио Мариняли, то, очевидно, она была приобретена в Венеции Силой Владиславичем Рагузинским, хотя документов об их покупке пока не обнаружено. Нелико поэтому, покупались ли бюсты для Петра I или для его сподвижников А. Д. Меньшикова и Ф. М. Апраксина. Так или иначе, мы можем попытаться найти следы павловских бюстов в старых описях Летнего сада. Только под какими названиями их искать?

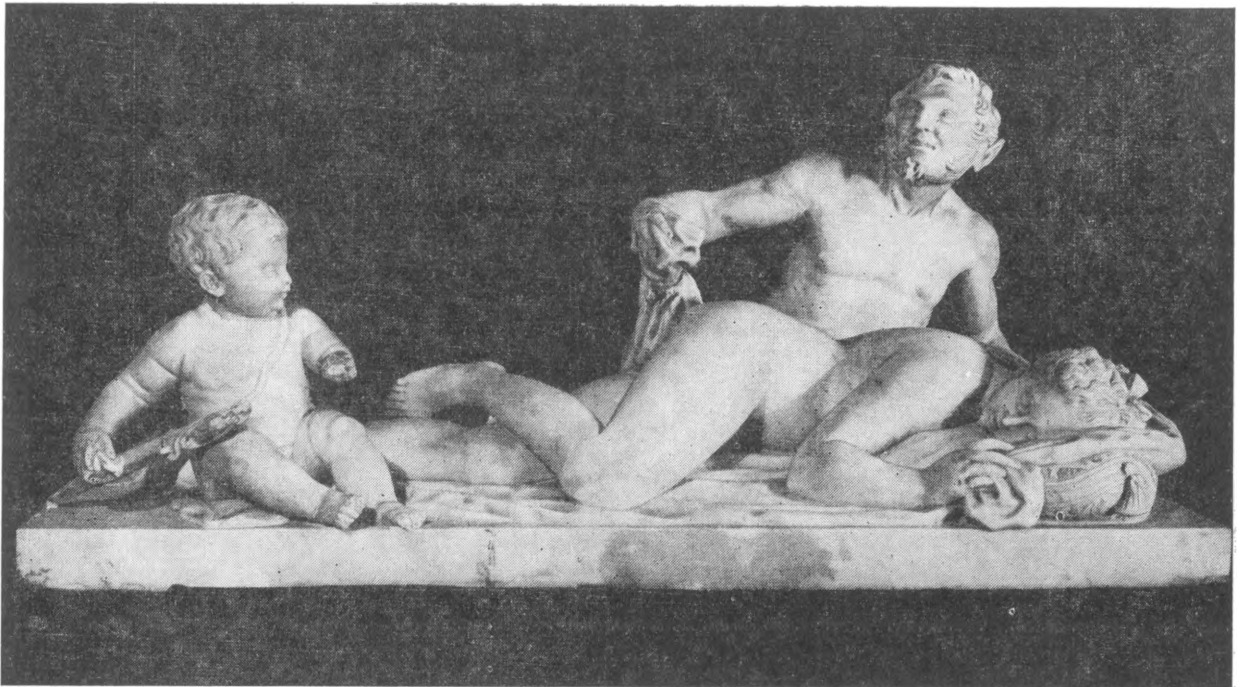
Нам представляется, что выведшие из

знания трудно считать авторскими. Мы уже достаточно знакомы со своеобразным творчеством Орацио Мариняли, чтобы понять: «Старцы» или «характерные головы», созданные вантелем, на самом деле изображают, как правило, древних философов или мудрецов, причем иконографии Мариняли настолько своеобразны, что нередко ставят в затруднение подлинных исследователей. Очевидно, мудрецы изображены и на бюстах из Павловска.

«Холерин» представлен плачущим, поэтому следует предположить, что он является еще одним вариантом любимого Мариняли образа «Гераклита». Чтобы высказать гипотезу о сюжетах трех других бюстов, нужно попытаться еще раз обратиться к старым описям Летнего сада где, возможно, в XVIII в. они стояли. Опись 1736 г. упоминает стоящие рядом друг с другом «южные фигуры» «Аристотеле» и «Ипократе» («Гиппократе»), а также «Галена» и «Эскулапио»<sup>15</sup>. Опись 1771 г., возможно, имея в виду те же самые произведения, упоминает «Сократеса», «Аристотелеса», а также «Ка-

Орацио Мариняли.  
Философ  
(«Флегма-  
тик»).  
Бюст.  
Мрамор.  
Павловск

Орацио Мариняли.  
Философ  
(«Синте-  
тик»).  
Бюст.  
Мрамор.  
Павловск



*Орацио  
Маринали.  
Юпитер  
и Антиопа.  
Группа.  
Мрамор. ГЭ*

лено» и «Ескулапио»<sup>14</sup>. «Сократа» среди рассматриваемых бюстов из Павловска определенно нет, но представляется вполне вероятным, что они изображали «Гиппократата», «Галена» и «Аристотеля». Впрочем, предположение это требует дальнейшего исследования, а пока мы предлагаем считать все три бюста изображением философов.

Вероятно, бюсты из Летнего сада и Павловска были приобретены в Венеции Саввой Рагузинским между 1717 и 1722 гг. Из этого следует поздняя датировка подавляющего большинства из них. Но Савва Рагузинский мог купить ряд бюстов, хранившихся у Маринали и принадлежащих к разным периодам его творчества, например после смерти мастера в 1720 г. Поэтому вопрос о датировке бюстов Маринали продолжает оставаться открытым.

Контраст с бюстами Орацио Маринали в Летнем саду и в Павловске представляет собой еще одна работа скульптора, хранящаяся в Ленинграде. Речь идет о небольшой подписной мраморной группе «Юпитер и Антиопа» из собрания Гос. Эрмитажа<sup>15</sup>. В этом произведении Маринали предстает перед нами как художник умелый и тонкий, способный на основе игривого сюжета создать изящное камерное произведение. На подножии, имитирующем почву, показана спящая обнаженная нимфа. У ее ног сидит

Амур с колчаном, а похотливый сатир, с легкой усмешкой глядя на зрителя, приподнимает рукой драпировку, прикрывающую ее тело.

Группа происходит из знаменитого венецианского собрания Фарсетти, привезенного в Петербург и подаренного Павлу I командором Антонио Франческо Фарсетти в 1800 г., она упоминается, как в описи собрания, так и в русском его переводе без указания имени автора<sup>16</sup>. До 1919 г. группа хранилась в Академии художеств, а затем была передана в Эрмитаж. В 1871 г. она была включена в каталог скульптуры Музея Академии художеств, составленный Г. Треем под следующим описанием: «Обнаженная спящая женщина, к которой подкрадывается пан... Судя по надписи, произведение художника Орацио Маринали из Виченцы»<sup>17</sup>. Благодаря этому описанию эрмитажную группу под названием «Сатир и спящая нимфа» упоминают также В. Зубов и следующие за ним К. Туа и К. Семенцато<sup>18</sup>, однако она так и осталась неизданной. Между тем в Эрмитаже Ж. А. Мацулевич (уство) предложила другое обозначение сюжета: «Юпитер и Антиопа». Эта гипотеза выглядит очень убедительной. Действительно, присутствие Амура показывает, что Маринали представил известный миф о том, как Юпитер в виде сатира добился любви



нимфы Антиопы (Овидий, «Метаморфозы», VI, 110—111).

Среди произведений Орацио Маринали в Ленинграде эрмитажная группа является самым ранним. Вероятно, она была создана еще в конце XVII в. В ней чувствуется интерес скульптора к классическому наследию. Так, сияющая Антиопа по позе близка к знаменитой античной статуе «Спящий Гермафродит», Юпитер своей изощренностью и тщательной разработкой деталей заставляет вспомнить о бронзовых статуэтках Риччо, изображающих сатиров. Вместе с тем искусное построение композиции и незаурядное мастерство рассказчика, заметные в эрмитажной группе, заставляют думать, что Маринали был и превосходным скульптором малых форм.

Собрав воедино произведения Орацио Маринали из Ленинграда и Павловска, мы должны констатировать, что обладаем редким по богатству и разнообразию собранием работ этого мастера. Пожалуй, это лучшая коллекция скульптур Маринали за пределами Италии\*.

От редколлегии:

Статья С. О. Андросова о статуях Орацио Маринали, стоящих под открытым небом и подвергающихся вредным воздействиям «кислых дождей» и выхлопных газов, еще раз напоминает о необходимости создания в Летнем саду, Павловске и Петергофе небольших садовых музейных помещений для садовых скульптур и о замене их хорошо сделанными копиями.

\*

<sup>1</sup> *Verci G.* Notizie intorno alla vita e alle opere de Pittori, Scultori e Intagliatori della Città di Bassano. Venezia, 1775, p. 286.

<sup>2</sup> *Semenzato C.* La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Venezia, 1966, p. 96.

<sup>3</sup> *Андросов С. О.* Скульптура Летнего сада: (Проблемы и гипотезы).— В кн.: Культура и искусство России XVIII века. Л., 1981, с. 53.

<sup>4</sup> *Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П.* Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII—XIX веков. Л., 1981, ил. 62, с. 300. Высота бюста 96 см.

<sup>5</sup> *Еремина Н.* Летний сад. Л., 1976, ил. 89. Высота бюста 96 см.

<sup>6</sup> *Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П.* Указ. соч., ил. 63, с. 360.

<sup>7</sup> *Мацулевич Ж.* Летний сад и его скульптура. Л., 1936, с. 75. Бюст воспроизведен: *Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П.* Указ. соч., ил. 37, с. 359. Высота 81 см.

<sup>8</sup> *Андросов С.* Произведения Джироламо Кампаньи и его круга в Эрмитаже.— В кн.: Западноевропейское искусство XVII века. Л., 1981, с. 103.

<sup>9</sup> ЦГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 81, л. 116.

<sup>10</sup> ЦГИА, ф. 470, оп. 93/527, д. 3, л. 6, 7, 8.

<sup>11</sup> *Курбатов В.* Садовая скульптура.— Старые годы, 1913, февраль, с. 19. Три бюста также воспроизведены: *Люлина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П.* Указ. соч., ил. 6, 7, 8 (в разделе Павловск), с. 364. Высота бюстов: «Сангвиник» — 89 см, «Холерик» — 83 см, «Меланхолик» — 86 см, «Флегматик» — 87 см.

<sup>12</sup> За эти сведения, а также за любезно предоставленные фотографии автор приносит глубокую благодарность ст. научному сотруднику Павловского дворца-музея Е. В. Королеву.

<sup>13</sup> ЦГИА, ф. 467, оп. 2 (73/187), д. 81, л. 116.

<sup>14</sup> ЦГИА, ф. 470, оп. 93/527 д. 3, л. 5 об., 6 об.

<sup>15</sup> Инв. № Н. ск. 564. Высота 33 см. Размеры подножия 35×70 см. По краю — подпись: OPVS HORATII MARINALI VICENT. Отбита левая рука и пальцы на ногах Амура. Реставрирована голова и правая рука Юпитера.

<sup>16</sup> Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia (Venezia, 1788), p. 26; См. также: *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской академии художеств. СПб., 1864, т. I, с. 595.

<sup>17</sup> *Трей Г.* Указатель скульптурного Музея императорской Академии художеств: Скульптура XIV—XVIII столетий. СПб., 1871, с. 35, № 577.

<sup>18</sup> *Suboff V.* Marinali, Orazio.— In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler (U. Thieme — F. Becker), Bd. 24. Leipzig, 1930, S. 102; *Tua C.* Orazio Marinali e i suoi fratelli.— Rivista d'Arte, 1935, 17, p. 301; *Semenzato C.* Op. cit., p. 97.

## ОБ ИВАНЕ НИКИТИНЕ — ХУДОЖНИКЕ С ПАРТИКУЛЯРНОЙ ВЕРФИ

*Е. И. Кочерова*

В 1718 г. Петром I был издан указ об образовании Партикулярной верфи. В нем говорилось, что «для делания... и починки... судам строитца двор на Малой Неве ниже Фонтаны, который в ведении поручен комиссару Потемкину. И ежели кто похочет вновь делать или старое починить, тот безвозбранно может туды притить и о том строении и о цене уговоритца»<sup>1</sup>. Мастера прибывали на верфь отовсюду: плотники из Великого Устюга, корабельные мастера из Голландии, кузнецы и столяры из Астрахани. «В прошлом 718 году по указу царского величества выслано из Москвы от меня на Партикулярную верфь к работе мастеровых людей плотников двадцать восемь, кузнецов двенадцать, столяров пять, арестантов семь, живописцов четыре»<sup>2</sup>, — написано в письме майора Ушакова интенданту верфи.

В 1720-е годы на верфи строилось большое количество судов по заказам императорской фамилии. По роскоши своей отделки они часто не уступали дворцам. Живописная команда верфи, в которой числилось в эти годы уже пятнадцать мастеров, принимала также участие в росписях и отделке интерьеров дворцов и церквей новой столицы. К сожалению, деревянные суда и постройки не сохранились, и мы можем судить о работах художников только по документальным материалам.

Одним из наиболее интересных художников на верфи в эти годы был живописный мастер Иван Никитин. Первые и наиболее полные сведения о нем были опубликованы Н. М. Молевой. В ее книгах<sup>3</sup> сообщены факты биографии художника, впервые его имя было полностью отделено от имени его однофамильца персонных дел мастера Ивана Никитина. Документы, найденные в ленинградских архивах, подтверждают это, но и позволяют подвергнуть сомнению версию Н. М. Молевой о происхождении и сбучении художника.

Говоря об Иване Никитине, Н. М. Молева берёт за основу анекдот Якоба Штелины: «Петр Великий во время пребывания своего в Амстердаме, зашедши неког-

да к секретарю своему Никитину, чтобы нечто ему приказать, не застал его дома, а нашел только сына его, мальчика лет четырнадцати, который, увидев Государя, спрятал в карман лист бумаги. Государь спросил у него, какую бумагу хотел он от него спрятать? Мальчик вынул ее из кармана и показал на ней Государю худой рисунок, который он для упражнения и для забавы снимал с голландского эстампа. Петр Великий, приметив в сем мальчике отменную склонность к рисованию, спросил у него, хочет ли он рисовать и учиться живописи? Мальчик отвечал, что он имеет великую к тому охоту, если б только кто его учил. Хорошо, сказал Государь, я тебе учителя доставлю, и через несколько дней потом в самом деле отдал его на шесть лет к одному из лучших живописцев в Амстердаме учиться»<sup>4</sup>. В списках Великого посольства Н. М. Молевой был найден человек по имени Андрей Никитин, который и был, как она предполагает, отцом Ивана Никитина.

Как быть, однако, с архивными документами, в которых он неоднократно называется Иваном Никитьевичем Никитиным и никогда — Иваном Андреевичем Никитиным? Попробовать разобраться в этой проблеме и проследить документально творческий путь художника — основная цель данной статьи.

Родился Иван Никитин в Москве в семье священнослужителя. «... Живописный мастер Никитин Москвитянин попов сын»<sup>5</sup> — так записано о нем во всех справках Адмиралтейства и Партикулярной верфи. В 1718 г. он переведен из Москвы от господина майора Ушакова в Санкт-Петербургское адмиралтейство, а из него на следующий год «по именному царского величества указу определены на Партикулярную верфь мастеровые люди, в том числе присланные от господина Ушакова живописного дела ученики Иван Никитин, Гаврила Ипатов, Василий Сергеев...»<sup>6</sup>. Вместе со своими друзьями он в доношении в контору Партикулярной верфи написал: «... учились мы нижеименованные в Москве живописной науке на своем коште и выучась собою опраляли

многие живописные дела и на твоих Великого Государя работах в Москве со прочими мастерами равно...»<sup>7</sup>. Это позволило Ивану Никитину получить звание живописного ученика. В то время живописный табель о рангах предусматривал три ступени: живописный ученик — подмастерье — мастер. Первое звание — живописный ученик — получали все мастера, работавшие в ведомствах, а получение двух последующих было сопряжено с серьезными испытаниями.

В январе 1719 г. Иван Никитин просит краткосрочный отпуск в Москву «для нужд своих»<sup>8</sup>. Просьба была удовлетворена, и в числе других мастеров он был отпущен с верфи на два месяца. По возвращении из Москвы Никитин сразу же включается в работу, которой в это время на верфи было очень много. Сама Партикулярная верфь предназначалась, как уже упоминалось, для строительства мелких гребных и парусных судов, составляющих основу Невского флота, поэтому живописной работы было немного, в основном летом. В остальное время художники Партикулярной верфи работали над выполнением заказов, полученных от других ведомств или заказчиков, причем верфь не чинила этому препятствий. В петровское время метод привлечения художников к исполнению заказов был весьма разнообразен. Художники могли сами себе искать заказы. «...А договорился я написать в огород ея Величества государыни императрицы в галдерее подволоку»<sup>9</sup>, — писал в августе 1723 г. Иван Никитин в своем прошении. При этом к выполнению этих заказов, равно как и заказов, полученных с верфи или от другого ведомства, куда был приглашен, он (художник) мог привлекать живописных учеников по своему выбору. Так, Иван Никитин постоянно работает с Гаврилой Ипатовым, Андреем Квашниным, Федором Шубиным, Иваном Рудаковым.

В первые годы пребывания на верфи он выполняет работы декоративного характера. Это росписи барж, участие в росписях дворцов. В начале 1721 г. был получен новый заказ: «...повелено нам нижеименованным в оную контору написать персону царского величества, Ноев Ковчег, Авелево от Каина убийство Гавриле Ипатову 1721 году в ево срок. Да еще картину миров против Ноева Ковчеге как в истории повелено будет, а о том пыле не явно. Да старую зачатую картину допи-

сать»<sup>10</sup> — и все это нужно выполнить «сего 1721 году к вербному воскресению»<sup>11</sup>. Интересен тот факт, что примерно в это же время на Котлине в Кронштадте писали Иван и Роман Никитины портрет государя.

В апреле того же 1721 г. Ивану Никитину вместе с Гаврилой Ипатовым и Андреем Квашниным было присвоено звание живописных и малярных подмастерьев<sup>12</sup>, а с июня повышено им и денежное жалование: Иван Никитин стал получать 4 рубля, Гаврила Ипатов — 3 рубля с полтиною, а Андрей Квашнин — 3 рубля в месяц<sup>13</sup>.

В том же году они выполняют еще два заказа. В феврале вместе с Г. Ипатовым и А. Квашниным рисовали «с книг и на баржу царицы государыни Екатерины Алексеевны вместе все и в разные числа, а именно Иван Никитин семнадцать дней, Гаврила Ипатов — восемь дней, Андрей Квашнин — девять дней»<sup>14</sup>. Через месяц в апреле вместе с Гаврилой Ипатовым Ивану Никитину велено «сдублировать по две картины человеку»<sup>15</sup>, и выполнить этот заказ они должны были к 10 мая. В середине ноября Иван Никитин подает прошение в контору верфи, в котором просит уволить его до летнего времени, так как живописной работы на верфи в настоящее время нет<sup>16</sup>.

Летом 1714 г. около полуострова Гангут состоялось морское сражение. Победа русского флота в этом сражении была одержана благодаря участию в нем большого количества гребных судов, построенных главным образом на Партикулярной верфи; поэтому Петром I было принято решение о постройке для служителей верфи церкви св. Пантелеймона, память которого празднуется церковью 27 июля, т. е. в день Гангутской победы. Церковь св. Пантелеймона была заложена и сооружена на высоком и сухом месте, но вне территории верфи, так как считалось, «что в верфи церкви быть неприлично и потому ж опасно от огня, также и работные люди под видом молитвы не будут отлучаться от работ»<sup>17</sup>. В 1722 г. церковь великомученика Пантелеймона была освящена<sup>18</sup>.

По поручению интенданта Партикулярной верфи И. С. Потемкина Иван Никитин купил к освящению церкви «в разных лавках разных вещей, а именно на жертвенник выбоики четверть аршина ценою дал по десяти алтын за аршин ...

воску один фунт две гривны, свеч белых один фунт четыре гривны и т. д.»<sup>19</sup>. Работы по росписи собора продолжались в 1721—1723 гг., и Иван Никитин принимал в них деятельное участие. Он работает в постоянном содружестве с мастерами верфи, выполняя при этом основную и наиболее ответственную часть работы. Мастерство и знания его растут с каждым годом, и в 1723 г. ему присваивается звание «живописного дела мастер». В 20-е годы этого самого высокого в живописном табеле о рангах звания были удостоены только два русских художника — Иван Никитич Никитин, персонных дел мастер, и Иван Никитич Никитин с Партикулярной верфи.

В феврале 1723 г. он просит контору верфи отпустить его в Москву: «... имею я нужду видеться с отцом и матерью своими. Также и забрать свои инструменты и багаж»<sup>20</sup>. Прошение удовлетворено, и он отпущен до 10 апреля, но в срок не возвратился, а появился на верфи 5 мая. В объяснительной записке по этому поводу он писал: «... по прошению моему отпущен был я нижеименованный с Партикулярной верфи в дом свой в Москву для моих нужд до срока апреля до десятого числа ныншнего же 723 году, и поехал я из Москвы в Санкт-Петербург до срока за многие числа и за плохую дорогою и за разлитием вод на срок не поспел и приехал в Санкт-Петербург мая в пятый день, появился того ж числа в контору Партикулярной верфи»<sup>21</sup>. За этим объяснением последовал указ конторы верфи: «...в просрочку ему не ставить для того, что и по-видимому явно в нынешнем году пред прошлыми годами зимний путь испортился в ранних числах, и сей приговор записать в книгу»<sup>22</sup>.

В это время он уже женат на Софье Ивановне Подчениной, дочери капитана Полицмейстерской канцелярии, и имеет дочь Прасковью. В реестре служителей верфи о нем записано с его слов: «... при Санкт-Петербурге двора своего не имею, а имею одну избу с сеньми при дворе его императорского величества мастерскую от садовых дел и на земле оногo двора»<sup>23</sup>. В столице каждой группе населения предназначалась определенная часть городской территории. Московская сторона представляла из себя участок земли от Смоляного двора в сторону Фонтанки — район нынешней улицы Войнова. Основное население Московской стороны составляли служащие дворцовых конюшен,

гвардейские полки и служители Партикулярной верфи; здесь строили также дома ближайшие родственники царя и другие знатные вельможи. Планировка этого района еще в 1712 г. была поручена Трезини, в ней он впервые «использовал систему взаимопересекающихся линий, которые должны были идти параллельно и перпендикулярно к Неве»<sup>24</sup>. Строительство, как и в других районах, здесь тяготело к Неве. Дома простых жителей были маленькими и деревянными, а кровли покрыты дранью или горбылем. Некоторые жители для защиты от дождя по верху щепы укладывали дерн<sup>25</sup>.

Примерно то же самое, по всей видимости, представляло из себя жилище Ивана Никитина на Московской стороне. Выбор места жительства не был случаен, так как Петр I указом от 14 февраля 1724 г. повелел: «... всем не имеющим права проживания на Адмиралтейском острове и Московской стороне очистить место под угрозой конфискации дворов. Все оставшиеся места должны быть переданы соответствующим командам (адмиралтейской, артиллерийской, Партикулярной верфи и т. д.), служащим которых строжайше запрещалось продавать кому-либо свои дворы, кроме представителей своих же команд»<sup>26</sup>.

Время от времени Ивану Никитину и его ближайшим помощникам приходится участвовать в процедуре освидетельствования каких-либо красок, поступающих на Партикулярную верфь от купеческих людей. Так, например, «по указу его императорского величества живописного дела мастеру Ивану Никитину, подмастерью Гавриле Мелентьеву, молярному подмастерью Андрею Квашнину сего июля 30 дня в контору на Партикулярной верфи тверитин посацкий человек Михайло Иванов доношением объявил, что имеет он краски прозелени при Санкт-Петербурге с тридцать пудов. И вам по получении сего указа оную краску освидетельствовать... прозелени к живописному и молярному делу ль и на какие другие дела потребна. Подать сведения затем немедленно»<sup>27</sup>. Принимать и освидетельствовать приходилось не только краски, но также золото и серебро, необходимые для малярных и живописных работ.

В мае 1724 г. И. Никитин с товарищами выполняет живописную работу на барже ее императорского величества и на этот заказ тратит месяц. В июле Никитин

опять просит об увольнении, так как договорился «писать подволоки в доме великой государыни императрицы, что на Фонтанной реке»<sup>28</sup>. Заказ был большим и трудоемким, и в указе, последовавшем за прошением, говорится: «...контора Партикулярной верфи, слушав его доношение, согласно приговорила вышеименованного живописного дела мастера Ивана Никитина с Партикулярной верфи от работы уволить впредь будущего 1725 году апреля до первого числа»<sup>29</sup>. В апреле он уже работает на верфи при золочении и живописном деле на 18-весельной барже<sup>30</sup>. Сразу же после окончания этой работы он начинает писать подволоку «в доме ея величества государыни императрицы и самодержца всероссийского в Итальянском»<sup>31</sup> и просит для выполнения этой работы увольнения с верфи до 1 сентября.

Иван Никитин не только привлекал к выполнению своих заказов живописных учеников и подмастерьев, но часто и заменял их, когда они отлучались с верфи во время выполнения заказа. Так, в 1725 г. он заменял Гаврилу Ипатова, в 1727 г. — Тимофея Гнидина<sup>32</sup>. С 1 ноября последовал указ императрицы «живописного дела мастера Ивана Никитина против его прошений с оной верфи от работ уволить на ево кошт предбудущего 726 году марта до первого числа»<sup>33</sup>.

В январе 1726 г. он вызван на верфь, и ему «по приказу оной конторы и по требованию интенданта П. И. Мошкова написать на жести по присланному от него рисунку сорок гербов, на холсте двадцать. Да на холсте восемь трупных голов, да высеребрить шесть ножек»<sup>34</sup>. В работе над заказом И. Никитину помогали два подмастерья и пять учеников. Так как заказ был срочный (все это требовалось для похорон жены г-на Алсуфьева), то работали в течение трех суток без перерыва, помогали также три живописца, нанятые со стороны. Помимо живописной работы, сам Никитин выполняет серебряные: «...высеребрил я нижеименованный шесть яблок деревянных своим серебром»<sup>35</sup>. За весь заказ он получил 16 рублей 22 алтына. В марте этого же года вместе с капралом Петром Погорельским И. Никитин покупает для предстоящих работ на 14-весельной барже разных материалов и красок к живописному делу, а также для серебрения.

В мае в письме к Потемкину У. А. Сенявин писал: «...Ея императорское величе-

ство соизволило указать в летнем доме в большом деревянном зале и в новых палатах писать живописную работу и окончить к седьмому числу сего месяца, к которой работе имеется у нас ныне великая нужда в живописцах, того ради прошу вас, моего государя, изволите приказать для той работы прислать ис Партикулярной верфи живописцов Ивана Никитина, Андрея Квашнина хотя на нынешнюю неделю, а когда вам впредь в живописцах возмизетца нужда, тогда мы в те дни своих вспомогать будем»<sup>36</sup>. Сразу же после выполнения работы, на которую ушло 2 месяца и 28 дней, в доношении с отчетом он просит увольнения с верфи «на которое время контора верфи благоволит»<sup>37</sup>. Прошение его было удовлетворено, но через некоторое время И. Никитин отозван для выполнения работ на 12-весельной барже. Живописные работы на ней были окончены 17 октября, в тот же день Иван Никитин был направлен в зимний ея императорского величества дом с письмом к Д. Трезини: «... при сем письме послан к вам живописного дела мастер Иван Никитин... а коликое время оный мастер Никитин проработает изволь приказать по окладу ево за работу выдать по десяти рублей»<sup>38</sup>. В контору верфи последовал ответ от Д. Трезини, в котором он просит в помощь Никитину прислать несколько живописных учеников<sup>39</sup>.

С начала нового года по приказу А. Д. Меншикова и по письму У. А. Сенявина Иван Никитин был вызван в Канцелярию от строений, «дабы написать к дню крещения господня четыре картины с надписью»<sup>40</sup>. Этими работами руководил Каравак.

С сентября по ноябрь 1727 г. он берет увольнение с верфи для живописных работ в Невском монастыре, но в срок не укладывается и в октябре в контору верфи пишет: «... покорно прошу, дабы повелено мне дать в помощь на мой кошт учеников Федора Шубина, Ивана Рудакова для помянутого дела и им лутчего обучения декабря до первого дня сего 727 году»<sup>41</sup>.

Академия художеств была создана в 1757 г.; в начале XVIII в. обучение мастерству велось в нескольких формах: в петровское время — пенсионерство за границей, в школе рисования, образованной в Петербурге в 1715 г., и непосредственно в живописных командах. Из документов, найденных в архиве, можно сделать вывод

о том, что Иван Никитин занимался педагогической деятельностью: именно ему доверяют обучение учеников, ему приходится давать непосредственную профессиональную оценку их работ (Гнидин, Карташев) и руководить их дальнейшей деятельностью.

С мая 1728 г. Иван Никитин выполняет заказ, взятый в Канцелярии от строений (какой заказ — неизвестно); поэтому он просит увольнения с верфи до 5 октября<sup>42</sup>, когда был вызван для выполнения заказа «написания в охтенские слободы в постройющуюся церковь... иконостас»<sup>43</sup>. В это время оклад его равен десяти рублям в месяц, а Г. Ипатов и А. Квашнин получают по семи рублей в месяц<sup>44</sup>.

По вызову Д. Трезини в мае Иван Никитин призывается для работы в Петропавловский собор: «... в церкви святых апостолов Петра и Павла определены для письма живописных картин казенные живописцы и моляры, которым за удовольствием той живописной работы оными исправитца вскоре не можно, по моему мнению, не соблаговолено ль будет на половину или на несколько штук сыскать и подрядить вольных живописцев. А ныне являются вольные живописцы иноземной галанской земли Гезель, из русских Дмитрий Соловьев и требуют за каждую картину и с тех, которые будут выше гызмса под сводами, мерою вышины трех аршин с четвертью, шириною то ж, рама и холст казенное, а краски всякие, масло и работа их мастеров, ценою по сороку рублей. Того ради объявляю, не изволит ли Канцелярия от строений призвать и еще других искусных мастеров Ивана Никитина, который выехал из Италии, другога Ивана Никитина с Партикулярной верфи и Одольского, и с ними положить надлежащую цену или дать каждому написать по картине и как напишут, можно лутче усмотреть и признать настоящую цену по краскам и по работе. И ежели кто что возьмет картин на подряд, то б оные отделаны были в три месяца. И когда состоится в той живописной работе настоящая цена, по той можно за те их написанные картины заплатить деньгами»<sup>45</sup>.

Мастерство Ивана Никитина ставится в это время уже очень высоко, подтверждением этому служит вызов его для ответственной работы в Петропавловский собор наравне с такими мастерами, как И. Никитин и А. Матвеев. Ему предложено написать «верх самого латернина Соседение

Христа одесную бога отца и ниспослание святого духа на святые апостолы в день пятидесятницы, два на десять апостолов и богоматерь и прочих жен мироносец в круг большого купола в восьми кантах, как на чертеже назначено...»<sup>46</sup>. На выполнение этих картин Иван Никитин получает 100 рублей. 6 марта «онные картины и в куполе по извести написаны всякими материалами и красками по готовому грунту»<sup>47</sup>, они были приняты комиссией, в состав которой входили архитектор Земцов, персонного дела мастера Василий Грузинцов и Андрей Матвеев, и за «письмо вверху самого латернина»<sup>48</sup> Ивану Никитину было выплачено 150 рублей.

К 1729 г. живописной работы на Партикулярной верфи почти нет, поэтому в отчете перед Адмиралтейской коллегией интендант верфи И. С. Потемкин 27 марта пишет: «...а живописного дела мастера да подмастерья от сей верфи отставить, потому что за ним дела не имеетца, а может управлять молярного дела подмастерье с учениками»<sup>49</sup>.

В результате этого прошения был издан указ, по которому живописный мастер и подмастерье отзывались с верфи. Но «живописный мастер Иван Никитин апреля второго числа сего 729 году умре незапною смертью...»<sup>50</sup>, а подмастерье Гаврила Мелентьев отослан в Кронштадт для писания в новопостроенную церковь для морских служителей.

Вдова художника Софья Иванова дочь Подченинова подала в Адмиралтейскую коллегию доношение, в котором написано, «что оный муж ее умре незапною смертью, а после ево осталась одна отроду ей сорок лет да при ней дочь малолетняя по шестому году, которая прижита с оным мужем с Никитиным, да она ж сказкою объявила, что после помянутого имеется двор против запасного ево императорского величества дому на московской стороне и на оном дворе строение ветхое, а после оног мужа своего питательство свое проводят с немалою нуждою и чтоб велено выдать ей на пропитание по окладу мужа ее один раз на год жалование»<sup>51</sup>. Но в даче жалования ей было отказано, так как о «даче той верфи служителей женам такого вдовьего жалования в Коллегии указу не имеетца»<sup>52</sup>. Дальнейшая судьба ее самой и дочери неизвестна.

Вот и все, что нам известно о жизни и творчестве художника, имя которого было так долго скрыто за славой его великого

двойника. За десять лет жизни в столице им было сделано много: декоративные росписи во дворцах, иконы для церквей, монументальные росписи в Петропавловском соборе и, конечно, работы по украшению судов и барж императорской фамилии. Но время, стихийные бедствия, пожары лишили нас возможности увидеть его работы, и лишь архивные документы хранят память о живописном мастере с Партикулярной верфи Иване Никитиче Никитине.

\*

<sup>1</sup> ЦГАВМФ, ф. 144, оп. 1, д. 44, л. 4.

<sup>2</sup> Там же, д. 1, л. 144.

<sup>3</sup> Молева Н. М. Живописных дел мастера: Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965; Она же. Иван Никитин. М., 1972.

<sup>4</sup> Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным. М., 1789, с. 270–272.

<sup>5</sup> ЦГАВМФ, ф. 212, 1726 г., д. 8, л. 501.

<sup>6</sup> Там же, ф. 144, оп. 1, д. 1, л. 148.

<sup>7</sup> Там же, д. 2, л. 151–151 об.

<sup>8</sup> Там же, д. 1, л. 156. <sup>9</sup> Там же, д. 4, л. 7.

<sup>10</sup> Там же, л. 2. <sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же, д. 2, л. 152, 153.

<sup>13</sup> Там же, д. 4, л. 105 об.

<sup>14</sup> Там же, л. 3. <sup>15</sup> Там же, л. 4.

<sup>16</sup> Там же, л. 5. <sup>17</sup> Там же, д. 44, л. 278.

<sup>18</sup> Там же, д. 5, л. 19. <sup>19</sup> Там же, л. 4–4 об.

<sup>20</sup> Там же, д. 18, л. 69. <sup>21</sup> Там же, л. 93.

<sup>22</sup> Там же, л. 94. <sup>23</sup> Там же, д. 12, л. 323 об.

<sup>24</sup> Лисаевич И. Первый архитектор Петербурга. Л., 1971, с. 52.

<sup>25</sup> Йогансен М. В. Михаил Земцов. Л., 1975, с. 17.

<sup>26</sup> Очерки истории Ленинграда. М.; Л., 1955, т. 1, с. 43.

<sup>27</sup> ЦГАВМФ, ф. 144, оп. 1, д. 10, л. 73 об.

<sup>28</sup> Там же, д. 4, л. 11. <sup>29</sup> Там же, л. 11 об.

<sup>30</sup> Там же, д. 13, л. 485. <sup>31</sup> Там же, д. 4, л. 15.

<sup>32</sup> Там же, л. 18–20. <sup>33</sup> Там же, л. 19.

<sup>34</sup> Там же, д. 22, л. 228. <sup>35</sup> Там же, л. 229.

<sup>36</sup> Там же, д. 17, л. 39. <sup>37</sup> Там же, л. 43.

<sup>38</sup> Там же, л. 258. <sup>39</sup> Там же, л. 256 об., 257.

<sup>40</sup> Там же, д. 24, л. 1 об.

<sup>41</sup> Там же, д. 4, л. 21, 23.

<sup>42</sup> Там же, л. 24, 25, 27, 28. <sup>43</sup> Там же, л. 29.

<sup>44</sup> Там же, д. 28, л. 9, 10, 36 об., 37 об.

<sup>45</sup> ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2, 73/187, д. 64, ч. 1, 1728 г., л. 70–70 об.; гзымс (Gesims – нем.) – карниз.

<sup>46</sup> Там же, ф. 470, оп. 5, д. 63, 1728 г., л. 141–142 об.; латернин (Laterne – нем.) – фонарь; кант (Kante – нем.) – ребро.

<sup>47</sup> Там же, д. 70, 1729 г., л. 88, 89.

<sup>48</sup> Там же, д. 71, 1729 г., л. 69, 70.

<sup>49</sup> ЦГАВМФ, ф. 212, 1726 г., д. 8, л. 498.

<sup>50</sup> Там же, л. 500 об.

<sup>51</sup> Там же, л. 499.

<sup>52</sup> Там же, л. 502.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ  
ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ  
ДВУХ «ПОРТРЕТОВ АДМИРАЛА С. К. ГРЕЙГА»,  
СВЯЗАННЫХ С ИМЕНЕМ Д. Г. ЛЕВИЦКОГО

*Е. Ю. Иванова*

Портрет адмирала С. К. Грейга кисти Дмитрия Григорьевича Левицкого с давних пор интересовал историков и любителей живописи, в нем лучший портретист России XVIII в. запечатлел черты человека, чье имя навсегда связано с историей русского флота при Екатерине II.

Самуил Карлович Грейг (1735—1788) был человеком необыкновенной судьбы, но именно необычность его биографии неотделима от XVIII в., характерна для эпохи<sup>1</sup>.

Многие поколения Грейгов, уроженцев Шотландии, жителей маленького города Инверкайзинга, были моряками. С. К. Грейг, следуя семейной традиции, сначала учился ремеслу моряка на торговом судне, а потом поступил в Королевский флот. Движимый стремлением к научным знаниям и желанием проявить себя, молодой моряк столкнулся с тем, что, не будучи дворянином, он очень медленно продвигался по служебной лестнице. В 1761 г. Грейг сдал экзамен для получения звания лейтенанта, но и в 1763 г. его чин все еще не был утвержден. Знакомство с С. Р. Воронцовым, русским послом в Лондоне, способствовало тому, что С. К. Грейг откликнулся на предложение Екатерины II о найме морских офицеров, сделанное английскому правительству, и в 1764 г. вместе с четырьмя другими офицерами отправился в Россию в чине капитана первого ранга. С этого момента вся его энергия была отдана возрождению русского флота, пришедшего в упадок со времени Петра I. Имя Грейга должно стоять среди имен сподвижников адмирала Г. А. Спиридова, возглавившего знаменитую Морейскую экспедицию и разбившего турецкий флот при Чесме в 1770 г. Когда турецкие корабли скрылись в Чесменской гавани, Грейг поддержал план Спиридова бомбардировать и поджечь скученный в тесном заливе флот. Во время сражения его корабль «Три Иерарха» точно выполнил свой маневр. Наградой Грейга за Чесменское сражение был орден Георгия 2-го класса и звание контр-адмирала.

По возвращении в Петербург в 1775 г.

он был произведен в вице-адмиралы и назначен командиром кронштадтского порта; до 1788 г., начала войны со шведами, Грейг был занят переоснащением флота, наблюдал за строительством в Кронштадте, за производством пушек на Александровском заводе в Петрозаводске. В 1788 г. он назначен командующим флотом для обороны Петербурга и Кронштадта от неожиданного напавших шведских кораблей. Победа над шведским флотом 6 июля и пленение графа Вахтмейстера, генерал-адъютанта шведского короля, были последним триумфом Грейга. Неожиданная болезнь и смерть прервали его жизнь 15 октября 1788 г., Грейг скончался на своем корабле «Ростислав».

В 1849 г. в «Морском сборнике» был опубликован «Собственноручный журнал капитан-командора (впоследствии адмирала) С. К. Грейга в Чесменский поход», представленный оставшимися в России потомками адмирала, хорошо понимавшими историческую ценность документа. Е. В. Тарле отмечает профессионализм моряка, объективность оценки описываемых событий, четкость и ясность изложения, свойственные автору журнала<sup>2</sup>.

Грейг был наделен талантом писателя; повествование ведется от третьего лица, автор как бы наблюдает себя со стороны, превратившись в одного из участников знаменитого рейда. Страницы журнала и дневников Грейга говорят о том, что капитан-командор Грейг бывал счастлив и горд, когда ему удавалось привести свой корабль по назначению без больных. Во время плавания 1775 г. из Архипелага в Кронштадт Грейг записал: «...в течение 8 месяцев ни один человек из 3000 не заболел!»<sup>3</sup>. Редкое чувство ответственности за вверенных людей говорит о незаурядности его личности. Опыт плаваний и морских сражений убедил Грейга в важности единых сознательных действий всех моряков от главнокомандующего до матроса. В отправленном Екатерине II письме-рапорте о победе над шведским флотом 6 июля 1788 г. он отваживается обратить внимание императрицы на героизм рядо-



вых участников сражения: «Все флагманы и большая часть командиров корабельных оказали всякую храбрость и мужество, а генерально отдаю справедливость подчиненным офицерам и нижних чинов служителям, в храбром их поступке»<sup>4</sup>.

Одной из важных черт характера Грейга была способность располагать к себе, что относилось в равной мере как к подчиненным ему людям, так и к тем, от кого зависела его собственная судьба (Екатерина II, С. Р. Воронцов, А. Г. Орлов, А. А. Безбородко, И. Г. Чернышев). Русский посол в Лондоне С. Р. Воронцов способствовал его появлению в России, А. Г. Орлов представил его императрице как чесменского героя. То, что именно Грейг на корабле «Три Иерарха» был послан доставить Орлова из Ливорно для соединения с эскадрой в канун 1770 г., было случайностью, но она определила необходимость взаимного контакта этих двух людей, противоположных по характеру и далеко отстоящих друг от друга на социальной лестнице. Генерал-аншеф А. Г. Орлов охотно признал превосходство шотландского капитан-командора в военноморских вопросах. Постепенно отношения Орлова и Грейга превратились в дружеские, их связывала не только радость Чесменской победы, но и ловко осуществленная в 1774 г. поимка претендовавшей на русский престол авантюристки, известной в исторической литературе под именем княжны Таракановой. Она была хитростью заманена на корабль «Исидор»; Грейг, выполняя строжайший приказ Екатерины II, доставил ее в Петербург. Письма А. Г. Орлова к Грейгу, писанные в 1788 г., перед отъездом Орлова в Москву, говорят о его горячей привязанности к шотландцу. Орлов называет Грейга «Семужкой», «братом», «голубчиком», вспоминает друзей из «славной Ливорнии»<sup>5</sup>. Тон Грейга в письме, старательно писанном по-русски, искренне дружеский, но сдержанный и почтительный.

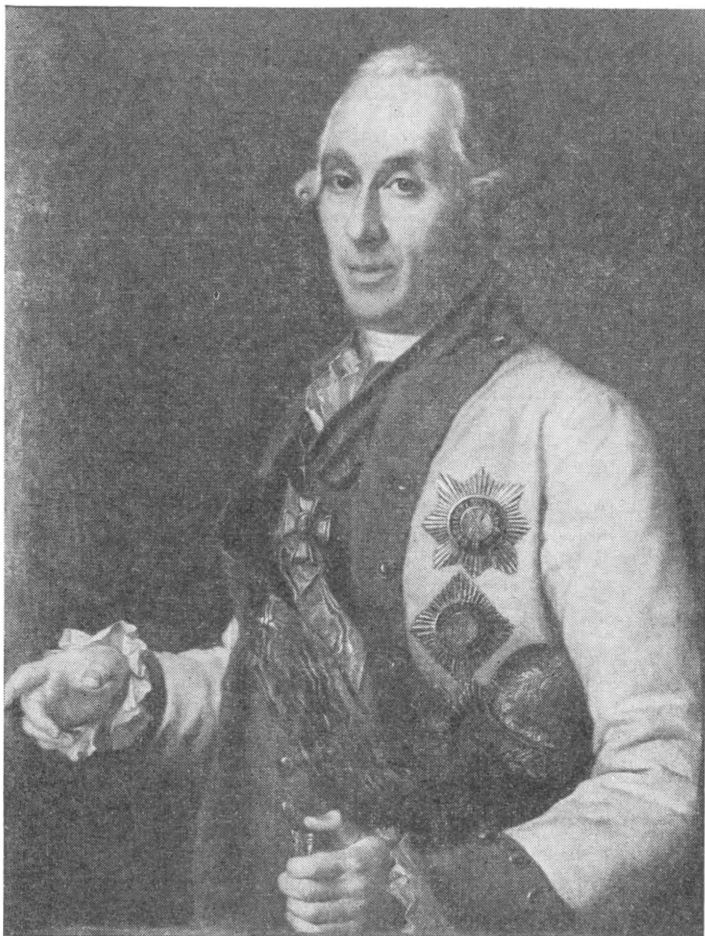
Внутренний мир Грейга был достаточно сложным. Стремление к успеху составляло внешнюю, хотя и важную для него, сторону жизни: он опустил себя именно военным моряком, и это сознание определяло сущность его личности. Человек пуританского склада, он оказался связанным общностью убеждений с русскими масонами, искавшими выхода из духовного кризиса, в котором оказалось русское общество после подавления восстания Пу-

гачева. Князь Г. П. Гагарин основал в Кронштадте масонскую ложу «Нептуна» как отделение Шведского ордена в России. В ней состояло более 50 русских, британских и шведских офицеров. Грейг становится мастером ложи в 1781 г., возглавив отделение шведских офицеров.

Убеждение в необходимости нравственного совершенствования человека, а в особенности идея международного братства моряков, которое было жизненно необходимо для совместной работы иностранцев и русских во флоте, привлекли Грейга к масонам. Неожиданное нападение Швеции на Россию и назначение Грейга адмиралом русского флота поставили его в психологически сложную ситуацию, так как на этот раз он сражался не против мусульман-турок, а против своих единоверцев и братьев по масонской ложе. Действия Грейга показывают, что чувство военного долга, обязанность защищать Россию, ставшую для него родиной, победили. Но внутренняя противоречивость его положения была ясна для многих и породила легенду о его насильственной смерти от руки шведских моряков-масонов. Хорошо информированный о действительном ходе событий канцлер А. А. Безбородко писал С. Р. Воронцову в Лондон 25 октября 1788 г.: «Без сомнения, к вам скоро дошла ведомость о смерти адмирала Грейга. Сей почтенный муж сделался жертвой своего усердия к государыне и империи. С слабым здоровьем усиливался он и противу времени, и противу стихии. Хотел дожидаться в море до самой крайности, и довершить истреблением Шведского флота свою компанию. Нельзя не чувствовать потери столь важной для государства»<sup>6</sup>.

Д. Г. Левицкий изобразил С. К. Грейга в конце его жизненного пути. Литературный портрет адмирала в эти годы разыскал биограф Грейга А. Г. Кросс в мемуарах Джеймса Тревенена, молодого шотландского офицера, служившего под командой Грейга.

В рассказе Тревенена о горячо любимом командире присутствует некоторая доля иронии, часто свойственная молодым людям, наблюдающим учителя, что придает его портрету естественность и живость. Вот каким помнил Грейга Тревенен: «Он был крупным и чрезвычайно неуклюжим. Ноги были очень большие, живот и грудь скорее впалые, плечи округлые, голова поникшая вперед. В зим-



Д. Г. Левицкий.  
Портрет  
адмирала  
С. К. Грейга.  
Балхисарайский  
историко-  
архитектурный музей

нем наряде в Кронштадте он был похож на старую шотландку, хорошо укутанную в холодную погоду. Его одежда, когда он не был в форме, была чрезвычайно тривиальна, в высшей степени показывая любовь к простоте, только я считаю (хотя это и не всегда было моим мнением), что у него вообще не было ни малейшей склонности к каким-либо аффектациям. Черты лица его были крупными и ярко выраженными. Что касается характера, то тут не было ничего осязательного, но его отличала большая серьезность и склонность к размышлению, что-то очень основательное. Когда он молчал, ему была свойственна тяжеловесность и скудность в высшей степени неинтересная, но его лицо просветлялось во время беседы. Вообще он был очень молчалив, но иногда, в определенных компаниях он умел себя показать, проявляя свое добродушие и хороший характер, сочетаемые с неисчерпаемым запасом знаний и сведений, которые он приобрел

благодаря постоянному прилежанию в последние годы жизни, так как в ранние периоды гораздо меньше занимался своим образованием. Его замечания всегда были здравыми, так как он отличался способностью наблюдать и размышлять, а также умением извлекать пользу из идей других людей. При всем том он был медлительным и тяжелым по натуре. Однако при письме метод восполнял недостаток живости характера, и в активных делах флота он избавлялся от этих черт и был деятельным, энергичным и решительным»<sup>7</sup>.

Для живописца Грейг был трудной моделью: за тусклой внешностью неуклюжего молчаливого человека нелегко было распознать незаурядную натуру.

Наиболее раннее упоминание о портрете адмирала С. К. Грейга относится к 1840 г., когда в «Месяцеслове» был опубликован «Алфавитный список достопримечательнейших русских и живших в России художников». Неизвестный составитель списка сообщал о Левицком: «Левицкий, Дмитрий Григорьевич, советник Академии художеств, хороший портретный живописец. В Соборной церкви Александро-Невской лавры находятся его портреты Петра I и Екатерины II, а в Чесменском дворце портреты многих царственных особ века Екатерины II. Из портретов частных лиц, им написанных, один из лучших есть славного адмирала Самуила Карловича Грейга (курсив мой.— Е. И.)»<sup>8</sup>.

Через 30 лет, в 1870 г., устроители выставки «Русских портретов известных лиц XVI—XVIII веков»<sup>9</sup> разыскали портрет адмирала в семейном собрании у потомков Грейга в Петербурге, и он впервые предстал перед зрителями.

В 1902 г. «Портрет С. К. Грейга» был опубликован С. П. Дягилевым в монографии «Русская живопись XVIII века. Д. Г. Левицкий». С. П. Дягилев дал наиболее полный исторический и иконографический материал о портрете, в процессе работы он обнаружил, что существуют три копии портрета С. К. Грейга, они находились тогда в Морском музее в Петербурге, в Морском корпусе и у великого князя Сергея Александровича в Петербурге<sup>10</sup>.

В 1905 г. портрет экспонировался на знаменитой «Историко-художественной выставке русских портретов...» в Таврическом дворце. В это время он принадлежал Александре Самуиловне Стенбок-Фермор,

урожденной Грейг, правнучке адмирала С. К. Грейга.

Ныне этот экземпляр портрета Грейга находится в собрании Бахчисарайского историко-архитектурного музея, куда поступил из Русского музея, по-видимому, после Великой Отечественной войны<sup>11</sup>.

До наших дней сохранился еще один экземпляр портрета С. К. Грейга XVIII в., идентичный бахчисарайскому<sup>12</sup>. В 1921 г. он поступил из Петрограда в Рыбинский историко-художественный музей как произведение Д. Г. Левицкого. Можно было бы предполагать в пем одну из копий, встретившихся С. П. Дягилеву в начале века, но нет никаких тому документальных подтверждений. Старую наклейку на подрамнике картины — «ИХО № 7086 собр. Беляева оп № 200» — расшифровать не удалось. Живопись портрета, скрытая под записями XIX в., выглядела слабой, портрет более полувека находился в запаснике музея. В 1975 г. во время командировки в музей с целью отбора картин, требующих реставрации, я впервые увидела портрет, в котором все же чувствовался отблеск благородной манеры живописи Левицкого, и включила его в план работы отдела реставрации масляной живописи Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации (тогда ВЦНИЛКР).

Удаление записей с подлинной живописи позволило по-новому оценить качество портрета и побудило сопоставить его с бахчисарайским экземпляром. Так как и он тоже нуждался в реставрации, Бахчисарайский музей передал его по нашей просьбе во ВНИИР, что позволило провести сравнительное исследование техники живописи. Эта работа проводилась с перерывами в 1975—1982 гг.<sup>13</sup>

Казавшаяся первоначально сравнительно простой задача атрибуции рыбинского экземпляра портрета С. К. Грейга как авторского повторения или копии с бахчисарайского осложнилась сомнениями в принадлежности Левицкому и эталонного бахчисарайского экземпляра. Потребовалось сопоставление с другими несомненными произведениями Д. Г. Левицкого, исполненными в 1780-е годы, когда художник мог писать портрет С. К. Грейга, а также поиски новых исторических свидетельств.

Надо сказать, что сомнения историков искусства относительно бахчисарайского портрета С. К. Грейга начались, по-видимому, уже в 1905 г., когда впервые появи-



лась возможность сравнения произведений Левицкого, соединенных на выставке. Об этом, на наш взгляд, свидетельствует пометка в каталоге выставки, в котором рядом с описанием портрета Грейга, числящегося под номером 821, после слов «Раб. Д. Левицкого» следует: «(Указание на гравюре Уокера)»<sup>14</sup>. Тем самым подчеркивалось, что атрибуция портрета Левицкому подтверждается гравюрой с портрета, выполненной английским художником Джеймсом Уокером (1748—1808). Эта гравюра находилась тогда в собрании Д. А. Ровинского и была хорошо известна специалистам и любителям. Ныне этот экземпляр гравюры хранится в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Гравёр очень точно воспроизвел подлинник Д. Г. Левицкого, лишь несколько упростив его, он не стал рисовать кисти рук, а пространство фона слева, оказавшееся неоправданно пустым, заполнил облаками. Текст под гравюрой утверждает авторство Д. Г. Левицкого: «painted by

Д. Г. Левицкий.  
Портрет адмирала С. К. Грейга. Рыбинский историко-художественный музей



было бы выгоднее: ведь давший объявление стремился поскорее распродать гравюры. В действительности их раскупили очень быстро, в течение января, причем покупателей не остановила и очень высокая цена (одновременно на Невском проспекте у Иоганна Баптиста Ленца гравюры продавали по 75 коп.)<sup>18</sup>. Конечно, покупателей интересовали прежде всего изображенные на портретах персоны. Но, несомненно, смущающая своей недосказанностью фраза о Левицком всем тогда была ясна, а теперь мы не можем представить себе реальную жизненную ситуацию того времени.

Ответ на вопрос мог лежать в датировке портрета. Первый шаг в этом направлении был сделан Т. А. Селиновой. Исходя из того, что С. К. Грейг изображен на портрете Левицкого со всеми орденами, «полученными им за свою долголетнюю службу», она первой высказала предположение относительно датировки портрета: «По всей вероятности, Левицкий написал портрет Грейга вскоре после получения им ордена Андрея Первозванного и незадолго до смерти, то есть между 6 июля и 15 октября 1788 года»<sup>19</sup>.

Обычно парадные портреты заказывали сразу по получении награды. Предположение Т. А. Селиновой казалось вполне логичным. Желание уточнить этот момент и, быть может, встретить имя Левицкого, заставило меня обратиться к историческим источникам, связанным с последними месяцами жизни Грейга, периоду, менее всего изученному историками.

Оказалось, что жизнь адмирала можно проследить буквально день за днем, составив в хронологическом порядке сведения о нем, которые находятся в следующих документах: «Камерфурьерский церимониальный журнал 1788 года», дневник А. В. Храповицкого, письма А. А. Безбородки к графу С. Р. Воронцову с 1782 по 1792 г. и, главное, письма самого Грейга жене, Саре Александровне Грейг, урожденной Кук, которые он регулярно отправлял с корабля «Ростислав» или из порта Ревель домой во дворец «Санс-Эннуи» в Ораниенбауме.

День, когда на Грейга легла ответственность за ведение войны, зафиксирован в Камерфурьерском журнале: «Царское село. 19 июля 1788 г. ...после стола, в зале же ея императорскому величеству откланивался и жалован был к руке флота адмирал Самуил Карлович Грейг, который

со врученную от ея императорского величества ему морскою воинскою флотилиею отправляется против неприятеля»<sup>20</sup>. Многочасовая баталия у острова Готланд 6 июля окончилась победой над шведами. Вести с места военных действий доходили за три дня, и хотя в Петербурге был слышен гул пушек, но исход сражения был неизвестен, и Екатерина II получила донесение о победе лишь 9 июля вечером. На следующий же день она отдала распоряжение о пожаловании Грейгу ордена Андрея Первозванного<sup>21</sup>. 11 июля в церкви Зимнего дворца служили молебен в знак благодарения за одержанную победу, после чего гофмейстер А. А. Безбородко читал донесение адмирала Грейга о победе «над неприятелем королем шведским»<sup>22</sup>. Следовательно, Грейга в этот день не было в Петербурге. Строки дневника А. В. Храповицкого говорят о том, что с 12 июля по 18 октября 1788 г. Грейг курсировал между Свеаборгом и Ревелем, преследуя ускользящие от него шведские корабли. Екатерина требовала «дела», т. е. решительной победы, и потому Грейг почти не сходил с корабля<sup>23</sup>.

16 июля 1788 г. Екатерина II приняла участников сражения 6 июля в парадных покоях. В этот день, как сообщает Камерфурьерский журнал, «допущены были к руке прибывшие из флота под начальством господина адмирала Грейга состоящие волонтеры, как гвардии полков, так и морского флота штаб- и обер-офицеры, бывшие в помянутом флоте июля в 6-й день, при сражении против неприятеля»<sup>24</sup>. Во дворце были волонтеры, а не сам адмирал, иначе летописец придворной жизни со свойственным ему знанием общественного положения и чина присутствующих построил бы фразу по-иному. Но Грейг и не мог быть среди них: в этот день он принимал в Ревеле шведский фрегат, посланный для передачи королем Швеции попавшему в плен графу Вахтмейстеру<sup>25</sup>.

Документы о награждении Грейга орденом Андрея Первозванного были готовы 18 июля, что зафиксировано в послужном списке адмирала<sup>26</sup>. По распоряжению графа И. Г. Чернышева орденские звезды и ленты были доставлены Грейгу и его офицерам в Ревель. В письме к жене от 6 августа 1788 г. Грейг описывает радость капитанов Деннисона, Морловского и Тревенена, на которых он надел новые кресты, их праздничный обед; затем





Д. Г. Левицкий.  
Портрет  
А. П. Мельгунова.  
Павловский  
дворец-музей

он замечает: «и я сегодня сам надел моего собственного Св. Андрея в первый раз (курсив мой.— Е. И.)»<sup>27</sup>. Торжество же вручения наград за победу в войне со Швецией произошло 8 сентября 1790 г. Грейг был посмертно отмечен в росписи награжденных, читанной с трона, памятной медалью с его изображением<sup>28</sup>. Приведенные документы достаточно убедительны. С. К. Грейг не мог позировать Левицкому для портрета после 6 июля 1788 г., разве что художник приехал бы в Ревель. Но тогда Грейг непременно сообщил бы об этом событии жене. В письмах же к ней, содержащих много интересных бытовых подробностей, нет ни слова о намерении заказать портрет<sup>29</sup>. Письма говорят о том, что Грейг стремился расправиться со шведами через месяц или шесть недель, чувствовал себя превосходно. Его внезапная болезнь и смерть были для окружающих неожиданным и тяжким ударом.

Екатерина II позаботилась о пышности и торжественности похорон адмирала Грейга в Ревеле<sup>30</sup>. 20 октября 1788 г. в газете «Санкт-петербургские ведомости» был помещен некролог, в конце которого говорилось: «потеря сия была весьма чувствительна человеколюбивому сердцу нашей монархини». В связи с этим кажется весьма вероятным, что живописный портрет, а вслед за ним и гравюра были заказаны императрицей сразу по получении известия о смерти, после 18 октября. Уокер отметил на своей гравюре, что она была готова 1 ноября. Следовательно, живописный портрет (или портреты) и гравюра должны были быть выполнены очень быстро, за 10–12 дней. Это предполагает также наличие какого-то более раннего экземпляра для создания посмертного портрета. Вероятнее всего, этот первоначальный портрет был создан самим Левицким. С. П. Дягилев и И. Э. Грабарь относили портрет Грейга (бахчисарайский экземпляр) к группе портретов Левицкого, получивших в искусствоведческой литературе название «владимирские кавалеры». В 1786 г. Екатерина II пожелала, чтобы Левицкий запечатлел лиц, награжденных орденом св. Владимира, который она основала в 1782 г. Портреты должны были составить единый торжественный ансамбль для украшения зал капитула ордена. Левицкий успел выполнить по этому заказу ряд портретов, из которых сохранилось двенадцать.

Портрет Грейга действительно очень близок к ним, особенно велико сходство композиции и положения кистей рук с «портретом А. П. Мельгунова». Грейг был награжден орденом Владимира в 1782 г., и Левицкий должен был исполнить его портрет.

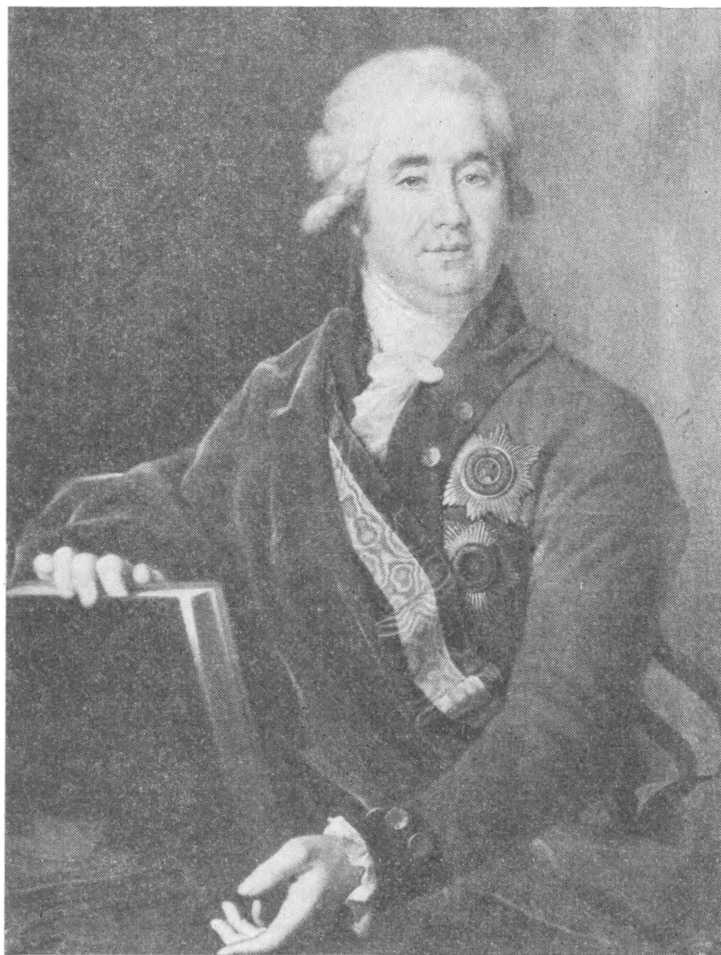
Но портреты владимирских кавалеров отличаются особой спецификой в расположении орденских знаков и лент, не замеченной исследователями. Левицкий подчеркнул принадлежность к ордену, выделив композиционно и интенсивностью цвета красные владимирские ленты. При этом в тех случаях, когда изображаемое лицо было обладателем высшего ордена Российской империи, Андрея Первозванного, на портрете изображена только звезда этого ордена, расположенная на левой стороне груди выше всех остальных орденов, а голубая андреевская лента отсутствует. Таковы, например, портреты

А. П. Мельгунова, И. Г. Чернышева, А. А. Безбородко, А. Р. Воронцова.

На бахчисарайском же портрете изображены все звезды и ленты адмирала в точном соответствии с правилами ношения орденов. К тому же голубой цвет андреевской ленты явно подчеркнут художником. Следовательно, этот портрет не мог быть исполнен для орденского капитула св. Владимира; всего вероятнее, что он написан для вдовы адмирала. Потому-то он и передавался так бережно из поколения в поколение его потомками, обстоятельства же появления портрета в доме постепенно забылись.

Теперь следует определить, что же представляет собой рыбинский вариант портрета Грейга. Как будто бы совершенно идентичный бахчисарайскому, он имеет все же одно важное отличие: голубая андреевская лента изображена на нем не над, а под владимирской. Такая вольность рисунка была совершенно невозможна для человека XVIII в., будь он автором портрета, копиистом или художником, которого попросили дописать орденские знаки. Любому из них был прекрасно известен статут ордена св. Владимира от 22 сентября 1782 г., пункт 8 А которого гласил: «Первая степень или класс большого креста. Сим носить ленту через правое плечо на кафтане, буде иного российского ордена нет: при ином же российском ордене уступит место старшему и наложится на камзол; звезда же на кафтане на левой стороне (курсив мой. — Е. И.)»<sup>31</sup>.

Было необходимо изучить особенности красочных слоев портрета. Внимательный осмотр поверхности живописи в микроскоп, снимки в лучах различной длины воли позволили установить, что голубая лента — поздняя, под слоем голубой краски находится изображение зеленых отворотов мундира и пуговиц, выписанных так же четко, как и на остальной части живописной поверхности. По ряду признаков реставрация портрета может быть отнесена к концу XIX в.<sup>32</sup> Реставратор, прописавший портрет, стремился, как видно, привести его в соответствие с популярной гравюрой Д. Уокера. Реставрационный совет ВНИИР согласился с внесенным мной предложением не удалять дописанную андреевскую ленту, так как она служит прекрасной иллюстрацией использования историко-документальных источников в реставрации XIX в. Записи же, закрывшие лицо, руки, фон, были



удалены. Снимки в инфракрасных и рентгеновских лучах (исполнители В. Печугин и В. Иванов) позволяют представить портрет в его первоначальном виде (ил. 6). В его композиции и цветовом решении выделена красная владимирская лента. Голубая лента вообще отсутствует. В то же время звезда Андрея Первозванного изображена. Составляющая звезду совокупность длинных и плотных белильных мазков нанесена по грунту одновременно с окружающими ее мягко ступенчатыми красками, которыми передана ткань мундира. Ясно, что в данном портрете С. К. Грейг изображен именно владимирским кавалером, что рыбинский, а не бахчисарайский экземпляр относится к знаменитой серии Левицкого. Но звезда Андрея Первозванного одновременно живописи портрета, что заставляет отнести и этот экземпляр к посмертным изображениям Грейга.

Д. Г. Левицкий.  
Портрет  
А. А. Безбородко.  
Павловский  
дворец-музей



Д. Г. Левицкий.  
Портрет  
С. К. Грейга.  
Снимок  
в инфракрасных  
лучах.  
Рыбинский  
историко-  
художественный музей

Композиция, рисунок, краски бахчисарайского и рыбинского портретов, после того как последний был освобожден от записей, оказались настолько близки, что невольно напрашивалась мысль, не был ли один из них эталоном для другого, или — и это кажется еще более правдоподобным — не были ли они оба скалькированы с какого-то общего неизвестного нам прототипа, написанного при жизни адмирала. Чтобы проверить это предположение, показалось интересным совместить контуры рисунка портретов. Зрительно они не производили впечатления дублей, так как формат рыбинского портрета меньше (при реставрации XIX в. перед дублированием портрета на новый холст были срезаны края живописи). Контурный рисунок был сделан на тонкой прозрачной пленке, наложенной на каждый из портретов. Когда пленки с контурными рисунками совместили друг с другом, полное совпадение линий рисунков стало абсолютно наглядным. Отклонения составляют 1–3 мм на отдельных участках, на бахчисарайском экземпляре нижняя часть лица несколько длиннее<sup>33</sup>.

Таким образом, предположение о существовании прижизненного портрета получило экспериментальное подтверждение. Кроме того, стал ясен примененный для копирования прием, типичный для техники художников XVIII в.: они обводили контуры подлинника через прозрачную кальку, прокалывали иглой частые отверстия по линиям рисунка и переносили на поверхность холста, постукивая по бумаге павзой (тряпочкой с завернутым угольным порошком или мелом)<sup>34</sup>.

Для того чтобы решить, являются ли бахчисарайский и рыбинский экземпляры портретов Грейга авторскими вариантами-повторениями, написанными Левицким на основе прижизненного портрета адмирала, следовало сопоставить их с несомненными произведениями художника. Необходимо было выделить группу признаков манеры живописи художника в 80-е годы, так как его техника, как это свойственно большинству живописцев с большим талантом, менялась в течение жизни.

Исследователи техники живописи Левицкого А. А. Рыбников<sup>35</sup> и А. Н. Лужецкая<sup>36</sup> установили, что 1780 год был рубежом, за которым следовало исчезновение индивидуальной манеры Левицкого периода расцвета творчества, приближение его техники к общеевропейскому стандарту. В 80-е годы исчезает корпусная выраженность отдельных мазков, но «в период последней своей манеры Левицкий сильно плавил краску, давая неуловимую для глаза эмалевую живописную поверхность». Рыбников отмечает усиление жидкостного начала самого красочного теста, сильно разбавленного маслом, что привело к сседанию красочного слоя, являющегося характерным повреждением произведений этого периода наряду с жестким кракелюром красочного слоя и грунта. Важна и другая особенность техники, выявленная при сделанном А. А. Рыбниковым сравнительном исследовании макрофотографий фрагментов картин Левицкого разных периодов творчества: у Левицкого всегда сохраняется общая схема обработки формы в светах, «единый канон построения»<sup>37</sup>. Но примененный Рыбниковым метод исследования техники живописи Левицкого не давал достаточно ясного ответа на вопрос, сохранялся ли в его поздней манере подмалевок в полутенях и тенях, ведь и нижний слой мог сделаться более тонким, или краски наносились жидко по грунту?



Ответ на него был в нашей ситуации очень важен, так как оба исследуемых портрета отличаются и гладкостью фактуры с неразличимыми глазом мазками, оба повреждены сседанием красочного слоя от избытка масла в связующем, расположенном на одних и тех же участках изображения (лоб, щеки, рукав мундира, шейный платок), и жестким грунтовым кракелюром, т. е. в них равно присутствуют вышеперечисленные признаки техники Левицкого 1780-х годов. Другая их общая особенность в том, что оба портрета в тенях написаны тонко, но без подмалевка, грунт перекрыт полупрозрачными красками, причем на бахчисарайском экземпляре портрета грунт светло-охристый и просвечивание его более ощутимо.

Желая найти ответ на вопрос о подмалевке и на время отключиться от магии живописи Левицкого, мы выбрали рентгеновское исследование в качестве объективного критерия особенностей техники художника. Зрительное восприятие кажется нам неизбежно субъективным.

Мне была предоставлена возможность сопоставить ряд рентгенограмм с подлинником Д. Г. Левицкого, принадлежащих Русскому музею и Третьяковской галерее, и сравнить их с рентгенограммами исследуемых портретов С. К. Грейга<sup>28</sup>.

Постараемся описать две группы признаков живописной техники, фиксируемых рентгеновскими снимками, — сначала те, которые заставляют нас отнести исследуемые портреты С. К. Грейга к подлинникам XVIII в., затем характерные черты манеры Левицкого в 1780-х годах.

К самым общим чертам технологии XVIII в. относится применение свинцовых белил в качестве белой краски и работа на цветных многослойных грунтах, приготовленных в большинстве случаев без свинцовых белил или лишь с незначительной их примесью. (Варианты грунтов с толстой имприматурой из подцветенных свинцовых белил мы отбрасываем, так как они не характерны для Левицкого и сравнительно редки в русской живописи этого периода). Грунты не препятствуют прохождению рентгеновских лучей, поэтому снимки дают очень точную информацию о распределении свинцовых белил в красочном слое. На снимках мы видим очень светлыми белильные мазки и мазки красок, с ними смешанных; четко различимы движения кисти, поиски и изменения рисунка.

Для рентгенограмм с подлинников XVIII в. характерен значительный контраст между освещенными и теневыми частями изображения и всеми участками красочного слоя, исполненными без белил. Например, в портретах часто встречаются очень светлый лоб, переносица, скулы, блики глаз и очень темные брови и тени на лице и одежде. Хорошо видны и нити холстов, среднезернистых, прямого плетения, с группами утолщенных нитей по утку ткани. Эти общие для XVIII в. признаки присутствуют равно и на рентгеновских снимках с подлинников Левицкого и на портретах Грейга.

Рентгеновское исследование портретов Грейга было дополнено ИК-спектроскопическим и микрохимическим анализом состава грунтов и отдельных пигментов красочного слоя.

Портреты написаны на двухслойных грунтах, состоящих из мела с примесью свинцовых белил, железистоокисных пигментов типа охр. Связующее — масло. Цвет розовой краски на руке — свинцовые белила и красная охра, зеленые отвороты мундира написаны английской зеленой (ярь медянка). Цвет грунта на бахчисарайском портрете светло-охристый, на рыбницком — коричневый.

Данные исследования позволяют утверждать, что исследуемые произведения не могут быть отнесены к более позднему времени, например к началу XIX в.

Следующий этап работы заключался во внимательном просмотре следующих R-снимков группы портретных произведений: «Портрета графини Анны Артемьевны Воронцовой» (конец 1780-х годов), «Портрета графини Екатерины Алексеевны Воронцовой, рожд. Сенявиной» (1783), «Портрета генерал-аншефа Федора Григорьевича Орлова» (1785), «Портрета графини Екатерины Артемьевны Воронцовой в детстве» (конец 1780-х годов), «Портрета графини Прасковьи Федоровны Воронцовой, рожд. Квашиной-Самариной» (конец 1780-х), «Портрета неизвестного из семьи Салтыковых» (конец 1780-х годов), «Портрета Александра I в детстве» (1787).

Прежде всего при изучении рентгенограмм обращает себя внимание, что произведения художника легко узнаваемы. Чтобы определить, с какого произведения художника сделан снимок, нет необходимости долго искать отснятый участок на обычной черно-белой фотографии

данной картины. Хотя контраст между светом и тенью значителен, но и в тенях и полутенях не теряется форма, мы продолжаем ощущать ее переходы. В тенях на снимках достаточно хорошо читаются детали, например ушная раковина, пряди волос.

Очень характерны (интенсивно-светлые на R-снимках, но не всегда на картинах) точечные мазочки бликов на глазах портретируемых и отдельные «пастозные» мазки на одежде, где строгость и точность кладки мазков не мешают свободному движению кисти, которые глаз зрителя различает на полотне и которое на рентгенограмме особенно заметно.

Левицкий моделирует форму небольшими короткими и широкими мазочками, сделанными довольно жесткой (щетиной?) кистью, оставляющей бороздки в массе краски. Мазки очень точно фиксируют движение формы в пространстве. Художник неспешно и уверенно ощупывает форму мазком. Его мазки похожи на прикосновение пальцев скульптора. Восприятие формы Левицкого напоминает Ф. Шубина, он мыслит как скульптор, для которого не может существовать только та сторона предмета, которую он видит с одной точки зрения, он чувствует объем в целом, его движение в пространстве.

Размышление в его работе превалирует над увлеченностью. В его полотнах нет изменений, сделанных в процессе работы. Для Левицкого не существует красок, наложенных на холст вне их строгой подчиненности форме и тону, так называемых широких и смелых мазков. Их смелость не внешняя, она — в точном смысле положенного мазка.

Общность признаков моделировки формы в группе портретов 80-х годов стала особенно ясна, когда С. В. Римская-Корсакова показала жемчужину своей коллекции рентгенограмм картин Левицкого — снимок лица «Портрета Е. Н. Нелидовой» (1775). Контраст в манере очень велик. Рентгенограмма являет невидимую глазам зрителя, рассматривающего картину, совокупность длинных узких мазков, подобных карандашным штрихам или штрихам гравюры, идущих по форме и мягко переходящих в тени. Левицкий писал Нелидову небольшой, по-видимому щетиной, кистью, соответствующей примерно третьему номеру современной.

Для произведений 1780-х годов характерна также равномерность, нивелирован-

ность наложения красок на фонах портретов, всегда целиком подчиненных изображению лиц. Скульптурность лепки формы сочетается с большой мягкостью моделировки, на рентгенограммах трудно обозначить четкий контур, отделяющий изображение от фона.

Ясная различимость формы в теневых и полутеневых частях изображения на рентгенограммах портретов Левицкого может объясняться только тем, что завершающие, тонкие прозрачные и полупрозрачные слои красок, пигменты которых обладают низким молекулярным весом и не задерживают R-лучей, нанесены поверх красок, в смесях которых присутствуют свинцовые белила. Они-то и дают рентгенологическую «тень» на снимках.

Особенности рентгенограмм заставляют убедиться в том, что подмалевок составлял обязательный этап в системе работы художника, что его работе вообще была свойственна строгая последовательность и ясность. Рентгенограммы не могут ответить на вопрос, был ли подмалевок Левицкого однотонным или цветным, но присутствие его несомненно, оно может служить характерным признаком подлинных произведений мастера.

Технике художника в 1780-х годах свойственно спокойное, уверенное мастерство.

Изучая технику живописи по рентгеновским снимкам, мы на время полностью отключаемся от эмоционального воздействия самой живописи, так как видим лишь бесцветную тень. Для верного суждения о художнике необходимо снова и снова всматриваться в его полотна, пытаться понять роль цвета в созданных им произведениях. Колорит произведений Д. Г. Левицкого описан исследователями его творчества. Нам хотелось бы только отметить, что у Левицкого нет открытого локального цвета, его живописный язык — это тонкие оттенки цветов, гармонирующих друг с другом. Построение красочных слоев рассчитано на просвечивание, мерцание одних прозрачных и полупрозрачных слоев красок сквозь другие. Левицкий достигает удивительной убедительности, почти иллюзионной осязаемости фактуры изображаемого, но она служит средством раскрытия образа, никогда не привлекает его сама по себе. (Искусствоведческие описания цвета в портретах Левицкого всегда содержат слова, обозначающие оттенки: лиловато-розовый,

*Д. Г. Левицкий.  
Портрет неизвестного из семьи Салтыковых. Рентгенограмма. ГТГ*

*Д. Г. Левицкий.  
Портрет Александра I в детстве. Рентгенограмма. ГТГ*

серо-голубой, зеленовато-коричневый и т. п.)

В исследуемых портретах Грейга творческий накал, свойственный подлинникам Левицкого, отсутствует. О внутренней пассивности их авторов неумолимо свидетельствуют рентгенограммы. Они расплывчаты в теневых частях, расплывчатость тесей подтверждает, что подмалевок нет. Лепка формы мазком в светах очень мало выражена. Это свойственно обоим портретам Грейга. Изображенный узнается на рентгеновских снимках с трудом, что резко отделяет его от снимков подлинных произведений. Оба портрета Грейга представляют собой упрощенный вариант техники Левицкого, очень близкий, но не тождественный.

Важным этапом исследования было непосредственное сравнение портретов Грейга, висевших в залах Третьяковской галереи, с подлинниками Левицкого. Балхисарейский портрет Грейга оказался более ярким, жестким и исполненным ассетуаров и мазков в трактовке лица. Рыбачский же вариант портрета по общему живописной поверхности близок и подлинникам Левицкого, его цветная гамма более сдержанна и благородна. Недостаточно хорошая сохранность лица на рыбачском портрете не позволяет говорить о его возможной принадлежности Левицкому, хотя бы в качестве авторского повториварианта. Более объективным и осторожным кажется предположение, что копирующий Левицкого, по-видимому, его узнавал более чувствую цвет и манеру подлинника.

На балхисарейском портрете радужная оболочка глаза исполнена грубой расходящейся веером конусе цветных мазочков. На подлинных произведениях Левицкого глаза, их жемчужная бисера и глубина передали на удивление малым количеством цветов.

Автор балхисарейского экземпляра портрета, как видно, обладал собственной индивидуальностью, отличной от Левицкого, которая мешала ему, копируя, воспроизвести цвет, «сообразившись с оригинальными мажорами», как это советовал Рязанцов в своем руководстве для художников. Без сомнения, ему известна<sup>14</sup>. Вот что-то такое видит, выполненной на созданный Левицким первоначальный образ и как будто бы чрезвычайно точно его повторившие, и чувствовал исследователи творчества художника.





**Д. Г. Левитский.**  
Портрет  
авиатора  
С. К. Грейга.  
Реплика  
оригинала.  
Безусловно  
художественно  
высокий уровень

**С. К. Грейга.**  
Портрет  
авиатора  
С. К. Грейга.  
Реплика  
оригинала.  
Высокий  
художественный  
уровень

Представляется правильными отвести последующие портреты С. К. Грейга и проанализировать, выходящие из мастерской Д. Г. Левитского. Очевидно, рядом с ним были художники, способные имитировать его манеру. Искусство подражания было очень развито в XVIII в., оно лежало в основе обучения живописи. Все промышленники, исполненные в мастерской художника, носили его имя, даже если они были на деле талантливыми учениками или принятыми в мастерскую живописцами.

Общество XVIII в. еще не выработало того благочиния перед индивидуальностью художника, которое в XIX в. имело своим последствием наряду с обладанием подлинником. Собратели картин XVIII в. обращали свои взоры к художникам прошлого, творениям западноевропейских мастеров эпохи Возрождения и XVII в. стали первым объектом собирательства картин в России. Современники им художники, в особенности русские портретисты, были слеплены отдаленной социальной дистанцией от своих заказчиков, чтобы они сияли бы как звезды и их личности.

Правда, повторения портретов стоили

дешево сегоднего знаменителю, что как будто свидетельствует об интересе и личности художника, но после покупки подлинник и копии (из обихода заказчиков сразу) становились предметом обстановки дворцовых домов. Их переносили из дома в дом, дарили, спустя годы владельцы портретов, во будущи знатоками живописи, легко могли забыть или спутать имя автора портретов, отсюда его и копия. Так могло случиться и в семье Грейга.

Документально подтверждено то, что Левитский тяготился петербургской частой работой и обращался к помощи других художников, когда ему заказывали повторение портретов, найдено Т. В. Алексеевой в переписке князя Н. В. Гесслина с вице-губернатором Петербурга И. А. Алексеевым. В одном из писем Алексеевым сообщает, что Левитский отказывается уменьшить цены за повторение портрета Павла I, мотивируя тем, что теперь у него свои ученики нет, а будет лучше заплатить себе помощников великим, которое по малости охот и по причине роскошной жизни черномыслию дороже<sup>10</sup>.

Может быть, в 1788 г. рядом с Д. Г. Левицким еще находились ученики. Как бы то ни было, портреты С. К. Грейга свидетельствуют о том, что даже отблеска гения Левицкого в работе учеников оказалось достаточно, чтобы всматриваться в них снова и снова.

Портрет Грейга и вся группа владимирских кавалеров Левицкого относятся к традиционному типу парадного портрета, в котором подчеркивается общественное положение изображенного. Творческие поиски Левицкого нашли отражение в других его произведениях. Современному зрителю, знакомому с достижениями портретной живописи XIX—XX вв., должны казаться неестественной торжественность поз и скучными подробно выписанные ордена и ленты. Для правильной оценки значимости этих портретов необходимо взглянуть на них глазами историка. Прообразы портретов, люди XVIII в., воспринимали их иначе, чем мы. Этот тип портретного образа отвечал их собственному мироощущению. Для доказательства приведем отрывок из письма С. К. Грейга к жене, которое, на наш взгляд, можно рассматривать как своего рода автопортрет Грейга. Он описал важный счастливый момент своей жизни: «Позавчера я сошел на берег в Ревеле, чтобы пообедать с Борисом Ивановичем Вороновым; и весь город, титулованные должностные лица, мужчины, женщины и дети собрались на берегу, чтобы принять меня и поблагодарить как их освободителя; свою благодарность они высказали в заранее приготовленных речах, сначала предводитель дворянства, потом начальник магистрата. Они пережили ужасный страх, когда шведский флот крейсировал у Ревеля, перед битвой, так что я поверил в искренность их поздравлений. Я шел по берегу моря в моей голубой ленте, и был эскортирован для торжественной церемонии губернатором и комендантом, и все орудия гарнизона салютовали мне. И весь город вышел посмотреть на меня (курсив мой.— Е. И.), так же как у Лайс Паира (Leith Pier), только теперь они выстроились по обе стороны дороги, оставив большое пространство в середине, чтобы я мог пройти, кланяясь и выражая учтивость, пока я проходил... 9 августа 1788 г.»<sup>41</sup>.

Портрет Левицкого может служить иллюстрацией к этому письму. Художник передал образ военачальника, воодушев-

ленного и гордого победой, словно он видел Грейга идущим по ревельскому рейду.

\*

- <sup>1</sup> Биография С. К. Грейга наиболее полно, с использованием русских и английских исторических источников, изложена в статье: Cross A. G. Samuel Greig, Catherine the Great's scottish admiral.—The mariner's mirror. L., 1974, vol. 60, N 3, p. 251—266.
- <sup>2</sup> Тарле Е. В. Чесменский бой и первая русская экспедиция в Архипелаг. М.; Л., 1945.
- <sup>3</sup> Scots Magazine, vol. XXXVII (May 1775), p. 279.
- <sup>4</sup> Архив князя Воронцова. М., 1881, т. XIX, с. 369.
- <sup>5</sup> ЦГАВМФ, ф. 8, оп. 1, д. 53, л. 118—119. Вероятно, одним из друзей, упомянутых в письме А. Г. Орлова, был британский посол в Ливорно сэр Джон Дик.
- <sup>6</sup> Сборник РИО, т. 26, 1879, с. 411—412.
- <sup>7</sup> Cross A. G. Op. cit., p. 263.
- <sup>8</sup> Месяцеслов на (високосный) 1840 год в Санкт-Петербурге, при императорской Академии наук, с. 179.
- <sup>9</sup> Петров П. Н. Каталог выставки «Русских портретов известных лиц XVI—XVIII веков». СПб., 1870, № 501; Исторический альбом портретов известных лиц XVI—XVIII веков. СПб., 1870, с. 31.
- <sup>10</sup> Дягилев С. П. Русская живопись в XVIII веке: Д. Г. Левицкий, 1735—1822. СПб., 1902, с. 25.
- <sup>11</sup> К сожалению, точную дату поступления «Портрета С. К. Грейга» в ГРМ и передачи его в Бахчисарайский историко-архитектурный музей установить не удалось, так как и в том и в другом музее отсутствуют документы о поступлении или передаче портрета. Принадлежность его ГРМ зафиксирована лишь печатью музея на планке подрамника: ГРМ, инв. № 4688.
- <sup>12</sup> В ходе работы был выявлен еще один экземпляр — копия портрета С. К. Грейга первой половины XIX в., который экспонировался на выставке «А. В. Суворов и его современники» в 1964 г. в Ленинграде. В настоящее время он находится в коллекции Э. А. Милутиной в Москве. Исследование, проведенное во ВНИИР, показало следующее: грунт картины состоит из мела с небольшой примесью свинцовых белил; при старой реставрации картина дублирована, при этом дописана часть руки и подозрительная труба, сделаны вставки по углам. В ГИМ имеется четвертый экземпляр портрета С. К. Грейга — это копия, сделанная художником Воробинским в 1898 г. (инв. № И1 3284).
- <sup>13</sup> Сохранность портретов потребовала проведения следующих основных реставрационных процессов: 1) для портрета С. К. Грейга из Рыбинского историко-художественного музея — укрепления красочного слоя и грунта, передублировки на новый холст, удаления реставрационного лака, записей и шпаклевок, лежащих на авторской живописи, удаления подлаковых загрязнений (исполнитель-реставратор Е. Ю. Иванова), тонировки утрат и потертостей (исполнитель реставратор Н. В. Демина); 2) для «Портрета С. К. Грейга» из Бахчисарайского историко-архитектурного

- музея – укрепления красочного слоя, укладки жесткого кракелюра и смягчения сседания красочного слоя, дублирования на новый холст, удаления поверхностных загрязнений, пезначительных записей, утоньшения лаковой пленки, тонировки утрат (исполнитель – Е. Ю. Иванова).
- <sup>14</sup> Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. СПб., 1905.
- <sup>15</sup> ЦГАВМФ, ф. 223, оп. 1, д. 46.
- <sup>16</sup> Санкт-петербургские ведомости, № 3, января 9-го дня 1789 года, с. 33.
- <sup>17</sup> Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964, с. 247, 397.
- <sup>18</sup> Санкт-петербургские ведомости, с. 440.
- <sup>19</sup> Селинова Т. А. Иван Петрович Аргунов (1729–1802). М., 1973, с. 92–96.
- <sup>20</sup> Камер-фурьерский церемониальный журнал 1788 года. СПб., с. 375.
- <sup>21</sup> Дневник А. В. Храповицкого, 1782–1793. СПб., 1874, с. 106.
- <sup>22</sup> Камер-фурьерский церемониальный журнал... с. 438.
- <sup>23</sup> Дневник А. В. Храповицкого..., с. 106–128.
- <sup>24</sup> Камер-фурьерский церемониальный журнал... с. 448–449.
- <sup>25</sup> Дневник А. В. Храповицкого..., с. 110.
- <sup>26</sup> Общий морской список. Часть III. СПб., 1890, с. 437–440.
- <sup>27</sup> ЦГАВМФ, ф. 8, оп. 1, д. 53, с. 9.
- <sup>28</sup> Сборник РИО, т. 26, с. 531.
- <sup>29</sup> Жена С. К. Грейга, Сара (1752–1793), была дочерью Александра Кука, владельца канатной фабрики в Кронштадте. Она стала женой Грейга 1 сентября 1768 г. в Петербурге. У них было четыре сына – Александр, Джон, Самуил и Чарльз и дочь Джейн. В 1788 г. старшему, Александру, впоследствии адмиралу русского флота, было 13 лет, а дочери 5 лет. Письма Грейга полны нежного чувства к жене, заботы и тревоги о детях.
- Сара Грейг помогала мужу занять достойное положение в обществе, она поддерживала контакты с Екатериной II, И. Г. Чернышевым, А. Г. Орловым. Английские родственники, корреспонденты Сары Грейг, почтительно обращались к пей, называя ее «Мадам Адмирал». Прекрасный портрет Сары Грейг кисти К. Л. Христианека (ГРМ) говорит о том, что это была очаровательная женщина. Дворец «Санс-Эннуи» («Без скуки»), куда адресованы письма, был подарен Грейгу Екатериной II в 1780 г. Здание дворца находилось в Ораниенбауме вблизи залива. Оно было построено в 1762 г. архитектором Петром Патоном для императора Петра Федоровича. Семь комнат в нижнем этаже и три в мезонине были обставлены мебелью и украшены картинами, но дворец был нежилым зданием. Грейг перестраивал его, приспособляя для жизни семьи. В одном из писем содержится указание на то, что строительство тянулось много лет и дорого стоило, что архитектор заканчивал его, наконец, требуя еще 400–500 рублей.
- Здание «Санс-Эннуи» было уничтожено немецко-фашистскими захватчиками. Не сохранилось и изображение дворца.
- В письмах сообщается также, что Грейг не получал жалованья за треть года, оно должно было составить около 1200 руб., он переслал документы на получение денег жене.
- Из детей Грейга Александр и Джейн остались в России, остальные уехали в Лондон и стали моряками и служащими торговых фирм. Может быть, кто-нибудь из них увез подлинник портрета как память об отце. Т. А. Селиновой удалось разыскать один портрет С. К. Грейга в его родном городе Инверкайзинге, где он украшает ратушу. На нем Грейг представлен молодым человеком. Автор портрета – неизвестный европейский художник.
- <sup>30</sup> Саркофаг адмирала С. К. Грейга находится в северном нефе Домской церкви в Таллине.
- <sup>31</sup> ОПИ ГИМ, ф. 164 (Олсуфьевых), № 3.
- <sup>32</sup> Штамп фирмы художественных принадлежностей Александра Циммермана на подрамнике помогает датировать реставрацию портрета концом XIX в.
- <sup>33</sup> Экземпляр из коллекции З. А. Милютинной тоже был подключен к проведенному эксперименту. Выяснилось, что он скопирован с бахчисарайского экземпляра портрета, их контуры полностью совпадают.
- <sup>34</sup> Любопытный художник и ремесленник или записки, собранные Л. Решетниковым. М., 1791, с. 34.
- <sup>35</sup> Рыбников А. А. Фактура классической картины. М., 1927.
- <sup>36</sup> Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965.
- <sup>37</sup> Рыбников А. А. Указ. соч., с. 18.
- <sup>38</sup> Приношу глубокую благодарность искусствоведом д-ру и. н. Е. А. Некрасовой, канд. иск. н. И. М. Сахаровой, Б. А. Косолапову, рентгенологам М. П. Виктуриной, С. В. Римской-Корсаковой, В. А. Иванову, без помощи, консультации и исследовательского энтузиазма которых данная работа не могла бы быть осуществлена.
- <sup>39</sup> Любопытный художник..., с. 36.
- <sup>40</sup> Алексеева Т. В. В. Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М., 1960, с. 219.
- <sup>41</sup> ЦГАВМФ, ф. 8, оп. 1, д. 53, л. 11.

## ПУШКИНСКИЙ ПЕТЕРБУРГ В КОЛЛЕКЦИИ П. В. ГУБАРА

*Л. И. Вуич*

Пушкин является в той же мере творцом образа Петербурга, как Петр Великий строителем самого города.

*Н. П. Анциферов. Душа Петербурга. Пг., 1922.*

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид...

Эти строки принято считать своеобразной формулой образа пушкинского Петербурга. И действительно, в поэме «Медный всадник» представлена завершенная, исполненная гармонии картина современного поэту классического Петербурга 1820—1830-х годов. Однако не следует забывать, что Пушкин видел и Петербург незавершенный. Поэт присутствовал при напряженном строительстве города, при созидании величественной Северной Пальмиры, которое требовало, как и всякое созидание, порою действий разрушительных и даже варварских по отношению к истории, к первоначальному замыслу Петра. Так, в 1811 г. был освящен Казанский собор, а церковь Рождества Богородицы, которую он заменил, была разобрана. В 1819 г. снесен старый Исаакиевский собор, новый же был доведен при жизни Пушкина только до карниза — поэт видел его всегда в лесах. Наше представление о пушкинском Петербурге немислимо без ансамблей Росси, а между тем они появились только в конце жизни Пушкина: здание Сената и Синода построено в 1829—1835 гг.; Михайловский дворец и Александринский театр с прилегающими площадями и улицами — в середине 1830-х годов. Знаменитый дом, «где над возвышенным крыльцом с подъятой лапой, как живые, стоят два льва сторожевые», был для Пушкина «новым»:

Тогда, на площади Петровой,  
Где дом в углу вознесся новый...

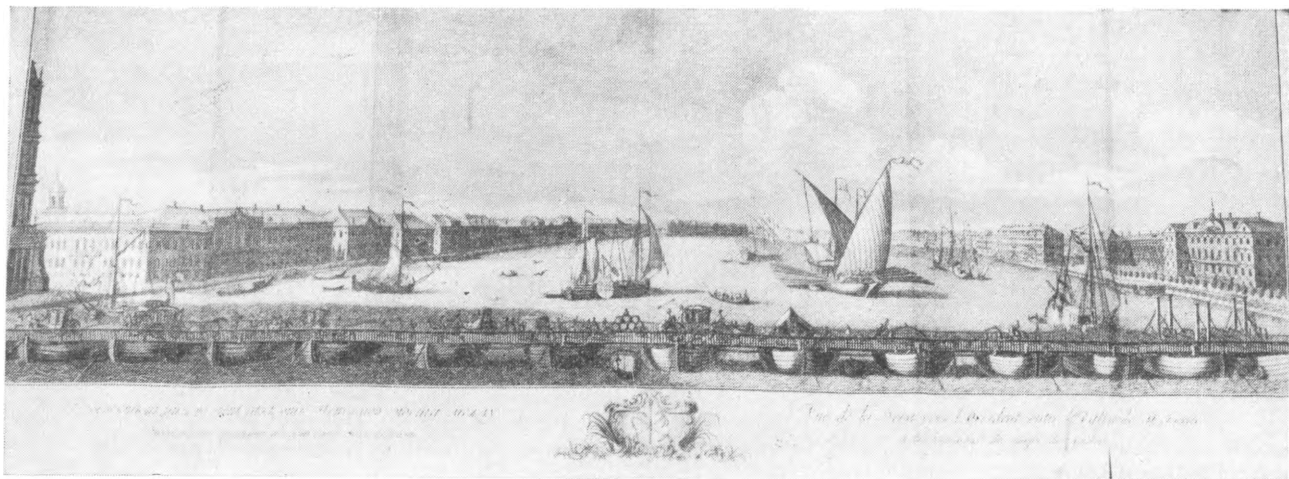
Дом этот был закончен в 1819 г., т. е. строился на глазах у Пушкина; поэт не мог его миновать по дороге на службу — из Коломны в Коллегию иностранных дел на Английской набережной.

Итак «пушкинский Петербург» — понятие не статическое, а динамическое. Поэт

видел город в развитии, Петербург представлял перед ним как живой формирующийся организм. Увидеть Петербург глазами Пушкина в наши дни помогают акварели и гравюры, исполненные художниками XVIII в. и современными Пушкину мастерами архитектурной графики. Хронология пушкинского Петербурга может начинаться с 60—70-х годов XVIII в., когда петербургский классицизм пришел на смену барокко Растрелли. Завершается эпоха пушкинского Петербурга концом 1830-х годов, когда «начался упадок города, странным образом совпавший со смертью Пушкина... Замирает архитектурное творчество, и гранитную плоть города перестают ощущать»<sup>1</sup>.

Значительное собрание иконографии пушкинского Петербурга, не вошедшее еще в научный оборот, представлено в коллекции П. В. Губара, хранящейся в московском Гос. музее А. С. Пушкина. Задача предлагаемой работы — дать общий обзор этих материалов, подробнее описать наиболее ценные и редкие листы. При этом особый интерес для нас представляли те изображения, которые непосредственно связаны с жизнью Пушкина в Петербурге. Прежде чем перейти к рассмотрению пушкинского Петербурга в собрании П. В. Губара, следует сказать о коллекции в целом и ее судьбе.

Павел Викентьевич Губар (1885—1976), инженер по профессии, начал собирать свою коллекцию в 1910-х годах. Его собрание можно разделить на две части — книги XVIII—XIX вв. и графика того же времени: городские пейзажи, усадьбы, жанровые сцены, азбуки в картинках, игральные карты. Среди редчайших альманахов и первых изданий русских классиков центральное место занимают 23 прижизненных издания Пушкина<sup>2</sup>. В графической части коллекции специального внимания заслуживают изображения фейерверков и иллюминаций XVIII в.<sup>3</sup>



*Я. Васильев  
с оригинала  
М. Мазаева.  
Прспект  
вниз  
по Неве-реке  
от Невского  
моста между  
Исаакиев-  
скою  
церковью  
и корпусом  
Кадетским,  
1753 г.  
офорт,  
резец*

На форзацах книг и альбомов сохранились экслибрисы П. А. Ефремова, Л. И. Жевержеева, Н. К. Синягина, что свидетельствует о блестящей родословной коллекции.

Имя П. В. Губара давно известно букинистам и музейщикам. В доме на углу набережной Мойки и Невского проспекта, где когда-то располагалась кондитерская Вольфа и Беранже — адрес символический для собирателя произведений пушкинской эпохи, — в комнате с гуашевыми стенами темно-синего цвета стояли шкафы красного дерева, наполненные изящными альманахами, массивными альбомами и папками с акварелями и гравюрами. В течение последних десятилетий состав коллекции почти не менялся; хозяин не любил расставаться со своими сокровищами, но показывал их с большим удовольствием. Сюда приходили на долгие часы, чтобы увидеть в первый раз, сравнить с другими изданиями, выбрать для музейной выставки. П. В. Губар сделал несколько ценнейших подарков музеям. Во Всесоюзный музей Пушкина в Ленинграде он передал карандашный рисунок, сделанный рукой Пушкина: Кюхельбекер и Рылеев на Сенатской площади 14 декабря 1825 г. Туда же были подарены рисунки А. П. Брюллова и А. П. Сапожникова — эскизы виньеток двух выпусков альманаха «Новоселье». В Гос. Русский музей поступил в дар от П. В. Губара эскиз прижизненного портрета В. И. Ленина работы С. В. Чехонина. П. В. Губар и его жена Анастасия Григорьевна Ливер с интересом и сочувствием следили за судьбой нового Московского музея А. С. Пушкина (открыт в 1961 г.) и решили передать на хранение в этот музей всю свою

коллекцию, что было осуществлено уже после смерти Павла Викентьевича — в 1977—1981 гг.

Более 600 акварелей, гуашей и рисунков, около 1300 листов гравюр и литографий, примерно 200 владельческих альбомов и изданных под одной обложкой гравированных и литографированных серий — вот краткий перечень состава коллекции.

Главной ценностью своего собрания П. В. Губар считал иконографию Петербурга пушкинской эпохи. Перейдем к ее обозрению. Начнем с предыстории пушкинского Петербурга.

В 1753 г., к 50-летию города, вышел в свет альбом под названием «План столичного города Санкт-Петербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге»<sup>4</sup>. Кроме 9 листов плана, он включает в себя 12 больших гравюр (из них 4 сдвоенных) с видами города, выполненными по рисункам М. И. Махаева граверами Г. Качаловым, Е. Виноградовым, Я. Васильевым, И. Еляковым, А. Грековым и Е. Внуковым. Это первые изображения Петербурга, которым присущи элементы городского пейзажа. Как ни красивы были гравюры Алексея Зубова — самые ранние изображения Петербурга — при всей их декоративности, праздничности, гордом любовании детищем Петра, город в них служил лишь средством для выражения идеи победы и торжества, фоном для Невы с победоносным флотом. У Махаева же архитектура становится самоцелью. Недаром он «снял» свои виды с помощью камеры обскуры и измерительных инструментов. По-прежнему

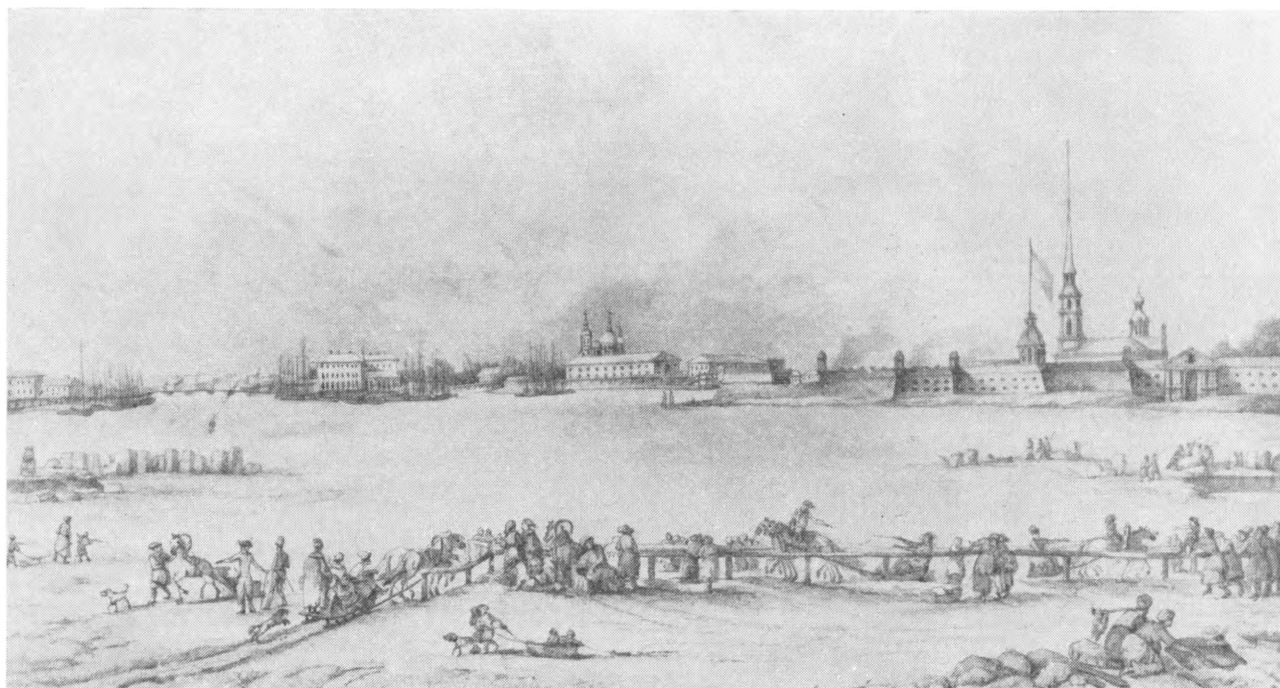




Ж.-Б. Делатраверс.  
Виды  
по проекту  
Камарова,  
1747 г.,  
гравюра,  
печать



Ж.-Б. Делатраверс.  
Детали  
Камаровой  
галереи,  
1748 г.,  
гравюра,  
печать



*М. Ф. Дамал-Демартре. Вид Петропавловской крепости, 1800-е годы, гуашь, акварель*

вытянуты «проспекты по Неве», но в них появляются воздух, свет, игра воды. Хочется рассматривать барочные дома, которые обречены на спос. Город не забыл еще замыслов Петра и сохраняет отголоски своего голландского прообраза: проходит канал вдоль здания 12 коллегий; стоит пристань у Меншиковского дворца (в это время уже кадетского корпуса); стаффажа пока что больше на воде, чем на суше, — намного замедленнее ритм жизни на «Невской перспективе». Внимание художника привлекают только что появившиеся дворцы Растрелли — Аничков, Строгановский, Летний дворец на Мойке и Зимний на Неве. Через Фонтанку перекинут мост-акведук, по которому поступала вода в фонтаны Летнего сада. На стапелях адмиралтейской верфи великаны-парусники. У самой Невы, на месте будущего Медного всадника, стоит старый Исаакиевский собор (архитектор Маттарнови), заложенный Петром I в 1717 г. От парадного портала собора тянется первый перекинутый через Неву мост с бурным «уличным» движением. Это Петербург в канун рождения своего классического облика.

В собрании Губара имеется экземпляр альбома Махаева в издательском картонном переплете с текстами и оглавлениями.

Совсем иной город, более близкий на-

шему представлению, но имеющий уже мало общего с первоначальным замыслом, предстает через 20—30 лет в акварелях француза Жана Бальтазара Делатраверсе. Впервые его работы были воспроизведены в каталоге «Исторической выставки архитектуры» (СПб., 1911), где он именуется «художником-любителем маркизом Де-Латраверсе»<sup>5</sup>. Работы, подписанные Траверсе или приписываемые ему, очень различны по технике и манере исполнения. На альбомной акварели «Вид Гатчинского дворца со стороны реки» он изобразил самого себя за работой, сидящим на берегу реки<sup>6</sup>.

В собрании П. В. Губара девять работ Траверсе. Это одни из самых интересных произведений в коллекции.

Композиция «Биржа по проекту Кваренги» (гуашь, акварель, 39,8×58,7) — большая станковая работа, представляющая не просто архитектурный пейзаж, а целую картину из жизни петербургского порта. Стрелка Васильевского острова встает из пучины разбушевавшихся невских вод; накренившиеся парусники (на носу одного судна — мелкая, но отчетливая подпись: «В De latraverse 1787»), взлетающие на гребни волн шлюпки с перепуганными пассажирами; темно-серое небо, рассеянное молнией, и между, мрачным небом и пенящейся водой свет-

лый парадный дворец итальянских очертаний.

Как известно, Биржа по проекту Джакомо Кваренги была заложена в 1783 г. и к моменту работы Траверсе ее только подвели под крышу. С началом русско-турецкой войны строительство остановилось, а в 1804 г. был принят новый проект Биржи — Тома де Томона, представляющий ансамблевое решение застройки стрелки Васильевского острова. Незаконченное строение Кваренги пошло на кирпич для нового здания. Траверсе написал Биржу не только с натуры, но и используя проект Кваренги, т. е. в законченном виде. К этому приему часто прибегали видописцы Петербурга, становясь как бы соучастниками строительства столицы. Кроме авторского проекта, гуашь Траверсе была единственным изображением Биржи Кваренги в полном виде.

Вторая большая гуашь (36,7×51,5) посвящена архитектурному шедевру Чарльза Камерона. Это изображение лестницы Камероновой галереи в Царском селе. Известно, что ее строительство происходило в 1785—1786 гг. Вместе с художником мы присутствуем при окончательном завершении работ по оформлению лестницы, уже украшенной скульптурами Геркулеса и Флоры: человек с тростью дает указания рабочим, несущим розовый куст; очевидно, это сам Камерон<sup>7</sup>. Слева, на садовом катке, читается подпись: «В delatraverse». Возможно, что гуашь Траверсе была первым изображением лестницы Камероновой галереи, и ее следует датировать 1786 г.

А там в безмолвии огромные чертоги,  
На своды опершись, несутся к облакам.

Воспоминания в Царском селе

Из прочих сюжетов Траверсе наиболее интересны следующие: вид на Сенатскую площадь и Васильевский остров, написанный в начале 1780-х годов, т. е. вскоре после открытия памятника Фальконе, помещенного на первом плане; вид на Смольный монастырь и соседствующий с ним Александровский институт (архитектор Фельтен, 1765—1775 гг.) — очень редко изображаемый; одно из первых изображений Ассигнационного банка на Сенной площади (архитектор Кваренги, 1788—1790 гг.), два ранних вида гатчинского дворца архитектора Ринальди (до перестройки 1796—1797 гг.).

Изысканные по цвету, исполненные грации, присущей художнику XVIII в., акварели и гуаши Траверсе, насыщенные зелено-голубым воздухом, документально портретируя классические ансамбли, вписывают новую страницу в иконографию Петербурга и его пригородов и представляют несомненный интерес для истории архитектуры<sup>8</sup>.

Другой французский художник — Мишель Франсуа Дамам-Демартре (1763—1827) побывал в России в 1792—1805 гг. и издал в Париже альбом гравюр, выполненных им по собственным оригиналам: «Vues de principales villes de Russie, costumes et usages des habitants de cet empire». В собрании Губара нет этого издания, но имеется акварель размером 25,5×48,2, послужившая оригиналом для гравюры «Вид Петропавловской крепости». Непосредственность и достоверность зарисовки с натуры — вот основное впечатление от этой работы Дамам-Демартре. Художник с интересом рассматривает, чем занимаются жители Петербурга на замерзшей Неве: тут и стирка белья в проруби, и вырубка льда, и бега на лошадях. Иностранец подробно зарисовывает одежду, коромысла, корзины и пр. Противоположный берег Невы — Петропавловская крепость, Владимирский собор, здания Васильевского острова изображены весьма приблизительно и служат лишь фоном для передачи колоритных сцен из русской жизни. Интерес к жанру привел художника к созданию специальной серии гравюр, посвященной русским экипажам: «Collection complète des differents genres de voitures dont les russes se servent dans leur empire...» (Paris, 1806; гравюры Ф. Дебюкура). В собрании Губара хранится полный экземпляр в издательской обложке.

Под именем русского пейзажиста С. Ф. Щедрина числились в коллекции Губара пять гуашей начала 1800-х годов. Причиной подобной атрибуции послужило сюжетное и композиционное совпадение одной из них с картиной С. Ф. Щедрина, известной под названием «Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова», 1796 г.<sup>9</sup> Очевидно, это копия, выполненная неизвестным художником. Он же является автором остальных четырех гуашей. На них редкие по сюжету виды Петербурга: три изображения Летнего сада — со стороны Лебяжьей канавки, с Фонтанки и с центральной аллеи в сто-

Видеострой  
рубликов.  
Набережная  
Финляндии  
у Пречистого  
моста.  
1800-е годы,  
гравюра,  
пастель.



Б. Падерсен.  
Памятник  
Петру I.  
1830 г.,  
скульптура  
из гранита,  
мрамора.



рону грота, а также вид Таврического дворца из сада. Перед зрителем открываются уголки петербургских садов, где так органично соединены зелень, вода и архитектура; на первом плане оживляющие пейзаж группы людей: кормилицы с детьми, разносчики и покупатели, прогуливающиеся дамы с кавалерами, художник за работой, женщина у раскрытого окна и т. п. Эти почти камерные картины петербургской жизни, тепло и непосредственно передающие атмосферу 1800-х годов, нельзя не включить в иконографическую летопись города, несмотря на их безымянность. На рубеже веков была создана многочисленная серия петербургских видов шведским художником Бенжаменом Патерсеном (1750—1815). Его любовь к водной глади и парусникам, стремление показать в перспективе оба берега Невы на всем протяжении города и таким же образом набережные Фонтанки и Мойки, обе стороны Невского проспекта — все это позволяет сравнить его гравюры с махаевскими «проспектами» середины XVIII в. За пятьдесят лет город стал неузнаваем:

По оживленным берегам  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен; корабли  
Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремятся;  
В гранит оделася Нева;  
Мосты повисли над водами;  
Темно-зелеными садами  
Ее покрылись острова...

На гравюрах Патерсена дома и дворцы непрерывной полосой следуют вдоль облицованных гранитом набережных Невы: после Летнего сада, украшенного решеткой Фельтена (1771—1784), мы видим дом Бецкого (архитектор Старов, 1784), дом Салтыкова (архитектор Кваренги, 1784—1788), Мраморный дворец (архитектор Ринальди, 1768—1785), другие здания. Виды Патерсена могут служить таким же приложением к плану или карте Петербурга, как в свое время офорты Махаева. Они представляют собой перечень шедевров новой классической архитектуры.

В отличие от Махаева у Патерсена жизнь кипит не только на Неве, но и на всех улицах Петербурга: движутся кареты, снуют разносчики, гуляют нарядные дамы и господа, и всюду, даже на самых больших площадях, работают строители — перед памятником Петру I, у бастионов Петропавловской крепости, на стрелке

Васильевского острова и на набережной Мойки. Петербург продолжает строиться, облик города еще не завершен. Как и другие художники, Патерсен «торопит» архитекторов: на гравюре 1807 г. показана Биржа Тома де Томона, которая будет закончена только в 1810 г.; рано появилось изображение Исаакиевского собора по проекту Ринальди, послужившему пособием для Патерсена, но так и не осуществленному до конца, вид Казанского собора. На многих листах под изображением помещена подпись: «Peint par V. Patersen—gravé par le même». Очерковая гравюра, раскрашенная от руки самим художником, почти равноценна оригинальной акварели. Вот почему оттиски Патерсена наполнены морским воздухом, освещены мягким петербургским солнцем, и стаи чаек как будто «перелетают» с одного листа на другой. В коллекции Губара 18 гравюр Патерсена. Они хорошо известны и все описаны<sup>10</sup>, кроме одного листа, не встречающегося в других собраниях. Это аллегорическая композиция на тему памятника Петру I: у подножия «гром-каменя», служащего основанием памятника, сидит Посейдон с трезубцем — символом власти над морем. Эта гравюра, датированная 1799 г. и украшенная гербом Петербурга, может считаться заглавным листом к петербургской сюите Патерсена.

Сюжеты Б. Патерсена нетрудно узнать в гравюрах, выполненных М. Дюбургом в технике акватинты для издания «Une année de Saint-Petersbourg ou douze vues pittoresques» (Paris, 1812). У коллекционеров этот альбом известен под названием «Двенадцать месяцев». Иногда автором оригиналов называют М. Ф. Дамам-Демартре<sup>11</sup>. Но вряд ли художник, создавший прекрасную, совершенно самостоятельную серию петербургских пейзажей, стал бы повторять Патерсена, причем в ухудшенном варианте. В собрании Губара есть полный экземпляр издания с типографской обложкой, украшенной орнаментальной рамкой, с титульным листом, предисловием издателя, оглавлением и комментариями. Характеристика, которую дают французы Петербургу в 1812 г., любопытна сама по себе. Вот, например, пояснение к одному из самых поэтичных сюжетов — «Вид на Мойку в летнюю ночь» (лист № 7 — «июль»): «Чрезмерная жара этого месяца, когда солнце почти не уходит с горизонта, ввела в обыкновенные прогулки на гондолах и ночные



*И. В. Барт.  
Вид на Неву  
и Горный  
институт,  
1810-е  
годы, гуашь*

концерты, как в Венеции». Можно доба-  
вить:

Все было тихо; лишь ночные  
Перекликались часовые;  
Да дрожек отдаленный стук  
С Миллионной раздавался вдруг;  
Лишь лодка, веслами махая,  
Плыла по дремлющей реке:  
И нас пленяли вдалеке  
Рожок и песня удалая...

*Евгений Онегин, I глава*

В 1810-х годах в Петербурге работает в технике гуаши живописец Берлинской королевской фарфоровой мануфактуры Иоганн Вильгельм Барт (1779—1855). Его манера легко узнается по «фарфоровой» белизне облаков и голубизне воды, по педантично выписанным булыжникам петербургских мостовых. В Гос. Русском музее, Гос. Эрмитаже и других музеях насчитывается немногим более двух десятков видов Петербурга и его окрестностей И. В. Барта. Собрание Губара позволяет добавить к ним еще два сюжета: вид костела св. Екатерины на Невском проспекте (архитектор Валлен-Деламот, 1763—1783 гг.) и вид на Неву и Горный инсти-

тут (архитектор Воронихин, 1806—1811). Один из лучших видописцев пушкинского времени — Максим Никифорович Воробьев (1787—1855) представлен в коллекции двумя изображениями интерьеров. На двух, можно сказать, парных акварелях, подписанных, с датой «1819 г.», мы видим зал, показанный из середины в разные стороны. Владелец (П. В. Губар) предполагал, что это один из античных залов Эрмитажа. Скульптура, стоящая в зале, действительно хранится в Эрмитаже, но поступила туда лишь в середине XIX в. из собрания Лавалей. Античная коллекция, собранная графиней Лаваль во время зарубежных путешествий, была одной из богатейших в России. Хранилась она в изображенном М. Воробьевым зале дома Лавалей, торцовые стены которого были расписаны на античные сюжеты, а мраморный пол привезен из дворца императора Тиберия. Выставочный зал, как и весь дом Лавалей на Английской набережной, сохранился до наших дней. Сейчас это здание занимает Центральный гос. исторический архив<sup>12</sup>.

Имя Александры Григорьевны Лаваль



(1772–1850) широко известно, так как она была хозяйкой знаменитого петербургского салона. В ее доме Пушкин читал в 1819 г. оду «Вольность», а в 1828 г. — «Бориса Годунова»; здесь импровизировал Адам Мицкевич, бывали Жуковский, Грибоедов, Зинаида Волконская и многие другие современники Пушкина. Есть и вторая причина, по которой дом Лавалей вошел в историю: дочь Александры Григорьевны Екатерина Ивановна вышла замуж за С. П. Трубецкого. Кабинет, в котором происходили заседания Тайного общества, можно увидеть и сейчас. Из дома на Английской набережной Е. И. Трубецкая уехала в Сибирь. М. Н. Воробьев, будучи учеником Тома де Томона по классу перспективы, выбрал в качестве объекта зал, спроектированный этим архитектором при перестройке здания в 1806–1809 гг.<sup>13</sup>

Следующий этап петербургской иконографии связан с появлением в России литографии, расцвет которой приходится на 1820-е годы. Общество поощрения художников, основанное в 1820 г., предприняло многосерийное издание литографированных видов Петербурга. Для участия в нем были приглашены талантливые молодые художники. В результате появилось более 40 литографий<sup>14</sup>, запечатлевших Петербург 1820-х годов. Автором лучших листов этого издания был Александр Павло-

вич Брюллов, только что закончивший Академию художеств по классу архитектуры и представивший три автолитографии: «Вид Адмиралтейства от Главного штаба», «Вид Сенной площади» и «Гулянье на Крестовском острове». В собрании Губара нет литографий А. Брюллова, но имеется акварельный оригинал одной — «Вид Сенной площади» (29×41). Старая петербургская площадь, получившая свое название от Сенного рынка, который был перенесен сюда в 1730-х годах из порта по причине постоянных пожаров, изображена Брюлловым в 1822 г. Справа церковь Успения Богоматери середины XVIII в., слева портик Гауптвахты (архитектор Беретти, 1818–1822 гг.), между ними — перспектива Садовой улицы. Первый план занят изображением рынка, знакомящим зрителя с непарадной стороной жизни города.

Мастер акварельного портрета (в частности, лучшего портрета Н. Н. Пушкиной), иллюстратор («Домика в Коломне» и «Каменного гостя» Пушкина) и прежде всего архитектор, А. П. Брюллов почти не оставил архитектурных видов Петербурга. Местонахождение акварельных оригиналов двух других литографий Брюллова, изданных Обществом поощрения художников, не установлено<sup>15</sup>.

Сейчас мало известно имя пейзажиста

М. Н. Воробьев.  
Интерьеры  
Выставочного  
зала дома  
Лавалей,  
1819 г.,  
акварель



Ермолая Ивановича Есакова (1790—1840) — художника «небольшого, но подлинно лирического таланта»<sup>16</sup>. Получив в 1811 г. звание академика, он состоял на службе у П. А. Строганова в качестве домашнего живописца; основным его наследием являются альбомы с видами усадьбы Строгановых Марьино. В 1822—1823 гг. Есаков выполнил три акварели для Общества поощрения художников: два вида Фонтанки — у Измайловского и у Обуховского мостов — и вид Невского проспекта у Гостиного двора. Для издания в тетрадях Общества поощрения художников эти работы были налитографированы Карлом Беггровым. В собрании Губара при отсутствии литографий Есакова хранится его акварель «Вид Фонтанки от Измайловского моста» (28×40,5), послужившая оригиналом для одноименной литографии. В основном собрании ГМИИ А. С. Пушкина находится вторая работа Есакова — «Невский проспект»; местонахождение третьей акварели неизвестно.

Сдержанная, почти сухая манера исполнения художников-перспективистов 1820-х годов, главной целью которых была достоверность, не мешает воспринимать их произведения как «истинные поэмы, сложенные в честь Петербурга», по словам А. Бенуа<sup>17</sup>. Он же дает им следующую характеристику: «В литографиях и акварелях отражалась уличная жизнь, грандиозные монументы, пустыни петербургских площадей или оживленная суতোлка торговых рядов... Из всего в целом доносились большие и цельные гармонии»<sup>18</sup>.

В 1820-х годах существовало своего рода периодическое издание литографированных видов Петербурга Александра Плюшара. Приглашенный в Россию в 1806 г. из Германии для налаживания литографического печатания военных бумаг при Министерстве иностранных дел, А. Плюшар (1777—1827) вскоре основал свое собственное литографское заведение, которое с 1820 по 1827 г. выпускало альбомы с видами Петербурга. Магазин его, расположенный на углу Невского проспекта и Большой Морской, носил название «Французского литературного салона» и пользовался большой популярностью<sup>19</sup>. 3 альбома Плюшара имеются в собрании Губара в перевозданном виде — в издательской обложке, с титульным листом, украшенным изысканной виньеткой, с оглавлением, подтверждающим наличие всех литографий. Как указывалось в на-

звании, литографии исполнялись по рисункам разных художников. Одним из них был К. Ф. Сабат. Его рисунок сепией «Вид Католической церкви на Невском проспекте» (27,8×37,4), 1824 г., входящий в коллекцию Губара, был воспроизведен в альбоме Плюшара 1825 г. В этих изданиях, содержащих до 40 видов Петербурга, город предстает в самых различных ракурсах: кроме парадных площадей и проспектов, изображаются отдельные дома, бульвары, острова, дачи (Лаваль, Нарышкина и др.). Плюшар быстро откликнулся на события столичной жизни и каждый последующий выпуск дополнял «новинками». В качестве приложения к альбому 1824 г. мы видим десять изображений Екатерингофа, восстановленного и отстроенного к 1 мая 1824 г., когда состоялось знаменитое Екатерингофское гуляние с участием всего населения столицы. В этом же альбоме появилось первое изображение нового Пантелеймоновского цепного моста через Фонтанку. Есть в коллекции и специальное издание (тоже Плюшара, 1824 г.), посвященное трем петербургским мостам — Исаакиевскому, Пантелеймоновскому и Почтамтскому. Литографии выполнены по рисункам строителя этих мостов инженера Г. Треттера.

Поэтичнейшей страницей иконографии петербургских пригородов являются офорты Василия Андреевича Жуковского (1783—1852). В 1822 г. В. А. Жуковский с помощью Н. И. Уткина<sup>20</sup> гравюрует виды Царского села, Гатчины, Петергофа. В собрании Губара они хранятся в альбоме с золотым тиснением: восемь видов Царского села (по два изображения на листе) и Монплеизр в Петергофе. Офорты имеют на полях карандашные пометы Н. И. Уткина. На фоне пейзажа Жуковский изображает самого себя, о чем пишет своему другу Е. Рейтерну: «Руина... красива сама по себе, но воспоминание о человеке, которого она видела проходящим... придает ей прелесть бесконечную»<sup>21</sup>. Вот как характеризовал графику Жуковского Н. В. Соловьев — автор и составитель посвященного поэту и художнику Жуковскому выпуска журнала «Русский библиофил»: «Рисунки исполнены в одних контурах, но полны прелести, грации, поэзии и производят вполне законченное впечатление»<sup>22</sup>. В 1824 г. вышли отдельным изданием шесть видов Павловска, награвированные по рисункам Жуковского художником А. Кларою в технике лависа.





А. П. Брюллов.  
Сенная  
площадь,  
1822 г.,  
акварель



Е. И. Есаков.  
Вид Фонтанки  
от Имайла-  
евского моста,  
1822 г.,  
акварель



В. С. Садовников.  
Дворцовая площадь,  
1838 г.,  
акварель.

Романтические пейзажи как нельзя лучше иллюстрируют элегию Жуковского «Славянка», посвященную Павловску:

И вдруг пустынный храм в дачи передо мной;  
Заглохшая тропа; кругом нуги седые;  
Между багряных лип чернеет дуб густой  
И дремлют ели гробовые.

Воспоминанье здесь умысленно живет,  
Оно беседует о том, чего уж нет,  
С исчезающей Мечтой.

В 1825 г. вышел план Петербурга с изображением восемнадцати достопримечательных мест города, награвированных И. Ивановым по картинкам П. Сивильни из издания «Достопримечательности Санкт-Петербурга и его окрестностей», 1816–1828 гг. В собрании Губаря план 1825 г. и издание Сивильни представлены экземплярами с акварельной раскраской.

Говоря об иконографии Петербурга первой половины XIX в., невозможно обойтись без имени В. С. Садовникова (1800–1879). В собрании Губаря с творчеством этого художника можно познакомиться по фрагментам автографированной панора-

мы Певского проспекта, по серии видов Петербурга, изданных в 1833 г. А. Примо, по миниатюрами карандашным и акварельным зарисовкам Дворцовой площади 1830–1840 гг., а также по большим композициям с изображением уличных процессов и торжеств в 1850–1860 гг.

В начале своего творчества, в 1830-е годы, Садовников был свидетелем последнего этапа строительства классицистического Петербурга — это время завершения ансамбля России, Стасова, А. Брюллова. В акварельных пейзажах этого периода художник продолжает традиции своих предшественников — фиксирует архитектуру, оживляя ее стаффажем. Более поздние работы Садовникова рассказывают о его новом отношении к городу: улицы Петербурга становятся фоном для изображения конкретных событий — открытия памятника, приема именитых гостей и т. п. Манера художника меняется — от строгой графичности к свободной живописности<sup>24</sup>. В аспекте нашей темы — истории иконографии Петербурга — наиболее интересны ранние работы Садовникова. Таков представленный в собрании вид на Дворцовую площадь от

угла Невского проспекта (23×35,7). Мы видим старое здание Экзерциргауза, еще не поставлена Александровская колонна; площадь пуста. Из-за отсутствия стаффажа акварель кажется незаконченной, настолько эта пустота необычна для Садовникова. Но внизу стоит подпись, как на завершенной работе: «В. С. 1830».

Ограничивая обзор иконографии Петербурга 1830-ми годами, мы оставляем в стороне многочисленные литографии издания Дациаро, гравюры на стали и другие, более поздние материалы, дополняющие петербургскую тему в собрании Губара. Предметом особого изучения может быть коллекция тарелок императорского фарфорового завода и завода Гарднера с воспроизведением гравированных и литографированных видов Петербурга.

В собрании Павла Викентьевича Губара нашли свое отражение основные вехи истории видописи Петербурга; кроме того, обнаружен ряд высокохудожественных произведений, представляющих интерес не только для историков архитектуры и культуры Петербурга, но и для всех, кто любит наше прошлое, носящее название «пушкинская эпоха».

Автор приносит глубокую благодарность научным сотрудникам Гос. Третьяковской галереи, Гос. Русского музея, Гос. Эрмитажа, Гос. музея истории Ленинграда, Дворца-музея Павловска, Всесоюзного музея А. С. Пушкина, Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР (Ленинград), Гос. Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, любезно открывшим свои хранилища для уточнения атрибуции произведений из коллекции П. В. Губара.

\*

<sup>1</sup> Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пг., 1922, с. 73–74.

<sup>2</sup> См.: Сигрист А. С. Пушкинские издания в библиотеке П. В. Губара: Встречи с книгой. М., 1979, с. 148–182.

<sup>3</sup> См.: Муленкова В. Ф. «Фейерверки» и «Иллюминации» в коллекции П. В. Губара. — Альманах библиофила, вып. VIII, 1980, с. 197–202.

<sup>4</sup> См.: Комелова Г. Н. К истории создания гравированных видов Петербурга и его окрестностей М. И. Махаевым. — ТГЭ, XI, 1970, с. 36–56.

<sup>5</sup> Рудницкий Л. Вступительная статья к каталогу «Исторической выставки архитектуры». СПб., 1911, с. 24: «...Павловский парк, представленный на выставке недурными сепиями художника-любителя маркиза Де-Ла-Траверсе (из собраний графини Н. Ф. Карловой)». Воспроизведение на с. 192, 213.

В журнале «Среди коллекционеров» (1923, 1–2, с. 50) описан альбом из библиотеки Строговановых «Путешествующий по России живописец», содержащий около 200 акварелей и гуашей конца XVIII в., нарисованных в большинстве маркизом Делатраверсе.

<sup>6</sup> Известен портрет Ж. Б. Делатраверсе работы Ж. Вуаля, масло, дерево, 1801 г. Воспр.: «Apollo», vol. 88, 1968, november, p. 380, pl. 6.

<sup>7</sup> Можно сравнить с изображениями Камерона в рисунках А. Орловского, 1809 — воспроизведены в кн.: Ацаркина Э. Н. Александр Осипович Орловский. М., 1971, рис. 43, 44.

<sup>8</sup> Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. СПб., 1895, стб. 179.

<sup>9</sup> См. в отделе рисунка ГРМ гуашь С. Щедрина «Гатчинский дворец из-за озера», инв. р-13020. Два варианта картины «Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова» (холст, масло) экспонируются в залах ГТГ и Дворца музея Павловска.

<sup>10</sup> См.: Комелова Г., Принцева Г., Котельникова И. Петербург в произведениях Патерсена. М., 1978.

<sup>11</sup> Гордин А. М. Пушкинский Петербург. Л., 1974, табл. 31 и др.

<sup>12</sup> Сведения о доме графини Лаваль с указанием библиографии см. в статье А. Л. Ванштейн и В. П. Павловой «Здание ЦГИА СССР — архитектурный и историко-культурный памятник Петербурга — Ленинграда» (Некоторые вопросы изучения исторических документов XIX — начала XX века. Л., 1967, с. 229–259).

<sup>13</sup> О работе Тома де Томона, связанной с перестройкой дома графини Лаваль, см.: Шуйский В. К. Тома де Томон. Л., 1981, с. 97–106. Автор приносит благодарность В. К. Шуйскому за помощь в атрибуции акварелей М. Воробьева.

<sup>14</sup> См.: Комелова Г. Н. Виды С.-Петербурга и окрестностей: Серии литографий, выпущенные Обществом поощрения художеств в 1821–1826 годах. Л., 1961.

<sup>15</sup> В отделе рисунка ГРМ есть набросок к литографии А. Брюллова «Вид Адмиралтейства от Главного штаба», инв. р-191.

<sup>16</sup> См.: Смирнов Ю. В. Е. И. Есаков. — Сообщения ГРМ, 1957, вып. V, с. 36–42.

<sup>17</sup> Бенуа А. Предисловие к изданию: «Петербург. Автолитографии А. П. Остроумовой». Пг., 1922, с. 1.

<sup>18</sup> Бенуа А. Предисловие к каталогу «Исторической выставки архитектуры». СПб., 1911, с. 3–4.

<sup>19</sup> См.: Андерсон В. Семейство Плюшар — типографы. — Русский библиофил, 1911, 1, с. 26–43.

<sup>20</sup> См.: Василий Андреевич Жуковский как гравёр на меди: Письма Жуковского к гравёру Уткину, 1820–1836 гг. — Русская старина, 1883, кн. 2, с. 485–488.

<sup>21</sup> Из письма В. А. Жуковского Е. Рейтерну от 7 июля 1830 г.; см. Соловьев Н. В. В. А. Жуковский. — Русский библиофил, 1912, VII–VIII, с. 57.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> См.: Котельникова И. Г. Крепостной художник В. С. Садовников. Л., 1969: Автореф. дис... канд. искусств. наук.

Гос. музей А. С. Пушкина благодарит И. Г. Котельникову за помощь в атрибуции ранних работ В. С. Садовникова.

# НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПОРТРЕТЫ УЧАСТНИКА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА

А. А. ТУЧКОВА

*Т. А. Селинова*

Портрет героя Отечественной войны 1812 г. генерал-майора Александра Алексеевича Тучкова (четвертого), написанный английским художником Джорджем Доу для Военной галереи Зимнего дворца, широко известен. Однако, когда Доу начал работать над серией портретов генералов 1812 г. (с 1819 по 1826 г.), А. А. Тучкова уже давно не было в живых: он героически погиб в Бородинском сражении 26 августа (7 сентября) 1812 г., и художник должен был воспользоваться каким-то прижизненным оригиналом, предоставленным ему женой покойного Маргаритой Михайловной Тучковой. Оригинал, легший в основу портрета кисти Дж. Доу, до сих пор неизвестен, как были неизвестны до сих пор и другие портреты Тучкова, написанные с натуры. Им и посвящена настоящая статья.

Портрет А. А. Тучкова из собрания Гос. Исторического музея в связи с этим представляет большой интерес<sup>1</sup>. Он поступил в ГИМ в 1928 г., когда в музей была передана большая часть коллекции «Музея 1812 года»; в инвентарной книге была сделана следующая запись: «Художник неизвестен. Начало XIX века. Копия. Поступил из „Музея 1812 года“». Этим исчерпывались все сведения о портрете. На нем Тучков представлен в общегенеральском мундире, расстегнутом у ворота, с шинелью на плечах, с орденами Георгия 4-й степени, Владимира 3-й степени и Анны 2-й степени. Портрет отличается хорошо построенной композицией и прекрасным рисунком, но живопись жесткая, сухая, почти локальная. Темный зеленоватого-оливковый колорит (мундир, шинель, фон), оживленный ярко-красным цветом воротника, манжет и лацканов, а также сиянием золотых эполет и шитья, создает яркую гамму тонов, которая кажется еще более интенсивной благодаря блеску орденов, изображенных на фоне красного лацкана. Живопись, особенно лица, выдает руку копииста (внутренняя пассивность, механичность мазка и т. д.).

На юбилейной «Выставке 1812 года», устроенной в связи со столетней годовщи-

ной Отечественной войны 1812 г. в залах Исторического музея<sup>2</sup>, этот портрет экспонировался в зале «Бородино» как работа художника Клюквина<sup>3</sup>, но его инициалы указаны не были. Затем при поступлении портрета в Исторический музей имя художника было забыто. На этой же выставке экспонировались живописные портреты старших братьев А. А. Тучкова — Николая Алексеевича и Павла Алексеевича Тучковых — также работы Клюквина<sup>4</sup>. Однако портреты Александра и Николая Тучковых работы Клюквина, несомненно, были копиями: братья Тучковы погибли в 1812 г. во время Бородинской битвы, а Иван Абрамович Клюквин и Михаил Александрович Клюквин родились после их смерти (первый в 1818 г., второй в 1870 г.)<sup>5</sup>. Тучковых было пять братьев, трое остались живы. Оригиналы указанных портретов находились в семьях Тучковых, и кто-то из них, скорее всего, это были члены семьи Павла Алексеевича, заказал для себя копии. Судя по холсту (фабричное изготовление, особый характер плетения) и его грунтовке (грунт серый, а в начале XIX в. он был оливкового цвета), эти портреты были созданы во второй половине XIX в. Когда же формировался «Музей 1812 года», копии трех портретов Тучковых были подарены музею: в каталоге выставки значится: «Дар А. П. Тучкова».

При беглом взгляде на портрет А. А. Тучкова Исторического музея и Военной галереи Зимнего дворца в Эрмитаже (работы Дж. Доу) может показаться, что они идентичны. Но это — обманчивое впечатление. При более внимательном рассмотрении выясняются значительные отличия. На первом портрете Тучков изображен в двубортном, расстегнутом у ворота мундире, из-под которого виднеются ленты орденов; на портрете Доу он в однобортном мундире, застегнутом на все пуговицы (в русской армии с 1814 по 1816 г. двубортные мундиры были заменены однобортными); так как Доу писал портрет Тучкова в 1820-е годы, он изобразил его в мундире

установленной для того времени формы. На первом портрете у Тучкова нет медали за 1812 г., с которой изобразил его английский художник. (Медаль за участие в Отечественной войне была учреждена в декабре 1813 г. Как предполагал В. М. Глинка, Дж. Доу изобразил эту медаль на его портрете по настоянию вдовы Тучкова.) Остальное — поворот фигуры, наклон головы, черты лица, положение руки, придерживающей шинель, слегка намеченный в фоне холмистый пейзаж — все в точности совпадает. Взаимосвязь портретов очевидна, и, несомненно, Доу воспользовался оригиналом, копия с которого сохранилась в ГИМе.

Кто же был автором оригинального портрета А. А. Тучкова, с которого Доу создал свое произведение? Просматривая гравированные портреты участников Отечественной войны 1812 г., мы обратили внимание на портрет А. А. Тучкова работы Клюквина, почти в точности совпадающий с его портретом из собрания Исторического музея<sup>6</sup>. Под изображением находится подпись: «Пис: А. Варнек. 1813. Грав: А. Ухтомский». На гравюре та же композиция; Тучков также изображен в двубортном генеральском мундире, растегнутом у ворота, с теми же орденами, на груди также отсутствует медаль за 1812 г. Только на гравюре у Тучкова более худощавое лицо, чуть больше наклон головы и гравер изобразил его на гладком фоне. В связи с портретом А. А. Тучкова всплывает имя художника А. Г. Варнека. Однако ни в одном издании, где говорится о художнике, портрет Тучкова не упоминается<sup>7</sup>. К сожалению, произведения Варнека еще мало исследованы; до сих пор нет ни монографии, ни даже обстоятельной статьи, где бы рассматривалось его творчество. Трудно сказать, в каком году был создан портрет Тучкова. Варнек, как известно, находился в Италии как пенсионер Академии художеств с 1804 по 1809 г. Вскоре после возвращения в Россию, в 1810 г., он получил звание академика, а в 1814 г. — советника академии. Портрет Тучкова мог быть написан не ранее 1810 г. и не позднее 1812 г. Возможно, Варнек написал портрет Тучкова в 1810 г., вскоре после возвращения из-за границы и получения академического звания. Своим композиционным построением он близок портрету И. О. Потоцкого (Музей-замок в Ланцуте, Польша), написанного Варнеком в 1810 г.:



одинаковое соотношение фигуры и пространственного фона, в одном случае — это равнина с дальним холмом, в другом — пирамида на горизонте. Вынесение правильного суждения о портрете Тучкова работы Варнека осложняется неизвестностью его местонахождения. Однако даже если судить по копии Клюквина и гравюре Ухтомского, образ Тучкова необычайно привлекателен, в нем есть романтизм, почти несвойственный Варнеку, который сумел уловить характерные черты облика своей модели и создать прекрасный, выразительный портрет.

Образ Тучкова отличается особым очарованием, в нем есть романтическая взволнованность, во взгляде — нежность и печаль, как бы предчувствие безвременной кончины. Сумрачный пейзаж, на фоне которого изображен Тучков, еще более способствует этому настроению. Обаяние личности Тучкова покорило многих его современников: «Видали ль вы, в портрете, — писал Ф. Н. Глинка, — Генерала молодого с станом Аполлона, с чертами

Художник  
Клюквин.  
Портрет  
А. А. Тучкова.  
Копия  
с оригинала  
А. Г. Варнека,  
холст,  
масло.  
Пос. ГИМ



Портрет  
А. А. Тучкова.  
Гравюра  
1813 г.  
А. Ухтомского  
с оригинала  
А. Г. Варнека

лица чрезвычайно привлекательными? В этих чертах есть ум, но вы не хотите любоваться одним умом, когда есть при этом что-то... гораздо более очаровательное... По этим чертам можно догадаться, что человек, которому они принадлежат, умеет и в военном мундире мечтать и задумываться<sup>8</sup>. Образ Тучкова произвел огромное впечатление и на Цветаеву; она посвятила ему несколько строк в стихотворении «Генералы двенадцатого года»:

Ах, на гравюре полустертой,  
В один великолепный миг,  
Я видела, Тучков четвертый,  
Ваш нежный лик  
И вашу хрупкую фигуру  
И золотые ордена.  
И я, поцеловав гравюру,  
Не знала сна.  
О, как мне кажется, могли вы  
Рукою полною перстней  
И кудри дев ласкать и гризы  
Своих коней.

В одной невероятной скачке  
Вы прожили свой краткий век.  
И ваши кудри, ваши бачки  
Засыпал снег<sup>9</sup>.

Гибель мужа была страшным ударом для Маргариты Михайловны. После отступления французов из Москвы, когда и Бородино было освобождено от вражеских полчищ, она сразу же приехала на поле битвы с целью найти останки мужа и похоронить их, но все было безуспешно: Тучков был разорван снарядами. В свое время об этом поступке много говорили и писали, и позднее была создана картина, изображающая ее на Бородинском поле. Вся последующая жизнь Маргариты Михайловны была связана с Бородино. На месте гибели мужа, близ деревни Семеновской, она воздвигла церковь и около нее построила небольшую усадьбу («сторожку»), где поселилась с сыном.

В книге, посвященной памяти М. М. Тучковой, неизвестный автор описывает принадлежавший ей портрет А. А. Тучкова, исполненный на холсте масляными красками: «Поясной портрет Александра Алексеевича, который напоминает своей красотой героев романов его времени. Шинель, наброшенная на мундирный сюртук, Георгиевский крест, золотистые волосы оттеняют открытый лоб, задумчиво склонилась в руке голова, и грустная дума светится в карих глазах»<sup>10</sup>. Это описание вполне соответствует гравированному и живописному портретам А. А. Тучкова, о которых уже говорилось; без сомнения, это был тот самый портрет Варнека, с которого сделана гравюра. Вряд ли М. М. Тучкова хранила у себя копию. Портрет мужа всегда находился в ее апартаментах, только позднее она вынуждена была поместить его в трапезную Спасо-Бородинского монастыря, основательницей и настоятельницей которого она являлась. С портрета было сделано несколько копий<sup>11</sup>. Портрет находился в монастыре и после смерти М. М. Тучковой, где его видел и описал автор названной книги. Дальнейшая судьба портрета неизвестна.

Особый интерес представляет портрет А. А. Тучкова работы неизвестного художника, хранящийся в Гос. Бородинском военно-историческом музее-заповеднике<sup>12</sup>. По композиции он ничем не отличается от портрета Клюквина и гравюры Ухтомского. Тучков также изображен в

двубортном мундире, с теми же орденами, но художественная манера портрета выдаст руку большого мастера, особенно хорошо написано лицо со светло-кариими глазами и золотистые волосы. Возможно, этот портрет и есть тот принадлежавший М. М. Тучковой и затем исчезнувший оригинал Варнека, с которого Ухтомский сделал гравюру. К сожалению, точные данные о портрете до его поступления в музей отсутствуют, не сохранились и архивные материалы, которые могли бы помочь выяснить его прежнее местонахождение. В инвентарной книге музея указано, что портрет поступил в 1945 г. из Эрмитажа, однако в соответствующем документе портрет А. А. Тучкова не значится<sup>13</sup>. В книге есть и другая запись: «портрет оставался в горящем здании, был порван и помят», т. е. находился в Бородино, что противоречит вышесказанному. В той же инвентарной книге указан и другой портрет А. А. Тучкова<sup>14</sup> (копия довольно плохого качества), о котором говорится: «взят из домика Тучковой». Эти сведения относятся, вероятно, к предыдущему портрету (они вписаны в книгу почти рядом: Ж-112 и Ж-114) и, возможно, внесены по ошибке не в ту графу. Можно предположить, что М. М. Тучковой принадлежал первый портрет, а не копия, как значится в инвентарной книге. Есть и косвенное подтверждение этого: автор указанной книги 1902 г. пишет, что у Тучкова на портрете «золотистые волосы». Это же подтверждает и Елизавета Шахова, знавшая М. М. Тучкова и оставившая запись о ее жизни<sup>15</sup>. Именно с такими волосами изображен Тучков на первом портрете, на всех копийных портретах волосы у него темнее.

Сравнение живописной манеры портретов А. А. Тучкова Бородинского музея-заповедника, коллекции А. С. Строганова<sup>16</sup> и работы Варнека из собрания Исторического музея (эскиз к большому поленному портрету: ГРМ, Ж-5497) дает основание считать, что они написаны рукой одного мастера. Их объединяет одинаковая манера трактовки лица, особенно наложение розоватых мазков с обильными голубоватыми тенями. Однако чтобы доказать авторство Варнека, необходимо сделать рентгенограммы, исследовать грунт и красочный слой, сравнить портрет Тучкова с достоверными работами художника и т. д. Только после этого можно будет прийти к окончательному



решению. Прижизненным портретом А. А. Тучкова является и миниатюра из собрания Исторического музея<sup>17</sup>. Это самый ранний его портрет, написанный в начале 1800-х годов. Он принадлежит кисти иностранного, скорее всего французского, художника и создан либо во время путешествия Тучкова по странам Западной Европы в 1802–1804 гг., когда он посетил Париж, либо еще в России, перед его отъездом за границу, он предназначался М. М. Нарышкиной (в те годы они еще не были женаты; их свадьба состоялась в 1806 г.)<sup>18</sup>. В этой книге, посвященной М. М. Тучковой, неизвестный автор пишет, что, кроме портрета масляными красками, у нее находились и миниатюрные портреты мужа и умершего сына, которые она бережно хранила и никогда с ними не расставалась<sup>19</sup>. Только после ее смерти миниатюрный портрет А. А. Тучкова перешел, видимо, к его брату Павлу Алексеевичу, а затем к его наследникам (на-

*Неизвестный художник  
1-й половины XIX в.  
(А. Г. Варнек?).  
Портрет  
А. А. Тучкова.  
Гос. Бородинский военно-исторический музей*





Неизвестный художник конца XVIII — начала XIX в. Портрет А. А. Тучкова, 1800-е годы, акварель, гуашь, картон. ГИМ

ходится в Бородинском музее-заповеднике). В 1927 г. он был приобретен Историческим музеем у внучки П. А. Тучкова Е. А. Тучковой вместе с миниатюрным портретом его старшего брата Н. А. Тучкова, также созданного в 1800-е годы, но другим художником. Поэтому достоверность миниатюрного портрета А. А. Тучкова не вызывает никаких сомнений: это тот самый портрет, который принадлежал жене Тучкова Маргарите Михайловне.

Миниатюра написана широко и свободно, с большим мастерством. Художник запечатлел обаятельный облик своей модели: тонкие, изящные черты лица, задумчивый, немного грустный взгляд одухотворены мыслью и чувством. В его образе передано внутреннее достоинство и благородство. Как известно, Тучков отличался храбростью, но на миниатюре запечатлена иная грань его натуры: это интимный портрет, передающий душевное

состояние. Композиция его очень проста: Тучков представлен погрудно, в черном фраке с высоким воротником, белом жилете и шейном платке соответственно моде начала 1800-х годов. Колорит построен на соотношениях светлых и темных цветовых пятен, повышая эмоциональное звучание образа. Миниатюра написана плотным, довольно густым красочным слоем. Художник применил сложную технику: по грунтованному картону он писал густо акварелью с добавлением белил и гуаши, что придало поверхности вместе с позднейшим покрытием миниатюры лаком сходство с масляной живописью (как ошибочно было зафиксировано в инвентарной книге музея). С большим артистизмом написана голова модели: мелкими розоватыми мазочками прекрасно моделировано лицо. Серебристо-сероватые тона пудренных волос исполнены серой акварелью и белилами, которые приобретают теплый, чуть розоватый оттенок из-за коричневатого подмалевка, просвечивающийся сквозь красочный слой. Эта розовато-серебристая гамма хорошо сочетается с черным цветом фрака и оливково-коричневым фоном, создавая изысканное цветовое богатство. Автор миниатюрного портрета был, несомненно, превосходным художником, создавшим тонкий, одухотворенный образ своей модели.

Иконография А. А. Тучкова весьма немногочисленна: до настоящего времени был известен лишь его портрет работы Дж. Доу. Поэтому миниатюра из собрания Исторического музея вместе с портретом работы Варнека — единственные изображения А. А. Тучкова, написанные с натуры, — внесут неоценимый вклад в иконографию героя Отечественной войны 1812 г., о котором Ф. Н. Глинка, участник Бородинского сражения, писал: «В живом разговоре о судьбе отечества в нем закипала особая жизнь. И в пылу загудевшего боя он покидал свою европейскую образованность, свои тихие думы и шел наряду с колоннами, и был с ружьем в руках, в эполетах русского генерала, чистым русским солдатом! Он погиб ...под деревней Семеновской... под огнем ужасных батарей! Тучков закричал своему полку: «Ребята, вперед!». Солдаты, которым стегало в лицо свинцовым дождем, задумались. «Вы стоите? Я один пойду!». Схватил знамя — и ринулся вперед. Картечь разбила ему грудь... Множество ядер и бомб, каким-то шипящим облаком,



обрушилось на то место, где лежал убитый, взбуравило землю и взброшенными глыбами погребло тело генерала»<sup>20</sup>.

\*

- <sup>1</sup> ГИМ, инв. № ИИ—265/59745; х. м. 68×56,5. А. А. Тучков-четвертый (1777—1812), сын генерал-поручика инженерных войск А. В. Тучкова, младший брат Н. А. Тучкова-первого. Начал службу в 1788 г. в артиллерии, в 1794 г. получил чин капитана, в 1798 г. — подполковника, в 1799 г. — полковника. В 1802 г. вышел в отставку и уехал за границу. В 1804 г. он присутствовал на заседании Трибунала, когда первый консул Франции Бонапарт был провозглашен императором. Но воспитанный на идеях французских энциклопедистов, Тучков восхитился речью республиканца Л. Карно — единственного человека, протестовавшего против установления наполеоновской империи, и писал об этом друзьям. После возвращения в 1804 г. вновь принят на службу и состоял при генерале Беклешове офицером по особым поручениям. В 1805 г. переведен в Муромский мушкетерский полк, в 1806 г. переведен в Ревельский пехотный полк с назначением шефом этого полка. Бой под Голыминым в этом же году был боевым крещением Тучкова, где он проявил боевые способности. В 1807 г. участвовал в сражении при Фридрихс-ланде, в декабре 1807 г. получил орден Георгия 4-й степени. Участвовал в русско-шведской войне 1808—1809 гг. В 1810 г. командовал 1-й бригадой дивизии Коновницына, куда входил Ревельский полк. Во время Бородинского боя 26 августа (7 сентября) 1812 г. Тучков находился за деревней Утицей. Под шквалом огня, когда Ревельский полк дрогнул, Тучков со знаменем в руках кинулся вперед и был убит. На месте его гибели через три года его жена М. М. Тучкова воздвигла небольшую церковь.
- <sup>2</sup> К этому времени здание «Музея 1812 года» не было построено; существовали прекрасные проекты, которые так и не осуществились из-за начавшейся вскоре мировой войны.
- <sup>3</sup> Каталог «Выставка 1812 года». М., 1913, с. 189, № 158. «Генерал А. А. Тучков 4-й (убит на Семеновских флешах). Поясной портрет раб. Клюквина. Масло. Собств. Музея 1812 года. Дар П. П. Тучкова».
- <sup>4</sup> Там же, с. 189, № 156. «Генерал Н. А. Тучков 1-й (отличился в битве под Смоленском и смертельно ранен при Утице). Портрет поясной раб. Клюквина. Масло. Собств. Музея 1812 года. Дар А. П. Тучкова». № 157. «Генерал П. А. Тучков 3-й (отличился в бою при Валутиной горе, но тут же раненый был взят в плен). Поясной портрет раб. Клюквина. Масло. Собств. Музея 1812 года. Дар А. П. Тучкова». Портреты Н. А. Тучкова (№ 156) и П. А. Тучкова (№ 157) также поступили в ГИМ (инв. № ИИ-798 и ИИ-793).
- <sup>5</sup> И. А. Клюквин (1818—1869), вольноприходящий ученик Академии художеств с 1834 г. В 1840 г. получил звание неклассного художника живописи исторической. М. А. Клюквин, род. в 1870 г. В 1889—1894 гг. ученик Академии художеств.

- <sup>6</sup> ГИМ, инв. № ИИИ-15146/53408. Гравюра. Под изображением подпись: «Пис: А. Варник. 1813. Грав: А. Ухтомский» и надпись: «Генерал-майор Тучков 4-й убит в Бородинском сражении на 35-м году от рождения своего».
- <sup>7</sup> «Список портретов работы А. Г. Варнека» составлен М. М. Раковой. См. Очерки по истории русского портрета первой половины XIX века. М., 1966, с. 320—325.
- <sup>8</sup> Глинка Ф. Н. Очерки Бородинского сражения: (Воспоминания о 1812 году). В двух частях. М., 1839, ч. 2, с. 42—44.
- <sup>9</sup> Цветаева Марина. Избранные произведения. М.; Л., 1965, с. 64—65.
- <sup>10</sup> Спасо-Бородинский монастырь и его основательница: (Посвящается всем почитающим память Маргариты Михайловны Тучковой). М., 1902, с. 67. Маргарита Михайловна Тучкова (1781—1852), дочь полковника М. П. Нарышкина, сестра декабриста М. М. Нарышкина. В 1806 г. вышла замуж за А. А. Тучкова по страстной любви. Сопровождала мужа в Шведском походе, переодеваясь иногда денщиком. В 1825 г. был арестован ее брат М. М. Нарышкин и в 1826 г. сослан на каторгу. В этом же году умер ее единственный сын Николай 15 лет. Вскоре она постриглась в монахини и основала Спасо-Бородинский монастырь, став его первой настоятельницей.
- <sup>11</sup> С портрета А. А. Тучкова работы Варнека было сделано несколько копий. Некоторые экземпляры сохранились до нашего времени. Кроме копии Клюквина в ГИМ, в музее-панораме «Бородинская битва» находится еще одна копия, но уменьшенного размера — 33,3×28,6 — работы неизвестного художника (инв. № ОФ-1721, х. м.); приобретена у Л. Д. Афанасьевой в 1971 г. В Гос. Бородинском военно-историческом музее-заповеднике находится еще одна копия (инв. ГБМ-185/Ж-112; х. м., 69×56), плохой сохранности. От копии Клюквина она отличается выражением лица.
- <sup>12</sup> Гос. Бородинский военно-исторический музей-заповедник, инв. № ГБМ-75/Ж-114; х. м., 70×60. Приписка: «Портрет оставался в горящем здании, был порван и помят». Реставрирован в 1953—1954 гг.
- <sup>13</sup> Передаточный акт ГЭ, № 408 от 12/IX 1945 г.
- <sup>14</sup> Гос. Бородинский военно-исторический музей-заповедник, инв. № ГБМ-185/Ж-112; х. м., 69×56.
- <sup>15</sup> Шахова Елизавета. Памятные записки о жизни игуменьи Марии, основательницы Спасо-Бородинского общежительного монастыря, в миру Маргариты Михайловны Тучковой, урожденной Нарышкиной. — Странник, 1865, май, т. 1/6, с. 61—106.
- <sup>16</sup> ГИМ, инв. № ИВ-3418/74664; х. м., 34,5×29.
- <sup>17</sup> ГИМ, инв. № ИВ-966/60096. Акварель, гуашь, белла, лак, картон. 6,5×5. На обороте надпись: «Тучков Александр Алексеевич. Во время войны 1812 года в чине генерал-майора командовал полком. Убит 26 августа в Бородинском сражении». Приобретен у Е. А. Тучковой в 1927 г.
- <sup>18</sup> Свои письма к А. А. Тучкову этого периода Маргарита Михайловна хранила всю жизнь и только перед смертью сожгла их.
- <sup>19</sup> Спасо-Бородинский монастырь..., с. 56.
- <sup>20</sup> Глинка Ф. Н. Указ. соч., с. 42—44.

РАБОТЫ СКУЛЬПТОРОВ  
И. П. ПРОКОФЬЕВА, С. М. ТЕГЛЕВА,  
М. П. АЛЕКСАНДРОВА И И. И. ТЕРЕБЕНЕВА  
В ИНТЕРЬЕРАХ ПАВЛОВСКОГО ДВОРЦА

*Е. В. Королев*

В декоративной отделке интерьеров Павловского дворца принимали участие многие крупнейшие скульпторы русского классицизма. В настоящее время можно указать с уверенностью ряд работ, выполненных для Павловска М. И. Козловским, И. П. Мартосом, В. И. Демут-Малиновским. Однако наибольший вклад в создание скульптурного убранства залов дворца внес И. П. Прокофьев (1758—1828). Именно Прокофьев был основным скульптором Павловского дворца; его творчество, его художественный стиль органически слились с творчеством архитекторов, строивших Павловский дворец и создававших отделку его интерьеров. Начав работы с Ч. Камероном, он в 1790-х годах выполняет декоративную пластику для фасадов<sup>1</sup> и залов дворца, отделявавшихся по проекту В. Бренны, и, наконец, участвует совместно с А. Н. Ворониным в восстановлении дворца после пожара 1803 г.

На этом последнем этапе формирования основного ядра Павловского дворца вместе с Прокофьевым и, очевидно, под его непосредственным руководством и при его помощи во дворце работает один из крупнейших в будущем мастеров декоративной скульптуры — И. И. Тербенев (1780—1815), ровесник Прокофьева и соученик по Академии художеств М. П. Александров (Уважный) (1758—1813) и талантливый, но малоизвестный скульптор среднего поколения С. М. Теглев (1771 — после 1848 г.).

Авторы работ по истории Павловска и исследователи творчества Прокофьева постоянно связывают его имя с Павловским дворцом, однако, как правило, не пытаются конкретизировать, какие именно произведения были им выполнены.

О постоянных работах для Павловска говорят данные, приводимые автором «Словаря русских художников» Н. П. Собко<sup>2</sup>. Собко упоминает изготовление 12 статуй месяцев, «13 барельефов из алебаstra с разными сюжетами» в 1787 г., двух фрон-

тонов на Павильон трех граций в 1801 г., а также командировки в Павловск в апреле и июне 1803 г. и мае 1804 г.

Что касается атрибуции Прокофьеву конкретных произведений в интерьерах Павловского дворца, то к настоящему моменту его наследие выявлено далеко не полностью. Непосредственной ссылкой на документы подтверждается авторство Прокофьева только для погибших в пожаре 1803 г. 12 статуй, символизирующих месяцы, в вестибюле дворца<sup>3</sup>. В. М. Конашенич впервые приписал Прокофьеву барельефы Туалетной Марии Федоровны<sup>4</sup>, а Н. Н. Коваленская ошибочно датировала их 1787 г.<sup>5</sup>, видимо, основываясь на упоминающемся Собко изготовлении в этом году для Павловска 13 барельефов. В. Я. Курбатов называет Прокофьева автором медальонов со знаками зодиака в Египетском вестибюле<sup>6</sup> и предположительно (в альтернативе с Козловским) барельефов Кавалерского зала<sup>7</sup> и Туалетной Павла<sup>8</sup>. Обобщенное высказывание А. Г. Ромма об авторстве Прокофьева для барельефов «во дворце графа Строганова и в Павловском дворце, где фигуры веселых детей и задумчивых богинь гармонично заполняют плоскости наддверий и люнетов»<sup>9</sup>, заставляет думать, что он считал Прокофьева автором по крайней мере части рельефов в Зале мира. Наконец, в литературе последних лет А. И. Зеленова<sup>10</sup> называет Прокофьева автором медальонов со знаками зодиака в Египетском вестибюле и барельефов Туалетной Марии Федоровны, а А. М. Кучумов — двух теломонов в Верхнем вестибюле<sup>11</sup>, барельефов Туалетной Марии Федоровны<sup>12</sup> и ангелов на иконостасе дворцовой церкви<sup>13</sup>. Все эти определения в соответствии с обзорным характером указанных изданий не подтверждены ни документальными, ни стилистическими доказательствами. Единственно всесторонне обоснованная атрибуция группы барельефов Туалетной Марии Федоровны сделана в статье А. В. Алексеевой и Е. В. Королева,

посвященной специально этому вопросу<sup>14</sup>.

Имя М. П. Александрова (Уважного) только один раз упоминается в литературе среди создателей скульптурного убранства дворца. В. Я. Курбатов в путеводителе по Павловску, изданном в 1925 г., называет его автором рельефов в Залах войны и мира<sup>15</sup>. О каких-то работах, исполненных И. И. Терebeneвым в Павловском дворце в период 1803—1804 гг., говорит А. Л. Каганович<sup>16</sup>. Имя С. М. Теглева не только никогда не упоминалось в связи с Павловским ансамблем, но и не вошло ни в одну из работ по истории русского искусства.

Настоящая статья не ставит своей задачей обоснование прежних атрибуций, если они не вызывают у автора сомнений, а посвящается исключительно установлению новых атрибуций, причем дифференцированно для каждого конкретного произведения, что с целью проведения сравнительного анализа работ, исполненных различными мастерами, но входящими в единые циклы декорирования, требует рассмотрения в рамках одного исследования.

## 1. РАБОТЫ И. П. ПРОКОФЬЕВА

Для выявления новых работ Прокофьева среди декоративной пластики Павловского дворца и влияния его творчества на других скульпторов, работавших в этом ансамбле, большое значение будет иметь анализ стилистических и типологических особенностей произведений. Поэтому следует предельно охарактеризовать основные особенности творчества этого скульптора.

Прокофьев, список работ которого удивительно велик, был мастером весьма разнообразным. При этом на протяжении всего творческого пути он сильно эволюционировал в своем стиле от относительно спокойного, уравновешенного классицизма к образам по барочному страстным и проникнутым сильной динамикой. Большинство его работ, даже последовательно классицистических, находясь в рамках полной идеализации образа, передают непосредственное ощущение живой природы. Внимательное изучение ряда работ Прокофьева показывает варьирование в них определенных типов человеческих фигур, лиц и образов в целом. Так, в частности, одним из характерных персонажей, постоянно повторяющимся в различных вариантах в его творчестве, был образ могучего

бородатого старца типа Волхова с Большого каскада в Петергофе (1801 г.)<sup>17</sup> или аллегории Волхова из терракотовой группы «Нева и Волхов» (1801 г.). При общности образа в целом естественно наблюдается значительное формальное сходство типа самой фигуры и ее построения, особенно ярко проявляющееся в особенном «прокофьевском» типе мощного, широкого, несколько уплощенного мужского торса. Заметно значительное отличие прокофьевских обнаженных мужских фигур от фигур в близких Прокофьеву по эмоциональному накалу произведениях М. И. Козловского.

Во всех работах этого самого прославленного на рубеже XVIII и XIX вв. русского скульптора, начиная с его ученического «Изяслава Мстиславовича...» (1772 г.) до выполненного в последний год жизни петергофского Самсона (1801 г.), изображение строится на круглящихся линиях и объемах. Эта формальная общность проходит красной чертой и через его идиллические, и героические образы как в легких, грациозных и тонких эротах и аполлонах, так и в могучих мужских фигурах. «Кругление» присутствует и в построении общей композиции, и в силуэте отдельных фигур, и в передаче объема, подчас очень мощной мускулатуры. Это характерное художественное видение скульптора так же ярко проявляется и в его обширном графическом наследии, где оно влияет и на техническую сторону произведения: круглящаяся формообразующая линия, круглящаяся штриховка, заливка теневых поверхностей.

Совершенно другая формообразующая основа у Прокофьева, в работах которого при всей мягкости и пластичности фигур и движений все же всегда присутствует какая-то граненость и уплощенность, проявляющаяся или в определенной угловатости или некоторой изломанности фигур и движений, а также в трактовке форм тела и мускулатуры, что ярко выражается в таких его работах, как «Актеон» (1785 г.), петергофский «Волхов», «Триумф Нептуна» (1817 г.), «Борцы» (1818 г.). Особенно ощутимо это стилистическое различие работ Прокофьева и Козловского на небольших терракотовых группах, выполненных в качестве первоначальных эскизов, не нивелированных в определенной мере общими классицистическими тенденциями эпохи и спецификой



**Я. П. Прокофьев.**  
Шестая  
Война.  
Рельеф  
в Исаакиевском соборе.  
1794—1798 гг.  
(фотография  
до 1941 г.)

**Н. П. Прокофьев.**  
Византизм  
в искусстве  
и архитектуре.  
Рельеф  
в Исаакиевском соборе.  
1794—1798 гг.  
(фотография  
до 1941 г.)

технология перевода скульптуры в скульптурный материал. Здесь особенно ярко выразилось различие в их природном издолье формы, что чрезвычайно доказательно в сравнении терракотовой группы Колосовского «Алис с толпой Патрокла» (1796 г.) с прокофьевскими группами «Мала и Волков» (1801 г.) и «Ерцы» (1818 г.). Эта же особенность проявляется и в графическом наследии Прокофьева, в рисунках которого контур изображений часто очерчен динамичнее, резко прерывающийся линией и такими же линиями изображены основные объёмные фигуры. В тесной связи со всеми этими формальными признаками проявляется и коренное различие в образном строе героев этих двух крупнейших мастеров русского классицизма. Фигуры Колосовского в большей степени исполнены выжвательства и уточнённой, даже светской, привнесённой грации, они напоминают атлетов, чувствующих, что за ними возмущённо наблюдают. Герои Прокофьева, пожалуй еще более мужаче, сирмывают в себе вероломную пре-

рзную силу и естественную, может быть чуть угловатую, гранью существа, предостерегающих самим себе, на обрамляющих, занимающих их взгляд жвнств.

Способность и большая сила передачи динамичности движения — одно из основных качеств Прокофьева; здесь среди известных скульпторов у него был только один соперник — тот же Колосовский. Уже в группе «Гритоним» на Большом Петергофском каскаде, созданной в 1800 г., одновременно с его же нежным и спокойным «Акидом», он достигает в этом отношении, кажется, предельного эффекта; но и в дальнейшем средства передачи стремительно внешнего или внутреннего движения героя Прокофьева часто не менее сильны. Наконец, также характерной особенностью Прокофьева было приращение к чрезвычайно удлиненным пропорциям фигур. В то время как большинство скульпторов-классицистов придерживались отношения высоты фигуры к высоте головы около 8 : 1, в ряде произведений Прокофьева оно достигает зна-



чаши 9:1 и даже более. Тем не менее и здесь его диапазон очень широк, и в некоторых, вполне достоверных его работах его отношение увеличивается почти до значения 6:1.

Как уже упоминалось, единственное высказывание в литературе касается об авторе рельефов Кавалерского зала — предположение Курбатова о том, что это, безусловно, работа «одного из прекрасных скульпторов конца XVIII в. (Прокофьева или Колосовский)»<sup>18</sup>.

Барельефы Кавалерского зала, образующие своеобразный прерывистый фронт, охватывающий зал по периметру, представляют собой ряд удлиненных рельефов — панно<sup>19</sup>. В этих панно встречаются одинаковые фигуры и даже группы в различных сочетаниях, так что каждый

рельеф, композиционно законченный и содержащий впечатление полной сюжетной обоснованности, частично набор из фигур и групп, замещаемых на других композициях<sup>20</sup>. Тем не менее среди этих рельефов можно выделить 5 вполне законченных как в сюжетном, так и композиционном отношении.

Все они, кроме одного, объединены тематически: вакхическое танцы, сцены жертвоприношений и пестрый босос, связанные с культом колдования; — это «Вакхическое танцы и возлияние», «Диалогическая процессия и жертвоприношение», «Диалог и Арабаки на острове Наксоса», «Шесть Кабеллы» и «Плод Цереры»<sup>21</sup>. Во всех этих рельефах, одинаковых по длине, нет повторившихся фигур, за исключением двух персонажей с корон-

М. И. Прокофьева.  
Диалог  
и Арабаки  
на острове  
Наксоса.  
Рельеф  
в Кавалер-  
ском зале  
1794—1798 гг.  
(фотография  
до 1941 г.)

М. И. Прокофьева.  
Плод  
Цереры.  
Рельеф  
в Кавалер-  
ском зале,  
1794—1798 гг.  
(фотография  
до 1941 г.)

ной на вытянутых вперед руках, расположенных в левой части барельефов «Дионис и Ариадна» и «Шествие Кибелы». Шестой барельеф такой же длины, формально также хорошо скомпонованный, тематически распадается на два: в левой части — «Суд Париса», в правой — вакхические танцы, причем вся правая часть полностью повторяет правую часть барельефа «Вакхическая процессия к жертвеннику».

Все барельефы Кавалерского зала, кроме одного, сходны по типуажу фигур и одежде, стилю их выполнения, пропорциям, характеру передаваемого движения и особенностям моделировки. Сцены на них построены в двух планах, иногда с включением третьего, персонажи местами значительно перекрывают друг друга, композиции организованы пространственно, движение во многих случаях развивается в глубь панно. Фигуры одного типа, несколько укороченных пропорций — отношение роста к высоте головы колеблется от 6,1:1 до 6,9:1, однако они не тяжеловесны, а скорее легки и изящны; движение их живое и непосредственное, в самых разнообразных ракурсах, передано очень убедительно. Все формы и движение несколько угловатые, но одновременно мягкие и округленные, складки одежд живописно организованы, их изгибы сложно нюансированы. Если тип строения тела во всех женских фигурах одинаков — с несколько крупной округлой головой и укороченными легкими ногами, то типы голов варьируются. Моделировка тел и лиц очень нежная, с легкими, чуть заметными перепадами форм.

Хотя в целом барельефы и носят, казалось бы, антикизирующий характер, тем не менее при внимательном изучении оказываются очень своеобразными, значительно отличающимися от многочисленных сходных по сюжетам античных памятников и барельефов XVIII в., например барельефов в проходном кабинете («Райке») Останкинского дворца (скульптор Ф. Г. Гордеев)<sup>22</sup>. Исключение из этих однородных по стилю произведений составляет одно панно несколько большей длины, на котором изображены пляшущие сатир и вакханки, имеющие совершенно другое строение тела — с маленькой головой и длинными ногами (отношение роста к высоте головы от 7,2:1 до 7,8:1). Фигуры здесь словно распла-

станы на плоскости рельефа; движение организовано строго вдоль стены. Силуэты танцующих четкие, повороты тела, голов, изгибы рук и ног несколько острые. Складки одежд трактованы очень линейно, все их изгибы прорезаны четко и жестко. Тем не менее формы тела и складки драпировок промоделированы очень тонко и тщательно, обнаруживая мастерство достаточно высокого класса.

Барельефы на стенах Кавалерского зала были установлены в середине февраля 1799 г.<sup>23</sup> Чуть раньше, видимо в 1797 или 1798 г.<sup>24</sup>, заканчивается отделка Греческой галереи Гатчинского дворца, где находилась точно такая же серия барельефов, за исключением последнего, отличающегося от остальных по стилю. В архивах до сих пор не найдено прямых указаний о создателе этих произведений. Свидетельство Собко о поездках Прокофьева в Гатчину в 1798 и 1799 гг.<sup>25</sup>, т. е. во время завершения там отделки Греческой галереи и в Павловске — Кавалерского зала, так же как о выполнении им в период 1797—1798 гг. серии барельефов для Туалетной Марии Федоровны в Павловском дворце<sup>26</sup>, позволяет предположить Прокофьева автором рассматриваемых рельефов. Кроме того, по данным того же Собко, в 1794 г. Прокофьевым было выполнено 12 барельефов, представляющих «Вакханалии» для дома генерала Демидова<sup>27</sup>. Эти барельефы не сохранились, но факт исполнения работ на сходную тему незадолго до создания интересующих нас фриз в Гатчине и Павловске, безусловно, заслуживает внимания. Поскольку работы для Кавалерского зала и Греческой галереи в списке работ Прокофьева в словаре Собко не упоминаются, вполне вероятно, что барельефы с вакхическими празднествами в Гатчинском и Павловском дворцах могли быть повторными отливками с рельефов для дома Демидова, только с частичной перекомпоновкой отдельных фигур, и поэтому не были указаны в свое время среди его работ. Практика повторных отливок рельефов с частичными их изменениями была довольно широко распространена в русской архитектуре на рубеже XVIII и XIX вв.<sup>28</sup> Несмотря на то что в работах Прокофьева, как указывалось выше, преобладают удлинённые, подчас даже очень вытянутые фигуры, тем не менее в чрезвычайно разнообразном творческом наследии скульптора

можно найти и другие пропорциональные соотношения.

Прекрасным стилистическим ключом к барельефам Кавалерского зала оказывается статуя Акида (1800 г.) на Большом каскаде Петергофа, для которой авторство Прокофьева устанавливается и документально, и свидетельством рисунка самого скульптора<sup>29</sup>. Он имеет такое же отношение роста к высоте головы (6,2:1). По типу фигуры, пропорциям всех частей тела, типу головы (в профиль), отчасти характеру прически, а также общей пластике тела, особенно плечей и рук, и эмоциональному строю в целом он близок двум мужским фигурам из барельефов Кавалерского зала — Парису и юноше с корзиной (третьему слева в рельефе «Шествие Кибелы»).

Целый ряд других сопоставлений стилистического порядка подтверждает авторство Прокофьева. Так, среди родственных по стилю исполнения нескольких типов женских голов, варьируемых в Кавалерском зале в различных ракурсах, голова седьмой слева вакханки в рельефе «Вакхическая процессия к жертвеннику» почти идентична женской голове из круглого рельефа на лестнице в Академии художеств (1786 г.)<sup>30</sup>. Изображенная в профиль голова левой крайней фигуры в рельефе «Дионис и Ариадна» почти идентична голове третьей слева фигуры в прямоугольном рельефе с лестницы Академии художеств<sup>31</sup>.

Интересные свидетельства дает ряд рисунков Прокофьева, хранящихся в Русском музее. Построение сидящей фигуры на рисунке «Мать с дочерью оплакивают своего мужа»<sup>32</sup> похоже на построение фигуры сидящей Ариадны в рельефе «Дионис и Ариадна». Также безусловное сходство наблюдается между рисунком Прокофьева «Центавр и Купидон»<sup>33</sup>, представляющим зарисовку находящейся в Лувре античной статуи<sup>34</sup>, и изображением кентавра на барельефе «Шествие Кибелы». Хотя тип эллинистического кентавра, известный по луврскому и капитолийскому экземплярам, широко использовался в западноевропейском искусстве, тем не менее можно полагать, что именно указанный рисунок Прокофьева послужил образцом для кентавра на барельефе Кавалерского зала. Здесь также изображен бородатый кентавр, у него такие же пропорции тела, такое же положение ног и поворот торса

и головы, левая рука также заложена за спину. В соответствии с изображением на рисунке мускулатура торса разработана крупными массами, в то время как на самих луврской и капитолийской статуях она гораздо более детализирована. Различия между рисунком и рельефом объясняются тем, что здесь, как и в ряде других случаев в рисунках Прокофьева, мы имеем дело с зарисовками каких-либо произведений, использованных скульптором в качестве прототипа, а не непосредственно с эскизами создаваемых им барельефов<sup>35</sup>. Внесенные изменения связаны с необходимостью тематического и композиционного включения фигуры в построение рельефа, для чего убран амур, кентавру придан колчан и лук, а правая его рука вытянута вперед. Это двойственное направление движений (торс и голова — назад, правая нога и правая рука — вперед) хорошо связывает между собой идущие впереди и сзади фигуры, создавая впечатление слитности, взаимодействия всех персонажей в общем движении процессии, что и в других частях рельефа обеспечивается дифференцированием движения (различные повороты тела, движения ног и рук, различные повороты туловища и головы).

Таким образом, для барельефов «Шествие Кибелы», «Дионис и Ариадна» и «Вакхическая процессия к жертвеннику» мы имеем ряд свидетельств самого разнообразного характера, что позволяет атрибутировать их Прокофьеву. Отмеченные же ранее стилистическая общность и общность типажа этих барельефов с остальными тремя настолько очевидны, что не требуют дополнительных сопоставлений в деталях. Следовательно, все выделенные вначале 6 барельефов можно атрибутировать Прокофьеву и, учитывая, что они, возможно, являются повторениями рельефов для дома Демидова, датировать их 1794—1798 гг.

## II. РАБОТЫ СКУЛЬПТОРА

### С. М. ТЕГЛЕВА

Имя Семена Матвеевича Теглева (1771 — после 1848 г.) не упоминается ни в одной работе по истории русской скульптуры. Однако, судя по данным списка русских художников, составленного С. Н. Кондаковым, это был, безусловно, очень одаренный скульптор, который по



И. П. Прокофьев.  
Кентавр.  
Подготовительный  
рисунок. ГРМ

каким-то причинам примерно через 10 лет после окончания Академии художеств избрал карьеру чиновника<sup>38</sup>. Он поступил в Академию художеств в возрасте 5 лет. В 1788 г. был отмечен серебряной медалью. В 1791 г. получил первую и вторую серебряные медали и вторую золотую. Наконец, в 1794 г. он был удостоен первой золотой медали и получил звание художника, после чего в числе лучших выпускников был оставлен в академии для усовершенствования. В 1807 г. он был назначен комиссаром при строениях Академии наук, после чего в 1814 г. вернулся в Академию художеств на должность инспекторского помощника<sup>37</sup>.

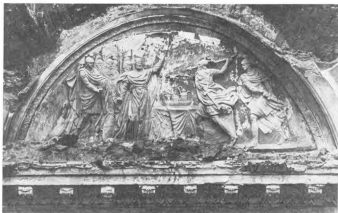
В списке работ, намеченных для убранства Казанского собора, утвержденном 10 марта 1804 г., его имя стоит рядом с именами Александрова, Соколова и Теребенева. Теглев должен был выполнить один из квадратных рельефов на фасад собора из пудотского камня стоимостью 2000 руб.<sup>39</sup> Однако ни он, ни Александров, ни Теребнев рельефов для Казанского собора не выполнили, возможно, этому как-то помешали работы в Павловске.

Долгое время никаких произведений

Теглева не было известно, пока хранившийся в собрании Музея Академии художеств рельеф «Клеобис и Битон»<sup>39</sup> не был идентифицирован Е. Н. Масловой как конкурсный академический рельеф, за который Теглев в 1794 г. был удостоен первой золотой медали<sup>40</sup>. Автору настоящей статьи недавно удалось обнаружить документы, позволяющие атрибутировать ему сразу несколько первоклассных произведений. По их свидетельству, Теглеву, который «для украшения в Павловском дворце двух гостиных сделал 16 барельефов», 16 апреля 1804 г. было уплачено 1600 руб.<sup>41</sup> Две гостиные, в которых было сделано в начале 1804 г. по 8 рельефов,— это, безусловно, Залы войны и мира. Однако даже беглое знакомство с рельефами этих залов заставляет усомниться в том, что все они были изготовлены одним Теглевым, настолько разнятся они по своему характеру. Скорее всего, Теглев в данном случае был основным скульптором этой серии, которому был поручен заказ и уплачены деньги, но в выполнении его Теглеву, очевидно, помогали другие скульпторы. Для решения этого вопроса следует более подробно рассмотреть все эти произведения и некоторые факты, связанные с обстоятельствами их создания, их аналогии и предположительные атрибуции прошлых лет.

В Зале войны помещены 8 скульптурных рельефов, заполняющих люнеты сводчатого перекрытия. Они были впервые введены в отделку зала Воронихиным в начале 1804 г. при его восстановлении после пожара в январе 1803 г.<sup>42</sup> При первоначальной отделке зала, выполненной под руководством В. Бренны, в люнеты были помещены живописные вставки, представляющие «воинов разных наций»<sup>43</sup> работы художника Я. Меттенлейтера. На рельефах изображены сцены из древнегреческой истории и мифологии. Сюжеты рельефов Зала войны можно определить следующим образом: «Одиссей и Цирцея», «Спор греческих вождей» (?), «Ахиллес с новыми доспехами, изготовленными для него Гефестом», «Клитемнестра, убивающая Агамемнона», «Приам просит Ахиллеса выдать тело Гектора» (?), «Персей и Полидект», «Персей и Финей», «Одиссей, убивающий женихов Пенелопы»<sup>44</sup>. Все 8 рельефов пострадали от пожара в январе 1944 г., и в настоящее время на





С. М. Теллея.  
Одиссей,  
убиравший  
жену  
Пенелопею.  
Рельеф  
в Зале  
войны,  
1803—1804 гг.  
(фотография  
1944 г.)



С. М. Теллея.  
Прим  
просит  
Ахиллеса  
выдать тело  
Гектора.  
Рельеф  
в Зале  
войны,  
1803—1804 гг.  
(фотография  
1944 г.)

их место помещены отливки, выполненные по отреставрированным слепкам<sup>45</sup>. Наряду со слепками, хранящимися в фондах дворца, хорошее представление о характере первоначальных рельефов дают фотографии поврежденных оригиналов, сделанные в 1944 г. во время консервационных работ.

Все рельефы Зала войны представляют собой группы почти исключительно мужских фигур в одежде и вооружении древнегреческих воинов, изображенных в энергичном движении или состоянии сильного внутреннего напряжения, соответствующего важности или значительности ситуации. Композиция рельефов построена на противопоставлении двух движений, начинающихся в правом и левом углах и встречающихся в центре люнета. При этом динамика движения достигает в некоторых из них исключительной силы, очень редкой для скульптуры классицизма. Все 8 рельефов Зала войны при наличии определенной стилистической и сюжетной общности тем не менее отчетливо делятся на 2 группы по 4 рельефа. Резкое различие между группами определяется в первую очередь пропорциями фигур: одна — с очень приземистыми, тяжеловесными фигурами, другая, наоборот, — с чрезмерно удлиненными. К первой группе относятся композиции «Одиссей и Цирцея», «Спор греческих вождей» (?), «Ахиллес...» и «Клитемнестра...», ко второй — «Приам...», «Персей и Полидект», «Персей и Финей» и «Одиссей, убивающий женихов...». В 1945 г. при проведении консервационных работ во дворце скульптор Р. К. Таурит впервые разделил таким образом эту серию горельефов. «Первая группа, — указывает он, — характеризуется декоративностью фигур и складок одежды, подчеркнутостью форм и короткими приземистыми, тяжеловесными фигурами с характерной для них тракторкой торса, грудной клетки, массивностью рук и головами большого размера. Вторая группа характеризуется вытянутостью фигур, торса, ног и особенно голени и небольшими головами. Все фигуры решены довольно реально с декоративными складками одежд»<sup>46</sup>. Ко всем указанным Тауритом различиям можно прибавить и ряд других. Анатомия и движение фигур на рельефах второй группы переданы более убедительно, более дифференцированным кажется внутреннее состояние героев; бо-

лее сложно разработаны детали одежды, доспехов и плащей.

В рельефах первой группы при всем отличии пропорций наблюдается явное следование типу, одежде и способу передачи движения композиций второй группы. Так, в рельефе «Одиссей и Цирцея» левая фигура по общему положению и характеру движения напоминает фигуру Персея из рельефа «Персей и Финей», а фигура Одиссея — левую фигуру из горельефа «Персей и Полидект». Заимствование характера движения ощущается и в других случаях: в фигуре Цирцеи в рельефе «Одиссей и Цирцея» — от Персея из рельефа «Персей и Полидект», в фигуре Агамемнона (4-й слева на соответствующем горельефе) — от второй слева фигуры в рельефе «Персей и Полидект». В то же время, заимствуя характер движения, автор первой группы не передает той могучей энергии и порывистости движений, которые свойственны второй группе, а его персонажи как бы застывают в проходящей позе. Явное следование рельефам с удлиненными пропорциями проявляется и в типе лиц и одежды, трактовке мускулатуры и складок, но все здесь укорочено, упрощено и несколько огрублено.

В люнетах Зала мира, как и Зала войны, размещены 8 полукруглых рельефов такой же формы и размеров, которые также впервые установлены в начале 1804 г.<sup>47</sup> и эти рельефы представляют собой композиции по мотивам древнегреческой мифологии. Их сюжеты можно определить следующим образом: «Воспитание Диониса», «Диана и Каллисто», «Диана и Актеон», «Суд Париса», «Меркурий и Лара», «Гиппомен и Аталанта», «Сцена из античной мифологии» («Состязание?»), «Сцена из античной мифологии»<sup>48</sup>. Все 8 рельефов пострадали от пожара 1944 г. и в настоящее время заменены отливками по реставрированным слепкам с подлинников<sup>49</sup>.

Все рельефы Зала мира представляют собой группы почти исключительно женских фигур, одетых в античные костюмы или обнаженных. Композиция здесь, как и в Зале войны, построена на двух встречных, начинающихся в углах люнетов движениях. Как и в Зале войны, различные рельефы несут на себе признаки разных художественных манер, однако стилистические разделения здесь несколько сложнее. Таурит во время проведения

консервационных работ, рассматривая особенности манеры исполнения и трактовки складок одежды, выделил 3 группы (3, 3 и 2 рельефа), отметив близкое сходство одной из них с первой группой Зала войны (с укороченными фигурами)<sup>50</sup>. Исследование типажа фигур, голов, причесок, пропорции фигур и характера передачи движения дает результаты, совпадающие с заключением Таурита. Таким образом, по стилистическим особенностям выделяются 3 группы рельефов: первая — «Диана и Каллисто» и «Гиппомен и Аталанта»; вторая — «Воспитание Диониса», «Суд Париса» и «Сцена из античной мифологии»; третья — «Диана и Актеон», «Меркурий и Лара» и «Состязание (?)».

Итак, в отличие от Зала войны создателями цикла из восьми рельефов в Зале мира были, по-видимому, не два, а три скульптора.

Среди этих трех стилистических групп рельефов Зала мира третья выделяется чрезвычайно удлиненными пропорциями фигур. Почти у всех фигур этих трех рельефов отношение роста к высоте головы — 9:1. У многих женских персонажей идентичные прически: у третьей слева фигуры в рельефе «Меркурий и Лара», третьей слева и крайней справа в рельефе «Состязание (?)». Несколько другой вид прически повторяется у двух левых фигур рельефа «Состязание (?)», левой крайней и четвертой слева фигуры в рельефе «Меркурий и Лара». Почти все персонажи рельефа «Диана и Актеон» объединяются одним типом головы, который опять же повторяется в основных чертах в головах рельефов «Состязание (?)» и «Меркурий и Лара». Свидетельство общности отмеченных черт тем более показательно, что во всех трех рельефах третьей группы нет ни одной головы, сходной с головами рельефов второй группы. Далее, безусловное сходство наблюдается в трактовке обнаженного женского тела, что особенно заметно при сравнении Дианы и Лары (третьей справа в рельефе «Меркурий и Лара»), Лары и упавшей на колени женщины в рельефе «Состязание?». Сходен во всех рельефах и характер передачи движения. Наконец, следует отметить, что во всех трех рельефах третьей группы с удлиненными пропорциями имеет место изображение энергичного, несколько острого движения или напряженного внутренне-

го состояния персонажей, что роднит их с рельефами второй группы Зала войны (с удлиненными пропорциями) и отличается от рельефов второй группы (со средними пропорциями) Зала мира, где движение подчинено плавным колеблющимся ритмам. Непосредственное сопоставление ряда фигур также обнаруживает значительную общность рассматриваемых композиций с рельефами второй группы (с удлиненными пропорциями) Зала войны. Крайняя правая фигура рельефа «Состязание (?)» по своей позе, характеру движения и общему эмоциональному строю близка к крайней правой фигуре композиции «Одиссей, убивающий женихов...» из Зала войны.

В том же рельефе мы находим и похожую трактовку развевающихся по ходу движения (крайние правые фигуры рельефов) и спадающих вниз и частично прилегающих к телу (третья слева фигура рельефа Зала мира и фигура в короне Зала войны) складок одежды. Тип головы Афины в рельефе «Персей и Финей» в основных чертах повторяется у персонажей рельефов третьей группы в Зале мира, и в первую очередь в композиции «Состязание (?)».

Все приведенные данные свидетельствуют о том, что четыре рельефа второй группы (с удлиненными пропорциями) в Зале войны и три рельефа третьей группы (с удлиненными пропорциями) в Зале мира должны иметь одного автора. Другим скульптором должны быть выполнены четыре рельефа первой группы (с укороченными фигурами) в Зале войны и два рельефа первой группы (с укороченными пропорциями) в Зале мира, которые, как справедливо отмечал Таурит, обладают большим стилистическим сходством. Наконец, третий скульптор должен быть автором трех рельефов второй группы (со средними пропорциями) в Зале мира. Таким образом, 16 рельефов Залов войны и мира, судя по стилистическим и типологическим особенностям, очевидно, созданы тремя скульпторами.

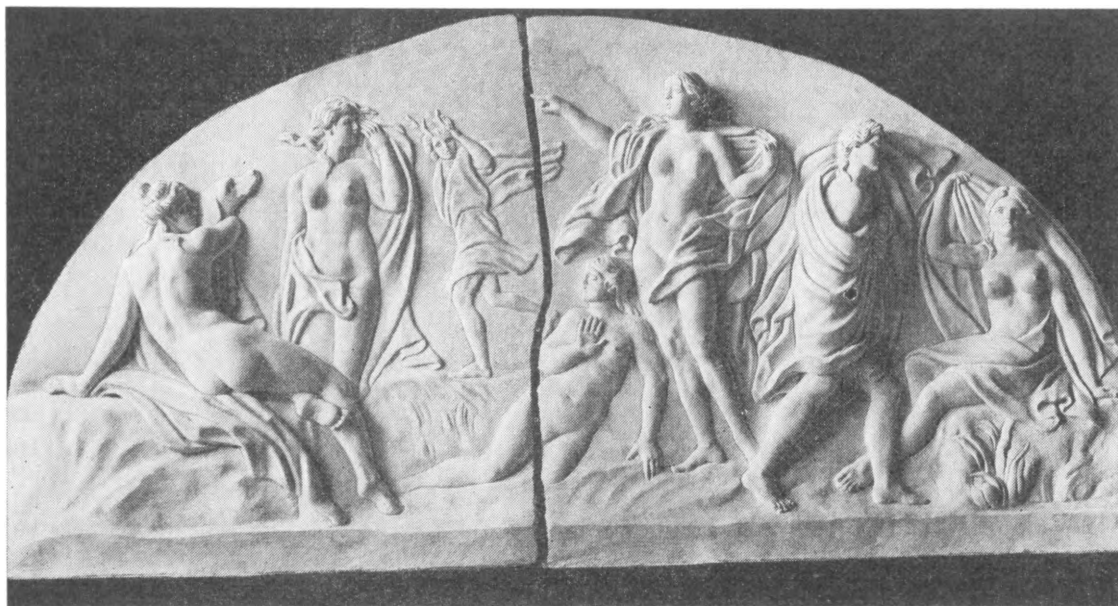
Скульптура люнетов Залов войны и мира Павловского дворца имеет близкие аналогии. Рельефы, выполненные по тем же моделям, но с несколько другой композицией фигур, были использованы в Строгановском дворце в кабинете, выходящем на Мойку (или Маленькой столовой)<sup>51</sup>. Отделку этого кабинета припи-



С. М. Терлец.  
Беготы  
в Фивах.  
Рельеф  
в Дель-  
фийском  
храме.  
1803—1804 гг.  
(фотография  
1946 г.)



С. М. Терлец.  
Сотра-  
фия (?).  
Рельеф  
в Дель-  
фийском  
храме.  
1803—1804 гг.  
(фото-  
графия  
1946 г.)



сывают также Воронихину и относят к 1808—1813 гг.<sup>52</sup> В нем находятся 10 полукруглых рельефов, из которых семь в основном повторяют композиции рельефов Зала войны, а три — Зала мира разных стилистических групп. Сравнение этих серий рельефов между собой показывает, что люнеты Павловского дворца имеют более законченную, сюжетно лучше обоснованную композицию. В рельефах же Строгановского дворца ввиду меньшего поля люнета местами исключены отдельные фигуры, что делает их композицию смещенной относительно центра люнета или приводит к неравномерному заполнению поля. В других случаях группы составлены из фигур, взятых из различных горельефов Зала войны, так что становятся непонятными сюжетные взаимоотношения персонажей<sup>53</sup>. Все эти обстоятельства подтверждают первоначальность рельефов Зала войны, исполненных в начале 1804 г., модели которых в несколько измененном виде были впоследствии использованы в Строгановском дворце. Что касается авторства рельефов «Кабинета на Мойку» (или Маленькой столовой), то еще в 1901 г. А. Н. Бенуа предположительно называл имя И. П. Прокофьева, указывая, что «скульптурно-декоративные работы в Строгановском дворце, и особенно в маленькой столовой, первоклассного достоинства и ничуть не уступают знамени-

тым однородным произведениям Клодиона»<sup>54</sup>.

Материалы, опубликованные Собко, свидетельствуют об имевших место на протяжении 1803—1804 гг. трех командировках скульптора Прокофьева в Павловск — 30 апреля 1803 г., 30 июля 1803 г. и 3 мая 1804 г., причем в первых двух случаях целью поездки указывается починка статуй<sup>55</sup>. Архивные документы также указывают на несколько поездок Прокофьева в Павловск в этот период, за которые в августе 1804 г. ему было уплачено 48 руб. дорожных денег. Целью этих поездок был «осмотр попортившихся алебастровых форм и исправление их»<sup>56</sup>.

Таким образом, опять появляется имя Прокофьева, свидетельствующее о несомненном его участии в восстановлении Павловского дворца после пожара 1803 г. При этом данные архивов однозначно указывают на его работы над скульптурным убранством.

В связи с рассмотренными в начале статьи особенностями творчества Прокофьева внимание привлекают четыре рельефа с удлиненными пропорциями (в ряде случаев здесь отношение роста к высоте головы достигает 9:1 и даже 10:1). Подобные вытянутые фигуры встречаются среди работ русских скульпторов этого времени только у Прокофьева и иногда приближаются к ним у Коз-

С. М. Теглев.  
Диана  
и Актеон.  
Рельеф  
в Зале мира,  
1803—1804 гг.  
(восстановлен  
по слепку  
с поврежден-  
ного  
оригинала,  
ок. 1967 г.)

ловского. Характерные примеры таких удлинённых фигур дают такие работы Прокофьева, как «Борцы» и «Триумф Нептуна» (9:1)<sup>57</sup>, относящиеся к позднему периоду творчества скульптора, и барельефы на лестнице Академии художеств (8,1:1) и Морфей в ранний период его творчества<sup>58</sup>. В фигуре Афины на фронтоне павильона Трёх граций в Павловске (1801 г.) это отношение достигает почти 10:1. Кроме того, показатель и свидетельство многих рисунков Прокофьева, где указанное соотношение колеблется, как правило, от 8,5:1 до 9,5:1<sup>59</sup>.

Другая характерная особенность рельефов второй группы Зала войны — огромная сила передачи динамики движения и внутренней энергии героев, какая встречается только в работах Прокофьева и Козловского. Однако авторство Козловского здесь исключается. К моменту начала работы в Зале войны его уже год как не было в живых, а создание целой серии рельефов, компоновка которых связана конкретными размерами и формами люнетов до того, как вообще появилась мысль заполнить их скульптурными композициями, кажется почти невероятным. Кроме того, рассмотренные выше формальные особенности произведений Козловского — подчинение всех форм гибкому и плавному движению округляющихся линий, стремление к округлению всех форм и своеобразная криволинейность движения героев — в рельефах Зала войны отсутствуют. Зато налицо свойственные Прокофьеву некоторая изломанность и угловатость движения и определенная «граненость» форм как в построении тела, так и в трактовке мускулатуры, а также близость к его работам в типах фигур и лиц. Порывисто устремленные вперед фигуры Персея и Одиссея (второй справа в рельефе «Одиссей, убивающий женихов...») вызывают в памяти прокофьевского Актеона<sup>60</sup>. Формы и строение обнаженных мужских торсов, особенно левой фигуры в рельефе «Приам...», аналогичны торсам Нептуна и тритона в упомянутой группе «Триумф Нептуна», хотя разработка мускулатуры этого позднего произведения скульптора более свободная по сравнению с чеканными формами фигур Зала войны. Тип головы и лица той же левой фигуры в рельефе «Приам...», варьируемый в ряде голов композиций Зала вой-

ны, близок к голове Морфея, а тип бородатой головы Приама (третьей фигуры слева) напоминает голову Волхова в терракотовой группе «Нева и Волхов»<sup>61</sup>. Ряд сходных черт в типах фигур можно обнаружить и в рисунках Прокофьева, среди которых имеется много изображений персонажей в костюмах античных героев, а также различных зарисовок древних племей, мечей, панцирей и торсов воинов. Так, тип воина в панцире с мечом и щитом, в шлеме с перьями можно видеть в рисунке Прокофьева «Сыновья Иакова патриарха Израильского»<sup>62</sup> и близкий ему — в рисунке «8-й Иуда»<sup>63</sup>, старца в зубчатой короне — в рисунках «Иезекиил»<sup>64</sup> и «Артаксеркс Долгорукий»<sup>65</sup>, причем в последнем, по существу, повторяется иконографический тип бородатой головы в зубчатой короне из рельефа «Одиссей, убивающий женихов...».

Единственное существенное отличие этих рельефов от всех известных произведений Прокофьева — это некоторая жесткость пластики и моделировки фигур, а также несколько упрощенное построение композиции. Тем не менее определенное сходство со стилем Прокофьева здесь налицо, и, видимо, именно оно, так же как их высокие художественные достоинства, заставило Бенуа предположить его авторство. Однако участие Прокофьева в создании этой группы рельефов с удлинёнными пропорциями (четырёх в Зале войны и трёх в Зале мира), очевидно, ограничилось только общим влиянием и руководством и определенной помощью, так как трудно допустить, чтобы он был непосредственным исполнителем работ в заказе, взятом для выполнения Теглевым. Кроме того, единственное до сих пор известное произведение Теглева «Клеобис и Битон»<sup>66</sup> обнаруживает самое близкое стилистическое родство с рельефами второй группы из Зала войны. Правда, фигуры там еще не достигли такой удлинённости форм (9:1), а находятся в пределах обычных академических норм (около 8:1), и сами фигуры не приобрели такой атлетической стройности и мощи, но уже в них чувствуется характер изображения движения шагающих вперед фигур, очень сходный с движением Одиссея и Персея в павловских рельефах. Близки к ним Клеобис и Битон и по энергии, заключенной в их телах. Особое сходство обнаруживает-

ся в трактовке мускулатуры, в частности изображение мускулатуры ног у мужской фигуры на переднем плане в рельефе «Жлеобис и Битон» почти точно совпадает с изображением мускулатуры ног у Одиссея. Все эти обстоятельства позволяют атрибутировать Теглеву рассматриваемую группу семи рельефов удлиненных пропорций, лучшую по своим художественным качествам в серии скульптурного убранства люнетов Залов войны и мира и выдвигающую Теглева из почти неизвестных мастеров в число первоклассных русских скульпторов рубежа XVIII и XIX вв., который сформировался под влиянием творчества Прокофьева.

### III. РАБОТЫ СКУЛЬПТОРА

#### М. П. АЛЕКСАНДРОВА (УВАЖНОГО)

М. П. Александров<sup>67</sup> закончил академию одновременно с Прокофьевым. По своим ученическим работам он шел третьим после Прокофьева и Г. Т. Замараева<sup>68</sup>. Участвуя в конкурсе 1778 г., принесшем Прокофьеву первую награду, а Замараеву — вторую, Александров никакой медали не получил. В 1779 г.<sup>69</sup> после выпуска он вместе с Прокофьевым и Замараевым был отправлен в заграничную пенсионерскую поездку в Париж, где занимался под руководством Гудона. После возвращения на родину он быстро получает звание «назначенного» и академика<sup>70</sup>, но в дальнейшем его творческая судьба складывается неудачно. Он долго не имеет интересных заказов и уже в 1788 г. вынужден писать в академию прошение об определении его на какую-нибудь должность<sup>71</sup>. Его художественное наследие почти не выявлено, и его характеристику как скульптора до сих пор дать было невозможно, хотя В. Н. Петров предполагает в нем интересное дарование. «Своеобразной фигурой, — пишет он, — был, по-видимому, М. П. Павлов (Александров-Уважный, 1758—1813), окончивший академию в 1779 г. и ставший в Париже учеником Гудона. От Александрова-Уважного осталась превосходная статуя «Умиравший боец» (1782, ГРМ) и барельеф в доме № 29 на Фонтанке в Ленинграде. Остальные его работы мы знаем только по названиям»<sup>72</sup>.

До 1950-х годов было известно лишь два идентифицированных произведения

Александрова: выполненный еще в стенах Академии художеств барельеф «Проклятие Хама» (1778 г.)<sup>73</sup> и статуя «Умиравший боец» (1782 г.)<sup>74</sup>. Около 30 лет назад Л. Медерский установил авторство Александрова для двух барельефов в доме Ильина на Фонтанке (дом № 41)<sup>75</sup>, выполненных им в 1807 г. Сейчас при исследовании скульптурного убранства Павловского дворца появляются основания атрибутировать Александрову-Уважному еще ряд произведений, созданных им в 1803—1804 гг., и вместе с тем определить характерные черты его творческой манеры первого десятилетия XIX в.

С работами в Павловске имя скульптора Александрова связывает только В. Я. Курбатов, который называет его автором рельефов в Залах войны и мира<sup>76</sup>; все прочие путеводители имени скульптора не упоминают. Н. И. Громовой были найдены архивные данные, также свидетельствующие о работе Александрова в Павловском дворце при восстановлении его после пожара 1803 г.: «Скульптором Александровым поставлены в Биллиардной и Уборной государя семь новых больших барельефов... в Биллиардной 5 больших новых барельефов в плафоне и на стене поставлены»<sup>77</sup>. Оба указания относятся к концу января 1804 г. и не говорят об изготовлении Александровым этих произведений, а только об их постановке.

В Туалетной (Уборной) Павла до войны находились два барельефа, погибшие в 1944 г. Судя по старым путеводителям, они изображали сюжеты «Дионис и Ариадна» и «Федра и Ипполит»; сохранилось воспроизведение только первого, который представлял собой приспособление к полукруглому люнету одноименного барельефа Прокофьева из Кавалерского зала. Как выглядел барельеф «Федра и Ипполит», неизвестно<sup>78</sup>. Пять барельефов в Биллиардной погибли во время войны<sup>79</sup>. Удовлетворительные фотографии сохранились только с двух из них, которые, судя по атрибутам, можно определить как аллегории «Торговля и Правосудие» и «Мир и Художества»<sup>80</sup>. Барельефы значительно различаются между собой по стилю. При этом первый обнаруживает ряд общих признаков с рельефами первой группы (с укороченными пропорциями) из Зала мира («Диана и Каллисто» и «Гиппомен и Аталанта»). Это



М. П. Александров.  
Дмитрий  
и Фирма,  
Римель,  
в Лиде войны,  
1803-1804 гг.  
(фотография  
1946 г.)



М. П. Алек-  
сандров.  
Дмитрий  
и Фалласта,  
Римель,  
в Лиде мира,  
1803-1804 гг.  
(восстановлен  
по слепку с  
подержанной  
копии,  
1948 г.)

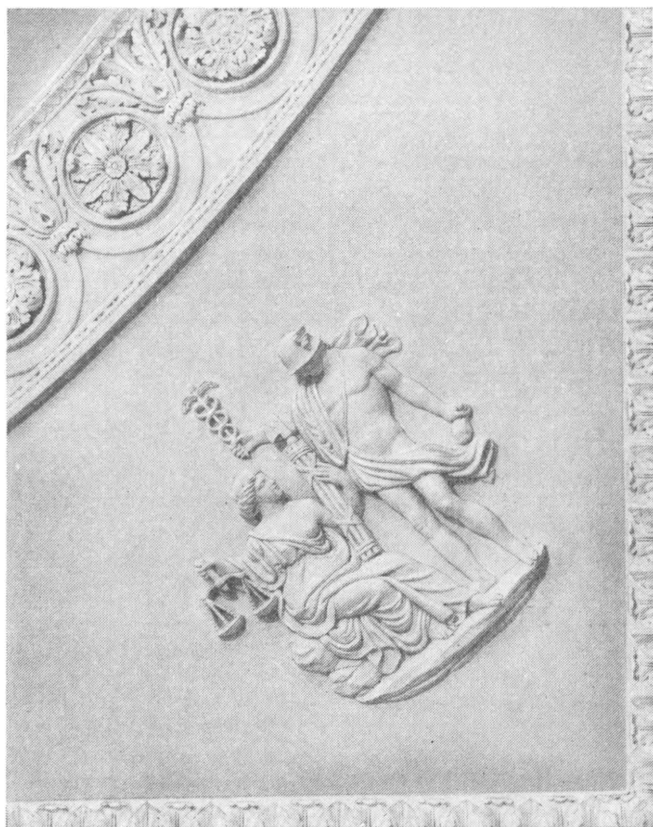




**М. П. Александров.**  
**Клитемнестра,**  
**убивающая**  
**Леонидовна.**  
**Рельеф**  
**в Зале войны,**  
**1903—1904 гг.**  
**(фотография**  
**1944 г.)**



**М. П. Александров.**  
**Гиппомех**  
**и Аталанта.**  
**Рельеф**  
**в Зале мира.**  
**1903—1904 гг.**  
**(фотография**  
**1944 г.)**



*М. П. Александров.  
Торговля  
и правосудие.  
Рельеф  
в Бильярдной,  
1803–1804 гг.  
(восстановлен  
Г. Б. Шабалкиной  
по фотогра-  
фии,  
1967–1969 гг.)*

в первую очередь тип женского лица и прически у аллегории Правосудия, Аталанты и правой женской фигуры того же рельефа, так же как тип и пропорция женских фигур и характер расположения складок и их трактовка у персонажей всех трех рельефов. Далее, как уже указывалось, с первой группой рельефов Зала мира стилистически объединяются 4 рельефа первой группы (с укороченными пропорциями) Зала войны. Основные пропорциональные соотношения фигур во всех этих рельефах от 6,5:1 до 7,5:1, все фигуры несколько утяжеленные. Большое сходство проявляется в сходной манере трактовки одежды и их складок, а также типах женских голов и причесок в немногочисленных женских персонажах рельефов первой группы Зала войны. Особенно ярко это сходство проявляется в голове Аталанты (третья справа) в рельефе «Гипсомен и Аталанта» и второй нимфы справа в рельефе «Диана и Каллисто» в Зале мира и голове Цирцеи (третья справа) в рельефе «Одиссей и Цирцея» в Зале войны. Таким образом, в трех залах Павловского дворца, по отношению к которым имеется упоми-

вание о работе в них Александрова, выявляется стилистически единая группа произведений, насчитывающая семь рельефов.

Теперь рассмотрим два барельефа в дессюдепортах гостиной в доме Ильина, авторство Александрова для которых установлено Медерским вполне убедительно<sup>81</sup>. Сюжеты этих рельефов — «Дионис и Ариадна» и «Суд Париса». Композиция первого из них заимствована из прокофьевского барельефа на тот же сюжет, находящегося в Кавалерском зале Павловского дворца, несколько измененный вариант которой Александров устанавливает в 1804 г. в Туалетной Павла. В дессюдепорте дома Ильина скульптор усложняет прокофьевскую группировку фигур введением изображения пантер, колесницы и жертвенника, отчасти перерабатывает фигуру сидящей Ариадны, полностью изменяет Диониса и снабжает крыльями правую фигуру с факелом, также перерабатывая ее тип. Одновременно две левые фигуры он переносит в свою композицию почти без изменений. Тот же метод подражания и заимствования типажа и характера движения фигур из работ другого скульптора отмечался уже в рельефах первой группы Зала войны. Кроме самого метода определенного следования образцу, рельеф дома Ильина обнаруживает еще ряд признаков типологической и стилистической общности с выделенной группой из семи рельефов Павловского дворца. Так, фигура Ариадны похожа по положению ног, расположению складок одежды и характеру их трактовки на фигуру Правосудия из Бильярдной. Фигура Диониса во многом сходна с фигурой Гермеса из Бильярдной: трактовка мышц плечевого пояса и рук, характерная форма ног с длинной икроножной мышцей и бедром, по толщине почти равным голени, линии профиля лица. Формы развевающихся драпировок и трактовка складок за спиной Диониса похожи на драпировки и трактовку складок за спиной бегущей Аталанты и крайней левой фигуры в рельефе «Одиссей и Цирцея».

Аналогичны черты сходства с отмеченными павловскими рельефами и у второго выполненного Александровым дессюдепорта в доме Ильина «Суд Париса». Здесь также наблюдается сходство женских лиц, в частности лица Геры и Аталанты, типа одежд и характера рас-

положения складок, в частности у Геры и Афины и аллегории Правосудия. Несомненное типологическое сходство наблюдается также между фигуркой Амура в барельефе «Суд Париса» из дома Ильина и детскими фигурами в композиции «Клитемнестра...» и «Гиппомен и Аталанта».

Таким образом, рассмотренные соображения позволяют атрибутировать скульптору Александрову-Уважаемому все семь рассмотренных рельефов в Павловском дворце: четыре в Зале войны («Одиссей и Цирцея»), «Спор греческих вождей (?)», «Ахиллес с новыми доспехами...», «Клитемнестра, убивающая Агамемнона»), два в Зале мира («Диана и Каллисто» и «Гиппомен и Аталанта») и один в Бильярдной («Торговля и Правосудие»).

Попутно с атрибуцией Александрову указанных произведений можно дать общую характеристику его деятельности в первом десятилетии XIX в. По всей вероятности, его талант, несмотря на быстрое получение звания академика, в дальнейшем не получил яркого развития. В работе над созданием своих композиций Александров часто идет по пути подражания и заимствования из произведений скульпторов, работающих вместе с ним, перенося порой из рельефа в рельеф не только тип фигур, но даже и полностью отдельные фигуры. При этом образы его произведений возникают нередко как результат соединения определенного заимствования, собственного художественного видения и возможностей своего таланта. Характерный пример этому — рельефы Зала войны, где скульптор, видимо, следуя типу одновременно мощных и очень стройных мужских фигур в произведениях Теглева, пытается добиться сходного впечатления силы и значительности своих персонажей путем создания очень широких фигур укороченных пропорций. В ряде случаев он прибегает даже к почти полному заимствованию образа. Так, в фигуре аллегории Правосудия в Бильярдной Александров повторяет прокофьевскую фигуру Ариадны из барельефа в Кавалерском зале, изменяя только положение рук, а также тип и положение головы (в результате чего образ сильно пострадал в своей выразительности). В барельефе «Дионис и Ариадна» в доме Ильина скульптор уже прибегает к откровенной компиляции, перенося в свое произведение без изменений две фигуры из

барельефа Прокофьева, выполненного на тот же сюжет и послужившего для Александрова прототипом композиции. Последний пример заставляет думать, что и приспособление отмеченного прокофьевского барельефа «Дионис и Ариадна» для Туалетной Павла, куда Александров устанавливает его в январе 1804 г., было сделано этим же скульптором.

Наиболее оригинальными, свойственными именно художественному видению Александрова в этот период его работы следует считать обнаженные мужские фигуры Диониса в барельефе дома Ильина и Гермеса в Бильярдной Павловского дворца, с их спецификой строения тела в целом последовательно классицистических фигур и размеренным, уравновешенным движением, также вполне свойственным для духа классицизма. Характерным для почерка Александрова является и тип женской головы — правильных пропорций с античной прической, — который почти без изменений повторяется во всех рассмотренных выше произведениях.

Говоря об определенных преимуществах работавших вместе с Александровым в Павловском дворце скульпторов в отношении мастерства изображения человеческих фигур, передачи их движения и эмоций, нельзя не отметить несомненных достоинств произведений Александрова с точки зрения организации общей композиции рельефа на полукруглом поле и взаимосвязи его с окружающей орнаментальной лепкой. В этом отношении александровские рельефы Зала войны кажутся органичнее связанными с окружением, чем рельефы Теглева, более эмоционально выразительные, но в какой-то мере более независимые по своим масштабам и ритмам от архитектурного декора зала.

По всей вероятности, Александров же занимался установкой на место всех рельефов в Залах войны и мира, тогда как выполнены они были тремя скульпторами. Примечательно в этом отношении, что Курбатов называет Александрова автором рельефов в Залах мира и войны, в то время как он мог быть знаком в оригиналах только с двумя произведениями скульптора и вряд ли поэтому решил определять автора этих работ в Павловске по сходству стиля. Возможно, Курбатов имел какое-то неизвестное нам документальное свидетельство об этих барельефах, которое, как и документ, относящийся к Туалетной и Бильярдной.

видимо, касалось только установки Александровым рельефов на место.

Недавно автору настоящей статьи удалось обнаружить документы, говорящие о том, что Павловским городским правлением 21 октября 1803 г. был заключен с Александровым договор на сумму 5435 руб., по которому он обязался «своими рабочими людьми, материалами и инструментами... произвести скульптурные алебастровые работы согласно сделанному описанию по ценам в оном изъясненном»<sup>82</sup>. Эти скульптурные работы были завершены быстрее чем через год, ко 2 июня 1804 г.<sup>83</sup> В данном случае Александров выступал, очевидно, не только как скульптор, а даже в первую очередь как подрядчик. Такая значительная сумма не могла быть реализована за эти семь месяцев одним скульптором непосредственно на лепление моделей. В число помощников Александрова могли входить не только формовщики и другой технический и подсобный персонал, но и скульпторы. Александров также мог давать заказы на изготовление ряда моделей другим художникам. Поручение Александрову проведения основного объема скульптурных работ при восстановлении Павловского дворца могло быть связано с рекомендацией Прокофьева — в это время профессора и члена совета Академии художеств. С Александровым он был связан совместным обучением в академии и пенсионерством в Париже. Они одновременно получили звание «назначенного» и академика. Сам Прокофьев, как свидетельствует ряд упомянутых фактов, хотя и участвовал в этот период в работах по восстановлению дворца, видимо, был в первую очередь увлечен предстоящим созданием скульптурного убранства Казанского собора. Упомянутое в договоре с Александровым описание работ в архивах найти не удалось, но в число их, по всей вероятности, должно было входить создание новых моделей статуй — аллегорий месяцев в Египетском вестибюле, гермакриатид в Итальянском зале, фигур орлов в Итальянском зале и Ковровом кабинете, амуров в наддверниках Будуара и, возможно, некоторых масок, т. е. тех элементов скульптурного убранства, которые были сделаны после пожара заново. Среди них довольно сложно выявить непосредственных скульпторов — авторов моделей. Статуи — аллегории месяцев и гермы-карлатиды в Итальянском зале в

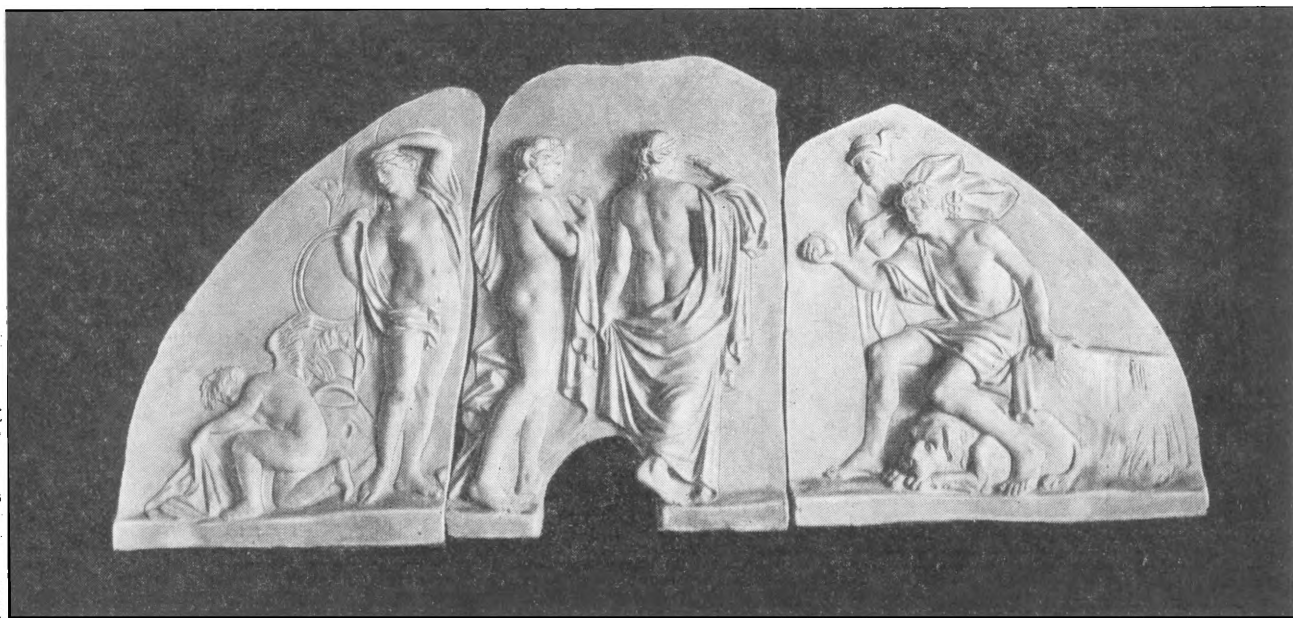
стилистическом отношении настолько следуют своим древним образцам, что вряд ли можно пытаться атрибутировать их таким методом. С точки зрения возможного авторства Александрова среди этих работ в первую очередь привлекает внимание парная группа амуров в Будуаре, которые, обладая несомненной грацией и изяществом, не создают столь характерного для детских фигурок Прокофьева ощущения большой жизненной убедительности. Черты лица у амуров также слишком мелки по сравнению с лицами в детских образцах Прокофьева, они перекликаются в этом отношении с лицами персонажей конкурсного академического рельефа Александрова «Проклятие Хама», также отличающимися изысканностью форм<sup>84</sup>.

Атрибутирование Александрову рассмотренного ряда произведений в Павловском дворце во много раз увеличивает список его работ и позволяет составить определенное представление об особенностях его художественного стиля и характера деятельности на определенном этапе творческого пути этого до сих пор почти неизвестного скульптора.

#### IV. РАБОТЫ СКУЛЬПТОРА И. И. ТЕРЕБЕНЕВА

С именем И. И. Терябенева никогда не связывали каких-либо конкретных произведений в Павловске. Тем не менее факт его работы в Павловском дворце устанавливается письмом самого скульптора морскому министру, в котором Терябенев отстаивает свою кандидатуру для участия в скульптурном оформлении Адмиралтейства. «Сверх того за меня говорят, — пишет он, — опыт трудов моих, кои находятся в первейших строениях, а именно в императорских дворцах: Эрмитажном, Зимнем, Павловском и Аничковском»<sup>85</sup>. А. Л. Каванович, цитируя этот документ, делает предположение о том, что Терябенев участвовал в восстановлении дворца после пожара 1803 г.<sup>86</sup>

Факты творческой биографии скульптора первых лет его деятельности логично подводят его к работам в Павловске под руководством Прокофьева, который был основным скульптором Павловского дворца. Уже в стенах академии Терябенев, будучи учеником Козловского, безусловно, должен был иметь контакт с Прокофьевым, который был дежурным профессо-



ром в скульптурном классе<sup>87</sup>. Получив по окончании академии в конце 1800 г. аттестат первой степени и оставаясь еще некоторое время при академии, он в 1801 г. совместно со скульптором Шаровым расчищает восковую модель «Тритонов»<sup>88</sup> — группы, вылепленной Прокофьевым для Большого каскада в Петергофе. В 1802 г. Прокофьеву передают всех учеников умершего Козловского<sup>89</sup>. Вскоре после этого Терехенев был привлечен для выполнения скульптурных работ в Казанском соборе, в украшении которого участвовали крупнейшие русские ваятели того времени, в том числе и Прокофьев. Однако молодой скульптор вовремя не представил эскизы заказанного рельефа, и работа была передана Рашетту<sup>90</sup>. Возможно, что отказ от работы для Казанского собора и объяснялся занятостью Терехенева в 1803—1804 гг. в Павловском дворце, куда в это время регулярно приезжал Прокофьев. В самом начале 1805 г. Терехенев на два года уезжает в Тверь<sup>91</sup>, а по возвращении в Петербург в 1807 г. выполняет большой скульптурный фриз в доме Ильина на Фонтанке<sup>92</sup>. В этом произведении он показал себя замечательным мастером декоративного рельефа, вполне зрелым, самостоятельным скульптором, обладающим своим, отчетливо выраженным стилем. Особенности авторской манеры, в частности, ярко проявились в специфике типажа лиц и фигур персонажей, передаче их поз и движения. Уже в

этой работе с отчетливостью выразилось пристрастие скульптора к характерности фигур и лиц, в том числе обращение временами к русскому национальному типу. Одной из особенностей терехеневского типажа в этом рельефе являются профильные изображения женских, а отчасти и мужских голов с высоко, под самые брови, поднятым уровнем глаз и передней линией профиля, выполненной почти по прямой. Нос и лоб у этих лиц расположены на одной линии, а несколько утяжеленный подбородок выдвинут вперед. Эта же специфическая черта объединяет и все три рельефа второй группы (со средними пропорциями) в Зале мира и барельеф «Мир и Художества» в Бильярдной Павловского дворца. Но павловские рельефы объединяются не только общим типажом лиц, но и сходством ряда других признаков. В частности, наиболее ярко общность их стиля проявляется в идентичности лиц и причесок второй слева фигуры в «Воспитании Диониса» и третьей слева фигуры (Афродиты) в «Суде Париса», типе и построении второй и четвертой справа женских фигур в «Сцене из античной мифологии» и второй слева (Афины) в «Суде Париса», характерном типе детских фигурок — Диониса в «Воспитании Диониса» и Амура в «Суде Париса». Тип женского лица барельефа «Мир и Художества» одинаков с лицами в «Воспитании Диониса», и в первую очередь с лицом нимфы, сидящей у ног

*И. И. Терехенев.  
Суд Париса.  
Рельеф  
в Зале мира,  
1803—1804 гг.  
(восстановлен  
по слепку  
с поврежден-  
ного оригинала,  
1948 г.)*



*И. П. Тербенева.  
Воспитание  
Диониса.  
Рельеф  
в Зале мира,  
1803–1804 гг.  
(восстановлен  
по слепку  
с поврежден-  
ного  
оригинала,  
1948 г.)*

ребенка; по типу же головы в целом и прическе аллегория Мира сходна с пятой слева фигурой рельефа «Сцена из античной мифологии».

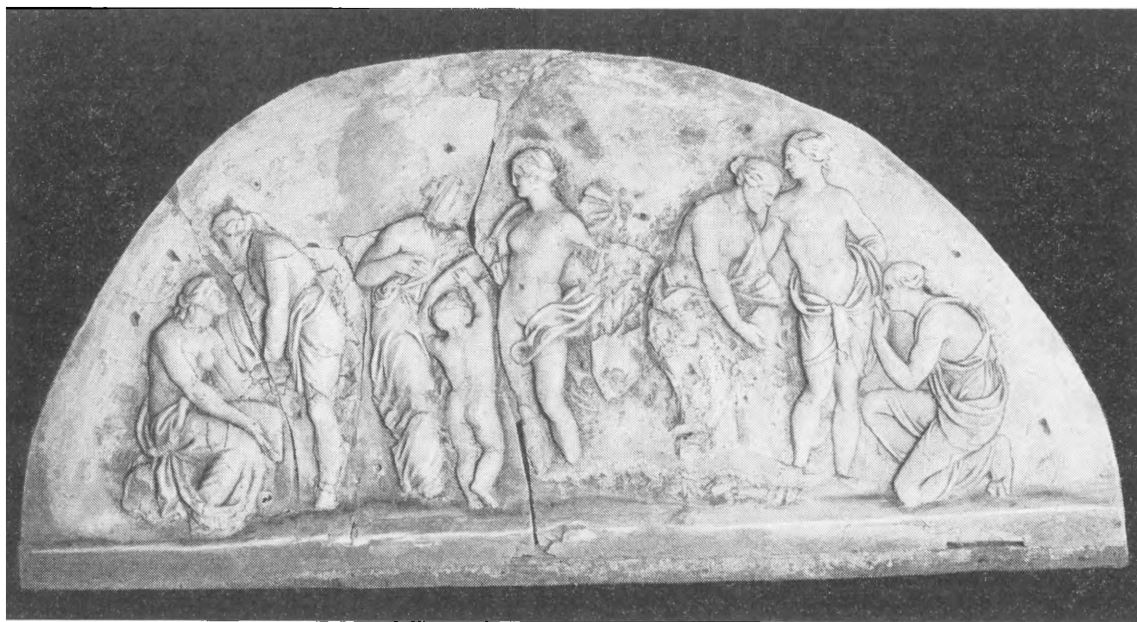
Определенное сходство наблюдается в типах мужской фигуры на рельефах «Мир и Художества» и «Суд Париса», которое проявляется и в характере несколько «приплюснутого» спереди скуластого лица с кудрявыми волосами, и в пропорциях фигуры с широкой грудью и несколько суховатыми формами ног с длинной ступней и отчетливо проработанными мышцами голени. Очень показательны также сходство форм грудных и дельтовидных мышц и мест их соприкосновения. Наконец, все четыре рельефа имеют принципиально сходную трактовку одежд в виде тонких драпировок, плотно прилегающих к телу или спадающих вниз изогнутыми, несколько изломанными линиями, причем линии складок образуют сложный криволинейный рисунок. Отмеченные элементы сходства формальных признаков позволяют отнести все четыре рельефа одному скульптору.

Сходство рассматриваемых павловских рельефов с фризом дома Ильина проявляется также не только в аналогичном профиле лиц, но и в типе многих фигур, их позах, передаче движения. Так, редко встречающееся строение тела ребенка — Диониса с большим и широким корпусом в композиции «Воспитание Диониса» — повторяется в фигурках летящих амуров

в рельефе «Встреча Аполлона и Афродиты» в доме Ильина<sup>93</sup>. Нимфа, осыпая цветами маленького Вакха, в том же павловском рельефе по позе, особенностям фигуры и одежды и характеру движения почти повторяет фигуру Славы из рельефа «Поклонение Гермесу» в доме Ильина<sup>94</sup>, которая также осыпает цветами ребенка. Много общего между сидящей слева женщиной в рельефе «Сцена из античной мифологии» и колесопреклоненными фигурами в композиции «Жертвоприношение» в доме Ильина<sup>95</sup>.

Сходство павловских рельефов с работами Тербенева не ограничивается фризом в доме Ильина. Так, типы характерных скуластых лиц Гермеса и Париса в рельефе «Суд Париса» имеют много общего со вторым справа персонажем рельефа Тербенева «Полтавская баталия»<sup>96</sup>, вытянутые в линию профили с их специфическим выражением многократно повторяются в тербеневских рельефах в Аничковом дворце (1810 г.)<sup>97</sup>. Любопытно, что близкие по типу профили наблюдаются и во многих его персонажах в скульптуре Адмиралтейства. Характерны также формы ног с узкими коленями и большими, сильно развитыми икроножными мышцами у женских фигур на рельефе «Сцены из античной мифологии», похожие на ноги летящих Слав на фасадах Адмиралтейства<sup>98</sup>. Наконец, аллегория Мира в Бильярдной по своей позе, типу фигуры, характеру одежды и распо-





ложению на ней складок во многом сходна с фигурой сидящей Фетиды на фронтоне западного портика южного фасада Адмиралтейства<sup>99</sup>.

Все приведенные доводы позволяют с достаточной уверенностью атрибутировать И. И. Терebeneву четыре рассмотренных рельефа Павловского дворца: «Суд Париса», «Воспитание Диониса», «Сцены из античной мифологии» в Зале мира и «Мир и Художества» в Бильярдной. Следует отметить, что уже в этой первой (если не считать рельефа «Полтавская баталия», выполненного еще в стенах академии) самостоятельной работе он проявил себя как зрелый мастер, обладающий своим, вполне определенным стилем. В работах этого 23-летнего скульптора в отличие от опытного Александрова нет и намека на какое-либо формальное подражание ни произведениям Прокофьева, под руководством которого ему пришлось работать несколько предшествующих лет и под наблюдением которого, очевидно, проходили его работы в Павловском дворце, ни произведениям старшего и более опытного Теглева. Однако, как показывает дальнейшее творчество Терebeneва, работа с Прокофьевым имела на него безусловное влияние, которое сказалось, прежде всего, в духе его произведений и проявилось наиболее сильно в его главном создании — скульптуре Адмиралтейства. Несмотря на то что в типах фигур и лиц, особенно в ранних произведениях

Терebeneва, сказывается еще влияние образов его первого учителя Козловского, именно в работах Прокофьева находят терebeneвские герои зрелого периода творчества скульптора своих предшественников по физической мощи, внутренней значительности и силе, скрытой за внешним спокойствием и уравновешенностью. В то же время только в работах Терebeneва нашел творческое продолжение прокофьевской тип могучей мужской фигуры, какой мы встречаем в аллегориях Волхова и петергофских Тритонах.

При всем указанном выше формальном отличии рельефов, выполненных Терebeneвым в Павловском дворце, от находящихся там же произведений Прокофьева именно в изображении мужской фигуры можно найти точку соприкосновения их формального художественного почерка: это фигура сидящего Париса в рельефе Терebeneва «Суд Париса» и фигура сидящего юноши в барельефе Прокофьева «Воспитание юношества»<sup>100</sup>. Похожа поза обоих персонажей и в своей основе строение всего тела; особенно показательны широкая, несколько «уплощенная» форма торса, изображение мышц брюшного пресса, груди, плечевого пояса. В то же время ощутимо и принципиальное различие в подходе к образу. Если у Прокофьева во всем проявляется стремление к идеальной красоте и гармонии человеческого тела, то у Терebeneва приобретает большое значение элемент характер-

*И. И. Терebeneв.  
Сцена  
из античной  
мифологии,  
1803—1804 гг.  
(слепок  
с поврежден-  
ного  
оригинала,  
1946 г.)*



*М. П. Александров.*  
*Дионис и Ариадна.*  
*Рельеф в Доме Мавриана, 1807 г.*

*М. П. Александров.*  
*Суд Париса.*  
*Рельеф в Доме Мавриана, 1807 г.*

ности форм тела и черт лица. Показательно описанное выше своеобразие форм ног Париса, но особенно заметно различие в тоне голов, имеющих, встать, почти одинаковые прически. Лицо юноши правильных округлых черт у Прокофия напоминает голову молодого античного героя, выражение его спокойное и невозмутимо; лицо Париса угловатое, с резко выделенными скулами и с выражением состояния внутреннего напряжения.

Как и в рельефе Теглева «Диана и Эндимион» из Зала мира, в теребеве

работе прототипом композиции послужила знаменитая картина XVII в. В данном случае им было позднее произведение Рубенса «Суд Париса», варианты которого находят в настоящее время в Дрезденской и Лондонской национальных галереях<sup>141</sup>. Теребеве предал характерную для скульптора, приспособляющего изображение живописного произведения к требованиям искусства пластика, работу. Он оставил от рубенсовского пейзажа и богатого антуража только несколько наиболее характерных деталей, так что Гера



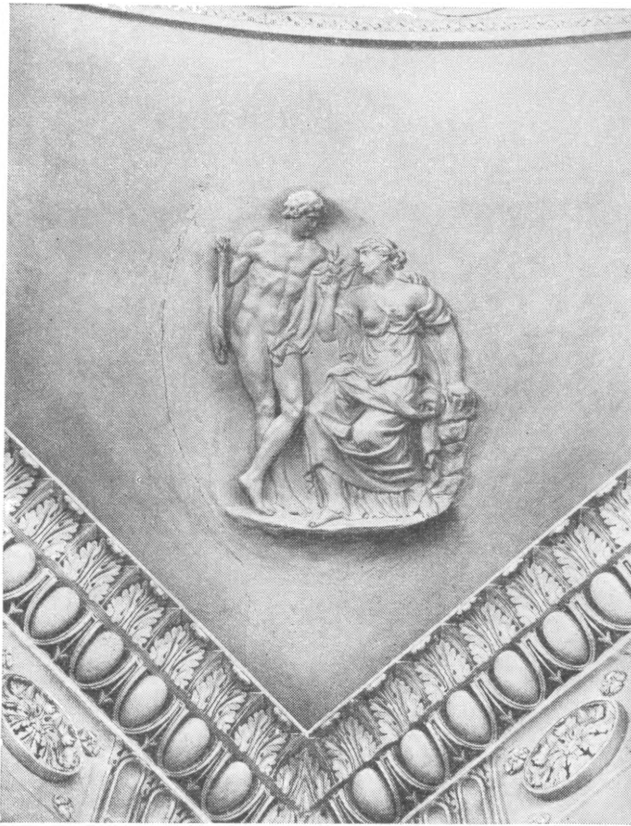


даже лишилась своего атрибута — павлина. Он передвинул всех персонажей, кроме Гермеса, в один пространственный план, согласовал расположение фигур с формой полукруглого вола. Сохранив в своей основе волю всех героев, он в конце передавал пропорции фигур, типы лиц и причёсок. В частности, воляной переработке подверглись и упомянутые выше лица Гермеса и Персея, что еще раз подтверждает, что обе эти фигуры отражают именно характерный для самого Терещенко типаж мужских образов, ос-

нованный, видимо, за пределами современной культуры. Скульптор в большой мере следовал общей композиции прототипа, в корне перерабатывая типаж персонажей, частично изменяя положение фигур и художественно организуя группу соответственно требованиям другого вида искусства и вкусам своего времени и своего индивидуального видения художника.

Таким образом, в творческий список И. И. Терещенко можно включить еще четыре первоклассных рельефа, знамени-

*И. И. Терещенко. Жертвоприношение (фрагмент). Фриз в доме Ильина, 1897 г.*  
*И. И. Терещенко. Встреча Аполлона и Афродиты (фрагмент). Фриз в доме Ильина, 1897*



И. И. Тербене-  
нев.  
Мир и  
Художества.  
Рельеф  
в Бильярдной,  
1803–1804 гг.  
(фотография  
до 1941 г.)

ющих начало его деятельности как выдающегося скульптора-монументалиста начала XIX в., а в число скульпторов — авторов декоративного убранства Павловского дворца — новое имя, подкрепленное рядом конкретных, обоснованно атрибутированных ему работ.

\*

- <sup>1</sup> Алексеева А. В. Работы И. П. Прокофьева в Павловске. — Бюл. ПДМ, 1970, № 9, с. 1–27; Архив ПДМ, инв. № 8368.
- <sup>2</sup> Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб., 1899, т. III, вып. 1, с. 437–440.
- <sup>3</sup> Громова Н. И. Научное исследование к реставрации нижнего или Египетского вестибюля Павловского дворца. — Научный архив ПДМ, инв. № 1261. — 1948–1958, с. 8, 40, 44. Архив ПДМ, № 1835/17, 1786 г., л. 106: счет Прокофьева за статуи в сенях на 600 руб.; Архив ПДМ, № 1835/17, 1787 г., л. 338: счет скульптурных работ, сделанных для Павловска 12 января 1786 г.
- <sup>4</sup> Конашевич В. Павловск. М.; Л., 1927, с. 54.
- <sup>5</sup> Алексеева А. В., Королев Е. В. Серия барельефов Туалетной Марии Федоровны в Павловском дворце. — ПКНО, 1980. Л., 1981, с. 307.
- <sup>6</sup> Курбатов В. Я. Павловск: Художественно-исторический очерк и путеводитель. 2-е изд. СПб., 1902, с. 151.

- <sup>7</sup> Курбатов В. Я. Павловский дворец и парк. Л., 1925, с. 57.
- <sup>8</sup> Там же, с. 49.
- <sup>9</sup> Ромм А. Г. Прокофьев. М.; Л., 1948, с. 17.
- <sup>10</sup> Зеленова А. И. Дворец в Павловске. Л., 1978, с. 35, 74.
- <sup>11</sup> Павловск: Дворец и парк. Л.: Аврора, 1976, с. 11.
- <sup>12</sup> Там же, с. 93.
- <sup>13</sup> Кучумов А. М. Павловск. Л., 1980, с. 58.
- <sup>14</sup> Алексеева А. В., Королев Е. В. Указ. соч., с. 307–319.
- <sup>15</sup> Курбатов В. Я. Павловский дворец и парк, с. 41.
- <sup>16</sup> Каганович А. Л. И. И. Тербенева. М., 1956, с. 66.
- <sup>17</sup> Датировка статуй, исполненных для Большого Петергофского каскада, дается по времени изготовления модели в гипсе, но не по времени исполнения бронзовых отливок, между которыми бывают иногда значительные временные интервалы, так как именно они в первую очередь отражают стилистическую эволюцию творчества скульптора.
- <sup>18</sup> См. примеч. 7.
- <sup>19</sup> О различных видах скульптурного рельефа и их особенностях см.: Е. Королев. Эволюция видов скульптурного рельефа в интерьере русского классицизма. Проблемы развития русского искусства. — Сборник научных трудов Института им. И. Е. Репина, 1981, вып. XIV, с. 48–58.
- <sup>20</sup> В настоящее время все рельефы Кавалерского зала представляют собой отливки по моделям, выполненным реставраторами на основании слепков с поврежденных в пожаре 1944 г. подлинников (этими работами руководил первоначально скульптор А. И. Большаков, а с 1945 г. Р. К. Таурит; восстановление рельефов завершено скульптором И. В. Григорьевой к 1957 г.). Оригиналы в своей основной части были утрачены; слепки хранятся в кладовых Павловского дворца-музея. При восстановлении рельефов некоторые композиции были немного изменены за счет введения новых фигур взамен полностью утраченных. Подробно обо всех этих изменениях см.: Е. Королев. Скульптурный декор в интерьере русского классицизма. — Научный архив ПДМ, инв. № 10232, 1974, с. 98–106. В настоящей статье исследование рельефов проводится по довоенным фотографиям произведений.
- <sup>21</sup> Обоснование определения сюжетов и замечания по ним см.: Королев Е. Скульптурный декор..., с. 101–106.
- <sup>22</sup> Рогачевский В. М. Федор Гордеевич Гордеев. Л.: М., 1960, с. 60–67.
- <sup>23</sup> Громова Н. И. Научное описание к реставрации Предцерковной галереи (Кавалерского зала). — Научный архив ПДМ, инв. № 2054, 1947, с. 24.
- <sup>24</sup> Веспой и летом 1797 г. отпускаются материалы для лепной работы в Греческой галерее Гатчинского дворца (ЦГИА, ф. 491, оп. 1, д. 73, 1796–1797 гг., л. 12–17).
- <sup>25</sup> Собко Н. П. Указ. соч., с. 437.
- <sup>26</sup> Алексеева А. В., Королев Е. В. Указ. соч., с. 310.
- <sup>27</sup> Собко Н. П. Указ. соч., с. 437.
- <sup>28</sup> Одна серия барельефов, приписываемая Гор-

- десву, повторяется, например, в интерьерах Михайловского замка, на фасадах павильонов у того же замка и в Мраморной столовой Гатчинского дворца.
- <sup>29</sup> Аршинов П. И., Раскин А. Г. Петродворец. М., 1961, с. 65, ил. 29, 30.
- <sup>30</sup> История русского искусства/Изд. Кнебель, т. V, с. 149.
- <sup>31</sup> Там же.
- <sup>32</sup> ГРМ, Отдел рисунка, р. 27329 (надгробие князю А. И. Горчакову).
- <sup>33</sup> ГРМ, Отдел рисунка, р. 27162.
- <sup>34</sup> *Navelock Ch. M. Sztuka hellenityczna. W-wa, 1972, N 143.*
- <sup>35</sup> Алексеева А. В., Королев Е. В. Указ. соч., с. 311.
- <sup>36</sup> Кондаков С. Н. Список русских художников к юбилейному справочнику императорской Академии художеств 1764–1914. СПб., 1914, с. 273.
- <sup>37</sup> По данным Кондакова, в 1807–1814 гг. он работал комиссаром при строениях Академии художеств, однако сведения формулярного списка скульптора и другие документы этого периода говорят о том, что в справочнике допущена ошибка или опечатка. См.: ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1782–1820 гг., д. 886, л. 182 об.
- <sup>38</sup> ЦГИА, ф. 817, оп. 1, д. 372, 1804–1806 гг., л. 15.
- <sup>39</sup> Исаков С. К. Императорская Академия художеств. Музей. Русская скульптура. СПб., 1915, с. 92, № 1376.
- <sup>40</sup> Маслова Е. Н. Рельефы: Академические программы русских скульпторов в собрании научно-исследовательского музея Академии художеств СССР. М., 1962, с. 25.
- <sup>41</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, д. 4494, 1804 г., л. 188 об.
- <sup>42</sup> Громова Н. И. Научное описание к реставрации Зала войны Павловского дворца. — Научный архив ПДМ, инв. № 1381, 1948–1957, с. 18.
- <sup>43</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 7, 1803 г., д. 99, л. 10.
- <sup>44</sup> Описание сюжетов и замечания к ним см.: Королев Е. В. Скульптурный декор..., с. 65–68.
- <sup>45</sup> Эти сленки были сделаны с поврежденных оригиналов в процессе консервационных работ, проведенных в 1946 г. под руководством А. И. Большакова и продолженных бригадой Р. К. Таурита. Подлинники после формовки сохранить не удалось. Дальнейшее воссоздание рельефов на основании этих сленков было завершено скульпторами Н. И. Мальцевой и П. П. Шабалкиной к 1964 г., когда зал был открыт для обозрения.
- <sup>46</sup> Громова Н. И. Научное описание к реставрации Зала войны..., с. 16–18.
- <sup>47</sup> Громова Н. И. Научное описание к реставрации Зала мира Павловского дворца. — Научный архив ПДМ, инв. № 1382, 1948–1957, с. 21.
- <sup>48</sup> Описание сюжетов и замечания к ним см.: Королев Е. В. Скульптурный декор..., с. 73–75. Рельеф «Диана и Актеон» выполнен по гравюре Г. И. Скородумова с карты К. Маратта. При некоторой перекомпоновке прототипа фигуры в барельефе в целом сохраняют свои положения без изменений, так же как и характер расположения драпировок и складок на них (Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, фонд гравюр, № Г-2260).
- <sup>49</sup> См. примеч. 45. Воссоздание рельефов Зала мира было завершено в 1967 г. Повреждения рельефов в этом зале были значительнее, чем в Зале войны; кроме того, фотографии подлинных образцов оказались очень низкого качества. Поэтому исследование этих произведений здесь иллюстрируется большей частью фотографиями отформованных или даже уже реставрированных скульптурных композиций.
- <sup>50</sup> Громова Н. И. Научное описание к реставрации Зала мира..., с. 14–15.
- <sup>51</sup> Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. М., 1939, с. 9, рис. 134–138.
- <sup>52</sup> Громова Н. И. Научное описание к реставрации Зала войны..., с. 20; Гримм Г. Г. Указ. соч., с. 9.
- <sup>53</sup> Подробное сравнение композиции горельефов Зала войны и Строгановского дворца см.: Громова Н. И. Научное описание к реставрации Зала войны..., с. 19–21.
- <sup>54</sup> Художественные сокровища России, 1901, № 9, с. 163, 166, 179.
- <sup>55</sup> Собко Н. П. Указ. соч., с. 437.
- <sup>56</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 19, отд. VIII, 1804 г., д. 1601, л. 47.
- <sup>57</sup> История русского искусства, т. V, с. 152–153.
- <sup>58</sup> Там же, с. 146, 149.
- <sup>59</sup> ГРМ, Отдел рисунка, р. 26112, 27142, 27167, 27169, 27090, 27178.
- <sup>60</sup> История русского искусства, т. V, с. 147.
- <sup>61</sup> История русского искусства: В 12 т. М., 1961, т. VI, с. 452.
- <sup>62</sup> ГРМ, Отдел рисунка, р. 27227.
- <sup>63</sup> Там же, р. 27231.
- <sup>64</sup> Там же, р. 27258.
- <sup>65</sup> Там же, р. 27270.
- <sup>66</sup> См. примеч. 40.
- <sup>67</sup> Александров известен также под фамилиями Уважный и Павлов. См.: Кондаков С. Н. Указ. соч., с. 241.
- <sup>68</sup> Там же; Маслова Е. Н. Указ. соч., с. 22.
- <sup>69</sup> По данным Кондакова, перед выпуском Александров получил вторую серебряную медаль (Кондаков С. Н. Указ. соч., с. 241), по данным Масловой — первую золотую (Маслова Е. Н. Указ. соч., с. 22).
- <sup>70</sup> Кондаков С. Н. Указ. соч., с. 241.
- <sup>71</sup> ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1784 г., д. 921, л. 10.
- <sup>72</sup> История русского искусства, т. VI, с. 470. Никакого барельефа в доме № 9 по Фонтанке автору настоящей статьи найти не удалось; нет никаких данных о нем и в ГИОП г. Ленинграда.
- <sup>73</sup> См. примеч. 67.
- <sup>74</sup> История русского искусства, т. V, с. 140.
- <sup>75</sup> Архитектурное наследство, 1958, № 4, с. 153–165.
- <sup>76</sup> Курбатов В. Я. Павловский дворец и парк, с. 41, 49.
- <sup>77</sup> Громова Н. И. Научное обобщение к реставрации Бильярдной комнаты Павловского дворца-музея. — Научный архив ПДМ, инв. № 2041/2, 1948–1958, с. 10–11, 25–26. Из архива Талепоровского. Выписки Талепоровского из «Донесения его превосходительству Степану Сергеевичу Лапскому о работах по

- новому Дворцовому строению» (подлинники документов обнаружить не удалось).
- <sup>78</sup> В настоящее время барельеф «Дионис и Ариадна» восстановлен по образцу из Кавалерского зала, а вместо группы «Федра и Ипполит» выполнена композиция по барельефу Прокофьева «Поезд Цереры» по образцу также из Кавалерского зала.
- <sup>79</sup> Четыре барельефа на перекрытии Бильярдной воссозданы скульптором Шабалкиной по довоенным фотографиям в 1967–1970 гг.
- <sup>80</sup> Описание сюжетов и замечания к ним см.: *Королев Е.* Скульптурный декор..., с. 116–118.
- <sup>81</sup> См. примеч. 75.
- <sup>82</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, 1803 г., д. 4242, л. 595.
- <sup>84</sup> *Маслова Е. Н.* Указ. соч., с. 22.
- <sup>85</sup> *Каганович А. Л.* Указ. соч., с. 66; ЦГАВМФ, ф. 116, д. 3111, л. 63–64.
- <sup>86</sup> *Каганович А. Л.* Указ. соч., с. 22.
- <sup>87</sup> Там же, с. 9.      <sup>88</sup> Там же, с. 19.
- <sup>89</sup> Там же.      <sup>90</sup> Там же, с. 22.
- <sup>91</sup> Там же, с. 23.      <sup>92</sup> Там же, с. 47.
- <sup>93</sup> Там же, ил. между с. 40 и 41.
- <sup>94</sup> Там же, ил. с. 42.
- <sup>95</sup> Там же, ил. между с. 49 и 50.
- <sup>96</sup> Там же, ил. между с. 16 и 17.
- <sup>97</sup> Там же, с. 49–58.      <sup>98</sup> Там же, с. 74, 77.
- <sup>99</sup> История русского искусства, т. V, с. 233.
- <sup>100</sup> *Алексеева А. В., Королев Е. В.* Указ. соч., с. 318.
- <sup>101</sup> *Кузнецова И.* Национальная галерея. Лондон. М., 1971, № 71; *Alpatov M.* Die Dresdner Galerie. Alte Meister. Dresden, 1982, Abb. 136.
- <sup>83</sup> ЦГИА, ф. 493, оп. 1, 1804 г., д. 4494, л. 276.

# КОЛЛЕКЦИЯ РИСУНКОВ М. П. КЛОДТА

*Л. Г. Соснина*

В коллекцию Вологодской областной картинной галереи в 1976 г. поступило около 40 рисунков художника-передвижника Михаила Петровича Клодта (1835—1914)<sup>1</sup>. Это разрозненные листы, часть которых не имела подписи автора и большинство — даты создания. Натурные зарисовки, композиционные наброски, выполненные карандашом или дополненные акварелью, требовали не только подтверждения авторства М. П. Клодта<sup>2</sup>, но и определения их во времени и, кроме того, сюжетного прочтения. Работа над этим неисследованным материалом заставила более подробно ознакомиться как с живописным наследием М. П. Клодта, так и с графикой художника, находящейся в крупнейших музейных коллекциях страны — Гос. Русском музее и Третьяковской галерее.

О Михаиле Петровиче Клодте как живописце писали много, при жизни он был довольно известным художником. Встречается его имя в критических и исследовательских статьях В. В. Стасова<sup>3</sup>, Ф. И. Булгакова<sup>4</sup>, А. Новицкого<sup>5</sup>, П. П. Гнедича<sup>6</sup> и др. Репродукции с его картин часто помещались в популярных журналах<sup>7</sup>. В то же время необходимо отметить, что отклики современников на творчество М. П. Клодта были разноречивы. Нередко одно и то же произведение критиковалось одним оппонентом и, наоборот, полностью принималось другим.

Первая попытка собрать воедино разрозненные и разноречивые мнения о творчестве Клодта относится уже к советскому времени — это небольшая монография В. А. Григорьевой<sup>8</sup>. Исследователь остановился в основном на творчестве М. П. Клодта-живописца. Единственным трудом, где поднимается вопрос о графике художника, стала книга А. А. Сидорова «Рисунки русских мастеров»<sup>9</sup>. Кратко характеризую М. П. Клодта как рисовальщика, автор высказывает идеи, необходимые для исследования этой в целом не изученной области деятельности М. П. Клодта.

Изучение рисунков художника из соб-

рания Вологодской картинной галереи велось путем сравнительного анализа с известными живописными и графическими произведениями автора, а также исходя из известных биографических сведений о нем. Вести речь о графическом материале Клодта из Вологодской картинной галереи считаем наиболее удобным, придерживаясь биографической канвы.

1858 г. помечены два ранних рисунка художника в Вологодском собрании, один из которых назван условно «У лавки» (инв.—2934 г.), а второй — «Ипор. Норманка за рукоделием» (инв.— № 2940 г.)<sup>10</sup>. Оба, являясь скорее натурными зарисовками, отражают повседневную жизнь Франции. Сюжетом для первого стал небольшой эпизод, который мог увидеть молодой Клодт, бродя с двоюродным братом по улицам Парижа, посещаая маленькие кафе и ресторанчики, где обедали натурщицы, швеи, модистки. Наблюдательный взор художника подмечает чуть кокетливую позу молодой женщины, быстрые и ловкие движения продавца, раскованные позы мужчин, расположившихся в соседнем кафе.

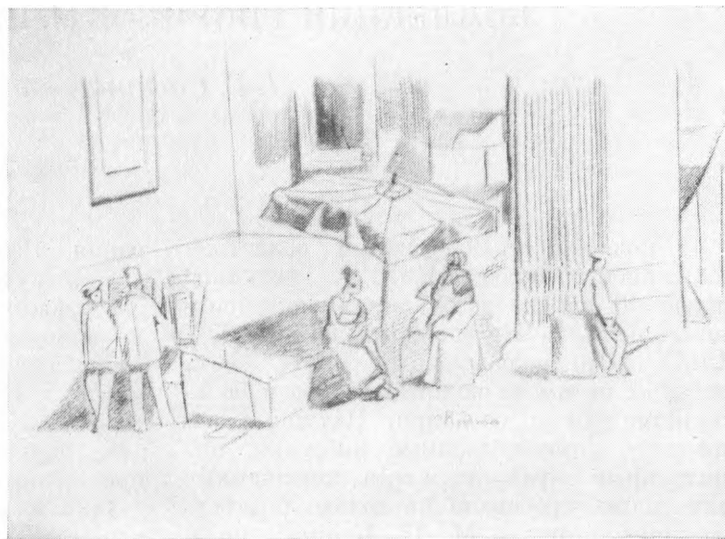
Все без исключения пенсионеры Академии художеств этого времени увлекаются бытовыми зарисовками. Как будто вырвавшись из плена официальных «программных» требований, с головой окунаются они в эту новую бурлящую или, напротив, по-провинциальному размеренную жизнь. Как и его соотечественники, Клодт не пытается ставить и решать в своих листах сложные психологические задачи. Его больше интересует передача характера действия, быстро схваченное движение модели.

Но если рисунок «У лавки» отличается все же законченным характером (художник тщательно прорабатывает его коричневой акварелью), то лист, изображающий молодую норманку, — быстрая зарисовка без дальнейшей доработки. И снова мы отметим умение художника наблюдать натуру, подмечать в ней главное. Мягкие линии обрисовывают фигуру склонившейся над рукоделием женщи-



*Ипор.  
Норманка  
за рукоде-  
нием,  
1858 г.,  
серая  
бумага,  
карандаш,  
инв. № 2940г.*

*Улица 1859 г.,  
бумага,  
карандаш,  
инв. № 2938 г.*



ны, контур ее четко читается на сероватом фоне листа. Не прибегая к излишней детализации, художник умеет сохранить чувство живого общения с натурой. Отсюда особая теплота и камерный тон этого наброска.

Повествовательный характер наблюдается и в рисунке «Улица» (инв. № 2938 г), не имеющем в отличие от первых даты исполнения, но который следует, на наш взгляд, отнести к периоду поездки Клодта по Франции. Сценка, увиденная, скорее всего, из окна гостиницы, изображает часть улицы южного городка. В центре ее в тени тента расположилась торговка, справа от нее стоят мужчины-разносчики с большими корзинами, а с другой стороны — медленно идущие женщина с девочкой. Рисунок наполнен особой теплотой и покоем. Датировка данного наброска подтверждается и другим фактом. Изучая графическое наследие М. П. Клодта, мы познакомились с хранящимся в Третьяковской галерее путевым альбомом художника, датированным 1859 г.<sup>11</sup> На его листах можно увидеть все, что особенно привлекало внимание Клодта в поездке по югу Франции: небольшие бытовые зарисовки, детали костюмов, памятники архитектуры с их планами. Здесь, без сомнения, можно отметить не только тематическое, но и стилевое единство, роднящее альбом Третьяковской галереи с рисунком Клодта из Вологодского собрания. В обоих случаях художник точно воспроизводит бытовые детали, предпочитает работать линией, слегка употребляя штриховку в изображении теневых мест.

Но эта моделировка весьма условна, что говорит о беглой фиксации натуры и диктуется самим характером путевой заметки.

Иное впечатление производят четыре композиционных наброска, объединенные общей темой — жизнь художника. К ней, как известно, обращались почти все пенсионеры Академии художеств того времени. Это были портреты, рисованные друг с друга, или бытовые сценки. Все они, как правило, редко отличались законченным станковым характером. Не обошел эту тему и молодой М. П. Клодт, раскрыв ее в рисунке «Художник за работой» (Русский музей)<sup>12</sup>. Своеобразное преломление нашла она и в набросках из Вологодской картинной галереи. Но если в рисунке из Русского музея Клодт изобразил одиночную фигуру молодого художника за мольбертом, то в набросках из Вологды мы увидим нечто иное.

Так, один из них (инв.— 2948г) показывает в интерьере мастерской мужчину и женщину, сидящих за столом друг против друга. Набросок выполнен в обобщенной манере, детали и фигуры тщательно не проработаны, но все же конкретно читаются. Из характерных поз героев (бессильно опустивший над столом голову мужчина и наклонившаяся к нему женщина) можно понять, что художник вводит в рисунок определенную сюжетную завязку.

Два других наброска (инв. № 2881г, 2885г) меньшего размера повторяют тех же действующих лиц. Но теперь мужчина изображен сидящим на низкой скамейке,

в руках его лист бумаги. Слева стоит женщина, придерживая мужчину сзади за плечи. Вверху штрихами обозначаются края спадающего полога. Действие тем самым переносится из мастерской в другую комнату — спальню. Оба наброска помещены в прямоугольные рамки, правда, один более вытянут по вертикали, второй, напротив, ориентирован горизонтально, что, без сомнения, говорит о композиционных поисках художника.

И, наконец, четвертый набросок (инв. № 2884г). Тот же формат листа (идентичность бумаги), тот же линейный контурный рисунок, те же действующие лица. Только теперь Клодт изобразил человека лежащим в постели, а рядом с ним сидящую женщину. Эта последняя композиция полностью совпадает с композицией живописного холста художника «Большой музыкант» (1859 г.)<sup>13</sup>.

Таким образом, все эти наброски являются не чем иным, как подготовительным материалом, вернее сказать, поисками, предшествовавшими рождению известного раннего произведения М. П. Клодта. Из них следует, что первоначально автор мыслил написать картину о судьбе большого художника. В процессе работы он изменил свой замысел.

Следующим периодом, на котором необходимо остановить внимание, стали 1860-е годы. Они, без сомнения, сформировали творческое лицо художника. В это время выкристаллизовался его почерк, определилась тематика картин, сформировались взгляды на искусство. В первой половине 1860-х годов им была написана одна из значительных картин — «Последняя весна» (1861 г.)<sup>14</sup>. Поэтому наибольший интерес для нас среди рисунков этого времени представляют подготовительные наброски к этому произведению.

Работать над ним Клодт начал, вернувшись в Россию, что подтверждает выявленная во время поиска малоизвестная небольшая картина «Последний каприз умирающей невесты»<sup>15</sup>. Картина эта не лишена доли сентиментальности, не совсем удачна, композиция перегружена действующими лицами. И уже в процессе последующей работы художник отказывается от многих персонажей, уходит от нарочито-трогательного сюжета.

Широкий диапазон подготовительного материала к «Последней весне» вырисовался наиболее ярко, когда к известным рисункам из Третьяковской галереи и

Русского музея<sup>16</sup> добавились наброски из Вологды. Клодт часто не ставил даты на этих листах, но они столь близки к законченному живописному полотну, что определение датировки и авторство не вызывали сомнения. Важен другой факт. Эти наброски показывают изменившийся метод работы художника над картиной. Если при создании «Большого музыканта» Клодт ограничивался решением сюжетных и композиционных задач, то работа над «Последней весной» шла в более глубоком и качественно новом плане. Наряду с композиционными набросками мы можем отметить и поиски характеристики отдельных героев, найдем попытки решить в общих чертах колористический строй, тщательную проработку деталей интерьера.

Так, один из набросков Вологодского собрания (инв. № 2880г) являет собой композицию будущей работы, где художник, уходя от первого варианта («Последний каприз умирающей невесты»), приближается к конечному. Размещая на листе основные массы, он останавливается здесь лишь на трех группах — центральной и двух боковых, уменьшая последние для выявления большего акцента центральной. На другом листе (инв. № 2875г) он отдельно и тщательно изображает детали интерьера комнаты, где происходит действие: окно с легкими раздувающимися занавесками, люстры, силуэтный портрет в раме. Образы действующих лиц картины решаются Клодтом в два этапа: сначала это быстрая фиксация позы человека, в дальнейшем — более последовательная работа с натурой.

Рисунки этого периода, т. е. начала 60-х годов, говорят и о возросшем техническом мастерстве художника<sup>17</sup>. Он постепенно уходит от чисто очерковой манеры, прибегая к тщательной моделировке формы при помощи штриховки.

Из биографии художника нетрудно установить, что в период второй половины 1860-х годов, уже вернувшись на родину, он уделяет большое внимание графике; преподает рисунок в школе Общества поощрения художников, участвует как рисовальщик в экспедиции на Таманский полуостров. Но особым событием для Клодта становится знакомство с В. И. Давидом, знатоком русского быта, подтолкнувшим художника вплотную заняться изучением русской народной жизни; и в 1866 г. Клодт отправляется в поездку по



В мастерской, Орловской губернии и Волжскому краю. 1859 г., бумага, карандаш, инв. № 2948г.

Набросок композиции к картине «Больной художник», 1859 г., бумага, карандаш, инв. № 2881г.

Помимо живописных работ<sup>18</sup>, поездка дала большое количество графического материала. Но до настоящего времени известные рисунки данного периода ограничивались акварелью «Поминки в Мценском уезде» (1868 г.)<sup>19</sup> и офортами, воспроизводящими натурные зарисовки<sup>20</sup>. Материал Вологодской галереи значительно расширил представление о работе художника в то время. Проведенная путем сравнительного анализа атрибуция поз-

волила датировать второй половиной 1860-х годов наброски крестьян, а также рисунки из городской жизни, в которых автор особое внимание уделяет бытовым подробностям.

Можно отметить, что, изображая, например, «Крестьянина в армяке» (инв. № 2871 г.), Клодт стремится, прежде всего, точнее передать типические особенности в поведении человека. В его позе мы увидим свойственную сельскому жителю осторожность, сдержанность — чуть опущена вниз голова, руки опираются на палку. Со всеми подробностями запечатлел художник и одежду крестьянина, характерную для 1860-х годов XIX в., и даже прическу: волосы, стриженные «в кружок», окладистую бороду. Но лицо изображенного не имеет каких-либо индивидуальных психологических черт. Обращаясь к крестьянской теме, Клодт все же большее внимание уделял изображению внешних, этнографических сторон народной жизни. Однако неверно было бы сводить задачи автора лишь к этому. Социальная характеристика героев, что можно отметить у большинства художников 1860-х годов, проводится через точное воспроизведение элементов крестьянского быта, а кроме того, звучит в усилении жанровой, сюжетной стороны наброска с одиночной фигурой.

Поэтому Клодт так внимателен к передаче действия в двух следующих рисунках, изображающих крестьянок. Обе женщины показаны в момент работы: одна из них с ухватом в руках приготовилась что-то нести (инв. № 2941 г), другая низко склонилась к земле, придерживая рукой подол сарафана (инв. № 2945 г). В рисунках мы можем усмотреть процесс поиска типической ситуации и типических особенностей людей определенной социальной среды.

Интересна по остроте характеристики действующих лиц недатированная акварель, условно названная «Ценители» (инв. № 2874 г), которую мы также относим к периоду второй половины 60-х годов. Клодт изображает здесь группу мужчин, рассматривающих и обсуждающих между собой драгоценный предмет (типа браслета). Главным в данном случае становится не столько сюжетная завязка, сколько типологическая, социальная характеристика героев. Обладателем «сокровища» является горделиво сидящий мужчина в щегольском костюме с цилиндр-



ром в руке. Рыжебородый молодой купец за его спиной с недоверием слушает франта, вся его фигура подалась в сторону, на лице написано негодование. Церковный служака с тонкой косичкой и острым личиком внимательно ловит каждое слово рассказчика, а их сосед справа, полный мужчина с зонтиком, деловито вертит браслет в руках. Характер героев художник стремится подчеркнуть и одеждой, и особенностью поведения, т. е. производит своеобразный отбор типологических черт.

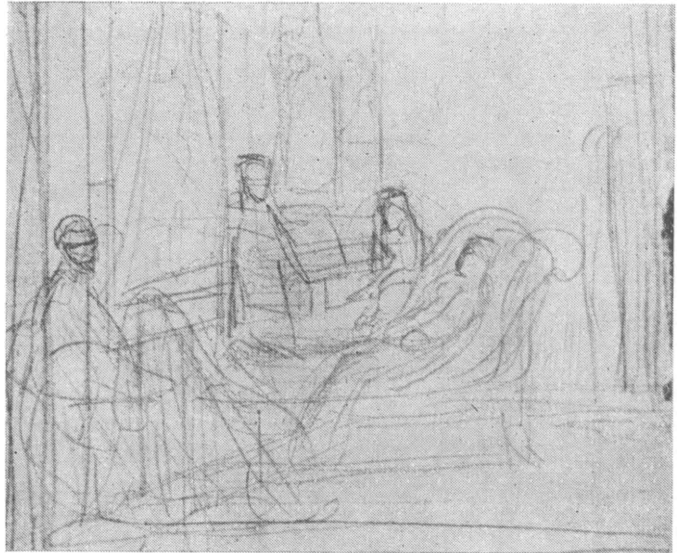
Однако обращаясь к техническому исполнению акварели, заметим традиционность манеры. Локальные цветовые пятна положены поверх карандашного рисунка, не заполняя всю площадь фигуры, а лишь подчеркивая наиболее цветоносные ее стороны. Подобного рода подготовительные акварели часто встречаются у художников начала XIX в., выпускников Академии художеств<sup>21</sup>.

В творческом наследии М. П. Клодта часто можно встретить такие «переплетения» нового содержания и старой, традиционной манеры исполнения. И это не удивительно: ведь формирование творческого лица художника пришлось на сложную и во многом противоречивую эпоху 1850-х — начала 1860-х годов, на период борьбы старых традиций с новым, нарождающимся направлением в русском искусстве. Вот почему эти «противоречия» можно усмотреть на протяжении всего творческого пути автора. И только принимая во внимание этот, на наш взгляд, немаловажный факт, можно правильно оценить художественное наследие Клодта, дать верную характеристику его творчеству.

Большая часть графических произведений Клодта в собрании Вологодской картинной галереи относится непосредственно к 70—80-м годам XIX столетия<sup>22</sup>, периоду наиболее интенсивной деятельности художника.

Размер данной статьи не позволяет подробно разобрать каждый рисунок, поэтому выберем наиболее характерные. Рассказ о них можно начать с двух подписных композиционных рисунков, которые, к сожалению, не были воплощены в живописные полотна. Но, оставшись лишь как замысел на бумаге, они, на наш взгляд, наиболее типично характеризуют творческие устремления автора.

Сюжетом для одного из них стала тема войны, вернее, встреча вернувшегося с

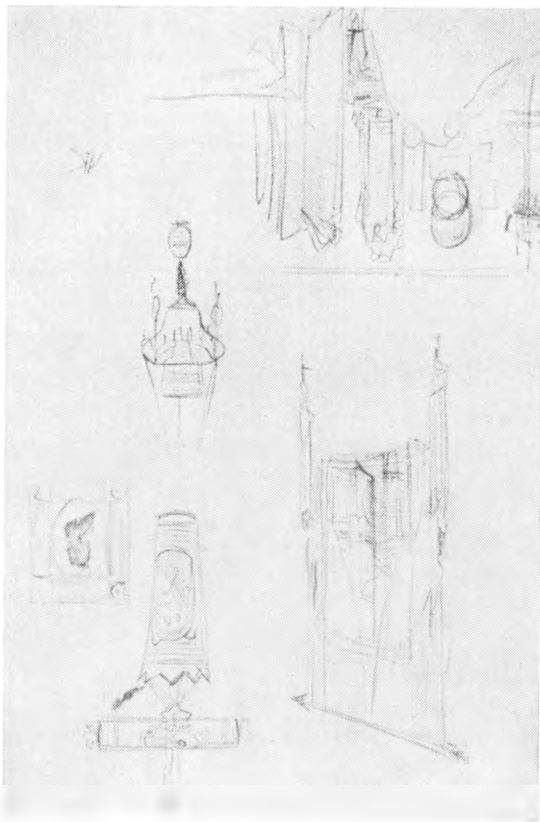


войны матроса со своей семьей (инв. № 2932 г). В центре листа Клодт изображает главного героя и его отца, слева — спешащую ему навстречу жену с детьми, справа — женщин, одна из них сообщает второй радостное известие. Рисунок, хотя и выполнен в быстрой, очерковой манере, изобилует разными бытовыми подробностями. Сидящая женщина, по всей вероятности мать, уронила от неожиданности корзинку, которую только что держала в руках. Один из малышей с опаской идет за матерью, держась за ее подол. Другой, постарше и посмелее, наклонился над узелком и внимательно изучает его со-

*Набросок композиции к картине «Больной художник», 1859 г., бумага, карандаш, инв. № 2885г.*

*Набросок композиции к картине «Последняя весна», 1861 г., бумага, карандаш, инв. № 2880г.*

Набросок  
интерьера  
к картине  
«Последняя  
весна»,  
1861 г.,  
бумага,  
карандаш,  
инв. № 2875г.



держимое. Художник подробно воссоздает детали интерьера, показывая скромную жизнь семейства.

Изучая материалы о творчестве М. П. Клодта, мы узнаем, что к теме войны он обращался дважды. И данный композиционный рисунок можно сопоставить с живописным произведением 1878 г. «Перед отъездом на войну»<sup>23</sup>. В обоих случаях художник обращается к событиям, связанным с русско-турецкой кампанией, о чем свидетельствуют костюмы военных. Но сравнивая обе работы, отметим более живое и интересное решение данной темы в рисунке. В картине же Клодт отказывается от развернутой сюжетной завязки, ограничиваясь лишь двумя действующими лицами, изображая горечь старой матери, склонившейся на плечо сына.

Та же участь — остаться лишь в рисунке — постигла и другой замысел Клодта, обращенный к злободневной и острой теме современности — аукциону, где с наибольшей яркостью обнажаются характеры людей. Рисунок «Аукцион» (инв. № 2931 г), как и предыдущий, представляет собой развернутую повествовательную сцену с точно подмеченными деталями, с социаль-

ной характеристикой героев. Известно и живописное произведение Клодта «Перед аукционом» (1896 г.)<sup>24</sup>. В нем он изобразил женщину, которая собирает вещи, предназначенные для продажи. И как остро в противовес картине звучит карандашный набросок! Все действие разворачивается в помещении со сводчатыми потолками, главные герои рисунка вынесены на первый план и расположены тремя основными группами. Небольшой формат листа ограничивает возможность тщательной проработки фигур, поэтому художник, для большей наглядности пометая их цифрами, уточнил (уже письменно) характер действия каждого: «Старуха читает газету и разговаривает с другой ... фронт ... военный в отставке». Точный выбор позы и жеста героя красноречиво объясняет его действие: угодливо склонился к военному еврей, «уговаривает продать вещи».

Несомненный интерес представляют и натурные зарисовки, над которыми Клодт тщательно работал в процессе создания того или иного живописного полотна. Их по-прежнему отличает пристальное наблюдение натуры. Недаром они почти полностью, без изменений, переносились потом в живописное полотно. Так, работая над триптихом «Сестры милосердия» (1884 г.)<sup>25</sup>, художник, по-видимому, посетил военный госпиталь, где и сделал зарисовки с солдата Николая Зайцева (инв. № 2865 г) и ефрейтора Михаила Богданова (инв. № 2867 г) (на листе написаны не только их имена, но и номера роты, даже рост изображенных). В данном случае Клодта интересует манера поведения военных, возможность показать характер их ранений. Тяжело опирается на костыль солдат, а чуть вздернутое вверх плечо ефрейтора говорит об отсутствии руки. Оба рисунка отличаются законченным характером, прекрасно проработаны штриховкой, позволяющей выявить объем и плотность тела, и говорят об уже закрепившемся у художника тотальном приеме рисования.

Яркой противоположностью этим живым зарисовкам стал рисунок 1880 г. (инв. № 2949 г), изображающий, как впоследствии оказалось, голову Христа к картине «Христос-отрок» (1881 г.)<sup>26</sup>. Перед нами лицо с правильными, почти классическими чертами: высокий лоб, округлый подбородок, большие миндалевидные глаза. Все это напоминает скорее



Париж, 1805-е годы.  
Франк,  
картончик,  
перо, глина.  
№ 2976r.



Венеция,  
1814 г.,  
Франк,  
картончик,  
перо, № 2975r.

Александр  
ок. 1896 г.,  
букага,  
карандаш,  
ине. № 2637г.



перерисовку головы античной статуи или идеализированный образ, взятый с картин русских классицистов или академистов. Даже в том, что художник, моделируя объем лица растушевкой, волосы, шею и часть руки лишь намечает контурной линией, сказывается работа не с натуры, а скорее с живописного или скульптурного оригинала. И если бы не дата под рисунком (1880 г.), его можно было бы отнести к академическим штудиям. Подобный контраст можно объяснить необычным для художника выбором темы. Картина «Христос-отрок», хотя и вызвала одобрение такого живописца, как В. Д. Поленов, стала все же единственной работой Клодта в подобном роде. В ней он не смог добиться глубины психологического звучания образа, придав сюжету полотна бытовую окраску.

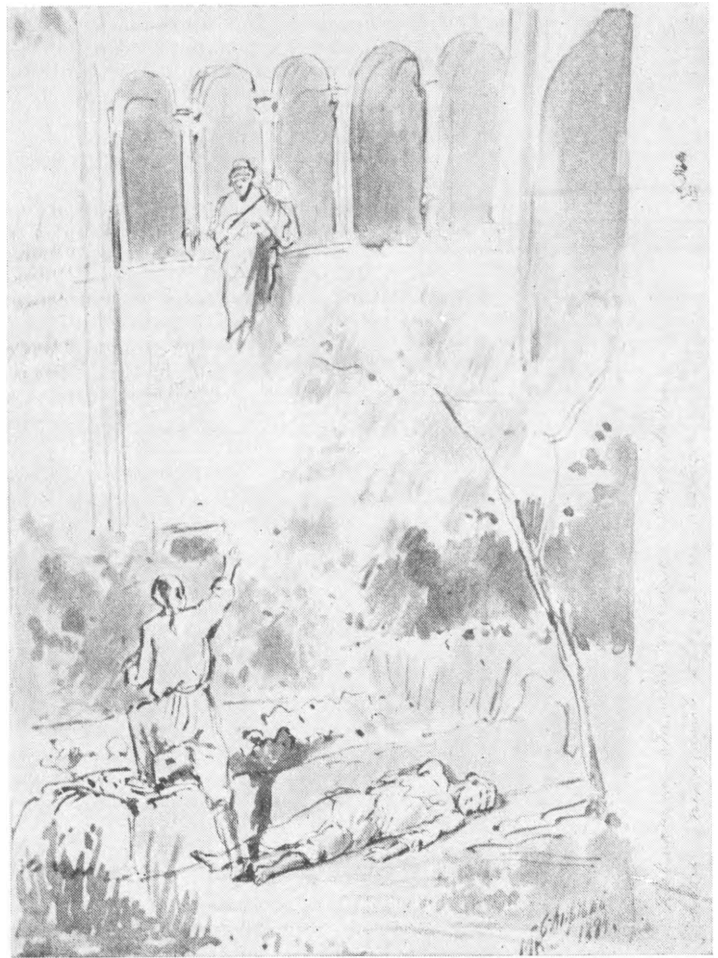
Интенсивно в период 1870–1880-х годов работает М. П. Клодт в иллюстрации, обращаясь к литературным и историческим памятникам. Именно с этой областью графики связана акварель художника 1884 г. из Вологодской галереи (инв. № 2930 г). Надпись на рисунке — «Киевлянина сделать сидящим возле Андрея, вдаль показать двоих или троих» — определила главных действующих лиц. В рисунке они расположены на первом плане. Причем стоящий человек с прической древних киевлян (длинной прядью волос, свисающей с затылка), протягивая руки, обращается к третьему. Его фигура помещена в проеме окна каменного здания, перед которым расположены главные герои. Возле фигуры третьего Клодт поставил отметку: «ковра не надо». Подробный, описательный характер рисунка и надписи, оставленные на нем художником, дают основание говорить о том, что автор иллюстрировал сюжет, взятый из летописного рассказа о смерти Андрея Боголюбского<sup>27</sup>. А. А. Сидоров отмечал, что М. П. Клодт-иллюстратор всегда стремился к точности воспроизведения литературного текста<sup>28</sup>, и данная акварель полностью подтверждает эту мысль.

Показательной становится и техническая сторона исполнения этого акварельного наброска. В ней Клодт уходит от цветовой полихромии, предпочитая монохромную сдержанную гамму. Коричневый цвет акварели, ложась поверх карандашного рисунка, используется им для моделирования объемов, становится легче и мягче в исполнении.



Набросок  
к картине  
«Христос-отрок»,  
1880 г.,  
бумага,  
карандаш,  
инв. № 2949г.

Смерть  
Андрея  
Боголюбского,  
1884 г.,  
бумага,  
карандаш,  
акварель,  
инв. № 2930г.



Ограничив выбор графических произведений М. П. Клодта, отобрав наиболее яркие из них, мы стремились подчеркнуть своеобразие и ценность коллекции рисунков художника в собрании Вологодской картинной галереи. Результат работы позволяет говорить, что они отражают наиболее значительные этапы творческого пути их автора, дают возможность проследить его эволюцию как рисовальщика, раскрывают метод работы художника над тем или иным живописным полотном. Кроме того, они расширяют уже известные сведения о творческой биографии художника.

\*

- <sup>1</sup> Приобретены из частного собрания Л. В. Жаковой (Вологда).
- <sup>2</sup> В истории русского искусства известна целая династия художников Клодтов: П. К. Клодт — скульптор (1805—1867); М. К. Клодт — художник-пейзажист (1832—1902); М. П. Клодт — жанрист и исторический живописец (1835—1914); П. М. Клодт — художник-график (1903—1942); Н. А. Клодт — художник (1865—1918).
- <sup>3</sup> *Стасов В. В.* Избранные сочинения. М., 1952, т. I, с. 227; т. II, с. 427, 466; т. III, с. 15; *Он же.* Статьи и заметки. М., 1954, с. 208.
- <sup>4</sup> *Булгаков Ф. И.* Наши художники. СПб., 1889, т. I, с. 188—189.
- <sup>5</sup> *Новицкий А.* Передвижники и влияние их на русское искусство. М., 1897, с. 14, 51, 161.
- <sup>6</sup> *Гнедич П. П.* История русского искусства. СПб., 1897, т. III, с. 597—599.
- <sup>7</sup> «Артист», «Нива», «Искусство и художественная промышленность», «Художественные новости», «Пчела», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение».
- <sup>8</sup> *Григорьева В. А.* М. П. Клодт. М., 1957.
- <sup>9</sup> *Сидоров А. А.* Рисунок русских мастеров, Вторая половина XIX века. М., 1960, с. 205.
- <sup>10</sup> С 1857 по 1859 г. М. П. Клодт находится во Франции как пенсионер Академии художеств; посещает студию Т. Кутюра.
- <sup>11</sup> Собрание графики ГТГ, инв. № Р. 123.
- <sup>12</sup> Собрание графики ГРМ, инв. № Р. 2966.
- <sup>13</sup> Собрание живописи ГТГ, инв. № 535.
- <sup>14</sup> Собрание живописи ГТГ, инв. № 536.
- <sup>15</sup> Собрание Киевского музея русского искусства, инв. № Ж-263.
- <sup>16</sup> В собрании графики ГТГ находятся следующие работы: а) этюд женщины. кар. (инв. № 11645); б) этюд женщины. кар. (инв. № 11646). В собрании графики ГРМ: Последняя весна. Сепия, акв. (Р. 33684).
- <sup>17</sup> С 1861 по 1865 г. М. П. Клодт находится в Германии, продолжая свое обучение в Мюнхенской академии художеств у В. Каульбаха и К. Пилоти.
- <sup>18</sup> «Возвращение с поля» (1866 г., местонахождение неизвестно); «Молитва перед крещением» (1867 г., местонахождение неизвестно). За эту картину в 1868 г. избран академиком.
- <sup>19</sup> Собрание графики ГТГ, инв. № 11644.
- <sup>20</sup> Крестьянка Орловской губернии (ГРМ, гр. 22074); Пряжа (ГРМ, гр. 26336).
- <sup>21</sup> К. П. Брюллова, Бруни, Басова и др.
- <sup>22</sup> 70—80-е годы — наиболее плодотворный этап творчества М. П. Клодта. В 1870 г. он становится членом-учредителем ТПХВ, постоянно участвует во всех выставках товарищества, выставках акварелистов, «Черное и белое», принимает участие в выпуске альбомов общества русских аквафортистов.
- <sup>23</sup> Собрание Ивановского областного художественного музея, инв. № Ж-56.
- <sup>24</sup> Воспроизведено в альбоме «25-летие ТПХВ». Изд. К. А. Фишер, М., 1899.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Воспроизв. *Гнедич П. П.* Указ. соч., с. 599.
- <sup>27</sup> ПСРЛ, т. I, М., 1962, с. 368—369.
- <sup>28</sup> *Сидорова А. А.* Указ. соч., с. 205.

# IV

## ГРУППА ПОЗДНИХ ЧЕРНОФИГУРНЫХ ВАЗ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ им. А. С. ПУШКИНА

*Н. А. Сидорова*

Античное собрание Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина включает обширную коллекцию греческой расписной керамики, насчитывающую несколько сот номеров. Данное сообщение посвящено группе поздних чернофигурных ваз, представляющих собой рядовые образцы аттической керамики этого времени, но интересных для нас главным образом тем, что подобные вазы часто встречаются при раскопках античных поселений в Северном Причерноморье и, будучи более или менее точно определенными, могут служить хорошим датированным материалом.

Следует напомнить, что чернофигурные вазы продолжали изготавливаться в большом числе в конце VI и начале V в. до н. э., когда уже в полной мере развилась краснофигурная вазапись, из техники ставшая самостоятельным стилем со своеобразными особенностями, отличавшими ее от вазописи чернофигурной. Эта последняя в поздний период своего существования испытывает определенное воздействие краснофигурной керамики, которая в подавляющем большинстве отличается значительно лучшим качеством исполнения. В конце VI в. до н. э. в краснофигурном стиле расписывался преимущественно керамический люкс, а широко распространенный массовый материал сохранял старую, привычную чернофигурную технику. Причем качество этих чернофигурных изделий постепенно ухудшалось, хотя количественно они продолжали производиться в значительном объеме. Если в конце VI — начале V в. до н. э. в чернофигурном стиле расписывались не только мелкие, но и большие вазы, с достаточно сложными мифологическими изображениями, то во второй четверти V в., когда изготовление чернофигурных сосудов идет к концу, так расписываются лишь небольшие лекифчики

и килики, украшенные шаблонной, повторяющейся и становящейся все схематичнее росписью. Самые поздние их образцы имеют чисто орнаментальную роспись в виде гирлянд пальметт. Эту постепенную деградацию чернофигурных росписей позволяют проследить вазы коллекции Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Обратимся к рассмотрению нашего материала.

Концом VI в. до н. э. следует датировать ойнохою, инв. № II 1 б 1092<sup>1</sup>. Декор ее традиционен для небольших ваз этой формы. Трехчастный венчик завершает невысокую шейку, украшенную полоской зигзагообразного орнамента, круглая в сечении вертикальная ручка слегка поднимается над краем венчика, стройное тулово покоится на небольшой ножке в форме диска, роспись на тулове располагается в вертикально вытянутом прямоугольном клейме, хорошо гармонирующем с удлиненными пропорциями вазы. Все эти особенности формы и композиции декора характерны для чернофигурных ойнохой, входящих в довольно многочисленную группу, изготовленную в мастерской мастера Афины — одного из ведущих вазписцев позднего чернофигурного стиля<sup>2</sup>. Принадлежность нашей ойнохой к этой группе подтверждается и самой ее росписью. В методе на тулове, обрамленной с боков вертикальными полосками точек, соединенных ломаной линией, а сверху — фризом язычков (орнамент, типичный для указанных ойнохой), изображен Дионис, сидящий на складном табурете. Бог вина представлен в довольно сложной позе: ноги его повернуты в профиль вправо, торс развернут в фас, а голова, увенчанная плющевым венком, повернута назад, как будто он оглядывается на что-то происходящее у него за спиной. В поднятой левой руке он держит канфар, свой тради-



Ойнохой  
с Дионисием,  
инв. № II 16  
1092

ционный атрибут. Фон клейма покрыт виноградными лозами с точечными листьями и кляксообразными гроздьями. Рисунок еще достаточно четок, но небрежность чувствуется и в параллельных штрихах гравировки, передающих складки одежды, и в голове Диониса, непропорционально маленькой по сравнению со слишком широким венком, и в большой кисти правой руки, помещенной перед грудью, и в случайно посаженных пятнах пурпура, которые должны были служить украшением одежды. Изображения Диониса в аналогичной позе нередко встречаются на чернофигурных вазах конца VI — начала V в. до н. э.<sup>3</sup> Наиболее же близкие аналогии оно находит именно в произведениях мастеров группы мастера Афины, в частности мастера Ватикан 49<sup>4</sup>, так что можно вполне обоснованно предположить, что наша ойнохой принадлежит руке именно этого вазописца.

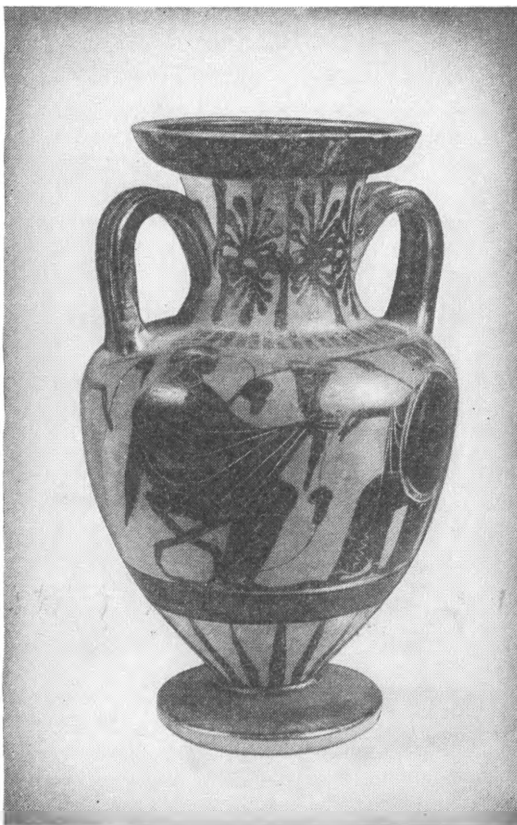
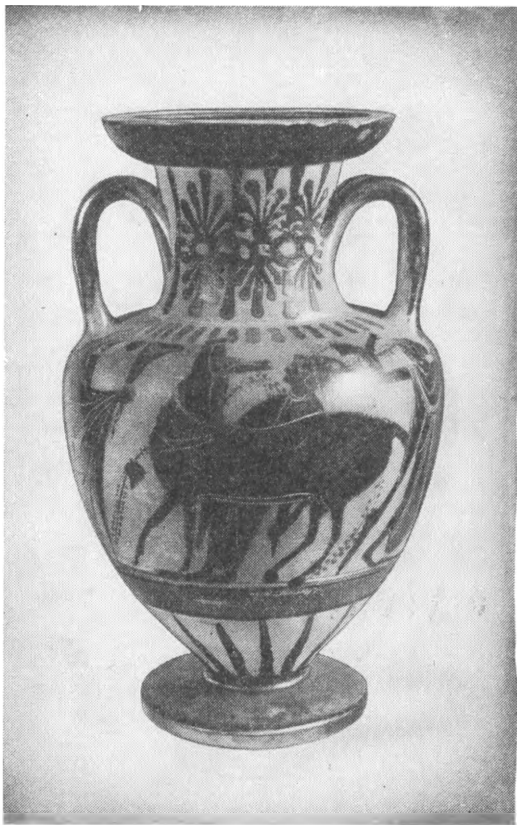
Поздние чернофигурные вазы, как сказано выше, — это главным образом небольшие по размерам экземпляры. Типичным их образцом является амфора инв. № II 1 б 1184<sup>5</sup> с довольно интересной, хотя и весьма небрежно исполненной, росписью.

Форма вазы с оvoidным, резко сужающимся к ножке туловом, широкими, почти плоскими плечиками, большим эхинообразным венчиком и ножкой в виде плоского диска обычна для поздних Hals — амфор, уже теряющих строгость и элегантность ваз времени расцвета чернофигурного стиля. Роспись по своему расположению также типична: черным лаком, как обычно, окрашены венчик, ручки и ножка сверху, на горле помещен орнамент двойных пальметт, исполненный неаккуратно, но еще ясно читаемый; на плечиках обычный палочный орнамент, под ножкой — венок лучей. Над лучами проходит широкая полоса лака, служащая основанием изображению, украшающим тулово. На тулове с одной стороны изображен мул, идущий влево, с закинутой вверх головой; за ним стоит фигура женщины или юноши в длинной одежде и коническом головном уборе. Слева перед мулом — стоящий Дионис с рогом в руках, справа, симметрично ему, идущая вправо с поднятой правой рукой, скорее всего, менада.

Во всей этой сцене можно видеть приготовление к шествию Диониса на муле — последний сюжет был чрезвычайно популярен в поздней чернофигурной вазописи; орнамент же с изображением перед мулом Диониса, еще не севшего на него, аналогичный среди известных мне ваз не имеет. На обратной стороне вазы представлены два божества — Дионис с рогом в руке и Афины со щитом и копьем, сидящие друг перед другом на складных табуретах. Отдельно эти фигуры, особенно Дионис с повернутой назад головой, встречаются нередко, как можно судить по первой из рассмотренных нами ваз. Вместе же эта группа так же не имеет прямых аналогий, как и изображение на передней стороне вазы. Фон между фигурами негусто покрыт виноградными лозами, обычно сопровождающимися изображениями на дионисийские сюжеты. Интересно, что на передней стороне лозы изображены обычно точечными листьями, а на обратной — лишь простыми линиями с кляксообразными гроздьями; это довольно распространенный вариант подобного орнамента, свидетельствующий об определенной небрежности автора росписи<sup>6</sup>.

Общий характер вазы, ее форма и декор позволяют отнести ее к группе поздних чернофигурных амфор, названной Бизли выразительным термином «Light-





Амфора,  
инв. № II 16  
1184

Амфора,  
инв. № II 16  
1184

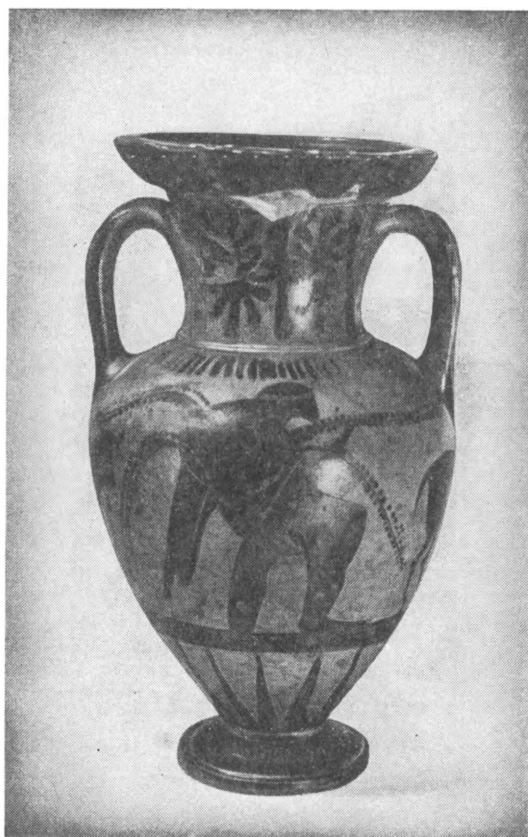
take»<sup>7</sup>, т. е. незначительные, неинтересные. Для них типично именно такое расположение росписи, в частности широкая полоса лака под фигурным фризом. Рисунок декора, характеризующийся небрежностью, даже известной грубостью, сочетающимися с живостью в передаче движений (например, в фигуре идущей менады), довольно широкое употребление накладных красок, такая деталь, как волнистые линии, передающие складки одежды, — все эти особенности находят аналогии в работах мастера *Pescia*, например, на его вазах в Вюрцбурге<sup>8</sup> или в Ватикане<sup>9</sup>. Этот мастер, работавший около 500 г. до н. э., входит в названную группу «Light-make» и, очевидно, может считаться автором нашей амфоры.

Вероятно, к той же группе в качестве совсем небрежно исполненного ее образца следует отнести еще одну маленькую амфору нашего собрания, инв. № II 1 б 116<sup>10</sup>. Она аналогична предыдущей по форме и системе декора. Как контуры вазы, слегка искривленные, так и роспись, местами ставшая совсем бесформенной, знаменуют дальнейшую ступень деградации. На каждой стороне вазы изображена

сидящая фигура, причем контуры ее смазаны, одежда не соответствует позе, лицо вообще не обозначено, так же как табурет или другое сидение. Под ручками вазы вместо обычного орнамента, разделяющего роспись обеих сторон, помещены схематично исполненные фигуры быков. Это находит аналогии в группе «Light-make», в частности встречаются на вазах упомянутого выше мастера *Pescia*<sup>11</sup>. По характеру исполнения росписи, особенно по почти не расчлненным силуэтам животных, нашей вазе особенно близка амфора в Варшаве с изображением сидящего Диониса на тулове и идущих козлов под ручками<sup>12</sup>. Варшавская ваза датирована авторами публикации около 500 г. до н. э., московская амфора в соответствии с худшим качеством рисунка скорее должна быть отнесена к несколько более позднему времени, к началу V в.

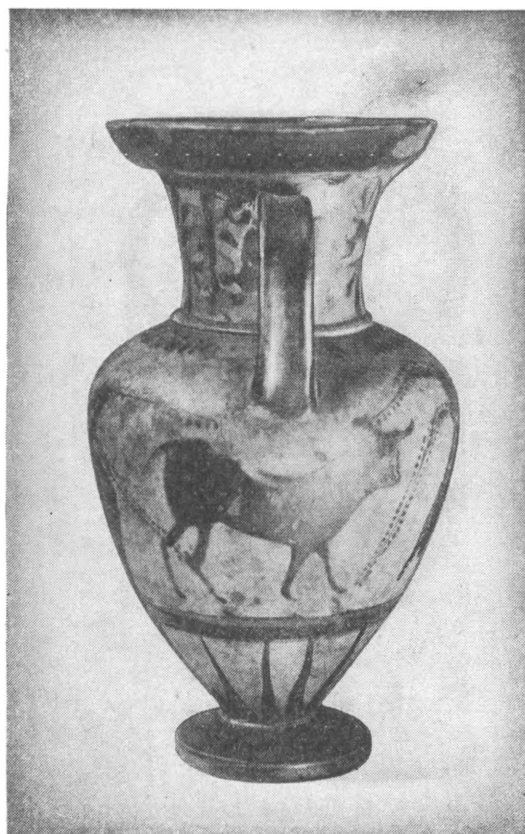
В собрании музея есть несколько типичных образцов поздних чернофигурных киликов, хорошо демонстрирующих развитие чернофигурного стиля в V в.

Поздним образцом классического типа мелкофигурного килика служит килик инв. № II 1 б 204<sup>13</sup>. Он имеет довольно



Амфора,  
инв. № II 16  
116

Амфора,  
инв. № II 16  
116



глубокую чашу со слегка смещенным краем, небольшие, отогнутые вверх ручки и невысокую конусообразную ножку с вогнутыми стенками. По расположению декора это типичный образец так называемых *Band-cup*<sup>14</sup>: изображения располагаются во фризе на тулове на уровне ручек, под фризом проходит узенькая пропущенная полоска, а вся остальная поверхность вазы покрыта лаком, в том числе и внутренняя сторона чаши, за исключением небольшого круга в центре ее, с маленьким кружком в середине. Изображения, идентичные с обеих сторон, состоят из фигур трех птиц — лебедя с развернутыми крыльями в центре, фланкированного двумя симметрично расположенными фигурками кур. Небрежная гравировка, передающая внутренний рисунок, дополнена полосками пурпура на крыльях лебедей и мазками белой краски на груди и крыльях кур. Подобные килики, восходящие по типу декора к мелкофигурным киликам третьей четверти VI в. до н. э., датируются уже концом столетия<sup>15</sup>.

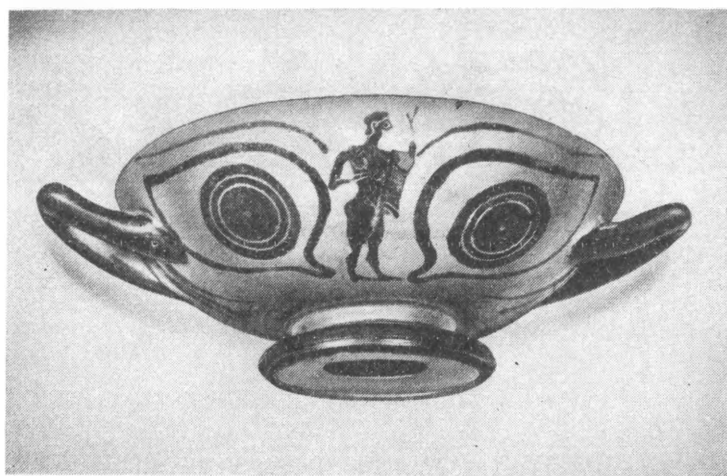
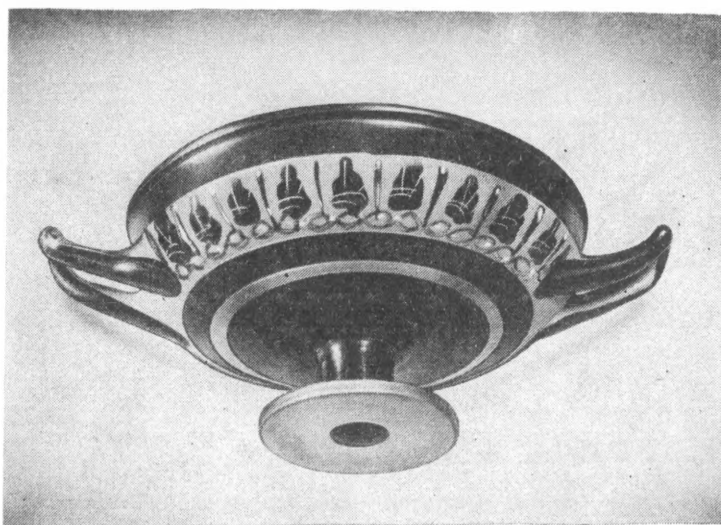
В V в. до н. э. тип *Band-cup* продолжа-

ет существовать, но декор его сводится, как правило, к гирлянде пальметт, заполняющих фриз на тулове. Самые ранние и аккуратные экземпляры подобных орнаментальных киликов появляются еще в конце VI в. но широкое распространение они получили уже в следующем веке, причем, видимо, изготавливались на всем его протяжении, пережив другие чернофигурные вазы<sup>16</sup> (за исключением панафинейских амфор). Наибольшее же распространение эти килики с пальметтами получили в первой половине V в. В нашей коллекции есть типичный образец подобных киликов — небольшой сосуд (инв. № II 16 992)<sup>17</sup> с характерной формой — неглубокая чаша со слегка вогнутым краем покоится на довольно высокой стройной ножке. Декор килика, состоящий из гирлянды вертикальных пальметт во фризе на уровне ручек, исполнен крайне небрежно. Пальметты имеют вид клякс, схематично процарапанных и украшенных точками белой краски. Такой характер исполнения свидетельствует о довольно поздней дате вазы, которую следует отнести ко второй четверти V в. до н. э.

Можно указать достаточно большое количество аналогий подобным киликам<sup>16</sup>.

Мелкофигурные килики типа *Band-cup*, хотя в орнаментальном варианте и сохраняются до конца существования чернофигурного стиля, уже в последней четверти VI в. до н. э. уступают место киликам другой формы, так называемым киликам с глазами<sup>19</sup>. В отличие от мелкофигурных они имеют чашу полусферической формы с прямым, несмещенным или вогнутым краем. Первоначально ножка у них была довольно высокая, хотя и не столь стройная, как у предыдущего типа. На поздних же образцах киликов с глазами ножка имеет вид низкого кольцеобразного поддона, отделенного от тулова перехватом. Типичным образцом подобных поздних киликов является килик инв. № II б 1146<sup>20</sup> из коллекции ГМИИ.

Основой декора, занимающего всю поверхность тулова вазы между ручками, составляют два больших глаза, имевшие, несомненно, апотропеическое значение. Глаза на киликах исполнялись по-разному: или сплошь закрашивались лаком, по которому процарапывались циркулем концентрические круги, обозначающие радужную оболочку и зрачок, или покрывались белой краской, а зрачок выделялся лаком и пурпуром, или, как на нашем килике, исполнялись контурным рисунком, а радужная оболочка и зрачок даны черным кругом; изображение глаз всегда сопровождалось изогнутой линией бровей. Между глазами помещались одна, чаще две или три фигуры, большей частью связанные с дионисийскими сюжетами. На нашем килике здесь находится фигура стоящего обнаженного юноши с плащом, перекинутым через поднятую левую руку. Изображения идентичны с обеих сторон вазы. Роспись дополняют «висящие» бутоны лотосов под ручками. С внутренней стороны килик сплошь покрыт лаком, лишь в середине, как обычно для подобных ваз, оставлен незакрашенным маленький кружок. Хотя килик находит много аналогий, более или менее близких ему и по системе росписи, и по стилю исполнения<sup>21</sup>, нам не удалось отнести его к какому-либо определенному мастеру или группе, главным образом из-за небрежного, невыразительного, графаретного характера росписи. Подавляющее число аналогичных сосудов относится к самому концу VI в. до н. э. — времени, которым следует датировать и нашу вазу.



Килик,  
инв. № II 16  
204

Килик,  
инв. № II 16  
992

Килик,  
инв. № II 16  
1146



Глубокий  
килик,  
инв. № П 16  
1142

Глубокий  
килик,  
инв. № П 16  
89

Глубокий  
килик,  
инв. № П 16  
хр. 25

Низкий уровень исполнения росписи поздних чернофигурных ваз далеко не всегда препятствует определению конкретного мастера или мастерской, в которой эти вазы были сделаны. К числу таких ваз относятся три глубоких килика нашего собрания, на которых мы остановимся в заключении. Форма глубоких киликов (некоторые называют их скифосами, что неправильно) распространилась уже в V в. до н. э., вытеснив в значительной мере килики других форм. Они ведут свое происхождение от мелкофигурных киликов, на что указывает наличие слегка смещенного края, а также расположение декора в широком фризе, охватывающем большую часть тулова на уровне ручек. Тулово у этих киликов более глубокое, форма ручек не изменилась, ножка же всегда низкая, в виде плоского диска, непосредственно смыкающаяся с туловом или же отделенная от него небольшим перехватом. Именно таковы наши глубокие килики — инв. № П 16 1142<sup>22</sup>; П 16 89<sup>23</sup>; П 16 хр 25<sup>24</sup>. Первый из них имеет небольшой перехват над ножкой и несколько более высокое тулово, два других более приземисты и широки. Роспись первых двух киликов почти идентична: на тулове во фризе с обеих сторон изображены стоящие квадриги, сопровождаемые на первом двумя, на втором — одной стоящей фигурой. Эти изображения фланкируются вертикальными пальметтами, расположенными по сторонам ручек. Роспись в высшей степени схематична, фигуры людей и лошадей даны почти бесформенными пятнами, которым сообщает некоторое подобие правильного рисунка небрежная гравировка. Особенно характерны ноги лошадей, исполненные в виде ряда вертикальных штрихов. Именно эта роспись позволяет с уверенностью отнести наши килики к большой группе аналогичных сосудов, исполненных в первой половине V в. до н. э. в мастерской мастера Хаймон<sup>25</sup>.

В этой мастерской, видимо достаточно обширной, была изготовлена добрая половина всех чернофигурных лекифов и глубоких киликов, созданных в указанное время. Очевидно, мастерская Хаймон специализировалась на производстве подобных сосудов, характеризующихся сходной, близко повторяющейся росписью, как правило, весьма невысокого качества. Основным вазописцем мастерской был мастер Хаймон, получивший свое имя по



имени персонажа одной из своих ваз. Четкой грани между работами самого мастера и многочисленными произведениями его мастерской провести нельзя. Хаспельс и Бизли приписывают ему просто аккуратно исполненные экземпляры. Одним из любимых сюжетов мастерской Хаймон было изображение квадриги, скачущей или спокойно стоящей. В последнем случае ее сопровождают одна-две стоящие фигуры, одна из которых обычно держит кифару. Ясно происхождение этой композиции от весьма популярной в росписях развитого чернофигурного стиля сцены выезда богов или героев на колеснице. Однако росписи мастера Хаймон и его круга далеко ушли от своего прообраза. Первоначально довольно четкие, эти изображения квадриги с колесницей и сопровождающими фигурами, одинаково популярные в росписи и лекифов, и глубоких киликов, быстро превращаются в небрежно процарапанные кляксообразные пятна с «частоколом» лошадиных ног. Именно к таким образцам продукции этой мастерской и принадлежат два наших глубоких килика, находящихся многочисленными аналогиями среди произведений круга мастера Хаймон<sup>26</sup>.

К этим же произведениям следует отнести и третий глубокий килик нашего собрания (инв. № II 1 б хр 25) с изображением во фризе, с одной стороны, сидящих женских фигур, а с другой — трех сидящих и одной стоящей. На фоне между фигурами — виноградные лозы с кляксообразными гроздьями, что указывает на происхождение этого сюжета от росписей дионисийского круга. Фигуры выполнены небрежно очерченными силуэтами, которым схематично, но уверенно проведенные гравированные линии сообщают форму, более близкую человеческим образам. Рисунок в целом напоминает росписи киликов с квадригами, хотя и кажется немного более правильным. Форма сосудов и расположение декора также совершенно идентичные, за исключением отсутствия вертикальных пальметт по сторонам ручек. Этот килик тоже находит достаточное число аналогий среди керамики мастерской мастера Хаймон<sup>27</sup>, хотя следует отметить, что изображения сидящих фигур в ней не были столь распространены, как изображения квадриг, и встречались преимущественно в росписи лекифов.

В заключение надо еще раз подчеркнуть, что среди происходящего из раскопок северопричерноморских городов керамического материала встречается значительное число образцов поздних чернофигурных росписей, сходных с теми сосудами, публикации которых посвящено настоящее сообщение.

\*

- <sup>1</sup> Размеры: выс. 23,2 см, дм. ножки 8,0 см. Глина розовато-коричневая, лак черный, блестящий, пурпур. Покупка, происхождение неизвестно.
- <sup>2</sup> *Beazley J. D. Attic Black-figure Vase Painters. Oxford, p. 524—533; Haspels C. H. Attic Black-figure Lekythoi. P., 1936, p. 160—161, 259—261.*
- <sup>3</sup> Например, на психтере в Лувре (CVA, Louvre, 8, pl. 73, 6), на ойнохое в Базеле (*Attische schwarzfigurige Vasen. Basel, Auktion, 1965, N 15*).
- <sup>4</sup> *Beazley J. D. Op. cit., p. 534—537.* По форме сосуда и расположению декора особенно напоминает ойнохою с изображением всадников и собаки в Лаоне (CVA, Laon, 1, pl. 10, 3, 6), по характеру росписи — ойнохою в Базеле с изображением сидящей женщины (*Attische schwarzfigurige Vasen, N 17*), принадлежащие названному мастеру.
- <sup>5</sup> Размеры: выс. 19,7 см, дм. венчика 9,2 см, дм. ножки 7,6 см. Глина желтовато-розовато-коричневая, обмазка желтоватого цвета, лак черный, тускловатый, пурпур. Поступила из коллекции Святловского в 1937 г., происхождение неизвестно.
- <sup>6</sup> Особенно часто подобное изображение виноградных лоз встречается на вазах так называемой Безлиственной группы. См.: *Beazley J. D. Op. cit., p. 632—639.*
- <sup>7</sup> *Ibid., p. 593—600.*
- <sup>8</sup> *Langlotz E. Griechische Vasen in Würzburg. München, 1932, Taf. 63, N 237.*
- <sup>9</sup> *Albizzati C. Vasi antichi dipinti del Vaticano. Roma, 1925—1930, pl. 59, N 408, 410.*
- <sup>10</sup> Размеры: выс. 15,2 см, дм. венчика 7,7 см, ножки 4,8 см. Глина коричнево-оранжевая, лак коричневый, местами оранжеватый, пурпур. Приобретена в Италии в 40-х годах XIX в., покупка.
- <sup>11</sup> См. примеч. 8, а также вазы № 226—238 там же.
- <sup>12</sup> CVA, Varsovie, I, pl. 17, N 199184.
- <sup>13</sup> Размеры: выс. 10,5 см, дм. тулова 18,9 см, дм. ножки 6,8 см. Глина оранжево-коричневая, лак черный, довольно тусклый, пурпур, белая краска. Происхождение неизвестно.
- <sup>14</sup> *Beazley J. D. Little-Master Cups.—JHS, LII, 1932, p. 187—191.*
- <sup>15</sup> Например, килики сходной формы и декора в Майнце (CVA, Mainz, 1, инв. № 185), в Лувре (CVA, Louvre, 9, pl. 90, 1—3).
- <sup>16</sup> *Beazley J. D. Op. cit., p. 189; Vanderpool E. The Rectangular Rock-cut Shaft.—Hesperia, XV, 1946, N 4, p. 314.*
- <sup>17</sup> Размеры: выс. 7,4 дм. устья 14,6 см. Глина оранжево-коричневая, лак оливково-черный, белая краска. Передан в музей из Гос. Эрмитажа в 1928 г., происхождение неизвестно.

- <sup>18</sup> Например, килики в Бухаресте (CVA, Bucarest, 1, pl. 25, 5, 6; Bucarest, 2, pl. 15, 3, 4), в Варшаве (CVA, Varsovie, 4, pl. 40. N 147864) и др.
- <sup>19</sup> Вступительная статья G. M. A. Richter к изд.: CVA, Metropolitan mus., 2.
- <sup>20</sup> Размеры: выс. 6,8 см, дм. устья 18,5 см. Глина оранжево-коричневая, лак черно-коричневый. Покупка, происхождение неизвестно.
- <sup>21</sup> Например, килики в Лувре (CVA, Louvre, 10, pl. 102, 7; 104, 7; 105, 4, 6), в Капитолийском музее (CVA, mus. Capitolino, 1, pl. 41, 3, 4) и др.
- <sup>22</sup> Размеры: выс. 8,7 см, дм. устья 13,7 см. Глина розово-коричневая, лак коричневаточерный. Покупка, происхождение неизвестно.
- <sup>23</sup> Размеры: выс. 10,3 см, дм. устья 18,8 см. Глина светлая, коричневатокрасноватая, лак от коричневого до черного, местами покрашенный. Куплен в 1908 г. в Ольвии у крестьянина Гриценко.
- <sup>24</sup> Размеры: выс. 11,4 см, дм. устья 18,5 см. Глина светло-коричневая, лак темно-коричневый, до черного. Передан в музей в 1930 г. из Гос. музея керамики, куда поступил в 1929 г. из бывш. собрания Остроухова. Предположительно найден на о. Березань.
- <sup>25</sup> *Beazley J. D. Attic Black-figure Vase Painters*, p. 538—583; *Haspels C. H. Op. cit.*, p. 130—141.
- <sup>26</sup> *Beazley J. D. Attic Black-figure Vase Painters*, p. 565, N 598—606, 635—637.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 566, 549—550; CVA, Bucarest, 1, pl. 23, 6.

# ВЕНЕЦИАНСКИЙ ПРОЦЕССИОННЫЙ КРЕСТ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СТИГМАТИЗАЦИИ ФРАНЦИСКА АССИЗСКОГО

*В. Г. Пуцко*

Памятник искусства, которому посвящена эта статья, исключительный в своем роде и, как надеемся показать, занимает совершенно особое место в истории европейской металлопластики. Как ни удивительно, до сих пор о кресте не было написано специального исследования, несмотря на то что он, помещенный в экспозиции Гос. Эрмитажа, доступен для изучения и уже неоднократно привлекал внимание специалистов, обычно ограничивавшихся упоминаниями о нем. В Эрмитаж крест поступил в 1922 г. вместе с коллекцией М. П. Боткина в Петербурге (инв. — Бо-90/ω-307).

К сожалению, о происхождении изделия ничего не известно, равно как и о том, когда и где оно было приобретено М. П. Боткиным, считавшим его итальянской работой XV в.<sup>1</sup> В каталоге выставки, устроенной в 1935 г. в Эрмитаже, крест уже фигурирует в качестве произведения византийского искусства XIV—XV вв.<sup>2</sup> По мнению А. В. Банк, крест выполнен византийскими мастерами в Италии в XIV в. и указывает на культурные связи между Византией и Западом<sup>3</sup>. Это определение, хотя и с некоторыми сомнениями в датировке, было удержано в каталоге выставки произведений византийского искусства<sup>4</sup>. К. Г. Мачабели, сопоставив боткинский крест с выносным крестом из церкви пророка Ионы в селении Янаш (Латальского общества) в Верхней Сванетии, отметила одинаковые формы, технику, размеры, способ крепления камней и в связи с этим выдвинула утверждение о том, что в отверстиях под стеклом первоначально находились миниатюры<sup>5</sup>. Таковы общие соображения, высказанные о памятнике в литературе.

Крест четырехконечный (размером 45,5×36 см, толщиной 2,5 см) с расширяющимися округлыми концами, каждый из которых с семью почти полукруглыми выступами. Основа креста деревянная, окованная позолоченными бронзовыми пластинами. В перекрестии находится сквозной мидалевидный киот, на концах — по одному круглому большому и по

три малых киота, застекленных с обеих сторон. Сохранность изделия можно считать удовлетворительной: оклад в некоторых местах покороблен, имеет две поперечные и ряд мелких трещин, с незначительными утратами пластин на лицевой стороне креста: отсутствует часть стекол маленьких киотцев, по-видимому предназначенных для помещения реликвий.

На лицевой стороне выше средокрестия находится чеканная композиция Распятия обычной византийской схемы, получившей распространение и в искусстве Италии. По сторонам креста представлены Богоматерь и Иоанн Богослов, сверху — фигуры скорбящих ангелов. Под мидалевидным проемом находится оставшаяся неизвестной искусству Византии композиция стигматизации св. Франциска Ассизского. Св. Франциск изображен коленапреклоненным перед распятым Христом, тело которого покрыто крыльями ангелов. На поперечной перекладине чеканены фигуры Богоматери и архангела Гавриила, составляющие Благовещение у колодца, иконографическая схема которого возникла под воздействием апокрифов<sup>6</sup>. Богоматерь стоит у колодца, находящегося под навесом, поддерживаемым витыми колоннами; слева приближается к ней архангел. Композиционно изображение напоминает мозаику Палатинской капеллы в Палермо<sup>7</sup>.

По углам перекрестья находятся почти круглые выступы с чеканными семилестковыми пальметтами, обрамленные двойным жгутом с мелкой поперечной насечкой; поверх укреплены касты (одна из них утрачена, и только в одной сохранился камень). Мидалевидный и четыре больших круглых проема обрамлены тремя рядами сканных жгутов; судя по сохранившимся петлям, предполагалось также крепление жемчужной обнизю. Все выступы на концах украшены небольшими чеканными кольцами из двух жгутиков со свободно расположенными между ними мелкими вышуклыми «шариками»; внутри этих колец киотцы для реликвий либо касты для камней. Образованные

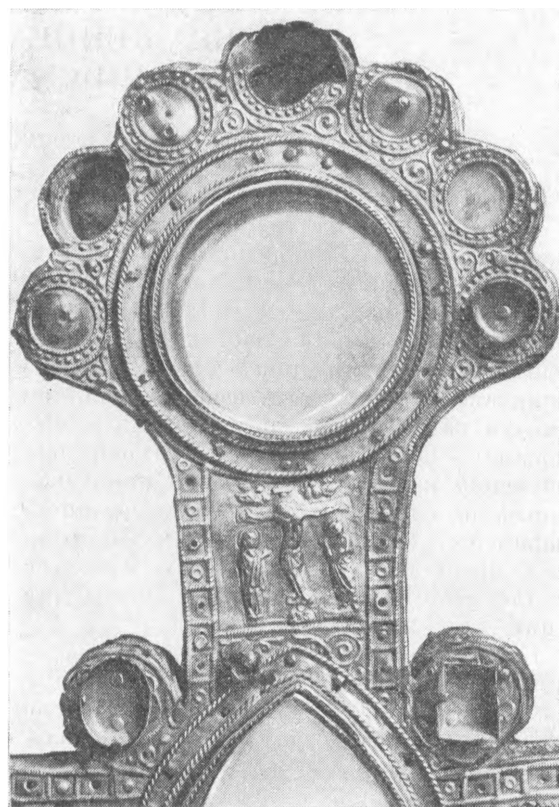


*Процессионный крест-реликварий. 1439 г. Лицевая сторона. ГЭ*

*Процессионный крест-реликварий. Лицевая сторона, верхняя часть*

этими кольцеобразными обрамлениями углы заполнены растительными завитками. Края перекладиц креста украшены образованными чеканным жгутом мелкими четырехугольниками, приближающимися к квадрату, с маленькими «колечками» посредине каждого из них (в некоторых заметны следы крепления камней). Боковые стороны креста обложены пластинами с чеканными равноконечными крестами, геометрическим и точечным орнаментом.

Схема расположения чеканных изображений на окладе оборотной стороны креста существенно отличается от порядка размещения их на лицевой стороне. На продольной перекладине среди чеканного орнамента с мотивом завитых в спирали стеблей с трех- и пятилепестковыми цветами помещены два круглых медальона с гравированной плетенкой, схематически напоминающей восьмиконечные звезды, внутри которых в одном случае



помещен пятилистник, а в другом — крестообразный узел. В двух других подобных медальонах на поперечной перекладине гравированы равноконечные кресты с процветшими концами, переходящими в готические трилистники. Края перекладиц декорированы аналогично тому, как это имеет место на лицевой стороне креста.

На выступах возле перекрестья помещены чеканные полуфигуры апостолов и символы евангелистов (орел и лев). Несмотря на то что изображения без сопроводительных надписей, вряд ли можно усомниться в том, что здесь представлены апостолы Петр и Павел. Фигуры в трехчетвертичном повороте. Петр — с лицом, обрамленным шапкой кудрявых волос и небольшой окладистой бородой, с простертой перед грудью правой рукой и со свитком в левой. Павел — с высоким открытым лбом и большой остроконечной бородой, правая рука с двуперстным сложением отведена в сторону, в левой — кодекс. Н. П. Кондаков, описывая серебряный оклад иконы Спаса в церкви св. Климента в Охриде (XIV в.), попутно заметил, что форма книги в иконографии



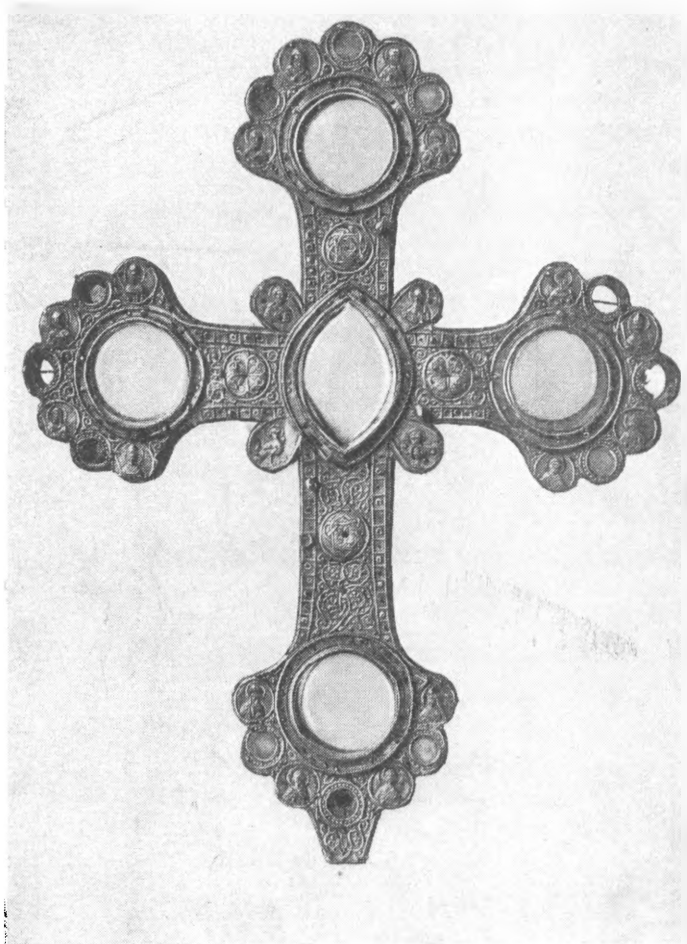


Процессионный крест-реликварий. Лицевая сторона, левая часть

Процессионный крест-реликварий. Лицевая сторона, правая часть

Процессионный крест-реликварий. Сигматизация св. Франциска Ассизского

Процессионный крест-реликварий. Лицевая сторона, нижняя часть



*Процессионный крест-реликварий. Обратная сторона*

*Процессионный крест-реликварий. Обратная сторона, перекрестье*

усвоена только евангелистами, в то время как апостолы представлены со свитками в руках, и подчеркнул почти тождественный тип Петра и Марка<sup>6</sup>. В данном случае, однако, ни иконографические типы, ни атрибуты (изображения апостола Павла с кодексом в руках — обычное явление) не вызывают сомнений в правильности персонафикации. О смысле соединения образов первоверховных апостолов с двумя символами евангелистов скажем несколько позже.

В малых медальонах на концах креста, чередующихся с киотцами для реликвий, чеканены поясные изображения тех святых, частицы мощей которых, по-видимому, были вложены в крест. Если каждому такому изображению соответствует углубление справа от него, то приходится признать связь одного из образов с большим круглым киотом. Следовательно, изображение Христа Пантократора справа вверху может указывать на помещение в про-



еме верхнего конца, между двумя стеклами (по западному обычаю), одной из палестинских реликвий, а в средокрестии в таком случае надо предполагать под Распятием частицу Честного Древа. Если приведенные соображения не исключают вероятность выдвинутых предположений, то эрмитажный крест, о котором идет речь, следует внести в известный перечень частиц св. Древа<sup>9</sup>.

На верхнем конце креста чеканены полуфигуры Христа и трех апостолов, один из которых, юный, по иконографическим признакам может быть определен как Фома или Филипп. Два других апостола с кодексом в руке типологически близки изображениям евангелистов Марка и Матфея<sup>10</sup>.

На левом конце поперечной перекладины в двух медальонах чеканены бюсты святых в облачении католических епископов, обычные для итальянской иконографической традиции<sup>11</sup>. Персонафикация этих чрезвычайно сходных образов оказывается почти безнадежным делом, особенно с учетом того, что эта общая типология распространяется не только на изображения таких западных святых, как



Драгоценный крест-реликварий. Обратная сторона, верхняя часть



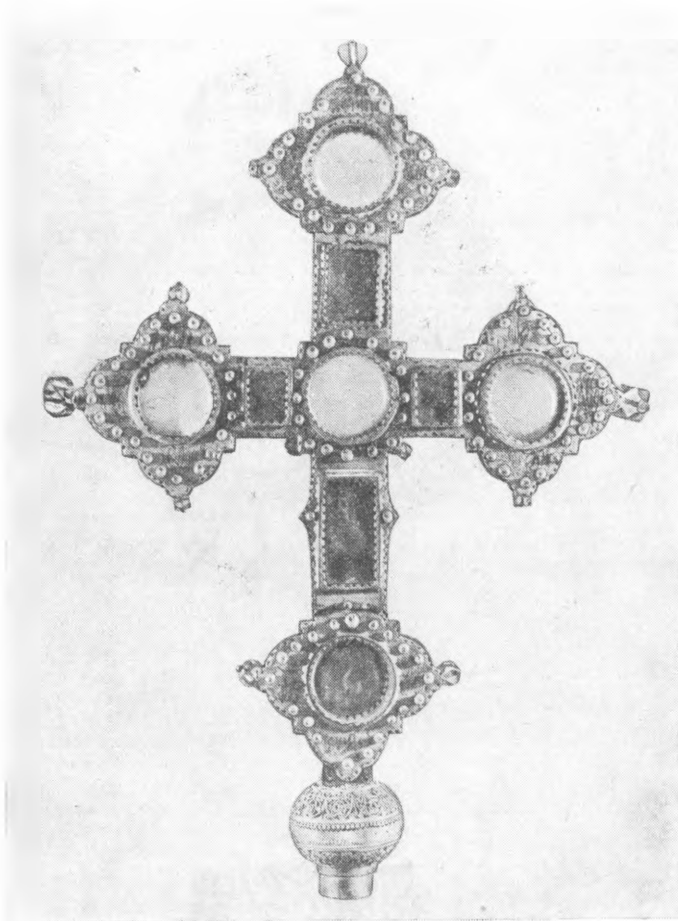
Драгоценный крест-реликварий. Обратная сторона, нижняя часть



Драгоценный крест-реликварий. Обратная сторона, правая часть



Драгоценный крест-реликварий. Обратная сторона, левая часть



*Крест-реликварий, 2-я половина XIV в. Венеция, Сан-Марко*

Северин или Сильвестер, но и на представлении о Николе и Василии Великом<sup>12</sup>, хотя их иконография в византийском и восточнохристианском искусстве обладает удивительной устойчивостью. В изображении святителя в византийском епископском облачении можно с большой долей вероятности видеть Григория Богослова, представленного в сходном иконографическом типе на процессионном кресте XI в. в Лавре св. Афанасия на Афоне, в мозаиках Софии Киевской, в Чефалу и в Палермо<sup>13</sup>. В изображении преподобного с посохом можно предполагать Антония Великого по аналогии с апсидальной мозаикой в Монреале<sup>14</sup>, несмотря на то что некоторое иконографическое сходство сближает его с образом Бенедикта Нурсийского<sup>15</sup>.

Из числа святых, представленных на правом конце поперечной перекладины, следует выделить изображения двух юных диаконов с простриженной на макушке тонзурой — признаком священного сана,

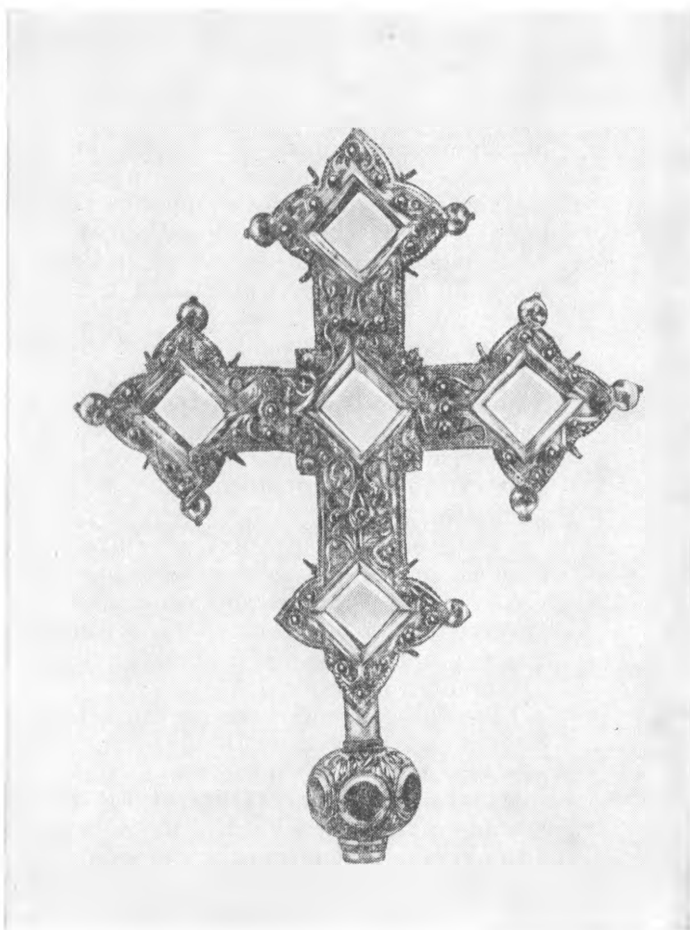
облаченных в стихари. Правую руку они держат перед грудью, сжав пальцы в кулак (очевидно, удерживая кадило), в левой руке у них ковчезцы. Вероятнее всего, это святые архиidiaконы Стефан и Лаврентий, которых обычно изображали с артофорием-пиксидой для хранения священного хлеба на покрытой покровом левой руке. С подобными же пиксидами встречаются и фигуры мучеников-бесребренников (Козьма и Дамиан, Кир и Иоанн, Пантелеймон и Ермолай), однако без тонзур на голове. Изображение святого в облачении католического епископа и образ мученика в крайнем медальоне внизу не поддаются персонификации по причине отсутствия характерных иконографических признаков. Если исходить из уже высказанного нами предположения о том, что крайнее изображение справа в каждой «серии» медальонов должно относиться к большому круглому киоту, то этот мученик, равно как и латинский епископ в крайнем медальоне на левом конце поперечной перекладины, является местным итальянским святым, мощи которых могли отличаться большими размерами от вложенных в крест других реликвий.

На нижнем конце креста в двух медальонах слева изображены две преподобные, одна из которых — в позе оранты с руками, раскрытыми перед грудью, другая — с пиксидой в левой руке. В позе оранты с руками, обращенными ладонями наружу, обычно представляли Богоматерь<sup>16</sup>, а также праведную Анну и некоторых других святых жен<sup>17</sup>. С пиксидой могла быть изображена Мария Магдалина либо одна из жен-мироносиц. Положение сжатой правой руки перед грудью в изображении третьей святой, левая рука которой в жесте адорации, позволяет заключить, что в оригинале, использованном чеканщиком пластины креста, мученица держала тонкий мученический крест. Не исключено, что именно эту деталь мастер забыл воспроизвести также в руках архиidiaконов (где нами предположены кадила) и мученика на правом конце поперечной перекладины. В изображении мученицы в царской одежде с диадемой на голове мы склонны видеть св. Екатерину<sup>18</sup>. Византийской иконографии также известны типологически сходные изображения императриц (в Ватиканском Минологии Василия II), однако жест правой руки в данном слу-

чае свидетельствует о том, что, как и в отмеченных уже случаях, по небрежности мастера не был воспроизведен крест — символ мученичества.

Описав процессионный крест и коснувшись иконографии некоторых украшающих его чеканных изображений, перейдем к рассмотрению формы креста. Византийские мастера обычно изготавливали кресты с прямыми, а чаще всего с расширяющимися концами, со «слезками» на углах концов. Со второй половины X в. прочно входит в обиход тип креста с круглыми медальонами на концах. На Западе же уже в позднероманский период на смену простейшим формам приходят значительно усложненные<sup>19</sup>. Как относительно близкую аналогию по форме можно указать украшенный живописным изображением деревянный крест из Трогира, являющийся образцом итальянского треченто и связанный своим происхождением с Венецией<sup>20</sup>. Украшенный великолепной филигранью серебряный крест XIV в. церкви в Castelnau de Montmiral во Франции имеет на концах по пяти остроконечных лепестков, а в перекрестии вставлен покрывающий реликвийный кристалл овальной формы<sup>21</sup>. В указанный период широкое распространение получают в искусстве Италии также щедро украшенные камнями кресты-реликварии, примером которых может служить хранящийся в Мюнхене, изготовленный в Венеции в середине XIV в.<sup>22</sup> Западные процессионные кресты чаще всего украшали скульптурными изваяниями Распятия<sup>23</sup>. Небольшие чеканные пластины с изображением Распятия обычно встречаются на византийских изделиях XIV—XV вв., примерами которых являются кресты в соборе Протата и в Лавре св. Афанасия на Афоне<sup>24</sup>.

Судя по романскому кресту св. Генриха II, предположительно выполненному в Эссене в 1024 г.<sup>25</sup>, можно заключить, что перенесение композиции Распятия из перекрестия в верхнюю часть обусловлено было преимущественно тем, что там помещали реликвии. Думаем, что данное наблюдение вполне приложимо к эрмитажному кресту. Венецианское происхождение этого произведения может быть доказано путем соотнесения его с двумя процессионными крестами-реликвариями, датированными XIV в., один из которых, выполненный из серебра (размером 61×34 см, толщиной 3 см), хранится в



сакристии Сан Марко в Венеции<sup>26</sup>, а другой, ему подобный, приписываемый Бернардо Терамо, — в Музее Виктории и Альберта в Лондоне<sup>27</sup>. Характерной особенностью всех трех крестов является наличие аналогично расположенных пяти киотов для реликвий: лондонский крест-реликварий, относимый к первой половине искусства треченто, со стеклами ромбовидной формы; венецианский, изготовленный которого принято относить ко второй половине XIV в. и связывать с центральной Италией, — с круглыми, как и эрмитажный. Сходство последнего с крестом-реликварием в Сан Марко, казалось бы, дает основания предположить его изготовление тоже в хронологических пределах второй половины XIV в. Однако, как увидим, не следует спешить с выводами.

Поскольку чеканные изображения на кресте из коллекции М. П. Богкина выполнены в византийском стиле, необходимо сопоставить их с продукцией греческих мастеров последних столетий суще-

*Крест-реликварий, XIV в. Лондон, Музей Виктории и Альберта*

ствования Византии. Эрмитажный крест-реликварий значительно ближе к металлическим окладам икон XIV в., чем к произведениям более раннего времени, систематизированным А. Н. Грабарем<sup>28</sup>. Орнамент, украшающий оборотную сторону креста, несколько напоминает оклады икон Христа и Богородицы Одигитрии в монастыре Ватопед на Афоне<sup>29</sup>. Рельефные композиции Благовещения и Распятия тоже находят параллели (хотя и не всегда достаточно близкие) в той же группе произведений византийских мастеров: на окладах икон в монастырях Ватопед и Хиландарь на Афоне, а также (что особенно важно) иконы Богородицы в церкви Сан Самуэль в Венеции (оклад выполнен около 1425 г.)<sup>30</sup>.

Таким образом, рассматриваемый крест если не прямо, то, во всяком случае, косвенно связывается с тем течением в искусстве металлопластики эпохи Палеологов, образцы которого проникли на Запад, в частности в Италию.

Еще более интересные результаты дает сопоставление чеканных пластин эрмитажного креста с чашей императора Мануила II Палеолога (1391—1425), хранящейся в Ватопеде<sup>31</sup>. Н. П. Кондаков, весьма тщательно исследовавший этот исключительный по своему художественному значению памятник, полагал, что слияние византийского стиля с готикой составляет характерную черту константинопольских изделий первой половины XV в. Элементы западного готического стиля он усматривал в ручках чаши в виде прогнувшихся драконов, в ажурных клеймах и гранях среднего яблока ножки и в форме нижнего поддона. Отмечая византийский рисунок выполненных гравировкой и резьбой сплошных травных разводов с фантастическими грифами, Н. П. Кондаков в трактовке изображенных в медальонах поддона святителей прослеживает западные черты (Григорий Богослов не в традиционном иконографическом типе; по всему фону накол, позволяющий яснее видеть разводы и гладкие листочки). И только греческие монограммы не позволяют ученому отнести чашу к западным памятникам<sup>32</sup>. Рассматриваемый крест тоже сочетает византийские и западные формы. Кроме того, следует иметь в виду, что первоначально он был обильно украшен камнями (судя по следам крепления каств), как это характерно для западных изделий<sup>33</sup>.

Изделия византийского стиля, выполненные в формах, обычных для искусства западного средневековья, в торежке составляют особую группу. Хронологически она, однако, никак не соотносится с теми явлениями, о которых дает представление ватопедская чаша Мануила II Палеолога. Образцами указанных изделий могут служить два переносных алтаря из собрания герцогов Брауншвейг-Люнебургских, определяемые в качестве византийских произведений XII в. Серебряное обрамление одного из них украшено чеканными фигурами Христа, Богородицы, Иоанна Предтечи, четырех евангелистов, апостолов Петра и Павла, архидиакона Стефана, папы Сикста, мучеников-бессребренников Козьмы и Дамиана (с сопроводительными греческими надписями)<sup>34</sup>. Большинство святых представлены согласно византийской иконографической традиции, и только папа Сикст изображен в латинской епископской митре.

Переносные алтари получили особое распространение в эпоху крестовых походов, и не исключено, что их изготовление практиковалось в Константинополе в период существования Латинской империи (1204—1261). В таком случае названный памятник следовало бы датировать не ранее, чем первыми десятилетиями XIII в. Следование более ранним образцам здесь вполне объяснимо, как и воздействие условий заказа. Обрамление второго переносного алтаря украшено изображениями без сопроводительных надписей<sup>35</sup>. Не исключено, что оно было изготовлено в спешке, вследствие чего мастер представил Христа с нимбом без обычного крестчатого деления. К тому же типу византизирующих произведений западной торежки относятся реликварий в виде руки, украшенный погрудными изображениями Христа и апостолов, датруемый около 1180 г. и локализуемый Германией (Кливленд, Музей искусства)<sup>36</sup>, и оклад в коллекции William S. Glazier в Нью-Йорке, изготовленный в XII в. в Италии под воздействиями византийских образцов<sup>37</sup>.

Эрмитажный процессионный крест-реликварий в отличие от указанных памятников никак не может быть отнесен к числу произведений торежки, созданных в период латинского господства на Востоке. Против этого решительно говорят форма креста, стиль чеканных изображений и особенно изображение стигматиза-

ции св. Франциска Ассизского. По преданию, это видение имело место за два года до смерти Франциска, последовавшей в 1226 г. Возникновение и развитие указанной композиции тщательно прослежены Л. А. Мацулевичем<sup>38</sup>. Наиболее ранние изображения стигматизации появляются в Италии уже вскоре после смерти св. Франциска. Икона кисти Бонавентуры Берлингьери датирована 1235 г.<sup>39</sup> Она, как и другие произведения иконописи этого периода, относится к первому этапу художественного осмысления легенды, по которой св. Франциск «увидел спускающегося с неба серафима с шестью сияющими и пламенеющими крыльями». Как гласит та же легенда, «Серафим этот в быстром полете приближался к св. Франциску, так что тот мог рассмотреть его. И взглядел он в нем образ человека распятого. А крылья его были так расположены, что два стояли над головой, два были распростерты для полета и два остальных покрывали все тело». Св. Франциска охватило недоумение, ибо он «хорошо знал, что немощь страдания не может сочетаться с бессмертием духа серафимова», но ему «было открыто Тем, который ему явился, что это видение было показано ему Божественным Провидением в таком образе, дабы он понял, что не телесными муками, а пламенем духовным он должен всецело преобразиться во Христа распятого... И тогда исчезло это чудесное видение после долгого и тайного разговора, оставив в сердце св. Франциска пламенеющий жар божественной любви и в теле дивный образ и след страстей Христовых. И с тех пор неизменно на руках и ногах св. Франциска начали появляться знаки гвоздей в том виде, как он узрел их тогда на теле Иисуса распятого, который явился ему во образе серафима»<sup>40</sup>.

В отличие от более ранних произведений, представляющих лишь созерцание св. Франциском видения, последующие, сохраняя образ серафима, осложняют общую композицию. Серафим изображен уже пригвожденным к кресту четырьмя гвоздями, причем из-за простертых крыльев выступают кисти рук<sup>41</sup>. Божественное дыхание, исходящее потоком из уст серафима на голову св. Франциска, передают тремя расходящимися от рта линиями, а в конце XIII в. художники чудо стигматизации трактуют при помощи пяти лучей, идущих от язв распятого

к стигматам св. Франциска. В джоттовских росписях верхней церкви в Ассизи в традиционный силуэт серафима вместо ангельского лика вписана полуфигура Христа в историческом типе<sup>42</sup>.

Дальнейшее развитие иконографической схемы сказывается в том, что нижнюю часть фигуры скрывают перекрещивающиеся крылья, оставляя видимыми ступни, и, наконец, для искусства XIV—XV вв. становится как бы обязательным изображение Христа в набедренной повязке, пригвожденного к кресту, с широко распростертыми крыльями и со ступнями ног, наложенными одна на другую и пронзенными одним гвоздем. Для наиболее развитой иконографии стигматизации св. Франциска Ассизского показательным является то, что тело пригвожденного к кресту Христа внизу прикрито двумя перекрещивающимися крыльями, тогда как четыре могучих крыла подняты вверх. Именно этот вариант представлен в чеканной композиции эрмитажного креста. Мастер, однако, не разобрал с надлежащей тщательностью отмеченные подробности и вследствие этого изобразил лучи проходящими мимо стигматов. Распятие на кресте вполне соответствует византийской схеме. Древнейшие изображения Распятия на Западе вплоть до XIII в. представляют Христа, пронзенного тоже четырьмя гвоздями, и лишь вследствие убеждения, приписываемого св. Франциску, который в своей «Молитве к Ницете», замечает, что Ницета призвала излишней роскошью даже достаточное количество гвоздей для Распятия и ограничилась только тремя, было введено новшество, прослеживаемое, в частности, и в чеканной на кресте из собрания М. П. Боткина композиции стигматизации св. Франциска<sup>43</sup>.

Тенденция изображать Распятие с тремя гвоздями в Италии, надо отметить, весьма быстро вытесняет традиционную схему. Свидетельством этого может служить мозаика в баптистерии Сан Марко в Венеции, выполненная между 1342 и 1354 гг.<sup>44</sup> Возникает вопрос: как мастер-чеканщик, а также заказчик рассматриваемого креста могли не обратить внимание на столь существенную деталь, как изображение Распятия на одном предмете согласно различным иконографическим традициям? Поскольку изображение стигматизации св. Франциска Ассизского занимает на кресте центральное место и

выгодно выделяется своими размерами, можно было бы предположить изготовление процессионного креста-реликвария по заказу ордена францисканцев. Однако и эта гипотеза не разрешает возникшее недоумение. Поэтому обратимся еще раз к анализу состава изображений святых на оборотной стороне рассматриваемого произведения.

Помещение погрудных изображений апостолов Петра и Павла на выступях у средокрестия само по себе не представляет исключительной особенности эрмитажного креста. Фигуры апостолов, представленных по сторонам креста, можно указать как в раннехристианском, так и в византийском искусстве<sup>45</sup>. Апостол Петр был почитаем как первый епископ римской церкви, апостол Павел — апостол «языков». Иоанна Богослова, который в чеканке представлен своим символом — орлом, считают основателем церкви Эфеса в Малой Азии, где он провел последние годы жизни<sup>46</sup>. Но по церковной традиции эфесская церковь обязана созданием апостолу Павлу. Лев, как известно, является символом евангелиста Марка — покровителя Венеции, и соответственно принадлежит венецианскому гербу. Случайным ли является это соединение образов и символов, в то время как логичнее было бы видеть представленными здесь символы четырех евангелистов?

Если вопрос об изготовлении креста в Италии не подлежит сомнению и многие детали говорят о возможной принадлежности изделия греческому мастеру, то далеко не столь определенно опознается конфессиональная принадлежность заказчика. Итоги изучения венецианских произведений металлопластики XV в., когда в прикладном искусстве Италии господствуют готический и ренессансный стили<sup>47</sup>, позволяют предположить, что для выполнения креста-реликвария в византийском стиле, но с сохранением функциональных особенностей латинского процессионного креста должны были существовать исторические предпосылки.

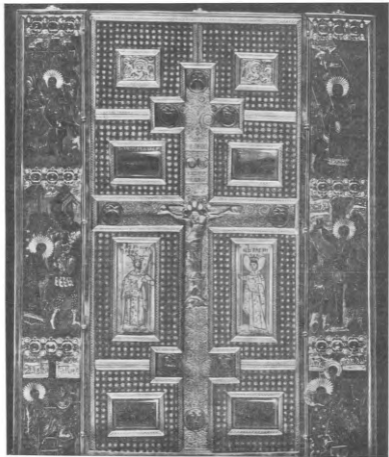
В Италию, как известно, византийские художественные формы широко проникали через Сицилию, базилианские монастыри, портовые города, через Адриатику и Венецию. И все же экспансия форм палеологовского искусства в конце XIII в. осталась изолированным эпизодом, тогда как в целом в эпоху дученто на итальянской почве продолжали господствовать

традиции комниновского времени<sup>48</sup>. Однако это явление тоже оказалось весьма непродолжительным. Между тем крест в собрании Эрмитажа стилистически сходен именно с произведениями византийской торевтики эпохи Палеологов, характерным образом которой можно считать, кроме названных уже нами окладов икон, реликварий кардинала Виссарiona, выполненный около середины XV в. и включающий в свой состав замечательный крест, привезенный в Италию константинопольским патриархом Григорием (1443—1450)<sup>49</sup>. Живопись реликвария, принесенного кардиналом Виссарионом в 1463 г. в дар Скуола делла Карита, как предполагал В. Н. Лазарев, выполнена прижившимся в Венеции константинопольским мастером<sup>50</sup>. Не аналогичного ли происхождения был и чеканчик креста-реликвария? Судя по всему, крест изготовлен двумя мастерами, каждый из которых чеканил оклад одной из сторон. Руки различных мастеров легче всего опознаются в фигурных изображениях. Несмотря на то что изображения на оборотной стороне креста не могут служить примерами весьма тщательного исполнения, все же в них нет того очевидного схематизма, которым отличаются две композиции евангельского цикла. Нельзя не заметить и того, что крест был изготовлен с какой-то неестественной торопливостью, сказывающейся главным образом в отделке деталей. Хотя место приобретения креста-реликвария М. П. Боткиным остается неизвестным, все же мы располагаем сведениями о покупке этим коллекционером вещей из венецианских церквей<sup>51</sup>. Кроме того, после XIII в. Венеция оставалась в Италии единственным художественным центром, где византийское наследие сохраняло свою действительность<sup>52</sup>. Эти соображения вместе с итогами анализа форм произведения дают еще один аргумент в пользу его венецианского происхождения.

Считая маловероятным изготовление креста-реликвария для венецианцев-католиков, приходится предполагать принадлежность заказчика к местной греческой общине. Но против этого могут говорить иконографические типы некоторых изображений в медальонах и особенно помещение на наиболее видном месте стигматизации св. Франциска Ассизского, никогда не имевшего признания в православной церкви, если не считать крайне

*Реликварий кардинала Виссарiona, середина XV в. Венеция, Академия*





незначительного времени существования церковной унии.

В период Латинской империи в Константинополе находился латинский патриарх, в подчинении у которого были, однако, лишь католические епископы<sup>53</sup>. В те же годы в Византии появляются францисканцы, цистерцианцы и доминиканцы<sup>54</sup>. Но основная масса греческого населения сохраняет православие, что в условиях того времени приобретает национально-патриотическое значение. Папа Иннокентий III пытался пойти на компромисс с греческим духовенством, в силу чего в некоторых местностях отдельные епископии оставались в руках греков, а в других греки могли сохранять свои епископии ценой признания примата римского папы. Однако греческое духовенство тщательно стремилось добиться права восстановления наряду с существовавшим латинским греческого патриаршества в Константинополе. Отвоевание греками византийской столицы нанесло удар всем достижениям латинян на Востоке. Между тем со вступлением на престол папы Григория X (1271—1276) был снова поднят вопрос об унии церквей с предложением заключения ее на соборе в Лионе. После длительной и упорной борьбы сторонника этой унии императора Михаила VIII Палеолога (1258—1282) с византийским духовенством 6 июля 1274 г. уния была провозглашена<sup>55</sup>. На деле же она оказалась чистойшей фикцией. Вступивший в 1281 г. на папский престол Мартин IV немедленно разорвал отношения с Византией. Совершенно очевидно, что интересующий нас крест никак не может быть связан с этими событиями, поскольку обнаруживает иконографические и стилистические признаки конца XIV — раннего XV в.

Вторично вопрос о церковной унии возник в XV в., и, как известно, 5 июля 1439 г. на соборе во Флоренции был подписан акт о соединении церквей<sup>56</sup>. Правда, и на этот раз последствия не внушали оптимизма: уже через несколько дней по заключении унии греки отказались участвовать в служении латинской литургии, а латиняне даже не согласились присутствовать на литургии греческой<sup>57</sup>. Покинув Флоренцию, греки дожидались оставшегося там императора Иоанна VIII Палеолога в Венеции, где они провели несколько месяцев.

Отдельные дошедшие до нас факты красноречиво говорят о том, к каким ре-

зультатам привело греков заключение унии и как смотрели на нее сами греческие архиереи. Так, когда кизический митрополит Митрофан, служа литургию в одном из монастырей Венеции, помянул имя папы, то вызвал своим поступком негодование со стороны не только других митрополитов, но и присутствовавшего при этом деспота. Известно также, что император, идя навстречу пожеланиям дожа видеть чин греческого богослужения, с трудом принудил ираклийского митрополита совершить литургию в Сан Марко, причем последний служил на греческом антиминоссе и с греческими литургическими сосудами. Папское имя на литургии не было помянуто, и Символ веры читался без прибавления<sup>58</sup>. Из Венеции император со своим братом, с епископатом и прочими греками выехал 19 октября 1439 г. Когда они достигли Константинополя 1 февраля 1440 г., то встретили там явное отчуждение<sup>59</sup>. Просьбы Иоанна VIII Палеолога (1425—1448) о помощи вскоре были отвергнуты Венецией, заключившей в 1446 г. мир с Султаном Мурадом.

Однако Флорентийская уния имела своих явных приверженцев в среде греческого епископата, таких, как никейский митрополит Виссарион и русский митрополит Исидор, впоследствии возведенные в кардинальское достоинство и окончившие свои дни в Италии. Очевидно, что среди греческих сторонников унии следует искать и заказчика эрмитажного процессионного креста-реликвария. Венецианское происхождение памятника делает весьма вероятным предположение об изготовлении этого креста в период проживания в Венеции возвращавшихся с Флорентийского собора греков — с июля до середины октября 1439 г. Только на фоне описанных событий становятся понятными и сравнительно недорогой металл изделия, и небрежность при выполнении изображений, и отсутствие сопроводительных надписей, и уже рассмотренные особенности иконографии, совершенно непонятные вне униатской среды.

Принимая эти доводы, можно еще раз убедиться в том, что подбор изображений на выступах у перекрестия чужд элементов случайности и удивительно точно и лаконично выражает основную мысль заказчика креста, являвшегося горячим поборником церковной унии. Помещение образов апостолов Петра и Павла утверж-

дало мысль о нерасторжимом единстве христианской церкви, с поистине невероятными усилиями достигнутом на Флорентийском соборе. Изображение льва (символ евангелиста Марка) в данном случае могло рассматриваться и как эмблема Венеции, имеющей своим покровителем евангелиста. Иоанн Богослов, символом которого является орел, — патрон Эфеса. Нелишне напомнить о том, что на Флорентийском соборе греко-православную церковь фактически представлял не престарелый и мягкий патриарх Иосиф (1416—1439), а именно эфесский митрополит Марк, стойко защищавший ее богословские доктрины и решительно отказавшийся подписать соборное определение. Присутствовавший на соборе вместе со своим епископом суздальский священник Симеон отмечает наряду с преданием о том, что Эфес принял христианство от Иоанна Богослова, факт открытия соборных заседаний в Ферраре в день памяти этого апостола<sup>60</sup>. Известно также о том, что император, возвращаясь с собора, прибыл в Венецию на праздник Воздвижения Креста<sup>61</sup>. Если учесть, что начало работы собора было поставлено под покровительство именно Иоанна Богослова, а заключительные торжества грекам-униатам пришлось после флорентийских недоразумений перенести в Венецию, в Сан Марко, то символика указанных изображений становится вполне понятной. И в этом случае можем с большим основанием говорить о том, что заказчиком оказался греческий архиерей-униат, которого должен был по латинскому обычаю сопровождать процессионный крест.

О том, какое значение придавали современники этому обычаю, позволяет судить случай, происшедший с русским митрополитом Исидором (греком) в Москве, где, прежде чем убедиться в его приверженности к латинским обрядам, уже обратили внимание на то, что он въехал в город и проследовал в Успенский собор по обычаю папского легата, с преднесением латинского креста, который отличается от православного тем, что ноги Христа положены одна на другую и пробиты одним гвоздем, а руки не протянуты прямо, но тело является обвисшим<sup>62</sup>. Иконография эрмитажного креста, как мы видели, свободна от таких черт, но тем не менее униатские особенности все же достаточно

очевидны уже по причине помещения на лицевой стороне стигматизации св. Франциска Ассизского.

Характерно, что во Пскове, где побывал митрополит Исидор, возвращаясь из Венеции в Москву, уже при новгородском архиепископе Геннадии (1484—1504) шел спор о допустимости изображения пригвожденного на кресте серафима<sup>63</sup>. Запрошенный в 1518 или 1519 г. по поводу псковской иконы «Ты иерей навек по чину Мелхиседека», композиционно напоминающей западные изображения Троицы, Максим Грек ответил, что подобного образа нигде не видел<sup>64</sup>. Написанная позже псковскими мастерами икона для Благовещенского собора в Москве вызвала своими иконографическими новшествами, «хульными ухищрениями» и «мудрованием суетным» протест дьяка Висковатого, вследствие чего отдельные детали ее композиции явились предметом суждения на соборе 1554 г. В том, что «тело Господа нашего Иисуса Христа херувимскими крыльями покрыто», дьяк Висковатый видел «латинской ереси мудрование» и сообщал, что из разговора с латинянами узнал, «как тело Господа нашего Иисуса Христа укрывали херувимы от срамоты»<sup>65</sup>. Этот же тип изображений, как убедительно доказал Л. А. Мацулевич, восходит к композиции стигматизации св. Франциска Ассизского. Приведенные примеры показывают всю неприемлемость указанной иконографической схемы для греко-восточного церковного самосознания и тем самым утверждают в выводах относительно происхождения креста-реликвария, о котором идет речь.

Итак, хранящийся в Эрмитаже процессионный крест-реликварий мог быть изготовлен только в Венеции и только в 1439 г. для одного из греческих архиереев-униатов, участников Флорентийского собора. Предполагать его появление в другое время и при других обстоятельствах у нас нет оснований. Если приведенные в статье аргументы достаточно убедительны, этот уникальный памятник металлопластики XV в. можно рассматривать как едва ли не единственное произведение искусства, которое столь последовательно выразило основные идеи, провозглашенные Флорентийским собором и с поразительной быстротой преданные забвению.

- \*  
<sup>1</sup> Собрание М. П. Боткина. СПб., 1914, табл. 29.  
<sup>2</sup> Каталог Международной выставки памятников иранского искусства и археологии. Государственный Эрмитаж. Л., 1935, вып. 1, с. 464.  
<sup>3</sup> В кн.: Искусство и культура Византии, Ближнего и Среднего Востока. М., 1957, с. 20; см.: также: *Banke A. V.* L'argenterie byzantine des X<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> siècles. Classification de monuments et méthodes du recherches.— In: Corsi di cultura ravennate e bizantina. Ravenna, 1970. Faenza, 1970, p. 353; *Она же.* Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV—XV веков.— В кн.: Моравска школа и ныне доба. Научни скуп у Ресави, 1968. Београд, 1972, с. 58; *Она же.* Прикладное искусство Византии IX—XII вв.: Очерки. М., 1978. с. 160; ср.: *Шандровская В. С.* Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока и Византии. Л., 1960, с. 104.  
<sup>4</sup> Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977, вып. 3, № 1012.  
<sup>5</sup> *Мачабели К.* Памятник итальянского искусства XIII—XIV вв. в Верхней Сванетии.— Вестн. Отд. общест. наук АН ГССР, 1960, № 1, с. 248—250.  
<sup>6</sup> Подробнее см.: *Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, с. 22—24; *Шмит Ф. И.* Благовещение — ИРАИК, XV, 1911, с. 32—38; *Babić G.* Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge.— Cahiers archéologiques, XII, 1962, p. 318—319; *Fournée J.* Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation.— In: Syntrophon. P., 1968, p. 225—234.  
<sup>7</sup> *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. L., 1949, pl. 11a.  
<sup>8</sup> *Кондаков Н. П.* Македония. СПб., 1909, с. 252, табл. V.  
<sup>9</sup> См.: *Frolow A.* La relique de la Vraie Croix. P., 1961.  
<sup>10</sup> Ср.: *Campitelli M.* Nota sul mosaico con i dodici apostoli di S. Guisto a Trieste.— Arte Veneta, 1958, fig. 11, 13, 20.  
<sup>11</sup> Ср.: *Venturi A.* Storia dell'arte italiana, t. V. Milano, 1907, fig. 150, 151, 412, 488, 489, 491, 517.  
<sup>12</sup> *Wietzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom.— DOP, XX, 1966, p. 70, fig. 43, 45.  
<sup>13</sup> *Grabar A.* La précieuse croix de la Lavra Saint Athanase au Mont Athos.— Cahiers archéologiques, XIX, 1969, fig. 10; *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 113—114, табл. 52; *Demus O.* Op. cit., pl. 7 a, 23 b, 24 b.  
<sup>14</sup> *Demus O.* Op. cit., pl. 64.  
<sup>15</sup> Ср.: *Kaftal G.* Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting. Florence, 1965, p. 166, fig. 185.  
<sup>16</sup> *Тарий — Гурий М.* Марія-Ева. Прилог иконографии једног ретког типа оранте.— Зборник за ликовне уметности. 7, 1971, с. 207—215, сл. 1—4, 8.  
<sup>17</sup> Il Menologio di Basilio II, Cod. Vaticano greco 1613, t. II (Codices Vaticani Selecti, vol. VIII). Torino, 1907, tav. 63, 297.  
<sup>18</sup> *Sotiriou G. et M.* Icones du Mont Sinai, t. I. Athènes, 1956, pl. 50, 64, 166, 183.  
<sup>19</sup> Les trésors de églises de France, 2<sup>e</sup> éd. P., 1965, N 55, 125, 363, 364, 820 (pl. 118, 120—124).  
<sup>20</sup> *Gamulin G.* Trogirsko «Raspelo sa triumfirajušim Kristom».— In: Mélanges Svetozar Radojčić. Beograd, 1969, s. 35—37, sl. 1—3.  
<sup>21</sup> Les trésors des églises de France, N 516, pl. 119.  
<sup>22</sup> *Kraft K.* Ein Reliquienkreuz des Trecento.— Pantheon, XXIX, 1971, S. 102—112, Abb. 1.  
<sup>23</sup> *Steingraber E.* Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts.— Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 10, 1962, Abb. 1—3, 6, 37.  
<sup>24</sup> *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, с. 20, табл. XXIX; *Dölger F.* Mönchland Athos. München, 1943, S. 154, Abb. 82.  
<sup>25</sup> *Swarzenski H.* Monuments of Romanesque Art. Chicago, 1954, pl. 35, fig. 82.  
<sup>26</sup> Il tesoro di San Marco. Il Tesoro e il museo. Firenze, 1971, cat. n. 168, p. 171—172, tav. CLXII.  
<sup>27</sup> Ibid., p. 172, tav. CLXII; *Toeska P.* La Collezione Ulrico Hoepli. Milano, 1930, p. 84—89, tav. LXXV—LXXXIII.  
<sup>28</sup> *Grabar A.* Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age. Venise, 1975 (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, N 7).  
<sup>29</sup> Ibid., N 25, 24, pl. XXXVI, XXXI—XXXII.  
<sup>30</sup> Ibid., N 21, 22, 26, pl. XXXIII (fig. 49, 52), XXXIV (fig. 56), XXXVII.  
<sup>31</sup> Ibid., N 30, pl. XXXIX. Подробнее о поздневизантийском чеканном искусстве см.: *Radojčić S.* Zur Geschichte der silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst.— In: Tortulae. Studien zu alchristlichen und byzantinischen Monumenten. Rom; Freiburg; Wien, 1966, S. 229—242, Taf. 56—61.  
<sup>32</sup> *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне, с. 220—222, табл. XXXVII.  
<sup>33</sup> См., напр.: *Steenbock F.* Das Kreuz von Valasse.— In: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für K. H. Usener. Marburg an der Lahn, 1967, S. 41—50, Abb. 1, 2, 4.  
<sup>34</sup> *Falke O., Schmidt R., Swarzenski G.* Der Welfenschatz. Der Reliquienschatz des Braunschweiger Domes aus dem Besitze des Herzoglichen Hauses Braunschweig—Lüneburg. Frankfurt a. M., 1930, S. 109—110, Taf. 18.  
<sup>35</sup> Ibid., S. 111, Taf. 19.  
<sup>36</sup> The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, vol. I. N. Y., 1970, N 110.  
<sup>37</sup> *Plummer J.* The Glazier Collection of Manuscripts.— The Burlington Magazine, vol. CI, 1959, col. 194—195, fig. 47.  
<sup>38</sup> *Мацулевич Л. А.* Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском.— Ежегодник Российского ин-та истории искусств. Пб.; М., 1922, т. I, вып. II, с. 272—276.  
<sup>39</sup> *Хвоцинский В.* Тосканские художники, кн. I. Примитивы. СПб., 1912, с. 30, фиг. 2. О развитии иконографии св. Франциска Ассизского см.: *Kleinschmidt B.* Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende. Gladbach, 1911; *Facchinetti V.* Iconographia Francescana. Milano, 1924; *Kaftal G.* Saints in Italian Art. Iconographie of the Saints in the Tuscan Painting. Florence, 1952; *Kaftal G.* Iconographie of the Saints in Central and South Italian Painting, p. 470—500.

- <sup>40</sup> *Passerini G. L. I Fioretti del glorioso messere S. Francesco e de'suoi frati. Firenze, 1905, p. 167—170.* Русский текст легенды цитируется по указ. статье Л. А. Мацулевича (с. 272—273).
- <sup>41</sup> *Jacobsen E. Sienesische Meister des Trecento. Strasburg, 1907, Taf. II—III.*
- <sup>42</sup> В настоящее время эти росписи приписывают не Джотто, а современному ему неизвестному мастеру. Старое определение удерживается здесь как указывающее на эпоху Джотто.
- <sup>43</sup> См.: *Буслаев Ф. И.* Соч. СПб., 1908, т. 1, с. 167.
- <sup>44</sup> *Toeska P., Forlati F. Mosaiques de Saint-Marc. P., 1959, p. 31.*
- <sup>45</sup> *Christe Y. A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome.— Cahiers archéologiques, XX, 1970, p. 203, fig. 6, 9, 11, 12.*
- <sup>46</sup> *Успенский И.* Вопрос о пребывании св. апостола Иоанна Богослова в Малой Азии.— Христианское чтение, 1879, с. 10—31, 279—332.
- <sup>47</sup> Подробнее см.: *Steingraber E.* Op. cit., S. 147—192.
- <sup>48</sup> *Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, p. 318.*
- <sup>49</sup> *Cozza Luzi C. La Croce del Bessarione donata a Venezia. Roma, 1904; Moschini Marconi S. Galleria dell'Accademia di Venezia. Opere d'Arte dei secoli XIV, XV. Roma, 1955, p. 191—194, fig. 216; Frolow A.* Op. cit., p. 563—565, N 872.
- <sup>50</sup> *Lasareff V. Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII—XIV: la maniera greca e il problema della scuola cretese.— Arte Veneta, XX, 1966, p. 50.*
- <sup>51</sup> Собрание М. П. Богкина, с. 8.
- <sup>52</sup> *Lazarev V. Storia..., p. 406.*
- <sup>53</sup> *Wolff R. Politics in the Latin Patriarchat of Constantinople. 1204—1261.— DOP, VIII, 1956, p. 225—303.*
- <sup>54</sup> *Wolff R. L. Latin Empire of Constantinople and the Franciscans.— Traditio, 2, 1944, p. 213—237; Brown E. A. R. The Cisterians in the Latin Empire of Constantinople and Grece.— Traditio, 14, 1958.*
- <sup>55</sup> *Roberg B. Die Union zwischen der griechischen und der lateinischen Kirche auf dem II. Konzil von Lyon (1274). Bonn, 1964, S. 146—149.*
- <sup>56</sup> *Tausst A. Le V centenaire du Concil oecuménique de Florence et l'unité dans l'Eglise du Christ. Istanbul, 1938; Данги А.* Древнерусский текст грамоты Флорентийского собора 1439. Флоренция, 1971 (с указ. основной литературы).
- <sup>57</sup> *Горский А. В.* История Флорентийского собора. М., 1847, с. 176.
- <sup>58</sup> Там же, с. 182—183.
- <sup>59</sup> *Успенский Ф. И.* История Византийской империи. М.; Л., 1948, т. III, с. 773—774.
- <sup>60</sup> *Попов А.* Историко-литературный обзор древнерусских полемических сочинений против латинян, XI—XV вв. М., 1875, с. 346. Собор в Ферраре фактически открылся 9 апреля 1438 г., а прения начались 8 октября (по новому стилю, именно накануне дня памяти Иоанна Богослова).
- <sup>61</sup> Там же, с. 354.
- <sup>62</sup> См.: Послание великого князя Василия Васильевича к проту и инокам Афонской горы о действиях митрополита Исидора и об осуждении его московским собором 1441 года.— Летопись занятий Археологической комиссии, 1864 г. СПб., 1865, вып. 3, с. 35; *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1900, т. II, ч. 1, с. 452.
- <sup>63</sup> *Мацулевич Л. А.* Указ. соч., с. 271—272.
- <sup>64</sup> Там же, с. 271, 276, рис. 5.
- <sup>65</sup> *Андреев Н. Е.* О «Деле дьяка Висковатого».— *Seminarium Kondakovianum, V, 1932, с. 221.*

## СВЕТЛИЦА НОВГОРОДСКОЙ БОЯРЫНИ В МОСКВЕ

*Н. А. Маясова*

В 1920-х годах член Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой лавры Ю. А. Олсуфьев обратил внимание на хранившийся в ризнице лавры шитый покров на престол с изображением Распятия, окруженного по кайме цветочной гирляндой и вкладной надписью с датой — 1514 г.<sup>1</sup> Надпись была опубликована еще в 1881 г. с ошибочным определением имени вкладчицы как Настасии Воиновой<sup>2</sup>. Прочтение надписи и исторические изыскания Ю. А. Олсуфьева установили, что это была переехавшая в Москву новгородская боярыня Настасья Овинова, от которой известны и другие вклады в Троицкий монастырь<sup>3</sup>.

Нам удалось обнаружить в разных хранилищах еще несколько ранее неизвестных произведений, хотя и не имеющих вкладных надписей, но, несомненно, принадлежащих той же вкладчице. Вырисовывается чрезвычайно интересная мастерская, в которой скрещивалось несколько традиций: новгородская, московская и молдо-влахийская<sup>4</sup>.

Надпись на покрове приоткрывает биографию вкладчицы:

«ЛѢТА ЗКВ-ГО (7022-1514 г.— Н. М.)  
ПРИ ДЕРЖАВѢ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ  
ВАСИЛЬА ИВАНОВИЧА ГОСПОДАРИА  
И ЦА||РЯА ВСЕ ЯА РУСИ ПРЭСВЯ-  
ЩЕННОМЪ МИТРОПОЛИТѢ ВАР-  
ЛАМЪ-СИИ ПОКРОВЪ ПОЛОЖИЛА  
ИВАНОВА ЖЕНА ЗАХАРЬИ || ЧА-  
СВИНОВА НАСТАСИЯА В ДОМѢ ЖИ-  
ВОНАЧАЛЬНЪИ ТРОИЦѢ И ЧЮДО-  
ТВОРЦА СЕРГИЯА ПО ДУШИ МУЖА  
СВО || ЕГО И ПѢСОБѢ И ПО СВОИХЪ  
РОДИТЕЛХЪ И ХТО ГОСПОДА МОИ  
УЧНУ СЛУЖИТИ У СВЯТАГО СЕГО  
ПРЕСТЛА || И СНИ БЫ БОГА РАДИ  
ПОМИНАЛИ ДУШЮ ИВАНА ЗАХАРЬИ-  
ЧАА И НАШИХЪ РОДИТЕЛЕЙ И МНО-  
ГОГРѢШНУЮ НАСТАСИЮ».

Названный здесь муж Настасьи Иван Захарьевич Овинов принадлежал к известному роду новгородских бояр, многие представители которого были посадниками и исполняли другие почетные долж-

ности<sup>5</sup>. В период острой политической борьбы в Новгороде конца XV в. Овиновы придерживались московской ориентации<sup>6</sup>. После присоединения в 1478 г. Новгорода к Москве они в числе других новгородцев были переселены в среднюю Россию<sup>7</sup>. Судя по записям во Вкладной книге и в синодиках Троице-Сергиева монастыря, Иван Захарьевич переехал в Москву<sup>8</sup>. Об этом же свидетельствует и другая надпись на покрове.

Эта надпись шита телесным шелком в двух кругах, расположенных в нижних углах средника, и сохранилась фрагментарно: «ПИСАЛИ МАСТЕРЫ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ АНДРЕЙ МЫВЪДОНЪ (или МЫДЪВОНЪ), АНИКА ГРИГОРИЕВЪ КУВЪКА» (в прочтении 1881 г.)<sup>9</sup>. «Мастеры великого князя», надо думать, значили покров в Москве. Однако их имена, звучащие как прозвища, наводят на мысль об их нерусском происхождении<sup>10</sup>. Еще в 1919 г. Т. Н. Александрова-Дольник высказала ничем не подкрепленное предположение, что знаменщики покрова были «молдаване»<sup>11</sup>. Обращение к самим произведениям подтверждает эту версию.

Композиция покрова представляет один из распространенных в русских памятниках XIV—XVI вв. вариантов Распятия. Ее некоторая растянутость по горизонтали продиктована, вероятно, самим назначением на престольного покрова и его квадратной формой. Покров необычайно живописен по колориту. Атлас фона средника, выгоревший до золотисто-песочного тона, был более яркого розового или даже алого цвета<sup>12</sup>. В центре композиции на Голгофе, шитой красным, голубым, зеленым, белым и песочным шелком, возвышается голубой семиконечный крест с распятым Христом в белом препоясанье. Длинная верхняя перекладина креста подчеркивает растянутость композиции. Тело Христа почти не имеет изгиба и непомерно вытянуто по сравнению с его ногами. Позади Голгофы тянется белая иерусалимская стена с двумя спаренными незащитными окнами и расцве-

ченными голубым, зеленым и желтым шелком карнизом и зубцами. Предстоящие отодвинуты к самым краям Голгофы, их ноги лишь слегка касаются земли. Слева изображены Богоматерь в ярко-красном мафории и голубой нижней одежде и жена-мироносица в зеленых и желтых одеждах. Справа в горестной позе, подперев рукой щеку, с непокрытой курчавой головой стоит босой Иоанн Богослов в голубом хитоне и песочном гиматии. Сзади него — Лонгин-сотник с поднятой кверху указующей рукой. На темной курчавой голове его большая белая чалма, на плечах — желтая рубаха и зеленый плащ; низ рубахи, ворот, зарукавья и сапожки — голубые. В руке он держит маленький круглый с полуovalными наручем щит. Сверху к кресту летят два плачущих ангела в белой и голубой одежде.

Лики и одежды шиты крупными стежками в «раскол» некрученым шелком. Складки одежды Богоматери и преподобия Христа отмечены золотной нитью, контуры и складки одежд других фигур — коричневой. Большие золотные нимбы нескоро утяжеляют головы, лики с мелкими чертами и круглыми со сверкающими белками глазами кажутся удивленно-испуганными. Над фигурами вышиты именуемые надписи<sup>13</sup>. В нижних углах средника — два зеленых круга с упомянутыми именами мастеров. Вокруг средника по синему атласу каймы изысканной вязью золотом вышита приведенная выше вкладная подпись с датой. В углах каймы — золотые с зелеными подкрыльями херувимы. Вкладная надпись с двух сторон обрамлена узкими полосами с орнаментом в виде шитой золотисто-песочным шелком гирлянды, образующей Х-образные штамбы, между которыми то вверх, то вниз расположены пятилепестковые цветы с красными или зелеными сердцевинками.

Своеобразие этого произведения несомненно. А необычность для русских памятников подписи мастеров<sup>14</sup> в сочетании с некоторыми другими моментами заставляет внимательно отнестись к гипотезе о происхождении знаменщиков из стран южного православия. Прежде всего, иконография персонажей (сильно вытянутый лик Христа со свисающими книзу темными усами и голым подбородком, обрамленным крохотной в виде полумесяца, как бы приклеенной бородкой) напомина-

ет образы, встречающиеся в молдо-влахийском шитье, например на воздухе «Снятие со креста» вклада валахского господаря Нягое Басараба (1517—1519)<sup>15</sup> или на произведениях середины XVI в. с именем Александра Лянушняну<sup>16</sup>. Необычно для русских художников и изображение римского сотника с восточным типом лица в пышной чалме на курчавых волосах. В то же время легко представить, что это мог сделать мастер из страны, постоянно сталкивающейся с турками. Не характерна для русских памятников и обычна для южнославянских такая детализация, как ресницы, вышитые на полузакрытых глазах Христа, золотые гвозди, вбитые в его руки и ноги<sup>17</sup>. Вспомним также о других особенностях покрова: семиконечный голубой крест с прямой перекладиной внизу, ярко расцвеченная Голгофа. Особенно привлекает внимание нарядная кайма покрова, где надпись с растительными завитками и замысловатым начертанием букв воспринимается как орнамент. По замечанию М. В. Щепкиной, вязь этой надписи носит южнославянский характер. Она не так ритмична и стройна, как русская вязь этого времени, отличаясь от нее начертанием некоторых букв. Т. В. Николаева, имея в виду и покров Настасьи Овиновой, также отмечает, что «в начале XVI в. в московскую вязь проникают элементы растительного орнамента, что было связано с югославянским влиянием и непосредственным участием в качестве знаменщиков мастеров из Молдавии или Валахии»<sup>18</sup>. Следует обратить внимание на то, что великий князь Василий Иванович назван здесь «господарем и царем всея Руси». Так пышно он не именуется и на непосредственно им заказанных произведениях. Титул «господарь», встречающийся на печати Ивана III, монетах Василия III и на некоторых произведениях с их именами<sup>19</sup>, не был широко употребителен в применении к этим великим князьям; в то же время он обязателен при титуловании молдо-влахийских правителей. Не так часто встречается в русских памятниках и обрамление надписей на каймах орнаментальными полосами, тогда как каймы большинства молдо-влахийских произведений шитья XV—XVII вв. заполнены разнообразными узорами<sup>20</sup>.

Сам орнаментальный мотив гирлянды с Х-образными штампами и пятилепестковыми цветами между ними встречается в



Покров  
на Αγροίνα,  
1514 г.  
Загорский  
вос.  
Историко-художествен-  
ный музей-заповедник

Деталь  
Покрова  
на престоле,  
1514 г.  
Загорский  
вос.  
Историко-художествен-  
ный музей-заповедник

искусстве ряда стран XII—XVII вв. — в мозаиках, иконописи, книжной миниатюре, костяной резьбе, металле<sup>21</sup>. Однако и шитье, кроме памятных, вышедших из мастерской Настасьи Овиновой, оп встретился нам только на кайме плащаницы, вышитой в 1561 г. «сплохопцем» Александра-воеводы, «господари земли молдавской»<sup>22</sup>.

Все эти наблюдения, на наш взгляд, подтверждают предположение об участии в создании покрыва знаменщиков — художника и «сплохопца» — родом из Молдавии.

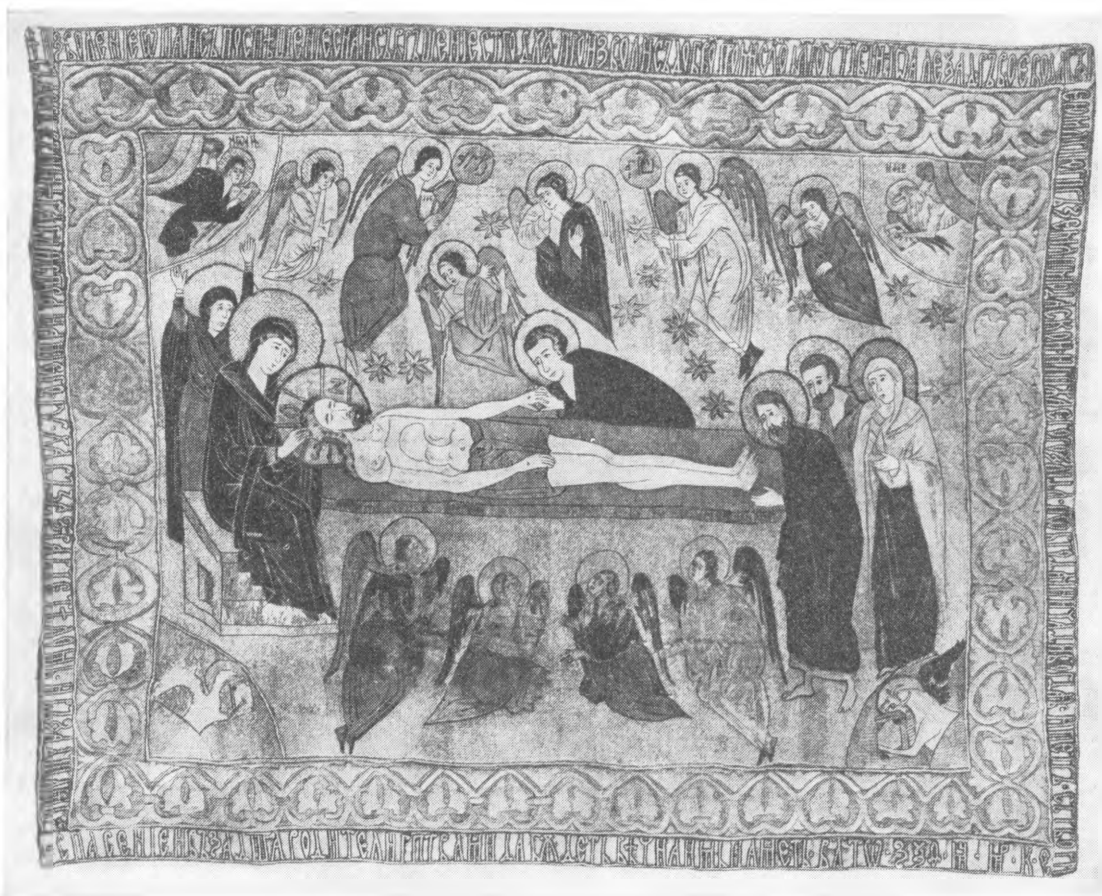
Что же касается вышивальщиц, то нет оснований сомневаться в их русском про-

исхождении. Тем более что хозяйка светлицы и сама принимала участие в работе, о чем свидетельствует опубликованный в 1881 г. надпись на не сохранившемся пыле воздушке, вложенном ею в 1512 г. в тот же Троице-Сергиев монастырь:

«ЛѢТА 7020 (1512) МѢСЯЦА ПОНЯ ВЪ 10 ДЕНЬ, ПРИ ДЕРЖАВѢ ГОСУДАРЯ ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ ВАСИЛЬЯ ИВАНОВИЧА ВСЕЯ РУСИ, И ПРЕСВЯЩЕННОМЪ МИТРОПОЛИТѢ ВАРЛААМЪ СІЯ ВОЗДУХЪ ШИЛА ИВАНОВА ЖЕНА ЗАХАРЬИЧА ВОИНОВА (зместо ОВИНОВА. — Н. М.) НАСТАСЬЯ ВЪ ДОМѢ ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ ТРОИЦѢ ПРЕСВЯТЫЯ БОГОМАТЕРЕ И ЧУДО-







*Плащаница  
1561 г.  
молдавского  
господаря  
Александра  
Ляпушняну.  
Киево-  
Печерский  
заповедник*

### ТВОРЦА СЕРГИЯ ПО ДУШИ МУЖА СВОЕГО И ПО СЕБЬ»<sup>23</sup>.

Это редко встречающееся указание на исполнительницу шитого произведения дает возможность предполагать ее непосредственное участие в создании и других произведениях. Мастерская прекратила свое существование со смертью Настасьи между 1516 и 1519 гг.<sup>24</sup>

Кроме упомянутых нами покрывала на престол и воздуха, во Вкладной книге Троице-Сергиева монастыря значится: «покрыв отлас черн, а на нем вышит крест да схима белым да светло-зеленым шолком, у креста круг шит золотом, да 2 аггла шиты шолком и золотом, венцы сажены жемчугом». Как видно из описания, этот покрыв, вероятно, на раку Сергия<sup>25</sup>, шит так же живописно, как и покрыв на престол. Покрив со схимой, как и воздух, не сохранился.

Однако до наших дней дошли другие произведения, по ряду признаков происходящие из той же мастерской. Так, в Музеях Московского Кремля находится

пелена с изображением новгородского архиепископа Иоанна, судя по небольшим размерам<sup>26</sup>, предназначавшаяся под молельную икону. Святой представлен прямолично, несколько ниже пояса. Обе руки его у груди, в одной — свернутый свиток. Фигура его удлинённых пропорций, хотя и не лишена монументальности. Вытянутое, с залысинами на висках и окладистой бородой лицо имеет острые, угловатые черты. Фоном для пелены служит синяя камка. Личное шито тонким некрученым шелком телесного цвета в одном направлении, что характерно для XV — начала XVI в., как и несложные узоры («рядки» и «ягодки») на мантии и нимбе, образованные красно-коричневой прикрепой золотного шитья. Нижняя одежда и откинутый на плечи куколь шиты синим шелком. По сторонам на фоне серебром вышито имя святого<sup>27</sup>. Изображение заключено в рамку с тем же узором, что и на покрыве с Распятием, только гирлянда серебряная, а цветы имеют красные или желтые сердцевинки, да по углам гирлянду прерывают розетки с серебря-



Икона  
с изображением  
Иоанна Вла-  
димировича,  
начальника XVI в.  
Государствен-  
ных дел  
Московского  
Кремля

лым, красным, желтым и голубым известками.

Здесь следует вспомнить, что совершенное предание вологодскому архиепископу Иоанну было установлено на муромском соборе 1547 г., но местное почитание его существовало с 1439 г.<sup>20</sup> Вследствие этого в изображении его до середины XVI в. изображаются, как кажется, только в Новгороде. Наиболее ранним из известных нам является его изображение на иконе 60-х годов XV в. «Битва вологодцев с суздальцами», где Иоанн представлен дважды в епитимьевских одеждах, как действующее лицо в «суде» с иконой «Богослужителя Знаменна»<sup>21</sup>. Впоследствии подлинность его предшествовала писать «к малому со источниками» и в белом клобуке<sup>22</sup>. Но, вероятно, в Новгороде существовал и какой-то другой иконографический образец этого свя-

того, так как не только на иконе, но и на ряде других произведений XVI и XVII вв. он изображен с открытой головой<sup>23</sup>.

Икона с Иоанном поступила в Музей Кремля в 1931 г. из Кострома<sup>24</sup>, где она оказалась, вероятно, благодаря стараниям восточных служителей Овсиных с галицкими и костромскими землями<sup>25</sup>.

Несомненную связь иконописца с Новгородом обнаруживает палата Исторического музея с изображением епископа Никиты в молитвенном предстании Патриарху-митрополиту, повелев приложиться фигура которого архаична и кругообразна<sup>26</sup>. Над митрополитом в верхнем углу лезвия икона благословляющая рука на фоне зева, шитого красным, синим и желтым золотом, с серебряными звездами и лучами. Фон лезвия служит сильно выцветшим брусничным тоном.

Фигура Никиты несколько удлиненных пропорций, руки — с тонкими пальцами. Безбородое лицо обрамлено короткими золотистыми волосами. Лицбе шито тонким некрученым шелком, атласным швом, в одном направлении. В золотном шитье использованы те же, что на предыдущей пелене, несложные узоры. На Никите красно-коричневая фелонь с серебряными крестами и песочного цвета подкладкой, серебряный с частой красной прикрепой омофор, епитрахиль с красными кистями и песочного цвета нижняя одежда с серебряными зарукавьями. У него красная обувь и серебряный нимб. Петр — в красно-коричневых с серебряными крестчатыми кругами святительских одеждах и серебряном клобуке с таким же нимбом. Наверху — надписи с именами святых<sup>35</sup>. Вокруг — кайма со знакомым уже нам орнаментом. В расцветке штамбов здесь чередуются синий и песочный шелка, а в цветах — песочный и более бледный — телесный. Цветы не имеют ярких сердцевин, но крестообразные розетки по углам расцвечены синим, голубым и песочным шелком.

Это изображение также не отвечает требованиям иконошского подлинника: «...подобием пишется стар, без браны, лицо морщиновато, в шапке владычне, риза святительская с омофором, в руках Евангелие»<sup>36</sup>. Вероятно, как и в случае с Иоанном, в Новгороде в XVI в. был в ходу и другой, более ранний иконографический тип этого святого с непокрытой головой, о чем свидетельствует не только наша пелена, но и покров с Никитой середины XVI в., по всем признакам вышитый в самом Новгороде, и ряд других произведений<sup>37</sup>.

Пелена вносит поправку в указания агнографов о почитании Никиты. Это был один из первых русских святых, местное почитание которого началось почти сразу после его смерти (1108 г.)<sup>38</sup>. «Однако, — замечает Голубинский, — потом более или менее задолго до половины XVI в. это празднование ему как святому прекращалось в Новгороде, и в 1558 г. ... оно вновь ему установлено»<sup>39</sup>. В это время были «обретены мощи» Никиты в приделе Иоакима и Анны Софии Новгородской, составлено новое «житие» его, и на одном из макарьевских соборов он был канонизирован как «общерусский святой», причем назван «новым чудотворцем»<sup>40</sup>. Наша пелена с наиболее ранним из из-

вестных нам изображений Никиты свидетельствует, что почитание этого епископа в Новгороде существовало по крайней мере в начале XVI в. и, может быть, не прекращалось вовсе, а лишь оживилось после 1558 г.<sup>41</sup>

Само сочетание на пелене изображений новгородского епископа и московского митрополита говорит, как и подпись «мастеры великого князя» на покрове с Распятием, не только о связях вкладчика с Новгородом и Москвой, но и подчеркивает его происхождение. Думается, кому, как не новгородцу, было известно предание, что «древние кельи» Никиты находились подле каменной церкви Петра-митрополита, которая существовала «на вратах у святей Софии» с 1416 г. Не для этой ли церкви и вышивалась пелена?<sup>42</sup>

В Новгородском гос. объединенном музее-заповеднике хранится хоругвь, разделенная на две половины. На одной изображено «Чудо Георгия о змие»<sup>43</sup>, на другой — Никола, Иоанн Богослов и новгородский архиепископ Евфимий<sup>44</sup>. Шелковый фон хоругви имеет в настоящее время тот же золотисто-песочный цвет, что и фон покрова с Распятием; вокруг изображений по обеим сторонам хоругви пришита кайма, также напоминающая кайму Распятия. На ней по синему шелку вышиты литургические надписи<sup>45</sup>, обрамленные узкими полосами, с тем же «овиновским» узором гирлянд пятилепестковых цветов. Здесь он выполнен золотом, более изящно, чем на маленьких пеленах, и не прерывается в углах розетками, а, как на покрове, изгибаясь, обходит всю кайму. Надписи на хоругви не похожи на узорную вязь Мыведона и Кувечи, они имеют обычное русское начертание, характерное для первой половины XVI в.

На хоругви дан краткий извод «Чуда Георгия о змие», без фигур царевны и очевидцев чуда. По наблюдениям исследователей, этот извод чаще встречается в новгородском искусстве зрелого XIV, XV и XVI вв., тогда как в других русских художественных центрах был более предпочтителен распространенный извод<sup>46</sup>. Несущийся галопом гнедой конь в красной с золотыми бляхами сбруе попирает извивающегося под ним золотого с серебряными крыльями и головой змия. В его раскрытую с красным языком пасть с силой всаживает копые подбоченившийся всадник в серебряно-золотой

*Пелена с изображением Никиты Новгородского, начало XVI в. ГИМ*



22 Плавание устюгов, 1880 г.



Страна  
хоругви  
с изображением  
Чуда Георгия  
о змие,  
начало XVI в.  
Новгородский  
музей

кольчуге. Упершись ногами в стремена, он чуть приподнялся в седле, весь повернувшись к змию. Стремительность движения коил и всадника подчеркивает развешающийся за спиной Георгия золотой с яркой красной прикрепой плащ. Остальная его одежда также шита приделами серебром и золотом с голубой (рубашка) и желтой (штаны) яркой красной простыми швами. Контуры изображения обведены коричневым шелком. Окруженный золотым нимбом лик Георгия сильно утрачен. Почти один нити остались и от древнего золотисто-песочного фона. Поверх его идет плохо читаемая позвещающая серебряная кадильца. В правом верхнем углу видна благословляющая рука, как и на панно с Николой.

Вышитым на другой половине хоругви

прямолинейным, в рост, святым придали известную индивидуальность характеристик. Живою, свободной линией рисунка отличается средняя фигура Иоваина Богослова с развешающимся плащом и тонко выписанной благословляющей рукой. Стоящие по сторонам его святителя более торжественны и статичны. Разнообразие вносят цветные шейки, которыми шиты их фелоня с серебряными крестами (желтая у Евфимия и зеленая у Николы). Все остальное, кроме красных обрелов пилг и зеленого поезда, шито золото-серебряными нитями с сиреневыми, зелеными, голубыми и красными прикрепами. Хоругвь исполнена более тщательно, чем остальные произведения святлицы. Особенно это заметно по лицам с мягко очерченными мелкими чертами, имеющими каждое свое



выражение. Над святыми — надписи с их именами<sup>47</sup>. В шитье хоругви больше золотных нитей, чем в других произведениях Настасьи, но преобладает тот же простой золотный шов «в рядки», характерный для раннего XVI в.

Сочетание на хоругви трех названных святых свидетельствует о вкладе ее в Вязицкий монастырь под Новгородом, где находились посвященные этим святым церкви, две из которых были сооружены архиепископом Евфимием.

В 1500 г. здесь поставлена церковь и над его захоронением<sup>48</sup>. Вероятно, этот год и следует считать нижней датой исполнения хоругви, хотя местное почитание архиепископа началось несколько раньше<sup>49</sup>. На хоругви Евфимий изображен, согласно «подлиннику», в святительских одеждах и в белом клобуке<sup>50</sup>. По-видимому, эта иконография была

устойчива, она сохраняется и в других произведениях<sup>51</sup>. Следует отметить, что изображение Евфимия на хоругви — одно из самых ранних, и до всецерковной канонизации его в 1549 г. вне новгородского круга памятников вообще не известно изображение этого святого, в свое время стоявшего во главе боярской партии, выступавшей против объединения Новгорода с Москвой.

В Музее православной церкви в Куопио (Финляндия) хранятся покров на мощи Арсения Коневского и пелена «Богоматерь Коневская», на каймах которых, судя по изображениям<sup>52</sup>, вышит точно такой же орнамент, как на покрове с Распятием Овиновой.

В описаниях Коневского Рождественского монастыря, находившегося на острове Коневце в Ладожском озере близ финляндской границы, имеется указание,

*Сторона хоругви с изображением Николы, Иоанна Богослова и Евфимия Новгородского, начало XVI в. Новгородский музей*

что там хранился белый атласный покров на раку основателя монастыря, вложенный в 1551 г. боярскими детьми Бровцыным и Щетининым<sup>53</sup>. С этим покровом отождествляют покров, находящийся ныне в Финляндии<sup>54</sup>.

Преподобный изображен на нем с окладистой бородой, большим с залысынами лбом, со свитком в левой руке. Правая его рука, крупная, хорошего рисунка, с характерным, сильно отогнутым большим пальцем, прижата к груди. На нем коричневая мантия, синие нижняя одежда и аналав с белыми крестами. На шитом золотом нимбе — разноцветные камни. Иконография похожа на Иоанна Новгородского, однако почти совпадает с рекомендацией иконописного подлинника для изображения Арсения Коневского: «подобием сед, брада аки Сергиева, потупея, риза поповская»<sup>55</sup>. Фигура вырезана с древнего фона — красного шелка, сохранившегося под надписью и орнаментом на кайме, и переложена на белый узорчатый атлас XIX в. Надпись, вероятно литургическая, расположена по всей кайме и окружена с двух сторон, как и на овиновском покрове, легким орнаментом из пятилепестковых цветов и X-образных штамбов.

Весь облик Арсения, его графически, без тошировок «прочерченное» лицо, однообразные швы более свойственны памятникам начала века, нежели его середины. Такое же впечатление производит и оригинальная по композиции пелена «Богоматерь Коневская» с крупными изображениями в углах средника Благовещения, Распятия и поясных апостолов Петра и Павла. Средник ее обрамляет надпись с полосами того же орнамента. Надо думать, что пелена и покров вышли из одной мастерской.

Необычно само поступление вклада — от двух детей боярских, что нивелирует его происхождение. Имена Бровцына и Щетинина впоследствии, в XVII в., встречаются среди дьяков и подьячих<sup>56</sup>. Небогатыми служилыми людьми члены этих семей, вероятно, были и в XVI в., и едва ли в доме кого-либо из них были вышиты эти столь высококачественные произведения. Можно выдвинуть два предположения: или в сведениях о вкладе вкралась ошибка, или он был сделан вторично. Происхождение же покрова и пелены есть основание вести из мастерской той же Настасьи Овиновой.

Арсений Коневский, новгородец по происхождению, основал монастырь около 1393 г. по благословению новгородского архиепископа Иоанна. Сюда к нему приезжал и другой архиепископ — Евфимий, вместе с которым они прежде были в новгородской обители на Лисьей горе. Вскоре после смерти Арсения (1444 или 1447 г.) устанавливается его местное почитание<sup>57</sup>. Это все тот же круг новгородских святых, к покровительству которых прибегают Овиновы. К тому же, как указывалось выше, они имели в Вотской пятине, где располагался монастырь, старинные поместья.

Однако, несмотря на предпочтение святых, особо почитаемых в Новгороде, и принятых здесь иконографических вариантов, произведения Настасьи Овиновой тесно связаны с Москвой. Эта связь проявилась и в обращении к мастерам великого князя, и в выборе композиции предстояния новгородского архиепископа московскому митрополиту на пелене, и, вероятно, в сочетании на хоругви Георгия Победоносца с новгородскими святыми. Своеобразное переплетение в произведениях Настасьи Овиновой московских и новгородских тенденций характерно для конца XV — начала XVI столетия — времени интенсивной миграции служилых землевладельцев в связи с присоединением к Москве новых областей. Происходило как бы «смещение» художественных центров. Вместе с землевладельцами перемещались мастера. На старые традиции оказывали влияние новые условия, общественная и художественная среда<sup>58</sup>. Эти явления сыграли не последнюю роль в процессе становления общерусской культуры наряду с тем огромным значением, которое имело непосредственное сосредоточение в Москве мастеров из разных русских земель.

Сам факт, что бывшие новгородские бояре, перемещенные в московские пределы, находясь на службе у великого князя и пользуясь услугами его мастеров, не забывают свой родной город и по-прежнему ищут покровительства у его святых, представляет, на наш взгляд, весьма примечательное явление не только в плане культурных взаимосвязей, но и для понимания общественно-политических настроений «выходцев» поневоле.

Не является неожиданным и обращение к чужеземному знаменщику. Именно в конце XV — начале XVI в. участие ху-



дожников из стран южного православия прослеживается в ряде произведений, созданных на русской почве, в том числе и в шитье. Следует вспомнить памятники, вышедшие в 90-х годах XV в. из мастерской великой княгини Елены Волошанки, или произведения первых двух десятилетий XVI в. с именем княгини волоцкой Анны<sup>59</sup>. Мастерская Настасьи Овиновой не была в этом случае одинока. Однако если в двух упомянутых выше светлицах, кроме художников, в создании произведений принимали участие и приезжие мастерицы, о чем свидетельствует сама техника шитья, то, исключая покров с Распятием, во всех остальных произведениях Настасьи Овиновой, кроме орнамента на каймах, нет никаких признаков, свидетельствующих о перекличке с памятниками южнославянского искусства. По-видимому, не только мастерицы, но и знаменщики здесь были русские. Орнамент же Мыведона и Кувекки стал своеобразной «подписью» мастерской.

Элементы молдо-влахийского искусства в произведениях Настасьи Овиновой дают новое вещественное доказательство непрерываемых связей древних румынских княжеств с Россией, не только политических, династических, экономических, но и культурных связей, прослеживаемых со времен великого князя Василия I вплоть до второй половины XVII в. Органичность восприятия этих элементов свидетельствует об общности закономерностей культурно-исторического развития Руси и стран Балканского полуострова.

\*

<sup>1</sup> ЗГИХМЗ, инв. № 414; размер 147×144 см.

<sup>2</sup> Леонид, архим. Надписи Троицкой Сергиевой Лавры. СПб., 1881, с. 32, № 84. В чтении автора есть и другие ошибки, например «государь» вместо «господарь», вставка пропущенных букв, изменение окончаний и т. д.

<sup>3</sup> Олсуфьев Ю. А. Кто вкладчики воздуха № 1479 и покрова № 1541 в музее б. Троице-Сергиевой Лавры. Сергиев, 1924.

<sup>4</sup> Доклад «Светлица повгородской боярыни в Москве» был прочитан 22 ноября 1966 г. на Ученом совете Музеев Московского Кремля. Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971, с. 24–25, илл. 37.

<sup>5</sup> В 1433 г. известен посадник Григорий Кириллович Овин, построивший в «Околотке Владычюном» церковь каменную Иоанна Златоуста «на старой основе» (Русский биографический словарь, СПб., 1896, т. I, с. 38). Его сыновья Захарий, Иван и Кузьма тоже были посадниками.

<sup>6</sup> Летописи упоминают Захария Григорьевича

и его сына, мужа нашей вкладчицы, Ивана Захарьевича в связи с походом 1476 г. Ивана III на Новгород. Они наряду с архиепископом и другими посадниками и боярами угощали великого князя и подносили дары. В 1477 г. во время мятежа в Новгороде Захарий вместе с братом Кузьмой были убиты новгородцами за то, что ходили к великому князю «на иных искати» (ПСРЛ, т. VI, с. 200, 204, 205).

<sup>7</sup> В 1489 г. из Новгорода было переселение более тысячи «бояр и житыхъ людей, гостей» во Владимир, Муром, Нижний Новгород, Переславль, Юрьев, Ростов, Кострому «и по инымъ городомъ», где они получили поместья, а их новгородские владения были переданы «лучшим гостям» и детям боярским (ПСРЛ, т. VI, с. 37). Так, принадлежавшие Ивану Захарьевичу владения в Вотской пятине были отданы московским служилым людям. Впоследствии Овиновы известны в Воронеже (1634 г.) и Касимовском уезде (XVI–XIX вв.). См.: Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1886, т. I, с. 9–10. Имя Овиновых в Москве нам встречалось только среди мелких служилых людей. Так, в грамотах Федора Ивановича 1595 и 1596 гг. значится писец Иван Овинов (Акты феодального землевладения и хозяйства. М., 1961, ч. III, с. 54, 60). Дьяк Иван Никитич Овинов служил в начале XVIII в. в Московской губернской канцелярии. См.: Руммель В. В., Голубцов В. В. Указ. соч., с. 10. Возможно, это были обедневшие потомки Ивана Захарьевича. Во Вкладной книге Троицкого монастыря упоминается также старица Евфросиния Овинова, по приказу которой старец Евстафей Головкин (1571–1593) купил вотчину в Московском уезде, «да две мельницы да луг» (ЗГИХМЗ, инв. № 288, 1673 г., л. 127 об.). В Кормовом синодике 1673 г. этого монастыря значится «корм по Овиновым роду поминати Иоанна, Анастасии, иноки Евфросинии, Иосифа, иноки Феогнии, Ксения младенца. Дачи их в московском уезде селцо Городищо, да деревня Наумово, да две мельницы под — заразная, да луг бугунов». Далее упомянуты шитье произведения, «да денежные дани 135 рублей», да еще «200 рублей» (ЗГИХМЗ, инв. № 5561, Синодик, № 1 от 21 января).

<sup>8</sup> Вероятно, около 1512 г. Иван Захарьевич умер, так как к этому времени относятся первые денежные и вещевые вклады Настасьи по его душе (ЗГИХМЗ, инв. № 288, л. 126 об.—127).

<sup>9</sup> Архим. Леонид. Указ. соч., с. 32, № 84. В левом круге можно прочитать еще и теперь: «ПИСАЛИ МАСТЕРЫ ВЕЛИ...О...О КНЗЯМ».

<sup>10</sup> У В. Даля есть слово «кувяка», означающее — мямля, вялый, лентяй. См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, т. 2, с. 210. Не отсюда ли прозвище нашего художника? И не как «МАКЪДОНЪ» ли (уроженец Македонии) следует читать имя второго?

<sup>11</sup> Александрова-Дольник Т. Н. Шитье.— В кн.: Троице-Сергиева Лавра. Сергиев, 1919, с. 94.

<sup>12</sup> Описание покрова во Вкладной книге монастыря 1673 г. (л. 126 об.) несколько отли-

- чается от нашего: «Настасьина же вкладу написано в ризных отписных книгах 83 го (1575 – Н. М.) году:... Покров, что покрывают прстль на отласе на червчатом, на нем распятие гдне, шито золотом и серебром, венцы у спса и у прчстые и у святых жемчугом сажены». В Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 г. покров назван воздухом: «Воздух отлас червчат образ Распятие господа нашего Исуса Христа со архангелы шиты розными шелки, при кресте пречистая богородица со апостолы, венцы шиты золотом и низаны жемчугом, по углам херувимы шиты золотом, около воздуха подпись шита серебром по синему атласу» (ЗГИХМЗ, инв. № 289, л. 116). В обоих документах на венцах указан жемчуг, впоследствии споротый, а атлас средника назван «червчатым», что можно объяснить только последующим выцветанием ткани.
- <sup>13</sup> «ЦАР СЛАВЫ» «ИС ХС», «МРОНОСИЦА» «МРӨУ», «НИКА», «ІВАНН БГСОСЛОВ», «ЛОН...». Подкладкой покрова служит песочного цвета тафта. Следует оговорить, что в шитье покрова и всех остальных произведений мастерской применялось пряженое серебро, частично позолоченное (то, что мы называем «золото», «золотное»).
- <sup>14</sup> В русском шитье XV–XVI вв. это единственный случай.
- <sup>15</sup> ГММК, № ТК-50; размер 161×207,5 см. Определение вкладки сделано В. Клейном и отмечено им в Описи Оружейной палаты (рукопись 1920-х годов), кн. 12, № 12792. Уточнение даты исполнения см.: *Двойченко-Маркова Е. М.* Из истории русско-румынских культурных связей XVI века. – В кн.: Древнерусская литература и ее связи с новым временем. М., 1966, с. 110–113.
- <sup>16</sup> См.: *Музическу Мария Ана.* Светские вышитые портреты – произведения румынского средневекового искусства. – *Studii si cercetari de istoria artei*, I, 1962, рис. 21, 22 и 7.
- <sup>17</sup> Так, на упомянутом воздухе Нягое Басараба изображены детали одежды и украшений стоящих в левом углу вкладчиков, плетеная корзина, в которую Никодим складывает вынутые из ног и рук Христа гвозди, клещи в его руках.
- <sup>18</sup> *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI в. М., 1971, с. 9.
- <sup>19</sup> См.: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893, т. I, с. 563. «Господарем всея Руси» назван Иван III в надписях на Большом и Малом сионах 1486 г. (ГММК, инв. № МР-1019 и МР-1026; см.: *Николаева Т. В.* Указ. соч., с. 62–63, № 46, 47); на серебряном ковше первой четверти XVI в. из ризницы Троице-Сергиева монастыря «господарем» именуется Василий III (ЗГИХМЗ, инв. № 331; см.: *Николаева Т. В.* Указ. соч., с. 76, № 70), а на пелене «Похвала Богородице» 1510 г., шитой княгиней Анной, – ее супруг, князь волоцкий Федор Борисович. Однако этот памятник носит следы южнославянского влияния, так же как и воздух из рязанского Солодчянского монастыря, выполненный замышлением архимандрита Досифея в 1512 г. при «великом цари... гос-
- подари и самодержце всея Руси». См.: *Николаева Т. В.* Указ. соч., с. 80, № 76; с. 91–92. № 98.
- <sup>20</sup> Византийская традиция украшения кайм на воздухах и пеленах орнаментом на Руси не получила широкого распространения. Здесь, по-видимому, довольно рано утвердился тип произведений с каймами, заполненными надписями или изображениями. И только иногда, в основном в ранних памятниках, а также в некоторых произведениях XVI и XVII вв. встречается орнамент в их обрамлении. В странах же южного православия, в частности в румынских княжествах, в XV–XVII вв. каймы большинства произведений заполнены разнообразными узорами. См.: *Musiceşcu Maria Ana.* Broderia Medievală românească. Bucureşti, 1969, il. 4, 5, 33, 37, 64–66, 69, 70, 73, 75, 76, 79–81.
- <sup>21</sup> Так, вариации этого мотива имеются, например, в живописи XIV в. в церкви Николая Орфаноса в Фессалониках; в миниатюрах славянского Евангелия XV в., созданного в Молдавии (Бодлеянская библиотека, Сапон. Gr. 122, f. 194–195; приношу благодарность О. А. Белобровой за это указание); на предалтарном кресте XIV–XV вв. из Баракони. См.: *Чубинашвили Г. Н.* Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959, ил. 501; во фресках XIV–XV вв. сербских церквей. См.: Боровић–Љубинковић Марјана, Љубинковић Радивоје. Церква у Доњој Каменици. – «Старинар», Нова Серија, Књ I, 1950, њл. 25; на московской иконе «Успение Богородицы» первой четверти XV в. См.: *Антонова В. И., Мневва Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. т. 1, М., 1963, с. 280, ил. 186; на нимбе ликтого изображения Богородицы Яромской серебряного мощевика начала XVI в. выполненного повгородским мастером. См.: *Николаева Т. В.* Икона-мощевик Успенского Козьмина монастыря на реке Яхренц. – ПЖНО 1979. М., 1980, ил. на с. 327 и 328; на русских терракотовых изразцах XVII в. См.: *Филиппов А. В.* Древнерусские образцы. М., 1938. Т. I.
- <sup>22</sup> Хранится в Киево-Печерском историко-культурном заповеднике (инв. № 2102; размер 142×178 см). Поступила в 1926 г. из Переяславля Хмельницкого.
- <sup>23</sup> *Леонид*, архим. Указ. соч., с. 31–32, № 82. Здесь указано, что на полях воздуха «по зеленой камке вышиты серебром стихи из Евангелия, а в середине по малиновой тафте плащаница, под которой серебром вышита надпись». Автор передает эту надпись в транскрипции XIX в. Несомненно, здесь, как и в случае с покровом, кроме имени вкладчицы, есть и другие ошибки. Во Вкладной книге Троице-Сергиева монастыря о воздухе сказано: «воздух на тафте на червчатой, шит золотомъ и серебром положение гдне во гробъ, у спса и у прчстой и у свтых вещи жемчугом сажены, а улехъ шиты золотом херувимы» (Вкладная книга 1673 г., л. 127).
- <sup>24</sup> Во Вкладной книге 1673 г. Троице-Сергиева монастыря под 1516 г. значатся уже не вклады Настасьи Овиновой, а сообщение, что ее деньги 40 рублей взяты келарем, а в январе 1517 г. «Настасьиних ж рухлады Овиновой продано ожерелье, да запястье жемчужные»

- за 40 рублей (л. 127). Между 1509 и 1519 гг. в Синодике монастыря 1575 г. встречаются имена Ивана Овинова и иноки Таисии Овиновой (Синодик № 2, л. 155, 165, ГБЛ). По всей видимости, незадолго до смерти Настасья постриглась с этим именем в один из ближайших к Троицкому монастырю, чем и объясняется продажа ее рухляди троичными монахами.
- <sup>25</sup> Вкладная книга 1673 г., л. 127. В Кормовом синодике 1673 г. под 21 января в числе вкладов рода Овиновых значится «покров на чудотворцову раку», «да пелена, а на ней шить образ прчстые бцы воплощение шить золотом и серебромъ и жемчюгомъ сажено». Вклад пелены отделен записью денежной дачи. Это обстоятельство, а также отсутствие пелены во Вкладной книге вносит сомнение, был ли это вклад Настасьи или какой-либо из двух других перечисленных здесь женщин рода Овиновых (иноки Евфросиньи и иноки Феогнии). Т. В. Николаева высказала предположение, что речь идет о хранящейся в Загорском музее «пелене» (инв. № 673), которую она относит к 70–80-м годам XV в. См.: *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства..., с. 61, № 43. Однако, судя по размеру (49×47 см) и содержанию, это «сударь». Он не похож на остальные произведения мастерской, а как более ранний по времени, едва ли мог быть записан после вкладов начала XVI в.
- <sup>26</sup> ГММК, инв. № ТК-2553; размер 24×17 см.
- <sup>27</sup> «ОАГОС ІОАН ЧЮДОТВО//РЕЦ НОУ////ГОРОДЫЦКІИ»
- <sup>28</sup> Архиепископ новгородский Илья (в схимонашестве Иоанн) умер 7 сентября 1185 г. Его имя связано со знаменитой осадой Новгорода союзными войсками во главе с суздальцами и «чудом» от иконы «Знамение». Интерес к этому событию, а вместе с тем и память об Иоанне «оживилась особенно в XV в., в эпоху последней борьбы Новгорода с Москвой». В «Житии» Иоанна, составление которого относят к концу 70-х – началу 80-х годов XV в., значится, что мощи его были открыты и установлено местное почитание в 1439 г. в связи с явлением его во сне архиепископу Евфимию. См.: *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, с. 127, 162–164.
- <sup>29</sup> См.: Каталог Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника. Л., 1963, с. 10. Иконы последней четверти XV в. с тем же сюжетом хранятся в Русском музее и Третьяковской галерее. См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч., т. 1, с. 152, № 103.
- <sup>30</sup> «Подобием стар, сед, брада аки Сергиева, на главе клубок белый, риза преподобническая, то есть мантия со источники, исподъ дичь, рука благословенна, а в другой свиток» (*Филимонов Г. Д.* Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века. М., 1876, с. 147).
- <sup>31</sup> Так он изображен, например, на иконе с избранными святыми и летописью о создании ее в 1560 г. «по повелению» жителей Запольской и Конюховой улиц Новгорода. См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч., т. 2, № 366, ил. 7; на надгробном покрове, исполненном в 1673 г. Дарьей Ивановой Дашковой по рисунку Михаила Новгорода. См.: *Плешанова И. И.* Резные фигуры «старцев» в собрании Государственного русского музея – В кн.: ПКНО, 1974. М., 1975, с. 276; на резном изображении 1559 г. с крышки раки (См.: Там же, с. 277) и на многих других произведениях, связанных преимущественно с Новгородом. Однако одновременно с этим встречается и третий иконографический вариант изображения Иоанна. Так, на вышитой в 1556 г. катапетазме, подаренной Иваном Грозным в Хиландар, «ИВАНЪ НОВГОРОЦКІИ» изображен в крестчатых ризах и епископской шапке. См.: *Стасов В. В.* Заметки о древней русской катапетазме. – ИАО, т. IV, 1863, с. 534–541.
- <sup>32</sup> Упоминание пелены см.: Каталог церковных и других предметов древности, находящихся в древлехранилище Костромского церковно-исторического общества в покоях Михаила Федоровича Романова, что в Ипатьевском монастыре/Авт. И. Баженов, Г. Соколов, И. Груздев, М. Раевский и Н. Малиновский. Кострома, 1914, с. 24, № 143.
- <sup>33</sup> Так, сохранилось предание, что в XIV в. новгородский боярин Иван Овин выстроил на своей земле на берегу Галичского озера в монастыре церковь Успения Богоматери в честь присланной ему «неким мужем» одноименной иконы, получившей название «Овиновской» (Православные русские обители. СПб., 1909, с. 261). Здесь приводится также легенда о перенесении иконы в Москву при великом князе Василии II и чудесном возвращении ее на старое место. Монастырь впоследствии назывался Паисиевский при слободе Овиновой. См.: *Денисов Л. И.* Православные монастыри Российской империи. М., 1908, с. 326. Барсуков считает, что Паисий (ум. в 1460 г.) был основателем монастыря. См.: *Барсуков Н.* Источники русской агрографии. СПб., 1882, стб. 419.
- <sup>34</sup> ГИМ, инв. № РБ-2659; размер 29,5×26 см.
- <sup>35</sup> «ОАГОС ЧЮДОТВОРЕЦ|НИКИТА ЕПСКП|НОУГОРОД|СКИИ», «ОАГОС ПЕТР|ЧЮДОТВОРЕЦ М|ТРОПОЛИТЪ». Прикрепы золотого шитья (синие, зеленые, красные и песочные) теперь еле заметны, но хорошо видны под подпоротой подкладкой с обратной стороны пелены. Фон имеет многочисленные прорывы и штопки. Почти весь высыпался коричневый шелк, которым были отмечены черты ликов. Вся пелена была более звучной по колориту и имела более четкий рисунок.
- <sup>36</sup> *Филимонов Г. Д.* Указ., соч., с. 262. Так он представлен, например, на надгробном покрове, шитом в 1672 г. в мастерской Дарьи Ивановны Дашковой (Новгородский музей, инв. № 3662/2139).
- <sup>37</sup> Покров см.: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье, с. 29, ил. 48. Также Никита изображен и на упоминавшейся выше иконе 1560 г. с избранными святыми (см. примеч. 31), на иконе первой половины XVII в. рядом с Иоанном Новгородским (ГИМ. инв. № 4409); без «шапки владычной» и даже без Евангелия он изображен на другой иконе XVII в. (ГИМ. инв. № 800).
- <sup>38</sup> См.: *Барсуков Н.* Указ. соч., стб. 389–391.
- <sup>39</sup> *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. с. 56, 100–102.
- <sup>40</sup> *Ключевский В.* Указ., соч., с. 264–265; см.

- также: Новгородские летописи. СПб., 1879, с. 86, 89.
- <sup>41</sup> Изображения Никиты встречаются до 1558 г. и на иконах, например на верхнем поле новгородской иконы первой половины XVI в. «Происхождение честных древ» (Антонова В. И., Мневва Н. Е. Указ. соч., т. 2, № 353).
- <sup>42</sup> Новгородские летописи, с. 162 (известие записано под 1670 г.). На с. 255 закладка церкви отнесена к 1415 г., в других же летописях указан 1416 г. (ПСРЛ, т. III, с. 106), что, кажется, имеет больше оснований. В этом году, когда в Москве поставляли в новгородские архиепископы Симеона, у гроба Петра (присяжного общерусским святым с 1339 г.) совершались «чудеса», что могло послужить поводом для сооружения церкви в Новгороде.
- <sup>43</sup> Новгородский музей, инв. № 1973; размер 74×73 см.
- <sup>44</sup> Новгородский музей, инв. № 1990; размер 74×73 см.
- <sup>45</sup> На одной стороне хоругви вышит тропарь Николаю Чудотворцу: «ПРАВИЛО ВЪРЪ ОБРАЗ КРОТОСТИ...»; на другой — тропарь Георгию: «ПОДВИГОМ ДОБРЫМ ПОДВИЗА...».
- <sup>46</sup> См.: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. М., 1982, с. 228.
- <sup>47</sup> «ОАГОС НИКОЛАЕ||ЧЮДОТВОРЕЦЪ», «ОАГОС АПСТЛЪ ИОАННЪ||БГОСЛОВЪ», «ОАГОС АРХИЕПСКИПЪ ЕУΘИМИИ||НОВГОРОДЦКІИ».
- <sup>48</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860, ч. I, с. 597.
- <sup>49</sup> Евфимий умер в 1453 г. Преемником его архиепископом Ионой было поручено написать Житие Евфимия Пахомию Логофету, возможно, во время пребывания последнего в Новгороде в 1460–1462 гг. (Ключевский В. Указ. соч., с. 121–122, 153–156). Под 1494 г. имя Евфимия встречается в Службной новгородской мннее. Е. Голубинский (указ. соч., с. 82) относит время установления местного празднования Евфимию к периоду между 1475 и 1494 гг.
- <sup>50</sup> «...Подобием сед, брада аки Иоанна Богослова, пододе повилась, на главе клобук бел, риза святительская, омофор и евангелие» (Филимонов Г. Д. Указ. соч., с. 291).
- <sup>51</sup> Например, на покрове 1549 г. вклада игумена Порфирия в Вяжицкий монастырь (Новгородский музей, инв. № 5906/8089), на резной деревянной крышке его раки первой половины XVI в. (см.: Плешанова П. И. Указ. соч., с. 274) и на ряде других произведений.
- <sup>52</sup> См.: Iääskinen Aune. The icon of the Virgin of Konevitsa. A Study of the «Dove Icon» and its Iconographical Background.— Finska kyrkohistoriska samfundets Handlingar (suomen kirkkohistoriallisen seuran Toimituksia) 85. Helsinki, 1971, s. 49, fig. 24, s. 196, fig. 79. Изображение пелены без каймы также издаю: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч., с. 288.
- <sup>53</sup> Пимен, архим. Рождественский Коневский монастырь. СПб., 1886, с. 1–39.
- <sup>54</sup> См. указ. соч. Ауне Ияскинен. Автор настоящей статьи имеет цветной диапозитив покровы, выполненный в Финляндии.
- <sup>55</sup> Филимонов Г. Д. Указ. соч., с. 32.
- <sup>56</sup> См.: Веселовский С. Б. Дьяки и подьячие XV–XVII вв. М., 1975, с. 69, 589.
- <sup>57</sup> Из «Жития» Арсения известно (написано псковским священником Василием в 1547–1558 гг.), что он ковал медные сосуды, дважды ходил на Афон, живя там по несколько лет, получил от архиепископа Евфимия на память ветхий белый клобук. См.: Пимен, архим. Указ. соч., с. 1–39; Денисов Л. И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908, с. 189–190; Барсуков Н. Указ. соч., стб. 58.
- <sup>58</sup> В этом отношении интересен упоминавшийся выше мощевик начала XVI в. с изображением Богоматери Яхромской, в котором стилистические и иконографические особенности московского искусства сочетаются с техническими и художественными приемами, свойственными новгородским ювелирам. По предположению Т. В. Николаевой, мощевик и ковчег, в который он вделан, были вложены в Успенский Козьмин монастырь близ Юрьева-Польского представителями рода Секерных, также выходцев из Новгорода. См.: Николаева Т. В. Икона-мощевик..., с. 333–334. Автор называет и другие произведения среднерусского происхождения конца XV — первой половины XVI в., где видна рука новгородского мастера.
- <sup>59</sup> См.: Маясова Н. А. Указ. соч., с. 20–21, табл. 27, 28; с. 23–24, табл. 34–36. Более подробно автором этот вопрос освещен в докладе на конференции НИИ искусствознания в 1975 г. «Русское лицевое шитье конца XV–XVI в. в его южнославянских связях». См. также: Двойченко-Маркова Е. М. Указ. соч.; Зелинская Г. Пелена «Христос с апостолами» из Воскресенского собора г. Волоколамска (в печати). О связях румынских княжеств с Россией существует обширная литература. См., например: Петров Н. Румынские художественные памятники в России и возможности их влияния на русское искусство.— В кн.: Труды XIV Археологического съезда в Чернигове, 1909 г. М., 1910–1911, ч. 2; Чебан И. О взаимоотношениях Молдавии с Московским государством в XV–XVIII вв.— Вопр. истории, кн. 2, 1945; Мохов Н. Очерки истории молдавско-русско-украинских связей. Кишинев, 1961; и др.

# НОВГОРОДСКИЕ ХОРОСЫ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

*И. И. Плешанова*

Большие меднолитые светильники — хоросы, воспроизводящие древние, домонгольские формы, привлекали внимание исследователей чаще, чем другие произведения медного литья. К ним обращались И. И. Толстой и Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский, В. Д. Грацилевский, Н. Р. Левинсон, Б. А. Рыбаков, Г. К. Вагнер, А. П. Окладников и другие авторы<sup>1</sup>. Однако немногие из хоросов, хранящиеся ныне в музеях, были опубликованы — вопросы о времени их создания, месте изготовления, символике изображений нельзя считать окончательно решенными. Хоросы из коллекции Гос. Русского музея позволяют сделать некоторые наблюдения в этом плане.

В новгородских летописях есть несколько упоминаний о светильниках. Новгородская первая летопись под 1066 г. сообщает о захвате Новгорода полоцким князем Всеславом Брючиславичем: «Приде Всеславъ и възъ Новгородъ, съ женами и съ детми; и колоколы съима у святыя Софие. О велика бяше беда въ часть тых! и понекадила съима»<sup>2</sup>. Та же летопись рассказывает о взятии Константинополя крестоносцами в 1204 г.: «Заутра же, солнцю възходящю, вънидоша въ святую Софию, и одъраша дъври и разсекоша овболъ, окованъ бяше всь серебромъ, и столпы серебряные 12, а 4 кивотъныя и тябло изсекоша... и понекадела и светилна серебряная, яко не можемъ числа поведати; ...»<sup>3</sup>. В 1419 г. во время грозы в Новгороде у церкви Богородицы «...чепъ паникадилную, что въ лбе, всю порвало...»<sup>4</sup>. Упоминаются и другие светильники: в 1377 г. умершего новгородского архимандрита Саву провожали «съ кандилы и съ свещами...»<sup>5</sup>, в 1548 г. архиепископ Феодосий в связи с перестройкой церкви Иоанна Предтечи (предела Софии) «... и свещами и книгами церковь украсилъ ... свещу негасимую поставилъ»<sup>6</sup>.

Таким образом, при упоминаниях о светильниках новгородские летописи называют их греческим словом «поликанделон» (πολύκανδηλον — многосвечник)<sup>7</sup>. На-

именование осветительного прибора «паникадило», существовавшее еще в домонгольский период, принадлежало, видимо, тем древним светильникам, которые известны по археологическим находкам. К их числу относится паникадило, найденное в Киеве на Хоревой улице<sup>8</sup>. Его ажурное тулово-чаша подвешено на трех цепях, отроги-свешники снабжены острием и чашечкой, декорированы фигурками хищных грифонов. Обломки хоросов, особенно их свешников и цепей, неоднократно находились в Киеве<sup>9</sup>, Переяславле-Хмельницком<sup>10</sup>, Херсонесе<sup>11</sup> и других местах.

Бронзовые, исполненные ажурным литьем светильники домонгольского времени орнаментированы ремennыми плетениями, их цепи обычно состоят из плоских литых ажурных полос, чередующихся с медальонами, а отроги-свешники украшены фигурками птиц, грифонов, головками хищных фантастических зверей.

Паникадило, извлеченное из развалин храма в Торжке<sup>12</sup>, возможно, было вполне несколько позднее. Сквозные поверхности чаши этого небольшого светильника (35,5 см в диаметре) были образованы изгибами стебля, завитками и сердцевидными фигурами.

Изображения светильников-чаш, аналогичных по форме древним паникадилам, повторяются в книжной миниатюре и на иконах: на фронтисписе Псалтири XIV в. из Коневского монастыря<sup>13</sup>, миниатюрах трех рукописей из Кирилло-Белозерского монастыря первой четверти XV в.<sup>14</sup>, иконе XIV в. «Введение во храм» из с. Кривое<sup>15</sup> и других, что может служить косвенным свидетельством о характере подвесных осветительных приборов в XIV—XV вв.

В XVI—XVII столетиях паникадиллом именуют светильник, основой которого является стержень или шар. На стержне в один или несколько ярусов крепились консоли-свешники. Еще в орнаментальном плетении фронтисписа новгородской Псалтири XIV в. читается изображение

стержневого светильника со свешниками-консолями<sup>16</sup>. Подобные осветительные приборы нередко были привозными, «немецкого дела», как отмечают церковные описи: «Перед Деисусом три паникадила медныя, литыя, первое большое, немецкого дела, в нем в середине осьмнадцать шандаловъ, а в дву по 12 шандаловъ; под ними яца строфокамиловы, обложены серебром на четыре грань; а под ними яблочки серебряныя золочены съ кистями...»<sup>17</sup>.

Древнее европейское осветительное устройство — «корона» — подобно обручу или низкому цилиндру, подвешенному на цепях<sup>18</sup>. Монументальные романские и готические светильники, располагавшиеся в центре храма, как и другие произведения прикладного искусства, подражали архитектурным формам. Они представляли собой круглую конструкцию, подобную городу со стенами и башнями<sup>19</sup>. Светильники, изображавшие город, олицетворяли Небесный Иерусалим — поэтический образ рая и церкви, данный в текстах 21 главы Апокалипсиса: «Нисходящъ с небесе от Бога, имущъ Славу Божию и светило его», где стены имеют двенадцать башен с именами апостолов на них, а Вседержитель — храм его и Агнец<sup>20</sup>.

Монах Теофил, автор «Записки о разных искусствах» (X—XI вв.), пишет: «Кто хочет приложить старание для того, чтобы сделать кадило драгоценной работы в виде города, увиденного пророком на горе, может сделать это следующим образом» — и излагает не только приемы изготовления чеканных и литых светильников, но и описывает их необходимые детали: башни, изображения апостолов, пророков, а также ангелов, охраняющих врата города<sup>21</sup>.

Среди ранних византийских осветительных приборов, предназначенных для установки масляных ламп, были распространены бронзовые паникадила в виде ажурного диска или розетки, орнаментированные крестами и круглыми отверстиями. Три цепи, на которых они были подвешены, сходились к небольшому шестилепестковому колпачку, подобному лилии<sup>22</sup>. Соответствующую деталь западных светильников Теофил именует «лилей»<sup>23</sup>. В коллекции Гос. Русского музея есть такое византийское паникадило<sup>24</sup>.

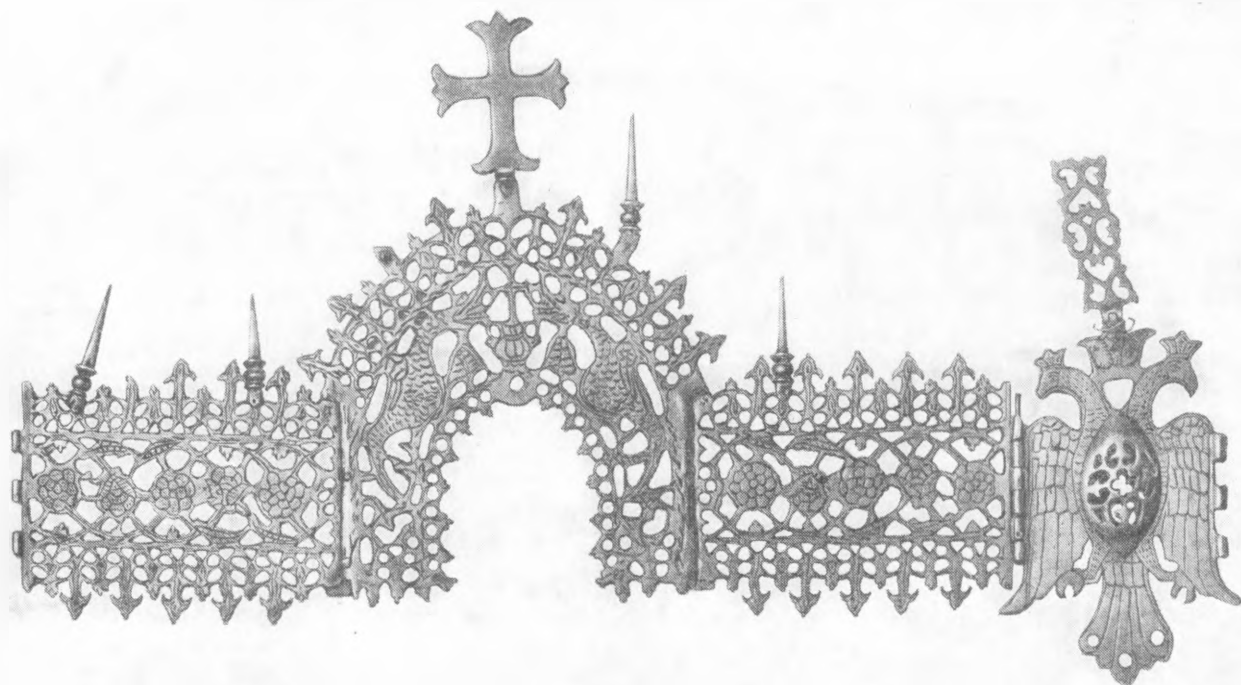
Другой тип византийского светильни-

ка значительно сложнее. Посетивший Афон в XVIII в. В. Григорович-Барский оставил описание афонских хоросов: «... глава всему тамо украшению церковному есть некий, от всех святогорцев именуемый хорос, иже в коемждо монастыре в соборномъ обретається храме... Есть убо сий хорос — некий обруч спешовый, равною мерою с главою храма соделанный, в широту яко на пяд или болше, или менше, но вес сквозе дирав изванный, с преплетением различных тонко изритых цветов, и птиц, и животных, с частыми пределами орлов двоеглавых и неких кругов, наподобие башен, висит же оцеплен з выи главной храма на дванадесять поясах, тоужде штукою и художествомъ излиянных. ... Нижне же обруча онаго такожде тонко излиянные некий дескоси, диравие, наподобие решет или кадилницъ висящих... сверху же, окрест всего хороса обстоят, на остротах водруженнии свещи многи...»<sup>25</sup>.

Н. П. Кондаков, посетивший монастыри Святой горы, описал афонские хоросы аналогичным образом, но отнес их к числу изделий немецких мастеров<sup>26</sup>.

К иным выводам пришла Б. Радойкович, считающая, что происхождение хоросов — византийское и что в IX—X вв. западные светильники подобной формы изготовлялись по византийскому образцу. Она отмечает, что хоросы, тождественные афонским, являлись обычным украшением сербских храмов и их более или менее древние образцы сохранились в ряде мест: в Дечанах (XIV в.), Маркове монастыре (XIV в.), Псаче (XVI в.), Охриде (XVI в.) и т. д. Дечанский хорос проще, чем западные светильники IX—X вв., и состоит из ажурных пластин с изгибом-«арочкой» посредине, на которых изображены грифоны, вплетенные в лозу<sup>27</sup>.

Несколько частей хороса, очевидно привезенных с Афона П. И. Севастьяновым<sup>28</sup>, хранятся в Русском музее (рис. 1)<sup>29</sup>. Вместе с исполненной по ним реконструкцией они экспонировались в греческом зале музея Академии художеств<sup>30</sup>. Это фрагменты цепей, повторяющие орнамент киевских и херсонесских находок<sup>31</sup>, звено «обруча» и двуглавый орел. Ажурная деталь «обруча» — его двенадцатая часть — исполнена из толстых медных пластин со сверленными или прорезными отверстиями. Она обрам-



лена зубчатым орнаментом, на поверхности крупно насечен рисунок. Центр детали — «арочка» или изображение врат, по сторонам которых в сквозном плетении орнамента читаются фигуры драконов. Наверху «арочки» — крест, на боковых прямоугольниках располагаются острия-свешники. Фигурка двуглавого орла — узел, к которому крепились звенья хороса, цепи, а снизу подвешивались кандила.

Надо предполагать, что домонгольская Русь была знакома с подобными осветительными устройствами не только потому, что для строительства древнейших русских храмов приводились «мастера от грек»<sup>32</sup>, но главным образом потому, что решение интерьера, закономерного во всех своих частях, торжественного и просторного, в центральном подкупольном пространстве требовало большого и торжественного светильника, соответствовавшего величию и членениями ритму пилонов, пилястр, проемов хоров, пышностью и узорностью — орнаментам фресок и мозаик, резьбе парапетов и преград, ковровому набору пола.

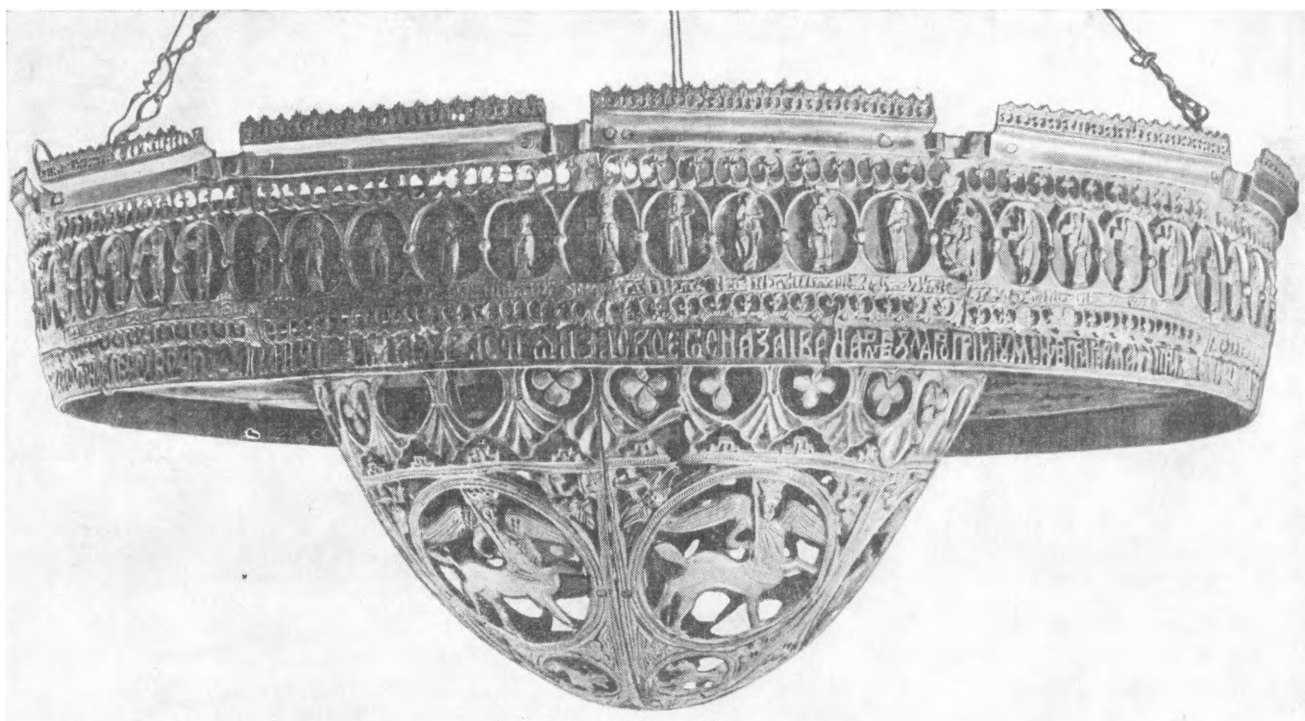
В этом отношении примечательны находки на городище Вщиж (близ Брянска) — знаменитые литые «арочки» мас-

тера Константина и кандило<sup>33</sup>. Их назначение неясно. Благодаря наклепанным снизу деталям, как бы втулкам, Б. А. Рыбаков пришел к убеждению, что арочки — часть напестольной сени<sup>34</sup>. А. С. Уваров, писавший о памятниках городища Вщиж вскоре после их раскрытия, назвал дату находок — XII в. — и уверенно высказался относительно назначения «арочек»: «...две стороны осмиугольного медного паникадила, коего форма доселе еще попадается часто во многих церквях Греции и Афона и известна под именем хорос...»<sup>35</sup>. Справедливость атрибуции Уварова подтверждает наличие подсвешников по верхнему краю «арочек», а также находка вместе с ними кандила.

Центральный светильник помещался в главном подкупольном пространстве храма, куда были обращены хоры и которое именовалось «хоросом». Павел Алеппский, посетивший Россию в XVII столетии, следующим образом описывает киевскую Софию: «Когдаходишь в храм через западные двери, то глазам твоим открывается пол хороса, сделанный из удивительной многоцветной мозаики с разнообразными тонкостями искусства»<sup>36</sup>.

*Фрагмент хороса, привезенный П. И. Севастьяновым с Афона*





*Паникадило  
из Папорот-  
ского  
монастыря,  
1526 г.*

Группу происходящих из Новгорода светильников, обычно именуемых «хоросами», правильнее было бы называть паникадилами. По форме и конструкции они тождественны киевским памятникам. Различные по размерам, они состоят из ажурного тулова, подвешенного на трех цепях, и изогнутых свешников.

В собрании Русского музея находится несколько таких светильников. Вкладная надпись одного из них уточняет происхождение и дату:

«ВКЛАДЪ ЗА СОБЯ И ЗА СВОЕГО  
СНА ЗА ИВАНА ЛЕТ(А) ЗЛД-ГО ПРИ  
ИГУМЕНЕ ПРИ ГЕРМАНЕ И ПРИ  
ВСЕ(Х) СТАРЦА(Х) ПО МИЛ(О)СТИ  
ЖИВОНАЧАЛНОЙ ТРОИЦЫ И СТГО  
ЧЮДОТВОРЦА НИКОЛЫ И ПРЕПД-  
НАГО ЧЮДОТВОРЦА ВАРЛАМА НА  
ПАПОРТНОВ МОНАСТЫРЬ ПОСТА-  
ВИЛ КРСТЪ СРЕБРОМ ОБЛОЖОНЪ С  
МУРОМ С НИКОЛИНЫМ НА Икону  
НА НИКОЛУ ЧЮДО...», далее дру-  
гим шрифтом: «ГРУЗИНСКОГО. СО-  
БОРА. ПАНИКАДИЛО. ПОНОВЛЕНО.  
1824 ГОДА МАИЯ 1 ГО»<sup>37</sup>.

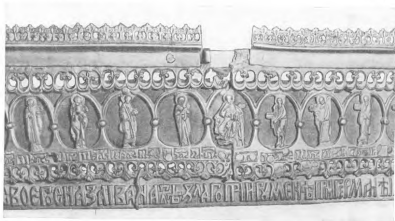
Таким образом, паникадило является вкладом 1526 г. в новгородский Папоротнов монастырь<sup>38</sup>. В 1824 г. оно было «поновлено» для собора в Грузии<sup>39</sup>,

в 1870-х годах хранится в Новгородском земском музее<sup>40</sup>, позднее — в Санкт-Петербургской духовной академии<sup>41</sup>. Паникадило поступило в Русский музей из Дома писателя<sup>42</sup>.

Памятник известен в специальной литературе. В 50-х годах XIX в. о нем упоминал И. Сахаров<sup>43</sup>; позднее на нем подробно остановился Н. Покровский<sup>44</sup>, отнесший его, несмотря на вкладную надпись, к XIII—XIV вв. и предположивший изготовление немецкими мастерами. Б. А. Рыбаков датировал это и другие новгородские паникадила XIV—XV вв.<sup>45</sup>

Тулово светильника состоит из цилиндрического обода и ажурного дна с полусферическим углублением. Обод собран из ряда отдельных деталей и орнаментирован по краям. На его поверхности четырежды повторена композиция Деисуса. Миниатюрные рельефные фигурки вписаны в просветы овальных отверстий, проходящих вдоль каждой пластины. Помимо фигур Деисуса — Спаса, Богоматери, Предтечи, архангелов, апостолов Петра и Павла, Василия Великого, Иоанна Богослова, в ряд включены изображенные фронтально избранные святые — Никола, Григорий Богослов, Савва Освященный, Власий, митрополит





Полосы  
из Новгородского  
собрания.  
Детали

Полосы  
из  
собрания,  
XV в.



*«Корсунская лампада» из Софийского собора, конец XV – начало XVI в.*

*Чеканное паникадило, XVI в. (?)*

Петр, Сергий Радонежский. Плоский круг дна смонтирован из шести тонких ажурных пластин с изображением херувимов на фоне из спиралей арабески. Полусфера образована шестью треугольными деталями, на которых крупно изображен крылатый кентавр в круге, а ниже, также в круге, барс.

Свешники крепились в двенадцати пазах по верхнему краю чаши и имели форму остролистной изогнутой ветви со штырем для насадки свечи. Цепи состояли из плетеных полос и медальонов с изображением кентавров. Хорос завершался шестилепестковой розеткой.

Паникадило утратило свешники и цепи (они еще были на нем в музее Санкт-Петербургской духовной академии)<sup>46</sup>. Ряд переделок является результатом его «поновления» для Грузинского собора<sup>47</sup>. Кроме того, оплывший, аморфный характер рельефа свидетельствует о том, что в этом изделии утрачена первоначальная четкость модели за счет многократного использования формы или в результате повторной формовки.

Значительно ближе к первоначальной модели другой экспонат — четыре пла-

стины, смонтированные на доску<sup>48</sup>. Вдоль каждой из деталей — ряд круглых отверстий, в просвете которых размещены миниатюрные рельефные изображения. На верхних представлена деисусная композиция в рост. Стык деталей закрывает изображение Спаса на престоле. К нему обращены Богоматерь, Предтеча, архангелы, апостол Павел, Василий Великий и Иоанн Богослов. Место крепления другой пары деталей перекрыто изображением Богоматери Знамение, по сторонам — десять пророков со свитками и символами пророчеств. Ниже отверстий — фигурки припавших к земле драконов, сплетенных попарно хвостами. Ажурное обрамление образовано свившимися в кольцо змейками. Под пластины подложена слюда, по краям доска обита оловянным литьем XVII в.

Экспонат поступил в Русский музей из собрания Археологического общества. Аналогичная доска с укрепленными на ней частями обода имеется в собрании Гос. Исторического музея<sup>49</sup>. Вероятно, для их изготовления было использовано паникадило или его фрагменты. В отличие от других эти памятники имеют про-



роческий ряд и изображение драконов, заполняющих нижнюю часть пластин.

Прекрасное качество отливки и хорошая сохранность позволяют заметить, что пластины замечательны по тонкости лепки, сложности и многоплановости миниатюрного рельефа, изяществу удлиненных фигур, тщательности проработки деталей. Они дают возможность сопоставлений с меднолитыми образками. В коллекции Русского музея можно отметить ряд аналогичных литых иконок, отнесенных Н. Г. Порфиридовым к группе новгородских памятников XIV–XV вв.<sup>50</sup> По манере моделировать форму, четкости силуэта и жесткой линейности складок, а также характеру деталей — лепке головы, разделке волос на пряди, изображениям обода паникадилам тождественны литые иконки «Чудо Георгия о змие»<sup>51</sup> и «Богоматерь с Николой и Власием»<sup>52</sup>, а средняя фигурка образка «Деисус»<sup>53</sup> исполнена по той же модели, что и Спас в центре чина на паникадиле.

В музейных инвентарях не сохранились сведения о происхождении небольшого паникадила из темной бронзы<sup>54</sup>. Обод его тулова обрамлен прорезным ор-

наментом. В просветах отверстий, опоясывающих хорос, три раза повторено изображение деисусного ряда. На пластине дна — медальоны с херувимами, окружение составляют спирали арабески. В треугольники деталей полусферы вписаны круги с крылатыми кентаврами, дополненные плетением орнамента. Цепи состоят из орнаментированных полос и медальонов. Свешники утрачены.

Тонкая отливка мелкого плетеного орнамента имеет много дефектов — мест, где металл не заполнил форму. На основании изображения в «Русских древностях»<sup>55</sup>, воспроизводящего эти дефекты, можно утверждать, что настоящее паникадило является так называемой «корсунской лампадой» из новгородского Софийского собора. Совпадают и размеры (10,5 вершков и 48,0 см). Следовательно, именно этот памятник привлек внимание почитателей русских древностей еще в начале XIX в. и ему посвящено множество упоминаний<sup>56</sup>, начиная с П. Кеплева (1822 г.) и Ф. Аделунга (1834 г.). Любопытна приведенная Ф. Аделунгом запись 1804 г. в описи Софийского собора, отражающая «корсунские» настрое-

*Паникадило из Никитской церкви в Новгороде, XV–XVI в.*

*Паникадило из имения «Беззаботное», XVI в.*

ния духовенства: «Лампада большая, медная, греческая, сквозная, на верхнем обруче и вокруг образа резные херсонские»<sup>57</sup>.

В 1914 г. Н. В. Покровский писал: «... заметим, что корсунского хороса в Софийской ризнице теперь нет, и едва ли не перешел он еще при Прохорове в музей Академии художеств, а теперь — в музей императора Александра III»<sup>58</sup>. У В. Прохорова в «Каталоге музея древнерусского искусства»<sup>59</sup> значится «Корсунская (так называемая) лампа», а М. П. Боткин, перечисляя предметы, полученные Русским музеем из Академии художеств, в XXI зале музея называет древние паникадила с Афона и из Новгорода<sup>60</sup>.

Паникадила Николаевского Папоротского монастыря и софийское различаются размерами: первое на 12 свечей (72 см в диаметре), второе — на 6 (48 см в диаметре). Они исполнены по разным формам, что особенно отчетливо проявилось в деталях полушария. Только пластины обода того и другого памятников тождественны. Изображение кентавра в круге на миниатюрных частях полушарья «корсунской лампы» то же, что и в медальонах цепей. Углы заполнены тройной петлей орнамента. На полусфере папоротского паникадила сочетаются кентавр в большом круге, барс, орнамент, херувимы, заполняющие углы.

Повторением, как бы копией «корсунской лампы» является паникадило, также шестисвечное, чеканенное из тонкого медного листа, с вырубленным фоном<sup>61</sup>. Можно предполагать, что оно новгородское и исполнено позднее «лампады»<sup>62</sup>. Экспонат поступил из Эрмитажа в 1930 г.

Еще одно паникадило Русского музея — хорошо отлитый и прекрасно сохранившийся экземпляр, утративший только свои двенадцать свешников<sup>63</sup>. По размерам оно совпадает с папоротским памятником, но имеет некоторые изменения деталей полушарья — заполнение уголков трилистником. Большое паникадило подобной формы и с трилистником в углах изображено в «Русских древностях» как хорос церкви Никиты в Новгороде<sup>64</sup>. Н. В. Покровский сообщает, что в 70-х годах прошлого века паникадило было вывезено в Москву Г. Д. Филимоновым, а затем попало к М. П. Боткину<sup>65</sup>. В коллекции последнего действительно был такой светильник<sup>66</sup>, и, сле-

довательно, можно предположить, что в Русском музее хранится никитское паникадило<sup>67</sup>.

Таким образом, перечисленные памятники связаны происхождением с Новгородом и имеют ряд общих черт — крупные орнаменты и изображения в нижней части и детали обода, где мелкие ажурные зубчатые обрамления сочетаются с миниатюрными фигурками Деисуса. На двенадцатисвечных паникадилах это сочетание кажется немасштабным. Все эти паникадила составляют одну группу и, видимо, характерны для Новгорода. Является исключением экземпляр Новгородского музея, имеющий ряд переделок. Судя по описанию Макария, он из Зверина монастыря<sup>68</sup>.

Отличается от всех перечисленных светильник, поступивший в музей из церкви имени «Беззаботное»<sup>69</sup>. Сохранилась только «чаша» — колпачок, а цепи, свешники, первоначальное обрамление обода утрачены. Паникадило почти совпадает в размерах с софийской «лампадой», но отлито по иным формам. На ободке чередуются пластины, заплетенные спиралью стеблей, и с изображениями херувимов, возле которых в просветах фона — дубовые ветви с желудями, как на псковских керамидах. На стыках пластин обода — крупные накладные фигуры дважды повторенного Деисуса. Детали плоского дна и полушарья, близкие по изображениям рассмотренным выше памятникам, очень строго пролеплены и тщательно обработаны после отливки — зачищены и прочеканены. Паникадило имеет четкие ажурные поверхности, удлиненную, заостренную книзу форму полушарья и, несмотря на переделки XIX в., сохранило строгость и красоту силуэта.

Возможно, этому или тождественному светильнику принадлежала цепь, фрагмент которой сохранился в собрании музея<sup>70</sup>. В ее медальоне — крылатый кентавр в короне, со щитом и булавой, направляющийся влево, как на полушарье хороса. Она также прочеканена, а плохо вылившиеся отверстия расверлены.

Аналогией памятнику Русского музея является паникадило, найденное в 1912 г. в Островском уезде Псковской губернии<sup>71</sup>.

Островское паникадило, сохранное вплоть до изящно изогнутых ветвей-свешников, — единственный памятник, дающий полное представление о замечатель-

ных древних светильниках Новгорода и Пскова. На двери Единоверческой церкви в Пскове укреплены фрагменты еще одного аналогичного паникадила — крупные меднолитые фигуры «Деисуса» и плетеные полосы цепей<sup>72</sup>. Есть старое, но неопределенное указание на существование хороса в селе Выбуты<sup>73</sup>; хоросы были также в Троицкой церкви г. Опочки и в селе Корель<sup>74</sup>.

По-видимому, паникадило из Островского уезда, памятник Русского музея и фрагменты с двери Никольской Единоверческой церкви составляют группу, которую следует связать со Псковом.

Уточнению даты отливки новгородских и псковских «хоросов»-паникадил может способствовать несколько обстоятельств. В первую очередь следует учитывать дату папоротского памятника — 1526 г. Судя по качеству отливки, могут быть отнесены к более раннему времени пластины обода из собрания Русского музея. Стиль их изображений укладывается в рамки наших представлений о произведениях пластики и медного литья конца XV — начала XVI в. Спирали орнаментального мотива «арабеска», присутствующие на всех светильниках, появляются в искусстве Новгорода первой половины XV в. и, изменяясь, живут длительное время. Их можно отметить на ряде произведений искусства Новгорода и Пскова конца XV — начала XVI столетий.

Столь редкий мотив, как дубовые ветви с желудями, известен на псковских керамидах (наиболее ранняя дата — 1530 г.) и некоторых псковских колоколах XVI в.

Кроме того, подбор избранных святых на ободке, в котором из числа русских святителей и преподобных присутствуют только митрополит Петр и Сергей Радонежский, может свидетельствовать о том, что формы изготовлены до соборов 1547—1549 гг., вероятнее всего, в конце XV — первых десятилетиях XVI в.

Псковские и новгородские паникадила донесли до XVI столетия формы древних светильников, украшавших русские храмы в домонгольский период.

Если большой западный светильник не только символизирует, но и изображает «Небесный Иерусалим», то относительно греческого Василий Барский высказался осторожно, исходя из смыслового значения слова: «Хорос убо гречески не что инно знаменуе, точию лик торжест-



вующих и чьяно окрест обстоящих, напо- *Паникадило*  
добие убо живаго лика метафоричным *из имени*  
способом и оный безъдушный лик, или *«Беззаботное».*  
хорос, нарицается»<sup>75</sup>. *Деталь*

Изображения новгородских и псковских паникадил разноречивы: «Деисус» и херувимы сочетаются на них с кентаврами в кругах и змеями в обрамлении пластин. Подобно клейму новгородских Васильевских врат 1336 г., кентавр «хоросов» крылатый, в царской короне, герой апокрифических сказаний о Соломоне и Китоврасе<sup>76</sup>. Официальное отношение к Китоврасу было выражено южнославянским индексом XIV в.: «О Соломоне цари и о Китоврасе басни и кощуны — лгано: не бывал Китоврас на земли, но елинистие философы ввели»<sup>77</sup>.

Попытки истолковать смысл изображения этого персонажа на паникадиле сделаны А. П. Окладниковым<sup>78</sup> и Г. К. Вагнером<sup>79</sup>, которые не пришли к единому мнению. Г. К. Вагнер раскрывает содержание хоросов как намек на победу библейского царя над кентавром. А. П. Ок-

ладников видит в Китоврасе популярнейший образ древнерусской литературы и фольклора. Второй вариант представляется более убедительным.

Следует заметить, что важное место, занимаемое кентавром на светильниках, наводит на мысль о возможности светского использования предмета.

XVI столетие — время расцвета декоративно-прикладного искусства Новгорода и Пскова, особенно искусства художественной обработки металла. В этот период псковские мастера, в частности литейщики, неоднократно выполняют ответственные заказы Москвы и Новгорода по отливке колоколов. Дошедшие до наших дней многочисленные произведения крупного псковского литья свидетельствуют о высоком уровне художественного и технического мастерства псковских литейщиков. В настоящее время принято связывать с Новгородом все паникадила-«хоросы». Материалы коллекции Русского музея позволяют установить происхождение памятников и найти отличия между новгородскими и псковскими «хоросами».

\*

- <sup>1</sup> Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде, II. М., 1860, с. 231—233; Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, VI. СПб., 1899, с. 164—166, рис. 201—203; Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии. СПб., 1909, с. 35—37, табл. XI; Он же. Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914, с. 3—6, табл. II, 1; Грацилевский В. Д. Описание музея Псковского церковно-археологического комитета. Псков, 1914, с. 52—53, рис. XVIII; Левинсон Н. Р. Подвесные осветительные приборы XVI—XVII вв.—В кн.: Труды Государственного Исторического музея, в. XIII, М., 1941, с. 83—85; Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1948, с. 619—622; Окладников А. П. Бронзовое зеркало с изображением кентавра, найденное на острове Фаддея.—СА, XIII, 1950, с. 56; Вагнер Г. К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах.—Краткие сообщения Института археологии АН СССР, 81, 1960, с. 25—30; Левинсон Н. Р. Изделия из цветного и черного металла.—В кн.: Русское декоративное искусство, I. М., 1962, с. 298—299; Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969, с. 49—50, рис. 42.
- <sup>2</sup> ПСРЛ, III. СПб., 1841, с. 2.
- <sup>3</sup> Там же, с. 28.
- <sup>4</sup> Там же, с. 108.
- <sup>5</sup> Там же, с. 91.
- <sup>6</sup> Там же, с. 149.
- <sup>7</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1971, III, с. 197.
- <sup>8</sup> Киевский Гос. Исторический музей; Собрание Б. И. и В. И. Ханенко. Древности Приднепровья, 6. Киев, 1907, табл. XII; Каргер М. К. Древний Киев. М.; Л., 1958, I, с. 379, рис. 84; Левинсон Н. Р. Изделия из цветного и черного металла, с. 298, рис. 200; Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971, рис. 20, 21.
- Другие киевский хоросы: Собрание Б. И. и В. И. Ханенко, 5. Киев, 1902, табл. VII; Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 257—260, рис. 57; Он же. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков.—В кн.: История русского искусства, I. М., 1953, с. 276, ил. на с. 270; Левинсон Н. Р. Изделия из цветного и черного металла, с. 298, рис. 201.
- <sup>9</sup> Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, в. IV—V. Киев, 1915, с. 23, табл. XIII, 4, 5 (фрагменты хороса из Михайло-Златоверхого монастыря); Каргер М. К. Указ. соч., с. 379—380, рис. 85 (обломки хороса из Софийского собора).
- <sup>10</sup> Каргер М. К. Раскопки 1952—1957 гг. в Переяславле Хмельницком.—СА, XX, 1954, с. 17, рис. 7.
- <sup>11</sup> Якобсон А. Л. Русско-корсунские связи XI—XIV вв.—ВВ, XIV, 1958, с. 120—121 (фрагменты херсонесских хоросов).
- <sup>12</sup> Жизневский А. К. Описание Тверского музея. М., 1888, с. 131—132, № 589.
- <sup>13</sup> Псалтирь XIV в. из собрания Толстого: ГПБ, № 4 (402); Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, л. LXX, 1.
- <sup>14</sup> Псалтирь 1424 г.: ГРМ, инв. № Др. Гр. 17; Часослов 1423 г., Сборник XV в.; см.: Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 239, рис. 171.
- <sup>15</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ-2724.
- <sup>16</sup> Псалтирь XIV в. из собрания Фролова: ГПБ, Г. I. 2, л. 7 об.; см.: Стасов В. В. Указ. соч., л. LXXI, 1; Свириц А. Н. Искусство книги Древней Руси. М., 1964, с. 77—78, ил. на с. 195.
- <sup>17</sup> Книга переписная соборная церкви Пресвяты Богородицы Благовещения и пределов 188-го и 189-го годов (Московского Благовещенского собора, XVII в.); см.: Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год под редакцией Г. Филимонова. М., 1873, с. 8.
- <sup>18</sup> Изображения светильников на немецких миниатюрах (Регистр Григория, X в.—св. Григорий и его писец; Золотой кодекс из Этернаха, XI в.—Рождество Христова) см.: Feist P. H. Meisterwerke deutscher Buchmalerei um das Jahr 1000, Dresden, 1955, S. 12—13, 19, Taf. 2, 10.
- <sup>19</sup> Толстой И., Кондаков Н. Указ. соч., VI, с. 165—166.
- <sup>20</sup> Окровление св. Иоанна Богослова, гл. 21, ст. 2—26.
- <sup>21</sup> Теофил. Записка о разных искусствах.—ВЦНИЛКР. Сообщения, 7, М., 1963, с. 148—154.
- <sup>22</sup> Сведения о паникадилах данного типа, а также ссылки на литературу см.: Wulff O. Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italienische Bildwerke. I. Altchristliche Bildwerke. B., 1909, N 1004—1007; Schlumberger G. Un «Polycandilon» byzantin.—Melanges d'archéologie byzantine. P., 1895, p. 175.

Аналогии: ГЭ, инв. № 39; см.: Банк А. В.

- Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.; Л., 1966, № 17, с. 279; Искусство Византии в собраниях СССР, I. Каталог выставки. М., 1977, № 168.
- <sup>23</sup> Теофил. Указ. соч., с. 153.
- <sup>24</sup> ГРМ, инв. № М-3374. Медь, литье. Размеры: выс.—21,5 см., дм.—31,2 см. Происхождение в инвентарных книгах не отмечено.
- <sup>25</sup> Прохоров Г. И. Заметка по поводу статьи Н. А. Чернышева «Апокалипсический сюжет годового паникадила Софийского собора в Новгороде». — ТОДРЛ, ХХІХ, 1974, с. 359—360.
- <sup>26</sup> Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, с. 239, рис. 21, 44.
- <sup>27</sup> Радојковић Б. Старо српско златарство. Београд, 1962, с. 50—51, 79, рис. ХІІІ, рис. 36.
- <sup>28</sup> Булаев Ф. О заслугах, для русской науки и общества, П. И. Севастьянова. — Вестн. О-ва древнерусского искусства 1874—1876 г., № 1/12. М., 1876, раздел V, с. 40—42; Филимонов Г. Характеристика археологической деятельности П. И. Севастьянова. — Там же, раздел IV, с. 17—20.
- <sup>29</sup> ГРМ, инв. № М-3381. Медь, литье, чекан. Размеры: 45×79,5×0,4 см.; 29,2×19×0,5 см.; 14,7×4,2×0,2 см.
- <sup>30</sup> Прохоров В. Каталог Музея древнерусского искусства. СПб., 1879, с. 59, № 1, 12.
- <sup>31</sup> Каргер М. К. Указ. соч., I, рис. 85; Якобсон А. Л. Указ. соч., с. 120—121 и др.
- <sup>32</sup> ПСРЛ, I, СПб., 1846, с. 52.
- <sup>33</sup> ГИМ; см. в кн.: Уваров А. С. Древний храм на Вщижском городище. — Уваров А. С. Сборник мелких трудов, I. М., 1910, с. 386, рис. 130, табл. СХХ, 172, 173; Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 252—257, ил. 54, 55, 56; Левинсон Н. Р. Изделия из цветного и черного металла, с. 295, 298, ил. 199; Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство..., с. 81—87, ил. 120—123.
- <sup>34</sup> Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 253; Он же. Русское прикладное искусство..., с. 81.
- <sup>35</sup> Уваров А. С. Древний храм на Вщижском городище, с. 386.
- <sup>36</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., в. II. М., 1897, с. 69.
- <sup>37</sup> ГРМ, инв. № М-3848. Медь, литье. Высота 22 см, диаметр 72 см.
- <sup>38</sup> «...В то же лето (6912—1404.—И. П.) постави Перфирей Кавский деревянную церковь святого Николу на Папоротне, и монастырь устрои» (ПСРЛ, III, с. 134, 234; IV, СПб., 1848, с. 107).
- <sup>39</sup> Село Новгородской губернии и уезда, в 18 верстах от города. Рядом с селом мыза Грузино, вместе с селом принадлежавшая гр. А. А. Аракчееву. — Энцикл. слов. СПб., 1893, IX, с. 786.
- <sup>40</sup> Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии, с. 36.
- <sup>41</sup> Там же, с. 35.
- <sup>42</sup> Оформлено на постоянное хранение в 1973 г.
- <sup>43</sup> Сазаров И. Записка для обозрения русских древностей. СПб., 1851, с. 50.
- <sup>44</sup> Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии, с. 35—37; Он же. Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 4.
- <sup>45</sup> Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 619.
- <sup>46</sup> Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии, табл. XI, 6.
- <sup>47</sup> Например, пазы для свешников, петли для крепления цепей и др.
- <sup>48</sup> ГРМ, инв. № М-3060. Медь красная, литье. Олово, литье. Слюда. Размеры доски: 22,3×56,1×2,2 см. Размеры пластин: 8,3×22 см; 8,3×23,8 см; 8,2×22,6 см; 8,3×25 см.
- <sup>49</sup> ГИМ, инв. № 20271. См.: Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 622—623; Вагнер Г. К. Указ. соч., с. 30.
- <sup>50</sup> Порфиридов Н. Г. Об одной группе древнерусских меднолитых изделий. — Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1959, с. 52—55.
- Близость между меднолитыми новгородскими образками и изображениями паникадила была отмечена Г. Н. Бочаровым (Указ. соч., с. 49).
- <sup>51</sup> ГРМ, образец «Чудо Георгия о змие», инв. № 2393. Медь, литье. Размеры: 5,5×4,7×0,3 см. Из Археологического общества; ГРМ, образец «Чудо Георгия о змие»; инв. № М-974. Медь, литье. Размеры: 4,3×3,5×0,2 см.
- <sup>52</sup> ГРМ, образец «Богоматерь Одигитрия», инв. № М-404. Медь, литье. Размеры: 6,8×5,8×0,2 см. Из собрания М. П. Боткина.
- <sup>53</sup> ГРМ, образец «Деисус», инв. № М-148. Медь, литье. Размеры: 5,8×4,2×0,25 см. Из ГАИМК; ГРМ, образец «Деисус», инв. № М-130. Медь, литье. Размеры 5,7×4,2×0,3 см.
- <sup>54</sup> ГРМ, инв. № М-3366. Медь, литье. Размеры: выс. 23,0 см, дм. 48,0 см, длина цепей — 44,0 см.
- <sup>55</sup> Толстой И., Кондаков Н. Указ. соч., VI, с. 165, рис. 203.
- <sup>56</sup> Келлен П. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии. М., 1822, с. 73; Аделунг Ф. Корсунские врата в новгородском Софийском соборе. М., 1834, с. 93, 208; Солнцев Ф. Древности Российского государства. Отд. I. М., 1843, с. 77—79, № 46, 47; Забелин И. О металлическом производстве в России до XVII столетия. — ЗРАО, 1853, с. 28; Макарий, архим. — Указ. соч., II, с. 232—233; Прохоров В. Указ. соч., с. 60; Покровский Н. В. Церковно-археологический музей С.-Петербургской духовной академии, с. 37; Он же. Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 6; Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 621, 622.
- <sup>57</sup> Аделунг Ф. Указ. соч., с. 208, примеч. 275.
- <sup>58</sup> Покровский Н. В. Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 6.
- <sup>59</sup> Прохоров В. Указ. соч., с. 60, № 11.
- <sup>60</sup> Лихачев Н. П., Боткин М. П. Обзорение Отделения христианских древностей в музее имп. Александра III. СПб., 1898, с. 84.
- <sup>61</sup> ГРМ, инв. № М-3367. Медь, чекан. Цепи литье. Размеры: высота 24 см; диаметр 48 см; длина цепей 54 см. Свешники утрачены.
- <sup>62</sup> В «Русских древностях» И. И. Толстого и Н. П. Кондакова (VI, с. 165) упоминаются также чеканные светильники, находившиеся в Новгороде.
- <sup>63</sup> ГРМ, инв. № М-3365. Медь, литье. Размеры: высота чаши 32,5 см; диаметр 69,5 см; длина цепей 71 см. Свешники утрачены.
- <sup>64</sup> Толстой И., Кондаков Н. Указ. соч., VI, с. 164—165, ил. 201, 202.



- <sup>65</sup> *Покровский Н. В.* Церковно-археологический музей С.-Петербургской духовной академии. с. 36; *Он же.* Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 4.
- <sup>66</sup> Музей М. И. Боткина.— Художественные сокровища России, 1902, № 3, с. 60, рис. на с. 59.
- <sup>67</sup> *Толстой И., Кондаков Н.* Указ. соч., VI, ил. 201.
- <sup>68</sup> *Макарий,* архим. Указ. соч., II, с. 231—232.
- <sup>69</sup> ГРМ, инв. № М-3372. Медь, литье. Размеры: высота 26 см; диаметр 51 см; длина цепей 54 см.
- <sup>70</sup> ГРМ, инв. № М-3044. Медь, литье. Размеры: длина фрагмента 32,5 см; диаметр медальона 7,8 см. Из Этнографического отдела Русского музея.
- <sup>71</sup> Принадлежит Псковскому историко-архитектурному музею-заповеднику. Медь, литье. Размеры: высота 30 см; диаметр 48 см. *Грацилевский В. Д.* Указ. соч., с. 52—53, ил. 18; *Покровский Н. В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 3.
- <sup>72</sup> ЛОИА АН СССР, Фотоархив, 0.107, № 28.
- <sup>73</sup> *Покровский Н. В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 4.
- <sup>74</sup> Каталог выставки XVI Всероссийского археологического съезда 1914 г. Псков, 1915, с. 55, № 27; *Даль Л. В.* Обзор русской орнаментации.— Зодчий, СПб., 1878, л. 6, № 50, 51.
- <sup>75</sup> *Прозоров Г. И.* Указ. соч., с. 360.
- <sup>76</sup> *Веселовский А. Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872, с. 230.
- <sup>77</sup> *Орлов А. С.* Древняя русская литература XI—XVII вв. М.; Л., 1945, с. 24—26; *Гудзий Н. К.* История древней русской литературы. М., 1966, с. 32—33.
- <sup>78</sup> *Окладников А. П.* Указ. соч., с. 56.
- <sup>79</sup> *Вагнер Г. К.* Указ. соч., с. 29.



ПЕЛЕНА «БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ»  
ИЗ СОБРАНИЯ МОСКОВСКОГО  
ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

*Л. М. Чернилова*

Русское лицевое шитье XVII в. изучено сравнительно мало. Работы, посвященные этому широко распространенному на Руси виду искусства, касаясь XVII в., выделяют памятники Строгановских мастерских, в остальных случаях ограничиваясь указанием на характер эволюции шитья, которое со второй половины XVI в. все больше приобретает сходство с ювелирным искусством<sup>1</sup>.

Для исследователей всех видов древнерусского искусства XVII столетие, как никакое другое, ставит наряду с традиционной проблемой уникальности памятников и индивидуальности художественного языка проблему их массовости и унифицированности. Публикации же шитых произведений XVII в. немногочисленны и в достаточной мере случайны, что затрудняет работу с отдельными небольшими коллекциями музеев и делает желательным введение в научный оборот как можно более широкого круга экспонатов.

В разнородном по составу собрании Московского областного краеведческого музея пелена «Богоматерь Владимирская» принадлежит к группе памятников, которые происходят из ризницы Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря<sup>2</sup>. Их история прослеживается благодаря монастырским описям XVII в., изданным архимандритами Амфилохием и Леонидом<sup>3</sup>. Эти публикации и комментарии к ним приобрели значение источников ввиду гибели части монастырского архива в 1941 г.

В монастырских документах впервые встречаем описание нашей пелены, или шитой иконы, в описи 1680 г.: «Пелена на ней вышита золотом и серебром и шелками образ Пречистыя Богородицы Владимирская, венец у Богородицына образа, убрус и ризы и репы и промеж шитья обнизано жемчугом. У Богородицы же образа в венце два яхонта лазоревых, да изумруд в гнездах золотых, на пелене же три креста резные золочены, кругом обнизаны жемчугом. На них подпись черной финифти. Пелена обложена бархатом червчатым. На бархате нашит тропарь:

«Днесь светло красуется славнейший град Москва...», весь трупалом серебряным. Около трупала и слов обложено пряченым золотом, подложена камкою лазоревой»<sup>4</sup>.

Монастырская опись 1685 г. (№ 173) помещает такое описание пелены: «Пелена на ней вышит золотом и серебром и шелками образ Пресвятыя Богородицы Владимирская, обложена бархатом червчатим, по бархату шит тропарь Сретению Пресвятыя Богородицы золотом...»<sup>5</sup>.

Видимо, архим. Амфилохию не была известна опись 1685 г. Комментируя запись 1680 г., он отмечает, что у гроба патриарха Никона находится образ, вышитый царевной Татьяной Михайловной, очень похожий на описанный, «кроме украшения камней и жемчуга, которого на образе Татьяны Михайловны нет. «В описи же, публикуемой Леонидом, сказано, что жемчуг и камня («приклад») «с пелены на Москве снят и переделан в иные утвари»<sup>6</sup>. В описаниях 1680 и 1685 гг. есть некоторые несовпадения, но, несомненно, речь идет об одном и том же предмете — о нашей иконе. Судя по тому, что она фигурирует впервые в описи 1680 г. и упоминания о ней нет в первой известной нам описи монастырского имущества (Казначейская опись 1666 г.), время появления ее в Воскресенском монастыре — 70-е годы XVII столетия.

И Амфилохий, и Леонид называют икону вкладом царевны Татьяны Михайловны и, более того, приписывают исполнение ее названной царевне<sup>7</sup>. Однако опубликованные ими источники этого не отмечают, и сейчас невозможно сказать, чем руководствовались указанные исследователи, утверждая авторство Татьяны Михайловны. Скорее всего, это была прочно утвердившаяся к XIX в. монастырская традиция<sup>8</sup>. Большинство вкладов в монастырь в XVII в. — дары царевны. В 1666—1667 гг. вслед за осуждением патриарха Никона последовала опала основанного им монастыря. 70-е годы XVII в. — время, когда монастырь находился в забвении и запустении: не велось



*Пелена  
«Богоматерь  
Владимирская»,  
70-е годы  
XVII в.  
МОКМ,  
инв. № 1223*

*Пелена  
«Богоматерь  
Владимир-  
ская»,  
Фрагменты*

строительство, стоял незаконченным Воскресенский собор. Царевна Татьяна Михайловна, которая «из детского своего возраста zelo любяше святейшого Николая Патриарха и почташе его яко отца и пастыря»<sup>4</sup>, проявляла к нему постоянный интерес. Вероятно, к XIX в. монастырская традиция к кругу прочих ее владений, отличавшихся богатством и совершенством

исполнения, прочно приписала и этот один из самых замечательных памятников древнего искусства, сохранившийся к тому времени в монастырской ризнице. Несомненно одно — знала его выдающаяся мастерица, поставившая перед собой задачу создать образ, адекватный величайшей святые тогдашней Руси — иконе Владимирской Богоматери<sup>5</sup>.

По крайней мере с первой четверти XVIII столетия наша пелена использовалась в качестве иконы и находилась в приделе Усекновения главы Иоанна Предтечи<sup>11</sup>. Тогда же (в XVIII в.) отмечается, что она исполнена «в меру местной иконы Успенского собора». С удивительной тщательностью и точностью замечания, а за ним и мастераща переносят на ткань основные линии живописного изображения. Это касается даже мельчайших деталей: очертания пястей рук, чуть загнутый кончик носа Богоматери, ее узкие глаза, складки одежды. Если в лике Марии подчеркнуты тонкость и удивительность каждой черты, то в лике Христа выявляет округлость и младенческую мягкость, свойственные изображению на оригинале. Вуквально следуют изображению на иконе крутые завитки волос Христа и абрис его прически. Прежде всего, тщательность в воспроизведении линейной основы композиции позволяет в шитье приблизиться к передаче того невыразимого словами состояния внутренней сосредоточенности, любви и мудрого принятия трагической необходимости, присутствующих прототипу. Конечно, в шитье, искусстве чрезвычайно условном, невозможно передать всего богатства мысли и чувства, выраженных ликом иконописца, невозможно передать «этого выражения глаза, бесконечно любящих и бесконечно скорбящих» (И. Э. Грабарь). Однако мастераща всеми средствами стремится к этому и не совсем безуспешно.

Идеянием подражать живописной поверхности иконы продиктованы особенности шитья. Лицевое шито очень тонким крученым светлым серовато-коричневым шелком «по форме». Шов «в раскол», очень плотный. Отдельные стежки почти не просматриваются. Контуры лиц и рук, бровя, глаза, нос и губы очерчены тонкими темно-коричневыми линиями. Темно-коричневым выделены кудря волос Христа, шитых темпо-нелтым тонрученым шелком более рыхло, чем лицевое. Мастерища стремится к «сплавленности» отдельных стенок, моделирует объем при помощи полос, шитых шелком того же цвета, но в других направлениях<sup>12</sup>. Таким же образом обозначены суставы пальцев, ногти на руках Богоматери, обрисованы округлые ступни младенца. Прием, примененный здесь для моделировки объемов, сближает наш памятник с шитьем предыдущего столетия и выделяет его на



фоне произведений XVII в., для которых, как правило, характерна графичность в передаче ликов, чрезмерная подчеркнутость оттенков, превращающих лицо в маску. На распространенность подобной трактовки объемов в XVII в. неоднократно указывалось<sup>13</sup>.

Доличное — фон, одежда, нимбы шиты золотными нитями «в прикреп» различных швами. Встречается «ягодка», «черенок», «разводная клетка», простая и обратная, «клетчатый городок», «клопчик в одну нить». Шелковые прикрепы в зависимости от того, где они находятся, имеют различную плотность и толщину. Менее всего заметны тонкие, близкие по цвету к золоту прикрепы на нимбе Марии и фоне. Нимб богородицы шит самым простым швом «клопчик в одну нить» и украшен стилизованным растительным орнаментом<sup>14</sup>. Низанный в «одну прядь», в данный момент отсутствующий жемчуг не вступал в конфликт с почти гладкой поверхностью золотного шитья. На одеждах прикрепы яркие, выделяющиеся на фоне золота. Швы на них применены такие, где роль прикреп в создании рисунка значительна. Например, в «разводной клетке обратной» цветные синие и зеленые прикрепы создают узор, как бы вышитый шелком по золоту. Хитон Христа на иконе, послужившей образцом, желтый, с обильным ассистом. На нашей шитой иконе сложный узор прикреп хитона выполнен темно-желтыми яркими нитями. Подбор шелка, его яркость и плотность смягчают блеск золота, создают определенную узорность. Эта особенность, характерная скорее для золотного шитья XVI в.<sup>15</sup>, как и трактовка ликов, вводит нашу пелену в круг памятников более раннего периода. Снятые в 80-х годах XVII в. с пелены жемчужная обнизь и драгоценные камни, утраченные в данный момент серебряные крестообразные пластины с надписями «МР», «ΘΣ», «ΙС», «ΧС», выполненными чернью, усиливали декоративную выразительность шитого образа, оттеняя и подчеркивая яркость цветных узоров. Драгоценный убор, отличавшийся изысканной нарядностью, сближал икону с ювелирным изделием.

Замечательным дополнением к среднику является удивительная по красоте начертания и совершенству исполнения надпись на темно-вишневой бархатной кайме. Выполненная сложной вязью с большим

количеством титлов и лигатурами, она равномерно распределяется вокруг центрального изображения, образуя с ним неразрывное целое. Пропорции вытянутых узких букв повторяют пропорции средника. Ритмическую и конструктивную основу надписи составляют буквы, занимающие всю ее ширину. Поэтому обилие мелких букв и деталей не создает впечатления хаотичности и мелочности. Шита надпись серебряной канителью — одним из излюбленных материалов царичных мастерских в XVII в.<sup>16</sup> Канитель сложной формы. Тонкая спиралька образует витки спирали большего диаметра. Каждая буква очерчена двойной перевитой золотной нитью, колористически объединяющей обрамление и средник.

В пелене «Богоматерь Владимирская» из собрания Московского областного краеведческого музея все средства и приемы направлены на создание шитого эквивалента живописного образца. Связь с иконой, причем конкретной, вполне определенной, самая прямая. Налицо стремление не просто вышить «образ», а именно скопировать данную икону в другой технике. На решение этой задачи направлены все усилия знаменщика и мастерицы.

В Гос. Оружейной палате хранится пелена «Богоматерь Владимирская», средник которой является ближайшей аналогией нашему<sup>17</sup>. Повторяется в несколько упрощенном варианте орнамент нимба Марии. Аналогичны, но менее разнообразны узоры прикреп. Очертания фигур в кремлевской пелене грубее. Лик Христа кажется вдавленным в щеку богоматери, тогда как в нашем памятнике сохраняется ощущение мягкого касания. Обобщение сведенных к минимуму линий лишает образ той изысканной мягкости и плавной текучести форм, которые особенно сближают нашу копию с живописным оригиналом. В иконе из Оружейной палаты приемы, примененные при исполнении личного, более традиционные для шитья XVII в., чем в нашей иконе. Нити толще, стежки наложены плотно, но тем не менее каждый из них заметен. Притенения даны полосами более темного шелка. Наблюдается обычная для шитья этого времени геометризация в стремлении передать объем.

Сравнение шитых изображений с иконами Богоматери Владимирской из Успенского собора Московского Кремля позво-

ляет сделать вывод, что пелена из Оружейной палаты является копией иконы начала XVI в. школы Дионисия, а не иконы XII столетия в окладе XV в., как это можно было бы предположить при беглом знакомстве. Идентично расположение праздников на полях живописной и шитой икон. Шитые сцены ближе живописным, чем чеканным композициям оклада (см., например, «Распятие» и «Состязание во Ад»). Форма носа, губ и очертания глаз со зрачком, расположенным в его верхней части, такие же, как на иконе XVI в. Таким образом, шитая «Богоматерь Владимирская» из Оружейной палаты связана с нашей иконой прежде всего тем, что является копией вполне определенного живописного изображения. В ней так же наличествует стремление как можно более полно следовать избранному живописному оригиналу, как и в шитой иконе из собрания Московского областного краеведческого музея. Менее совершенный, чем в последней, рисунок и отличие технических приемов при исполнении личного в данном контексте не существенны.

«Иконное» шитье — одна из самых распространенных групп памятников древнерусского лицевого шитья. Вероятно, если обратить на него более пристальное внимание, круг шитых икон-копий можно будет значительно расширить. Связь шитья и иконописи не подвергается сомнению. Проявления этих связей неоднозначны и обусловлены назначением предметов и поставленными задачами. Вычленение и изучение шитых икон-копий, подобных иконам из собрания Московского областного краеведческого музея и Оружейной палаты, могло бы дать интересные результаты, обогатив наши представления о путях и особенностях эволюции древнерусского лицевого шитья, позволило бы проследить более детально его связи с общими проблемами развития древнерусского искусства и культуры.

\*

<sup>1</sup> См., например: *Георгиевская-Дружинина Е. В.* Строгановское шитье. — В кн.: *Русское искусство XVII века.* Л., 1929, с. 109—132; *Калинина Е. В.* Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач. — Там же, с. 133—157; *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971; *Она же.* Художественное шитье. — В кн.: *Троице-Сергиева*

лавра: *Художественные памятники.* М., 1968.

<sup>2</sup> Инв. № 1223, разм. 91×66. Тафта, холст, бархат, шитье приделным золотом, шелком, канитель. Поступила из ризницы Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря. Экспонировалась в музее с 1920 г. Эвакуирована в Алма-Ату в 1941 г., в 1943 г. возвращена в МОКМ. Отреставрирована в 1978 г. реставратором ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря М. П. Рябовой. См.: *Рябова М. П.* Восстановление и реставрация древнерусского шитья. — В кн.: *Восстановление памятников культуры: Проблемы реставрации.* М., 1981, с. 214, рис. 159—160. С 1976 г. экспонируется в музее на выставке «Древнерусское искусство из собрания МОКМ. Отреставрированные произведения».

В дальнейшем мы будем называть ее и пеленой, и иконой, так как в описях XVII в. она названа пеленой, а употреблялась как икона. На то, что пелены, «вероятно, часто употреблялись как своеобразные иконы», указывает Н. А. Маясова (*Художественное шитье*, с. 115, 138).

<sup>3</sup> *Казначейская опись 1666 г.* Опись церковного и монастырского имущества и книгохранилища Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря, 1679 г. Описные книги Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря, 1685 г. — В кн.: *Леонид архим.* Историческое описание Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876.

Выписка из подробной описи имущества Ново-Иерусалимского монастыря 1680 г. Амфилохий, архим. в кн.: *Известия Императорского археологического общества.* СПб., 1883, т. IV.

<sup>4</sup> *Амфилохий, архим.* Указ. соч., с. 32.

<sup>5</sup> *Леонид, архим.* Указ. соч., с. 249. Вероятно, пелена была записана и в описи 1679 г. Публикуя последнюю, Леонид опустил статьи, повторяющиеся в описи 1685 г., которую он опубликовал полностью (см. примеч. на с. 156 его работы).

<sup>6</sup> Опись 1685 г. неоднократно упоминает о определяемых облачениях и указывает, что жемчуг брался «из ризной казны в ином строении и в пелены»; см.: архим. *Леонид.* Указ. соч., с. 252. Скорее всего, это было связано с подготовкой к освящению Воскресенского собора. Собор освятили 18 января 1685 г. К этому времени готовились пышные облачения и утварь.

<sup>7</sup> *Леонид, архим.* Указ. соч., с. 325.

<sup>8</sup> Вклады 70–80-х годов XVII в. указанные выше описи фиксируют. У Леонида есть ссылки и на другие известные ему документы, свидетельства которых он уточняет.

<sup>9</sup> *Леонид, архим.* Указ. соч., с. 30.

<sup>10</sup> Царевна Татьяна Михайловна отличалась разносторонними интересами и дарованиями. Миниатюры известного Синодика Татьяны Михайловны в XIX в. прочно связывали с ней как с автором. Однако для того, чтобы безоговорочно приписать ей исполнение пелены, данных явно недостаточно.

Другие приписываемые Татьяне Михайловне шитье произведения имеют очень мало общего с нашей пеленой, особенно в исполнении личного. См. *Реченский А.* Собрание

памятников церковной старины в ознаменовании 300-летия дома Романовых. М., 1913, ил. 2, 72; с. 7, 53—54; *Хлебникова Н.* Шитье Череповецкого музея.— Декоративное искусство, 1980, № 10, с. 48.

- <sup>11</sup> Описи монастыря 1737 г. указывают: «В возглавии каменного гроба стояла шитая икона Владимирской Богоматери в меру местной иконы Успенского собора». Опись цитируется по рукописи проф. Троицкого. В приделе Усекновения главы Иоанна Предтечи она (икона) оставалась и в XIX в. На это указывают и Амфилохий, и Леонид.
- <sup>12</sup> Подобный прием моделировки встречается на памятниках XVI в., например в пелене с изображением Иоанна Богослова из Чудова монастыря. См.: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье, с. 22, ил. 47.
- <sup>13</sup> *Калинина Е. В.* Указ. соч., с. 155; *Маясова Н. А.*

Древнерусское шитье, с. 114. Методика исследования памятников...— В кн.: Государственные Музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1973, т. 1, с. 112.

- <sup>14</sup> Подобный орнамент на нимбах часто встречается в произведениях XVII в., вышедших из царицыных мастерских. См., например, покров с изображением Саввы Сторожевского из собрания МОКМ, инв. № 1098.

Названия швов приведены по указ. ст. Е. В. Калининной.

- <sup>15</sup> *Калинина Е. В.* Указ. соч., с. 154.
- <sup>16</sup> *Забелин И. Е.* Домашний быт русских цариц. СПб., 1905, с. 552.
- <sup>17</sup> Пелена «Богоматерь Владимирская». На полях шиты праздники. Сер. XVII в. См. альбом: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1969, табл. 122 и комментарий.

## ПАМЯТНИК МОСКОВСКОГО ЭМАЛЬЕРНОГО ИСКУССТВА XVII ВЕКА

*И. А. Бобровницкая*

В коллекции Государственных Музеев Московского Кремля хранится печатное Евангелие в серебряном эмалевом окладе<sup>1</sup>, который Н. Н. Померанцевым в свое время был определен как произведение сольвычегодских эмальеров конца XVII в.<sup>2</sup> Однако детальное изучение оклада позволило по-новому решить вопрос о его происхождении.

Пять серебряных дробниц с расписной эмалью украшают лицевую сторону оклада Евангелия. На центральной дробнице, среднике, изображен трехфигурный Деисус. В центре композиции — Иисус Христос, сидящий на престоле, пышно декорированном фигурными балясинками и каннелированными деталями. Правой рукой Христос благославляет, левой поддерживает стоящее на коленях Евангелие, раскрытое на словах, традиционных для этой композиции: «ПРИДИТЕ КО МНЕ ВСИ ТРУЖДАЮЩИИСЯ И ОБРЕМЯНЕНИ И ЯЗУПОКОЮ ВЪ...». Под ногами Христа — подножие полукруглой формы, украшенное завитками и акашитообразными листьями. По сторонам от престола изображены предстоящие в рост с молитвенно протянутыми к Спасу руками: справа — Богоматерь, слева — Иоанн Предтеча в милоти и гиматии. Над фигурами соответствующие надписи:

ИС ХС; ГСДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛ;  
МР ФУ; ЮАННЪ ПРЕДТЕЧА.

На четырех наугольниках — полуфигурные изображения сидящих евангелистов с раскрытыми Евангелиями в руках и их символов: на верхних — Иоанна с орлом (подпись: апсль иѣвгалистъ юаннъ) и Матфея с ангелом (надпись: АПСЛЬ ІЕВГЛИСТЬ МАТФЕИ); на нижних — Марка со львом (надпись: Марко) и Луки с тельцом (надпись: Лука). В раскрытых книгах приведен начальный текст соответствующего Евангелия. Изображения на дробницах исполнены разноцветными эмалью по белому эмалевому фону (цвета эмали — желтый, синий, голубой, зеленый, фиолетово-красный, розовый). Средник и наугольники обрамлены сканным

жгутиком и сканными колечками с синей эмалью. Дробницы укреплены на серебряной позолоченной пластине, прибитой к верхней доске переплета книги. Нижняя доска обтянута сильно выпцветшим зеленым бархатом и украшена серебряными прорезными наугольниками и средником с чеканными цветочными розетками в центре. Дробницы нижней доски декорированы канфаренным орнаментом, аналогичным канфаренному орнаменту, исполненному по краю серебряной пластины верхней доски, причем на последней орнаментальная рамка под эмалевыми наугольниками отсутствует. Все это свидетельствует о том, что оклад Евангелия, все детали которого одновременны, полностью сохранил свой первоначальный облик. Относительно новыми являются только серебряные литые застёжки с изображениями апостолов Петра и Павла. Они имеют клейма — мастера и пробирное (первое не расшифровано) и по стилю могут быть датированы XVIII в.

Сама книга была напечатана в Москве в 1688 г. Она украшена орнаментальными гравированными заставками, концовками и инициалами. Каждое из четырех Евангелий начинается гравюрой в лист с изображением соответствующего евангелиста, сидящего за столиком и пишущего Евангелие. Над каждым святым в облаках — изображение его символа. Все четыре гравюры обрамлены пышными орнаментальными рамками. Эти гравюры в свое время были изучены А. А. Сидоровым<sup>3</sup>. Архивные документы, обнаруженные исследователем, позволили воссоздать их историю. Три из них (с Лукой, Марком и Иоанном) были выполнены в 1677 г. и впервые использованы в Евангелии этого же года. Гравюра с Иоанном, наиболее интересная по исполнению, была сделана по рисунку Федора Зубова — одного из самых значительных художников второй половины XVII в. Все три гравюры почти без изменений повторялись в последующих печатных Евангелиях вплоть до конца XVII в., в том числе и в издании 1688 г. «Матфей» — четвертая гравюра

исследуемого Евангелия — впервые появилась в изданиях 1681 г. Мастерское исполнение гравюры позволило А. А. Сидорову говорить о работе крупного художника, может быть, того же Федора Зубова<sup>4</sup>. Нам кажется, что предположение исследователя не лишено основания, так как действительно эта гравюра по ряду признаков обнаруживает близость с произведениями известного изографа.

На первых листах Евангелия имеется пространная вкладная запись: «В лѣто зса (7201-1693) мсца июня въ... дн дал сие стое Евангелие в црковь престыя бдцы тихвинския бояринъ князь Яков Никитиен Одоевской что в Кремль городъ на ево дворъ при сценникахъ тоя цркви при Феодоръ Феодотовъ при Алеѣе при диаконе». На основании этой записи Н. Н. Померанцев датировал оклад временем вклада — 1693 г.<sup>5</sup> Заметим, однако, что время создания того или иного произведения необязательно должно совпадать с моментом его вклада, а может быть более раннему. Сохранившиеся памятники свидетельствуют о том, что, если Евангелие украшалось драгоценным окладом специально с целью его будущего пожертвования, то вкладная надпись исполнялась, как правило, на самом окладе. Поэтому предварительно датировем исследуемый оклад 1688—1693 гг.

Вкладчик Евангелия князь Яков Никитич принадлежал к старинному роду князей Одоевских, игравших при дворе Романовых, от Михаила до Петра, значительную роль в управлении государством. Так, во второй половине XVII в. три поколения рода Одоевских в одно и то же время заседали в Боярской думе. «Явление небывалое в летописях России», — замечает по этому поводу князь П. Долгоруков, составитель «Российской родословной книги»<sup>6</sup>. Отец Якова Никитича, князь Никита Иванович «знатностью рода и большим приближением к царю Михаилу, а потом к его сыну Алексею Михайловичу и внуку Федору Алексеевичу занимал в боярской среде первенствующее положение почти до самых дней прямого воцарения Петра в 1689 г.»<sup>7</sup>. Князь Яков Никитич, как и отец, рано начав служить при царском дворе, в течение всей своей жизни оставался видным государственным деятелем. Служба князя началась с 1654 г., когда «царь Алексей Михайлович велел быть ему у себя государя в стольниках»<sup>8</sup>.

В дальнейшем у князя Якова были различные обязанности: он управлял Приказом Казанского дворца, несколько лет был воеводой в Астрахани, был великим послом в Польше, долгое время, вплоть до своей смерти в августе 1697 г., ведал Аптекарским приказом, управление которым перешло к нему от отца<sup>9</sup>. От отца же, который умер в 1689 г., князь Яков наследовал и усадьбу — двор на территории Московского Кремля, находившийся около Троицких ворот, на месте позднее построенного Арсенала<sup>10</sup>. Двор этот ранее принадлежал боярину Федору Ивановичу Шереметеву, дочь которого, Евдокия, была женой князя Никиты Ивановича Одоевского. Значительную часть своего огромного состояния боярин Ф. И. Шереметев завещал своему зятю и его детям, своим внукам. Князь Яков, младший и самый любимый внук боярина, стал его основным наследником, которому, кроме всего движимого имущества, досталась двадцать одна вотчина. Свой же кремлевский двор Шереметев передал князю Никите Ивановичу, приказав в завещании «отдать ему после себя тот двор непременно младшему своему сыну, князю Якову»<sup>11</sup>. И как подтверждает вкладная запись на листах Евангелия, князь Яков после смерти отца действительно владел кремлевским шереметевским двором.

В «Исторической записке о Странноприимном доме гр. Шереметева в Москве», в главе «Достопримечательности Троицкой церкви Странноприимного дома» среди «богослужебных книг, замечательных своею древностию», есть описание нашего Евангелия: «Напрестольное Евангелие, в лист небольшого формата, обложено зеленым бархатом, передняя его доска обложена серебром с позолотою, евангелисты финифтяные, на нижней доске пять блях серебряных вызолоченных, застежки тоже серебряные вызолоченные. На нескольких листах сего евангелия, начиная с первого, внизу есть подпись...» — и далее полностью приводится упоминавшаяся выше вкладная запись с именем князя Одоевского<sup>12</sup>. А. Т. Тарасенков, составитель «Записки», бывший одно время главным врачом шереметевской больницы, сообщает в своем труде, что все древние (XVII в.) богослужебные предметы (в том числе, очевидно, и Евангелие) были перенесены в Троицкую церковь «из церкви преподобной Ксении, что на загородном дворе за Сретенскими воро-





Оклад  
Евангелия  
кн. Я. И. Одоев-  
ского  
с эмалевыми  
дробницами  
работы  
Федора  
Зубова.  
Москва,  
1688—1689 гг.  
Государствен-  
ные музеи  
Московского  
Кремля

тами боярина князя Михаила Яковлевича Черкасского»<sup>13</sup>.

Каким же образом Евангелие оказалось сначала у Черкасских, а затем у Шереметевых? Изучение родословных этих старинных княжеских фамилий позволит сделать на этот счет определенное предположение. «Князь Яков Никитич, — пишет известный исследователь рода Шереметевых А. П. Барсуков, — не оставил потомства мужского пола. У него были только три дочери: княжна Домна, скончавшаяся девицей, княжна Анна, вышедшая за Дмитрия Михайловича Голицына, и, наконец, княжна Марфа, вышедшая за князя Михаила Яковлевича Черкасского. Только несколько вотчин князя Якова Никитича остались в роде Голицыных, все же остальное перешло к князьям Черкасским»<sup>14</sup>. В составе движимого имущества, очевидно, было и Евангелие в драгоценном эмалевом окладе, которое, как семейную реликвию, Михаил Яковлевич Черкасский перенес в церковь на своем дворе. Скорее всего, это случилось в 1701 г., когда «по повелению Петра I кремлевский двор Одоевских, которым после смерти Якова Никитича владела его вдова, княгиня Анна Михайловна, был назначен к разборке по случаю постройки на этой местности нынешнего Арсенала»<sup>15</sup>. Анна Михайловна Одоевская и сама, очевидно, стала жить у своей младшей дочери, так как в имуществе наследников Марфы Яковлевны была, например, серебряная чарка с надписью «Княгини Анны Михайловны Одоевской»<sup>16</sup>. Сын Марфы Яковлевны Одоевской и Михаила Яковлевича Черкасского, князь Алексей Михайлович, имел одну только дочь, княжну Варвару Алексеевну, вышедшую за графа Петра Борисовича Шереметева. Варвара Алексеевна получила в приданое, как единственная к тому времени наследница фамилии Черкасских, все их огромное состояние<sup>17</sup>, большая доля которого, как мы видим, принадлежала когда-то Одоевским. Загородный двор Черкасских с церковью преподобной Ксении также с середины XVIII в. числится за графом П. Б. Шереметевым. В конце XVIII в. на месте этого двора сын Петра Борисовича, граф Николай Петрович Шереметев, строит свой знаменитый Странноприимный дом, великолепное здание которого — прекрасный образец русского классицизма — сохранилось до наших дней. Как уже говорилось выше, Евангелие бы-

ло передано в Троицкую церковь Странноприимного дома<sup>18</sup>. В ней оно находилось до 1920 г., а затем поступило в коллекцию Оружейной палаты. Таким образом, на основании генеалогических данных о владельцах Евангелия можно воссоздать его историю, которая сама по себе уже дает основание говорить о московском происхождении памятника.

На Москву как место создания оклада Евангелия указывает и характер исполнения эмалевых дробниц — и в отношении иконографии, и в отношении стиля. Изображение Спаса Вседержителя в деисусе средника отличается статичностью, строгой фронтальностью и симметричностью, что подчеркивается положением его прямостоящих ног с параллельно поставленными ступнями. В древнерусском искусстве, включая и XVII в., более распространенным было иное, ракурсное, положение ног сидящего на престоле Христа, при этом одна нога изображалась приподнятой, так что колени и ступни обеих ног находились на разном уровне. Иконография Христа на среднике оклада восходит к иконографии древней византийской иконы «Спас царя Мануила», особенностями которой являются характерное фронтальное положение колен и ступней ног Христа, а также жест его правой руки, указывающей на текст Евангелия<sup>19</sup>. До 1561 г. эта икона хранилась в новгородском Софийском соборе, а затем была привезена в Москву и поставлена в кремлевском Успенском соборе, где находится и в настоящее время. На Руси она пользовалась большой популярностью, о чем свидетельствуют ее многочисленные реплики, выполненные в разное время (самая древняя из сохранившихся восходит к XIV в.). Однако, как правило, в них повторялся лишь жест руки византийского Спаса, ноги же изображались по русской традиции в ракурсе и на разной высоте<sup>20</sup>. И только во второй половине XVII в. в московском искусстве появляется ряд произведений, в которых с древней византийской иконы заимствовано именно статичное, строго фронтальное положение фигуры сидящего Христа с симметрично поставленными ногами. Первая из известных нам в этой группе икон — копия «Спаса царя Мануила», написанная Симоном Ушаковым в 1659 г. для Благовещенского собора в Киржаче<sup>21</sup>. Впоследствии художник неоднократно повторял в своих произведениях эту иконографию<sup>22</sup>, надо

думать, потому, что она, сообщая фигуре Спаса особую торжественность и значительность, в наибольшей степени отвечает идейной направленности официального столичного искусства в период оформления самодержавия. Интерес к подобным «царственным» изображениям Христа заметен в произведениях и других московских изографов, например в иконе «Спаса Вседержителя», которая была написана Тихоном Филатьевым для московской церкви Алексея-митрополита на Глинницах<sup>23</sup>.

Что касается изображений евангелистов на наугольниках оклада, то близкой иконографической аналогией им могут служить изображения евангелистов на царских вратах (ныне утраченных) главного собора кремлевского Чудова монастыря, исполненные Симоном Ушаковым<sup>24</sup>. В обоих памятниках фигуры евангелистов и их символов даны в одних и тех же ракурсах, совпадают позы и жесты фигур, расположение Евангелий, обращенных текстами к зрителю. Небольшое отличие имеется лишь в изображении Иоанна Богослова. У Ушакова этот евангелист представлен «в молчании»: пальцы его левой руки касаются плотно сжатых губ, за спиной Иоанна, около его правого уха, помещена маленькая фигурка ангела. Еще большее иконографическое сходство, в том числе и в фигуре Иоанна, эмалевые изображения обнаруживают с рисунками евангелистов на одной из таблиц Сийского иконописного подлинника. В данном случае можно говорить о полном совпадении соответствующих композиций на окладе и в подлиннике вплоть до второстепенных деталей. В этом отношении характерно, например, положение передних ног тельца, символа Луки, совершенно одинаковое в обоих произведениях.

Сийский иконописный подлинник (как известно, получил свое название по имени находившегося в Архангельской губернии Антониева Сийского монастыря — места его хранения), откуда происходит рисунок с евангелистами, был собран во второй половине XVII в. чернецом Сийского монастыря, впоследствии его архимандритом Никодимом. Как считает А. И. Успенский, этот подлинник «был составлен не на далеком Севере, а в Москве во время пребывания здесь Никодима, когда он, работая с патриархами и царскими иконописцами, собрал и вошедшие в его знаменитый сборник переводы»<sup>25</sup>. К кругу

московских произведений относится и рисунок с евангелистами, отразивший новые черты столичного искусства второй половины XVII в. Этот рисунок, судя по его композиции из четырех симметрично расположенных угловых медальонов с полуфигурами обращенных к центру евангелистов, мог служить образцом при создании царских врат иконостаса. Вплоть до середины XVII в. эти изображения, исполнявшиеся или на самих вратах, или на прямоугольных досках, часто с криволинейным завершением, имели устойчивую, давно сложившуюся иконографию: евангелисты представлялись сидящими за столиком или пюпитром и пишущими Евангелие на фоне из архитектурных кулис. Во второй половине XVII в., в основном с 70-х годов, очевидно, не без влияния украинского барокко меняется художественное убранство иконостасов московских церквей и соответственно царских врат. С этого времени врата все чаще украшаются пышным, почти горельефным резным узором из крупных завитков, реалистически переданных акантообразных листьев и вьющихся виноградных веток с плодами<sup>26</sup>. Такому живописному орнаменту больше соответствовали круглые или овальные по форме медальоны<sup>27</sup> с более светскими по характеру изображениями евангелистов. Этим новым требованиям отвечал и рисунок из Сийского подлинника. Что касается изображений евангелистов на наугольниках книжных окладов, то они на протяжении всего XVII в. и даже начала XVIII в., а в провинции и позднее, сохраняя старую композицию, исполнялись в традициях древнерусской иконописи. Эмалевые дробницы Евангелия Я. Н. Одоевского, таким образом, — один из ранних и редких примеров новой иконографии в ювелирном искусстве.

Новые черты как определенное отражение новых эстетических идеалов сказались также и в стиле эмалевых изображений. Дробницы оклада с фигурами святых, своего рода миниатюрные эмалевые иконы, по общему строю близки памятникам древнерусского станкового искусства, поэтому при характеристике их стиля, как и иконографии, следует обратиться к современным им произведениям иконописи.

Во второй половине XVII в. с московской школой, как известно, связаны значительные достижения в области иконописи. В творчестве крупнейших царских



Олег  
Евгеньевич.  
Деталь  
с изображе-  
нием Девы

икографов того времени, и прежде всего Симона Ушакова, оцитою стремление приобщить традиционное искусство иконописцев к «животнодообному искусству» с характерной для него «передачей восточных провалов прекрасного и неизмеримой физической и эстетической характеристикой образа»<sup>22</sup>. При том же подходе и пишущих, которых отмечала творческая направленность столичного искусства, тра-

диционные иконописные приемы все менее могли удовлетворять художников-новаторов и постепенно замещались более реалистическими, наиболее ярко проявившимися в эпоху светостроительной Лазарь Лики. В живописи росписи в эстетике от живописцев эти приемы, бесспорно, обладали меньшими эстетическими достоинствами, и тем не менее мастер дробниц при выполнении законов святых, много претензий

по контуру и вокруг глаз, стремился использовать именно эту светотеневую манеру.

Характер творчества мастера эмалевых дробниц созвучен «ушаковскому» стилю, о чем в полной мере свидетельствуют лики его персонажей. Так, образ Христа как иконографией лика, так и общей эмоциональной трактовкой близок изображениям Спаса прославленного художника, неоднократно повторявшимся в его произведениях. Еще более глубокие связи с новым стилем обнаруживают изображения евангелистов. Реалистические тенденции в них достаточно ощутимы. «Живоподобный» лик каждого из четырех апостолов с его индивидуальной эмоциональной характеристикой приближается к портретному изображению, наделенному реальными человеческими чертами. Позы и жесты евангелистов также живы и естественны. Их свободно развернутые на плоскости фигуры придают композиции глубину и пространственность. Одежды, ощутимо материальные благодаря искусной теневой штриховке, драпируются крупными, пластично моделированными складками, которые не маскируют фигуру, а, подчиненные ее пропорциям, придают ей реальную объемность.

Новые светские устремления в творчестве мастера сказались, кроме того, в подчеркнутой нарядности цветового решения и в богатстве орнаментальных мотивов, создающих живописный декоративный эффект.

Однако наряду с новаторским началом в художественной манере мастера дробниц существуют и традиционные иконописные черты, достаточно ощутимые в среднике с деисусом. Плоскостная по трактовке композиция имеет торжественно-статичный характер. Полнофигурные изображения святых, особенно Иоанна Предтечи, отличаются некоторой наивностью. В старой манере написаны и тяжелые, лишённые складок одежды Богоматери, полностью скрывающие ее фигуру. Подобное сочетание различных художественных тенденций в одном произведении — явление не исключительное, а, напротив, типичное именно для московских мастеров второй половины XVII в., многие из которых, отдавая в своем творчестве дань как «новому», так и «старому», использовали и достижения Симона Ушакова в области более реалистической трактовки образов, и сохраняли крепкую связь с



традициями иконописи предшествующего времени<sup>29</sup>.

Таким образом, оклад Евангелия 1688 г., как показало его изучение, — памятник, бесспорно, московского круга, создавший его мастер, свободно владевший всеми новшествами столичного искусства, принадлежал к школе царских изографов. Исключительное мастерство исполнения дробниц характеризует его как талантливого, высокопрофессионального художника.

Между тем в Сольвычегодске (по атрибуции Н. Н. Померанцева, месте создания оклада) в это время вряд ли можно было найти мастера столь высокого класса. Несколько раньше, когда Сольвычегодск был основной резиденцией Строгановых, богатейших северных солепромышленников, иконописное дело там действительно процветало. При сольвычегодском дворе Строгановых существовали иконописные мастерские с большим штатом мастеров, что подтверждается сохранившимися документальными источниками. Однако, по мнению специалистов, даже в период расцвета деятельности мастерских среди сольвычегодских строгановских иконописцев не

*Оклад  
Евангелия.  
Деталь  
с изображением  
евангелиста  
Иоанна*



Рисунок  
с изображе-  
нием четырех  
евангелистов  
из Сийского  
иконописного  
подлинника.  
Москва,  
2-я половина  
XVII в.

было крупных художников. Работавшие у них мастера, наемные и кабальные, — это обычные иконописцы-ремесленники, которых можно было встретить на службе в богатых монастырях и у крупных вотчинников. Более ответственные работы выполнялись на стороне, в Москве, кистью царских изографов<sup>30</sup>. Строгановские иконописные мастерские существовали с 80-х годов XVI столетия до половины XVII в. Позднее Сольвычегодск практически полностью теряет свое значение крупного иконописного центра.

Среди дошедших до наших дней памятников иконописи, датируемых второй половиной XVII в., нет произведений, которые можно было бы точно связать с Сольвычегодском. Не менее определенные выводы на этот счет позволяет сделать изучение архивного материала по истории иконописания в России в XVII в. (мы пользовались опубликованными данными). Наибольший интерес в этом отношении представляют труды А. И. Успенского. Так, в составленном историком списке городов (включает 29 названий), откуда вы-

зывались в Москву в XVII в. городские иконописцы «для скорых государевых дел», Сольвычегодск не фигурирует<sup>31</sup>. А ведь в то время, как известно, на учете были все города, в большей или меньшей степени славившиеся своими мастерами-иконописцами.

В опубликованных «Словарях мастеров», работавших в XVII в. при царском и патриаршем дворах, насчитывающих не одну сотню имен, сольвычегодских иконописцев только трое, причем все трое, приехав в Москву, оставались в ней в течение многих лет, и неясно, вернулись ли они в свой родной город. Это Кондаков Василий Осипов (между прочим, по другим данным, он костромич)<sup>32</sup>, работавший в Оружейной палате в качестве кормового царского иконописца по крайней мере с 1666 г. (он в это время уже жил в Москве со своим семейством) по 1690 г.<sup>33</sup>, Осипов Иван, вдовый поп сольвычегодского Благовещенского собора, числившийся среди патриарших мастеров с 1682 по 1691 г.<sup>34</sup>, и Римельских Петр Иванов, работавший в Москве с 1673 по 1683 г.<sup>35</sup> Кстати, последний в 1683 г. подал царям Ивану и Петру Алексеевичам любопытную челобитную, текст которой приводим полностью: «Со 181 году и по нынешней 191 год работал я из корму в Оружейной палате. И по указу отца вашего Оружейной палаты кормовым мастерам нашей братья ярославцам, костромичам, что живут в тех городех в своих домах, а служб никаких с ними посадскими людьми не служить и всяких податей не платить. Милосердые государи цари, велите и мне дать свою грамоту, что мне жить у Сольвычегодской на посаде, а тягла с мирскими людьми не платить и всяких служб с ними не служить против моей братии»<sup>36</sup>. Эта челобитная, в какой-то мере характеризующая общее состояние иконописного дела в Сольвычегодске, еще раз подтверждает, что в городе, по крайней мере в 70–80-х годах, не было крупных мастеров, приглашаемых в Москву в качестве кормовых иконописцев.

Правда, чуть позднее, в 1693 г., в Сольвычегодске работал весьма интересный художник, однако происхождение его не совсем ясно, а его произведения, не имеющие никаких аналогий в современном им русском изобразительном искусстве, не могут рассматриваться как образцы местной художественной школы. Это Степан Дометиев сын Нарыков, написав-



ший иконы для иконостаса нового собора сольвычегодского Введенского монастыря, сооруженного на средства Григория Дмитриевича Строганова. Иконы, а точнее — картины на религиозные сюжеты выполнены им в традициях живописи западноевропейского барокко (сам мастер в подписях на иконах называет себя живописцем)<sup>37</sup>. Недаром, как сообщает знаток сольвычегодской старины Н. Макаренко, существовало предание, что Степан Нарыков «получил художественное воспитание в чужих краях»<sup>38</sup>. Согласно тому же преданию, Макаренко называет Нарыкова «домовым человеком Строганова». В строгановских архивах никаких сведений о Нарыкове нет, однако в «Летописи Двинской», опубликованной А. А. Титовым в конце XIX в., есть одно любопытное известие, на наш взгляд, имеющее отношение к этому мастеру. Под 1698 г. летопись сообщает, что архангельский архиепископ Афанасий, находясь в Москве, «призывал живописца-персонника Степана Дементьева сына Нарыкова и заставил свою архиерейскую

*Федор Zubov.  
Иоанн Богослов  
«в молчании».  
Рисунок  
из Сийского  
иконописного  
подлинника*





*Федор Zubov. Илья Пророк в пустыне. Икона церкви Ильи Пророка в Ярославле, 1672 г. Деталь*

персонь написать, которую и писал он на картине, смотрячи на него, архиерея»<sup>39</sup>. Мы уверены, что в обоих случаях речь идет об одном и том же человеке. Степан Довметиев или Дементьев Нарыков, московский художник, возможно, судя по его необычной для русского мастера творческой манере, иностранного происхождения, был приглашен Строгановым для работы в Сольвычегодск опять-таки из столицы. Таким образом, нет основания искать автора эмалевых дробниц в Сольвычегодске.

Создателем эмалевых дробниц был, несомненно, талантливый московский изограф, хорошо знакомый с творческими достижениями школы Симона Ушакова. Этим изографом, по нашему мнению, был Федор Евтихийев Zubov, один из наиболее известных столичных мастеров второй по-

ловины XVII в. Личность этого художника неоднократно привлекала внимание исследователей, поэтому мы остановимся лишь на основных этапах его творческой биографии.

По новейшим данным, Федор Zubov родился в Соликамске около 1615 г.<sup>40</sup> Еще в молодости он вызывался в Москву для царских работ, уже тогда зарекомендовав себя хорошим иконописцем. В 50-х годах XVII в. художник живет в Великом Устюге, о чем можно судить на основании посылаемых именно туда царских грамот с требованием о вызове Zubova в Москву. К тому же устюжским иконописцем называют его и некоторые документы этого времени, что, между прочим, и дало основание для ранее существовавшего мнения о нем как об уроженце Великого Устюга. С декабря 1662 г. Федор Zubov становится жалованным царским иконописцем и с тех пор уже постоянно живет в Москве. На протяжении многих лет Федор Zubov работал в тесном содружестве с Симоном Ушаковым, являясь его ближайшим помощником, а затем, после смерти Симона Ушакова, как один из лучших царских изографов возглавил иконный пех Оружейной палаты. Художественная деятельность Федора Zubova была довольно разнообразна: наряду с большим объемом работ организационного характера он пишет иконы, участвует в создании стенописей, иллюстрирует рукописи, создает рисунки для гравюр. Отдельные работы мастера дошли до нашего времени. Сопоставление с ними исследуемых эмалевых дробниц и дает основание говорить об авторстве этого художника. Для сравнения мы в первую очередь привлекаем следующие его произведения; рисунок с Иоанном Богословом из Сийского иконописного подлинника, ярославские иконы «Иоанн Предтеча» и «Илья Пророк», иконы кремлевского Верхоспасского собора «Лонгин Сотник» и «Федор Стратилат»<sup>41</sup>.

Черты, присущие творческому почерку Федора Zubova, наиболее ярко проявились в манере исполнения дробниц с евангелистами. Их сравнение с произведениями мастера обнаруживает ряд общих признаков. Так, можно говорить об одинаковом абрисе развернутых в трехчетвертном повороте фигур с широкими округлыми плечами и слегка склоненной головой с высоким выпуклым лбом, аскетически впадыми щеками и чуть выдвинутым вперед подбородком; о типологическом сходстве





Федор Зубов  
Иван  
Фредрих  
Анна  
Пустыня  
Иван царь  
Василь Пророк  
в Троицком  
1660-1662 гг.  
Деталь

ликов с близкими по рисунку чертами и с характерной складкой на переносице между бровями; об одной и той же каллиграфической разделке мягких шелковистых волос. У Матфея, Марка, Луки волосы в крупных, четко очерченных завитках исполнены абсолютно в той же манере, что и волосы Лонгина Сотника и Федора Стратилата. Заметим по этому поводу, что если по иконописной традиции евангелист Лука действительно должен был изображаться «кудреватым», то такие же кудрявые волосы Марка и Матфея — один из признаков зубовской манеры, своеобразное проявление личных вкусов художника. У святых на дробницах, что характерно для всех зубовских персонажей, красивые, правильно написанные кисти рук с тонкими длинными пальцами. Жесты рук изящны и даже немного манерны. В то же время ступни ног художник всегда пишет преувеличенно большими, с крупными, натуралистически переданными пальцами. Кроме весьма ощутимого внешнего сходства, фигуры святых на окладе роднит с зубовскими образами близость эмоциональной характеристики, отмеченной состоянием глубокой внутренней сосредоточенности.

Самые веские доказательства в пользу авторства Федора Зубова дает сравнение изображений Иоанна Богослова и Иоанна Предтечи с соответствующими святыми в его произведениях. Иоанн Богослов на эмалевой дробнице, не считая некоторого отличия в иконографии, удивительно похож на Иоанна Богослова «в молчании» с рисунка, исполненного Зубовым для Сийского иконописного подлинника. Практически совпадают позы святых, абрисы их фигур, трактовка лиц, жест правой руки, лежащей на Евангелии. Повторена даже прядь волос на облысевшем темени апостола, необязательная с точки зрения иконографии (более обычно изображение Иоанна с совершенно лысым темнем). В свою очередь, лик Иоанна Предтечи на Евангелии своими чертами напоминает лик Предтечи в одном из клейм иконы «Иоанн Предтеча Ангел пустыни», исполненной Зубовым в 1660—1662 гг. для ярославской церкви Ильи Пророка. Предтечу с таким же ликом можно видеть и в еще одной зубовской иконе — «Иоанн Предтеча в пустыне», датируемой 50-ми годами XVII в.<sup>42</sup> Кроме сходства лиц, все три изображения сближает несколько наивное исполнение поставленных в ракур-

се ног с характерной по рисунку ступней — плоской, широкой, с увеличенной пяткой. Добавим к этому, что на одной из миниатюр на престольного лицевого Евангелия 1678 г., иллюстрирующей притчу о древе, не приносящем добрых плодов, написан Иоанн Предтеча, который всем своим обликом, вплоть до рисунка ступней ног и трактовки милоты, очень похож на три упомянутые выше изображения<sup>43</sup>. Об этом Евангелии известно, что оно было исполнено в художественной мастерской Посольского приказа и что группу мастеров, работавших над его украшением (а в книге свыше 1000 миниатюр), возглавлял Федор Зубов. Таким образом, этот рисунок, обнаруживающий сходство с другими произведениями художника, дает представление о нем и как о миниатюристе.

Лицам Христа и Богоматери также можно найти аналогии в иконах Зубова, может быть, не столь прямые, как Предтече и Иоанну Богослову, но тем не менее достаточно близкие по манере исполнения. Это изображения Христа и царицы Феофании с ярославских икон «Вознесение» и «Покров»<sup>44</sup>.

Для атрибуции дробниц важна также характеристика декоративных мотивов. В творчестве Федора Зубова, тонко реагирующего на эстетические устремления эпохи, активно проявилось орнаментальное начало. Пышным затейливым узором из фантастических цветов и вьющихся акантообразных листьев с завитками на концах украшены в его произведениях одежды персонажей, предметы мебели, детали архитектурного стаффажа. Сходные орнаментальные мотивы использованы и в декоративном убранстве трона и подножия на центральной дробнице оклада<sup>45</sup>. Форма полукруглого подножия и трехгранной спинки трона, а также колонки трона, составленные из каннелированных деталей и фигурных балясин в виде тюльпанообразных бутонов, находят себе аналогии в тронах на зубовских иконах «Спаса в силах» и «Богоматери Печерской» из иконостаса кремлевского Архангельского собора<sup>46</sup>. Клубящееся, тонко расцвеченное облачко, как бы поддерживающее персонажей деисусного чина, — еще один декоративный мотив, часто встречаемый в зубовских иконах<sup>47</sup>.

Итак, все сказанное дает основания связать эмалевые дробницы оклада с именем Федора Зубова и датировать их

1688 (год издания Евангелия) — 1689 гг. (год смерти художника). Остается добавить, что есть сведения, хотя и относящиеся к более раннему времени, о работе Федора Зубова на кремлевском дворе князей Одоевских<sup>48</sup>. Около 1679 г. в доме Никиты Ивановича Одоевского было написано несколько икон для нового каменного собора Нерехтского Троице-Сыпанова монастыря. Иконы писали дворовые люди князя под руководством государева иконописца Федора Устюжанина, «который иконы знаменал сам»<sup>49</sup>. Обо всем этом, проявив большую осведомленность, писал сам князь Никита Иванович сыпановскому казначею старцу Игнатию, своему духовному отцу. Князь, судя по всему, не чуждый любви к искусству, видно, проявил интерес к этим работам, а, возможно, с тех пор и к возглавлявшему их художнику, в его время одному из наиболее известных и любимых при царском дворе.

Приписывая, однако, эмалевые дробницы Федору Зубову, мы должны уточнить, какой смысл в данном случае вкладываем в понятие «авторства», так как Зубов был иконописцем, а мы имеем дело с произведением ювелирного искусства. Нам кажется, что по отношению к дробницам мало говорить о Федоре Зубове только как о знаменщике, т. е. художнике, сделавшем рисунок для эмальера. Сама манера исполнения эмалевых изображений, имеющая признаки художественного почерка именно Федора Зубова, тонкость и мастерство письма, профессиональное использование живописных приемов при моделировке ликов (даже своего рода подрумянку на щеках) позволяют предположить, что художник сам расписывал дробницы оклада, а существование еще одной дробницы с расписной эмалью подкрепляет это предположение. Мы имеем в виду наугольник Евангелия с изображением апостола Луки из коллекции Русского музея, поступивший из собрания Боткина. Иконография евангелиста здесь традиционна: в палате с нарядно украшенным окном за столом сидит апостол Лука и пишет Евангелие; рядом с евангелистом — телец, его символ; на заднем плане, в прямоугольном проеме, хорошо просматривается перспективно написанный пейзаж — небольшие холмики, поросшие кустарником, и островерхние крепостные сооружения на горизонте. Этот наугольник имеет много общего с дробницами Евангелия князя Одоевского, так что, с нашей точки зрения, и его



можно рассматривать как произведение Федора Зубова. Лик Луки здесь очень похож на лик Марка, хотя, казалось бы, более естественно было ожидать его сходства с ликом соответствующего евангелиста. Но в изображениях Луки на двух дробницах сходным образом трактованы лишь бороды. В связи с этим любопытна допущенная художником ошибка в надписи на Евангелии с дробницы из Русского музея: в книге, которую пишет Лука, приведен начальный текст не его Евангелия, а Евангелия от Марка: «Зачало евангелия Иисуса Христа сына Бо...». Изображения символа Луки, тельца, настолько близки на обеих дробницах, что, бесспорно, свидетельствуют об одной и той же руке. К общим признакам следует также отнести единство цветового решения и тождественность орнаментальных мотивов, а пей-

*Федор Зубов.  
Лонгин  
Сотник.  
Икона  
из Верто-  
спасского  
собора  
Московского  
Кремля.  
1680 г. (?)*



Федор Zubov. Наугольник с изображением евангелиста Луки. 80-е годы XVII в. ГРМ

заж по манере исполнения можно сравнить с тонко написанными архитектурно-пейзажными фонами в ряде миниатюр лицевого Евангелия 1678 г., в частности в упоминавшейся выше миниатюре с Иоанном Предтечей. Фигуре Луки есть также аналогии и среди зубовских икон. Так, положение ног евангелиста точно повторяет положение ног сидящего Ильи Пророка на одной из ярославских икон<sup>50</sup>.

По нижнему краю наугольника из Русского музея проходит надпись, представляющая особый интерес: «писал усонец иконописец». По-видимому, на противоположном нижнем наугольнике надпись имела продолжение, содержащее имя мастера. У нас есть основание связать эту надпись даже в таком варианте с определенным иконописцем — все с тем же Федором Zubовым. «Усольцем», как следует из под-

писных произведений художника даже московского периода его жизни, часто называл себя он сам, подчеркивая этим свое происхождение из Усолья Камского<sup>51</sup>. Имеющееся в надписи слово «писал», четко определяя характер проделанной работы, прямо указывает на то, что дробницу расписал, а не просто знаменил, сам иконописец. Что касается датировки наугольника, то, на наш взгляд, несколько упрощенная техника росписи в сравнении с дробницами Евангелия князя Одоевского (например, характер теневой штриховки при моделировке одежды) говорит за то, что по времени он предшествовал этим дробницам, являясь, может быть, одним из самых ранних среди дошедших до нас образцов русской расписной эмали. Поэтому мы надеемся, что проведенное исследование не только позволяет полнее представить творчество Федора Zubова, одного из крупнейших изографов XVII в., но и даст новые материалы для истории древнерусского эмальерного искусства<sup>52</sup>.

\*

<sup>1</sup> ГММК, лив. № Кп.—38.

<sup>2</sup> Померанцев Н. Н. Финифть усольского дела.— В кн.: Сборник Оружейной палаты. М., 1925, с. 101—102. Эта атрибуция принята и в настоящее время. См.: Инвентарные книги Государственных Музеев Московского Кремля. М., 1976, кн. 1 (рук.), л. 62об.—63об.

<sup>3</sup> Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951, с. 232—239.

<sup>4</sup> Там же, с. 240.

<sup>5</sup> Померанцев Н. Н. Указ. соч., с. 102.

<sup>6</sup> Долгоруков П. В. Российская родословная книга. СПб., 1854, ч. I, с. 57.

<sup>7</sup> Забелин И. Е. История города Москвы. М., 1905, ч. I, с. 368.

<sup>8</sup> Щербатов М. М. Род князей Одоевских.— ДРВ, ч. IX, М., 1789, с. 254.

<sup>9</sup> Там же, с. 254—256.

<sup>10</sup> Забелин И. Е. Указ. соч., с. 363.

<sup>11</sup> Барсуков А. П. История рода Шереметевых. СПб., 1883, кн. 3, с. 324.

<sup>12</sup> Тарасенков А. Т. Историческая записка о Странноприимном доме гр. Шереметева в Москве. М., 1860, с. 123.

<sup>13</sup> Там же, с. 122.

<sup>14</sup> Барсуков А. П. Указ. соч., с. 338—339.

<sup>15</sup> Забелин И. Е. Указ. соч., с. 363.

<sup>16</sup> Кузьмин Г. С. Древности дома графов Шереметевых.— Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского археологического общества, СПб., 1851, т. I, отд. IV, с. 7.

<sup>17</sup> Барсуков А. П. Указ. соч., с. 339.

<sup>18</sup> В семье Шереметевых, как и Черкасских, это Евангелие, связанное с именами предков, было, очевидно, предметом особого внимания: в 1812 г., например, оно было увезено во Владимир и возвращено «в целости» в Москву только после ухода французов. См.: Тарасенков А. Т. Указ. соч., с. 78.

- <sup>19</sup> Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. Живопись Великого Новгорода, XV век. М., 1982, с. 182.
- <sup>20</sup> Там же, с. 183, ил.
- <sup>21</sup> Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография господ бога и спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, с. 79.
- <sup>22</sup> Сохранились две иконы Симона Ушакова со Спасом Вседержителем на престоле, и в обеих изображении фигуры Христа достаточно близко следует древней иконографической традиции. Одна икона была написана в 1682—1683 гг. для иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря (Очерки русской культуры XVII века. М., 1979, ч. 2, ил. на с. 270), другая — в 1684 г. для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. См.: Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, № 66, с. 63).
- <sup>23</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII в.: Словарь. М., 1910, т. 2, табл. к с. 285.
- <sup>24</sup> Там же, табл. к с. 362.
- <sup>25</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII в. СПб., 1916, т. 4, с. 17.
- <sup>26</sup> В провинциальных городах такие иконостасы также создавали московские резчики как наиболее искусные мастера горельефной резьбы. Например, в 1693 г. к работе над иконостасом нового Введенского собора Сольвычегодска был привлечен московский резчик Григорий Иванов. См.: Макаренко Н. Искусство Древней Руси у Соли Вычегодской. Пг., Б. г., с. 127.
- <sup>27</sup> Например, «в 1676 г. в церковь Спаса Нерукотворного, что у великого государя на сених, Симон Ушаков писал евангелистов для царских дверей на зеленой меди кругах». См.: Успенский А. И. Указ. соч., с. 357.
- <sup>28</sup> Малков Ю. Г. Живопись. — В кн.: Очерки русской культуры XVII века. М., 1979, ч. 2, с. 217.
- <sup>29</sup> Там же, с. 226.
- <sup>30</sup> Введенский А. А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII вв. — В кн.: Материалы по русскому искусству. Л., 1928, т. 1, с. 61—62.
- <sup>31</sup> Успенский А. И. Указ. соч., т. 4, с. 29.
- <sup>32</sup> Брюсова В. Г. Неизвестные произведения Федора Зубова. — ПЖНО, 1979, Л., 1980, с. 264.
- <sup>33</sup> Успенский А. И. Словарь патриарших иконописцев. Б. м., Б. г., с. 42—45.
- <sup>34</sup> Там же, с. 61.
- <sup>35</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII в.: Словарь. т. 2, с. 227.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Макаренко Н. Указ. соч., с. 127.
- <sup>38</sup> Там же.
- <sup>39</sup> Титов А. А. Летопись Двинская. М., 1889, с. 105—106.
- <sup>40</sup> Брюсова В. Г. Указ. соч., с. 256.
- <sup>41</sup> Маркова Г. А. Большой Кремлевский Дворец. Л., 1981, ил. 117.
- <sup>42</sup> Брюсова В. Г. Указ. соч., с. 262, ил.
- <sup>43</sup> Мневя Н. Е. Изюграфы Оружейной палаты и их искусство украшать книги. — В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, рис. 9.
- <sup>44</sup> Казакевич Т. Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера. — В кн.: Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980, с. 52 и 54, ил.
- <sup>45</sup> Такой же орнамент украшает рамку зубовской гравюры 1677 г. с изображением «Иоанна Богослова». Опубликовавший гравюру А. А. Сидоров на основании обнаруженных им документов указал, что обрамление гравюры принадлежит не Зубову, а мастеру Печатного двора Паисию. При этом, однако, исследователь отметил орнаментальное своеобразие этой рамки, не имеющей аналогий в других известных рисунках Паисия. См.: Сидоров А. А. Указ. соч., с. 234. Т. Е. Казакевич сочла возможным приписать обрамление гравюры Федору Зубову. См.: Казакевич Т. Е. Указ. соч., с. 53. Мы также считаем, что рисунок обрамления был исполнен не без участия самого художника.
- <sup>46</sup> ГММК, инв. № Ж-490 и Ж-503.
- <sup>47</sup> Казакевич Т. Е. Указ. соч., с. 53.
- <sup>48</sup> Титов А. А. Упраздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909, с. 53—54. Наше внимание на этот источник обратила В. Г. Брюсова, за что мы приносим ей благодарность.
- <sup>49</sup> По поводу одного из таких художественно одаренных людей князя Одоевского есть сведения в документах XVII в. Это Дмитрий Квачевский, который начиная с 1672 г. периодически привлекался к работе по украшению рукописей, создаваемых в мастерских Посольского приказа. Со временем менялся характер поручаемых ему работ. И если начал он как помощник, которому доверяли немного, то в 1696 г. ему было велено написать «в лицах» книгу «Афонская гора». См.: Каллишев З. Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотописцев в ее создании и деятельности. — В кн.: Русское государство в XVII в. М., 1961, с. 399, 403—404.
- <sup>50</sup> Казакевич Т. Е. Указ. соч., ил. на с. 44.
- <sup>51</sup> Белоброва О. А. К биографии «государства иконника» Федора Евтихиева Зубова. — В кн.: Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1974, сб. 2, с. 169.
- <sup>52</sup> История русских расписных эмалей XVII—начала XVIII в. еще недостаточно изучена. Редкость точно датированных памятников и почти полное отсутствие сведений о мастерах не позволяют представить в развитии этот вид эмальерного производства. Неясен даже вопрос о происхождении расписных эмалей, и в том числе эмалевого миниатюры. Дошедшие до наших дней памятники свидетельствуют о существовании во второй половине XVII в. двух крупных центров по производству изделий с расписной эмалью — Москвы и Сольвычегодска. Однако пока нельзя сказать, какому из центров принадлежал в этом деле приоритет и какие отношения существовали между ними. См.: Бобровницкая И. А. Об эмалях Оружейной палаты: К проблеме происхождения «усольских эмалей». — Музей 4. М., 1983, с. 58—65.

# ПАРКЕТЫ КИТАЙСКОГО ДВОРЦА

*В. Г. Клементьев*

Уникальные наборные полы Китайского дворца в Художественно-архитектурном дворцово-парковом музее-заповеднике в г. Ломоносове (б. Ораниенбауме) — часть художественного убранства этого выдающегося памятника русской культуры 60-х годов XVIII в. Наборные паркетные столь раннего времени и такого высокого художественного уровня сохранились в нашей стране лишь в Китайском дворце. Это единственные подлинно художественные паркетные, не подвергшиеся уничтожению в пригородных дворцово-парковых ансамблях Ленинграда во время Великой Отечественной войны. Можно с уверенностью сказать, что это единственные в своем роде, не имеющие аналогии ни в европейских, ни в русских дворцах наборные полы, когда-либо существовавшие и, к счастью, существующие сегодня. Наборные полы Китайского дворца были выполнены по рисункам архитектора А. Ринальди русскими столярами при участии лучших мастеров-иностранцев, работавших в то время в Петербурге, и являются редчайшим образцом декоративно-прикладного искусства XVIII в.

Дворцово-парковый ансамбль г. Ломоносова — единственный сохранившийся на ленинградской земле во время блокады. Его не надо было восстанавливать из руин и пепла. Вернулись из эвакуации экспонаты музея, были проведены необходимые ремонтно-реставрационные работы, и уже летом 1946 г. Китайский дворец принял посетителей. В настоящее время во дворце сохранились паркетные с их старой древесиной, хотя в ряде интерьеров происходит отставание наборных пластин от основы. Этот процесс нарастает и частично затрагивает уже конструктивную основу пола. Но сохранность «штучных полов» Китайского дворца можно считать хорошей, если учесть, что им уже более двухсот лет.

Паркетные Китайского дворца (1762—1768) были выполнены по рисункам А. Ринальди в 1760—1770-е годы. Первоначально, в середине 1760-х годов, полы были сделаны под руководством итальянского

мастера Альберто Джани в большей части интерьеров из искусственного мрамора<sup>1</sup>. Однако просуществовали они очень недолго. Вопрос об их замене встал в 1770 г. Уже в 1771 г. полы значительно опустились от подгнивших под ними балок и их предложено было заменить новыми<sup>2</sup>. С этого времени началась работа по созданию «штучных полов», сохранившихся до наших дней.

На протяжении 1770-х годов наборные паркетные выполняли столярных дел мастера Яков Ланги, Иоганн Петерсен, Иоганн Шульц и Витте. Каждый из них делал с помощниками по заданным рисункам полы в определенных интерьерах. Помощниками были столяры-резчики Иван Кузьмин, Григорий Зиновьев, Григорий Горшков, Гавриил Коновалов, Яков Крашенинников, Петр Демидов, Гавриил Колпаков и др.<sup>3</sup>

В 1760-е годы во дворце было всего три или четыре деревянных штучных пола. Об этом говорят ведомости расходов денежных сумм 1762—1765 гг., когда были сделаны два пола<sup>4</sup>. Документы не называют имен делавших их мастеров и не указывают интерьеры, в которых велись работы, — об этом мы можем только предполагать. В 1768 г. Иоганн Шульц исполнил пол (интерьер не указан) из дуба и клена за 75 руб.<sup>5</sup> Видимо, это та комната, которая находится возле покоев Екатерины II и была предназначена для прислуги. О другой отделке этого интерьера, за исключением пола, мы ничего не знаем. В описях об убранстве этого помещения не упоминается. По плану А. Ринальди в Китайском дворце было восемнадцать комнат. С 1820-х годов до настоящего времени во дворце находится семнадцать интерьеров; одно помещение отведено под службы и сегодня. О том, что это было служебное помещение, свидетельствует изготовление для него простого пола из дуба и клена. Подобного пола нет в помещениях дворца. Во всех семнадцати интерьерах полы набраны из дорогих видов дерева и, как говорят описи, «изыщного рисунка».



Ныне существующие паркетные Китайского дворца, во всяком случае некоторые из них, видимо, повторяют рисунок прежних полов из искусственного мрамора; это подтверждается архивными документами, где подчеркивается, что пол набран «по прежнему рисунку»<sup>4</sup>. По рисунку паркетные Китайского дворца очень близки полам из искусственного мрамора, выполненным в середине 1760-х годов под руководством итальянского каменщика мастера Михайло Кеза за 8500 руб.<sup>5</sup> здесь же, на Собственной даче, в павильоне Китайской горки (1762—1774), построенном также Ривальди.

По рисунку наборные полы Китайского дворца близки между собой, но их композиция паркета, на его цветовой гамме полностью не повторяются. В любой композиции паркета мы видим постепенный переход от темного цвета древесины к светлону и плавные криволинейные линии

растительного орнамента, которые свободно и легко вписываются в плоскость основного фона. Растительный орнамент решительно господствует в наборе паркета и создает сложный динамичный рисунок из ветвей, цветов, листьев, вееров, лент.

Паркетные в русских дворцовых полах первой половины XVIII в. были строгие и по рисунку, и по цветовой гамме. Полы набирали в два-три цвета из местных видов дерева: дуба мореного и светлого, березы, клена. Рисунок паркета состоял из простых геометрических форм — квадратов, прямоугольников, ромбов. На этом первом этапе дворцового строительства русские столяры достигают значительного мастерства, осваивают новую технику набора, накапливают опыт, обогащают его новым арсеналом средств в обработке дерева. В середине XVIII в., когда развернется грандиозное строительство по созданию царских резиденций, эти умельцы и

*Кружалый или пестикопый Китайский паркет. Пол из искусственного мрамора. М. Кеза, 1766 г.*

их преемники поднимутся до небывалых вершин мастерства, достигнут виртуозной техники в своем искусстве набора художественных паркетов.

Рисунки наборных полов в интерьерах, выполненных по проекту Растрелли, за небольшим исключением (Янтарный кабинет, Картинный зал Екатерининского дворца, Тронный — Большого Петергофского), просты, строги и в целом носили геометрический характер. Сами композиции паркета чаще всего нейтральны по отношению к убранству помещения. Они выполняют определенную цветовую нагрузку в интерьере, но не вступают в тесное взаимодействие с декором стен и падуг. Такое нейтральное по отношению к общему декору интерьера решение наборного пола и по рисунку и по цвету имело свое логическое обоснование. Во дворцах, построенных Растрелли, уже ничто не могло спорить в интерьере с той феерией форм, красок, с бесчисленными зеркалами и обилием позолоты. Это прекрасно понимал зодчий. Отсюда эта строгость в рисунках наборных полов и незначительное количество видов дерева в наборе.

Пышный, торжественный декор интерьеров 1750-х годов, созданных Растрелли в Екатерининском дворце и Эрмитаже бывшего Царского Села и в Большом Петергофском, сменяется у Ринальди в Китайском «домике» утонченной изысканностью убранства. Уменьшаются размеры комнат, их углы скругляются, падуги приобретают плавные очертания, более низким становится рельеф лепки и резьбы, светлее — красочная палитра в расколеровке интерьера. Живописный плафон занимает только центральную часть потолка и заключен в изящную лепную композицию на подцветенном пастельном фоне, что подчеркивает замкнутое пространство живописной вставки и выявляет затейливую игру орнаментов на плоскости потолка. Лепка местами золотится.

Такой камерного характера интерьер охватывается одним взглядом. Его композиционное решение позволяет выявить плавные линии архитектуры, легкость и подвижность лепного декора, тесную взаимосвязь всех видов отделки, среди которых наборные паркетные играют ведущую роль. Они отличаются стилистическим единством, мастерством исполнения, живописностью решения, изяществом рисунка.

Китайский дворец не является парадной резиденцией. По назначению это Собст-

венная дача. Первоначально это небольшое одноэтажное здание, расположенное среди зелени парка. Размеры архитектуры определили камерный характер его интерьеров, а назначение как летней увеселительной резиденции — выбор стиля рококо, изящного, легкого, красочного, утонченного со своими чисто русскими особенностями. Эти особенности проявились в расположении дворца в глубине парка, вдали от прочих построек; в плане, сочетающем в себе черты европейского «отеля» и русской помещицкой усадьбы; в применении необычных материалов в отделке интерьеров (стук, синель, стеклярус) и, конечно, в широком применении дерева, традиционного русского материала, в отделке помещений с различной его обработкой: воощением, полировкой, окраской, золочением, набором. Одной из этих особенностей являются и деревянные наборные полы, представляющие собой образец высочайшего вкуса и мастерства.

Художественные паркетные составляют неотъемлемую часть декоративного оформления каждого интерьера, являясь его ведущим элементом. Паркетные Китайского дворца получают еще большую ценность в сочетании с другой отделкой интерьера, составляя единый ансамбль в его убранстве. Наборные полы Китайского дворца являются не только непревзойденными образцами мастерства, но и неотъемлемой частью декоративного оформления его помещений, подчеркивая то плавность линий архитектуры, то динамичность и изящество лепного декора, то изысканность цветового решения.

Создавая затейливые нарядные композиции в наборе паркета, Ринальди максимально использует колористические свойства древесины как отечественной, так и привозной, заморской. Дерево выбиралось с учетом его фактуры и цвета. Разнообразную палитру красок различных оттенков от темных до светлых — коричневых, вишневых, красных, фиолетовых и оранжевых — давали используемые в наборе палисандр, амарант, красное и розовое дерево, сандал. Из светлых видов дерева применялись пальма, лимонное и табачное дерево, самшит. Черный цвет давало эбеновое дерево. Большое место в наборе паркетов занимает темный и светлый орех, из местной древесины — береза, а также клен, яблоня, груша, дающие гамму золотистых, зеленоватых, розоватых тонов, и другие разновидности.





В паркетах середины и конца XVIII в., как правило, преобладал геометрический рисунок с использованием небольшого количества древесины. Композиции Ривальди насчитывают в наборе 10—12 видов древесных пластин разного цвета. Они отличаются нарядностью и изысканностью цветовой гаммы. Здесь преобладают темные сплошные рисунки линиями с характерами для стиля рококо растительных орнаментов. Раскаты и замысловатые паркетан, листья акацита и камыша — розга, реалистически трактованные цветы и хитроумно выгибающиеся жерны, вееры, перевитые листьями, вазы с цветами, музыкальные инструменты, восточные знаки-символы и многое другое включают в себя рисунки избранных паркетан. Все это выполнено сбалансировано, с большим вкусом и мастерством. Эти особенности, характерные для паркетов Китайского дворца, нашли яркое проявление в творчестве Ра-

вальди, величайшего художника-декоратора, умевшего подчинить единой стилистической задаче различные средства в убранстве интерьеров.

Паркеты Китайского дворца с их легкими изящными линиями, виртуозными рисунками, с их изысканной цветовой гаммой в наборе, выполненные из естественно окрашенных видов дерева, являются неотъемлемой частью декоративного убранства дворца. Вместе с другими видами отделки — лепной, резьбой, позолотой, искусственным мрамором, мшистой, мозаикой, инкрустацией — они свидетельствуют об искусстве замечательных русских умельцев, вписавших блестящую страницу в историю русского искусства XVIII в.

В основе рисунка паркетов Китайского дворца лежит вариант рококоизма, лист акацита — легкий и подпрыгивающий, золотый динамизм и изящество. Он дополняется реалистически трактованными листьями,

Бюффе.  
Фреска  
полы  
кабинета  
дворца,  
середины  
XVIII в. (слева)



Зал Муа.  
Пол  
каборного  
дерева.  
Н. Петерсен  
1872 г.

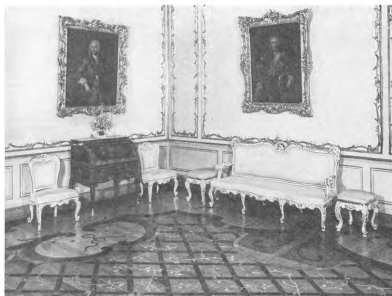
цветам, веточкам, перевязанными лентой. Эти мотивы встречаются в каждом наборе паркета, но они настолько разнообразны по композиции, форме, рисунку, что нигде не повторяются дважды.

В создании паркета можно отметить определенные закономерности. Его композиционное построение находится в неразрывной связи с убранством интерьера: с конфигурацией потолка, резьбой и лепной, орнаментальными мотивами мебели. Он выявляет общий замысел декоративного убранства помещения, подчеркивает связь с окружающей природой — прилегающими к дворцу фигурными партерами и ажурной ковровой решеткой с подобными же золочеными орнаментами.

Каждая из комнат Китайского дворца в своем декоративном оформлении представляет собой законченный художественный синтез искусств, примененных в убранстве того или иного интерьера. На-

большой паркетный пол с его великолепным рисунком, изысканной цветовой гаммой играет важную роль в создании единого ансамбля, столь характерного для творчества А. Ринальди вообще и для убранства помещений Китайского дворца в частности.

Для паркетов Китайского дворца в 1771 г. по ордеру Бецкого из магазина Контрфорте строений отпущено двадцать видов амурского дерева<sup>1</sup>. Этот перечень очень интересен, так как позволяет увидеть, откуда идет многообразие паркета с его тончайшими нюансами. Например, один перечень дерева с красной и коричневой древесной позацией нам все богатство палитры красок каборных полов: красная древесина разных тонов — это агариное, красное, фернабуж, магон, розовое, сандал, фиолетовое; коричневое — орех, палисандр, сахарная.



Широкое применение различной по цвету и тому древесным позволило создать паркетные композиции, отличающиеся живописным решением, с тончайшими переходами от одного цвета к другому<sup>14</sup>.

Все паркеты Китайского дворца можно условно разделить на три категории<sup>15</sup>. Первая — это темный фон и преобладание в наборе темных экзотических видов дерева разных оттенков. Таких интерьеров немного. Типичным примером здесь может быть Большой зал, где только центральная часть медальона выполнена из золотисто-желтой палмы и далее от центра и периферии идет «усиление» цвета. Места она ослабевает, но затем вновь становится насыщенным. Такое решение композиции паркета именно в этом зале не случайно. Отделка стен здесь выполнена из различных светлых тонов искусственного мрамора — слюда. Помещение высокое, светлое, с дополнительным верхним

светом посредством овальных люстр и падугах. Поэтому Ринальди здесь показал всю насыщенную палитру розового, коричневого от светлого до темного, красного с введением светлой березы и золотистой палмы. В рисунке по фону включены разные другие виды дерева. Этот пол выполняли в 1782 г. столяриных дел мастера Петерсен и Витте «и по сторонам в три покая»<sup>16</sup>.

Вторая группа (этих интерьеров большинство) — светлый фон и преобладание светлой древесины в наборе с тональными переходами от светлого к темному. Так решен наборный паркет в Зале муз. Это одно из самых больших помещений дворца с площадью паркета более 90 кв. м. Композиция вытянута по оси запад-восток. Центральный медальон выделяется на фоне березы. По контрасту его края набраны из красного дерева с золотистым отливом и украшены длинными заставками

*Розовая гостиная. Пол наборного дерева. И. Петерсен, 1772 г.*

камыша — рогоза. Ослабление цвета идет от середины к краям композиции. Мягкий переход к центральной плоскости медальона выполнен из ореха. На ней небольшая розетка овальной формы, а по оси от нее набраны вазы с цветами из различных светлых видов дерева. Композиция по периметру заканчивается фризом из красно-коричневого палисандра. На нем в середине круглый медальон с растительными побегими и по краям музыкальные инструменты — атрибуты муз. В скруленных углах сложные нарядные картуши из золотисто-розового дерева, составленные из круглящихся листьев аканта. Рисунок паркета отличается изысканностью цвета и высоким мастерством исполнения. Мотивы орнамента отвечают тематике зала. Светлые тона паркета соответствуют общему розовато-голубоватому колориту этого нарядного, полного света и воздуха помещения, решенного в типичных формах рококо. Здесь специалисты насчитывают в наборе паркета до двенадцати разновидностей древесины.

В Розовой гостиной на светло-коричневом фоне ореха представлен ажурный трельяж сложной конфигурации, выполненный из красного и розового дерева, палисандра с вьющимися веточками из березы. По оси запад—восток в овале на светлом фоне веточка с цветами, перевязанная лентой из розового дерева. По поперечной оси в трельяжи вписываются волюты, украшенные длинными листьями аканта из палисандра. Вокруг трельяжа — белое поле из березы. По нему разбросаны в соответствии с общей композицией веточки с цветами и листьями и круглящиеся листья аканта. Сочетание красно-коричневого палисандра с темным, вишневым амарантом и розовым деревом с постепенным переходом к более светлому ореху и березе создает изящную красочную композицию, решенную в традициях XVIII в. — паркового трельяжа.

Полы в Зале муз и Розовой гостиной выполнены в 1772 г. группой русских столяров под руководством Иоганна Петерсена<sup>12</sup>.

Совсем иное композиционное решение паркета в Штофной опочивальне. Здесь господствующее положение имеет овал, варьирующий от центральной розетки диаметром 3 см до окружности, граничащей с фризом вдоль стен. Плавные круглящиеся линии растительного орнамента подчинены форме круга. Листья аканта, венки,

трельяжная сетка с замысловатым картушем, реалистически трактованные веточки березы — все скомпоновано непринужденно, свободно, так, что ощущается легкое движение орнамента. Мотивы паркета отвечают рисунку штофа на стенах, резным золоченым украшениям алькова и динамичной лепке падуго. Здесь каждый орнамент пола, стены, потолка дополняет друг друга, но отличается по цвету, фактуре, материалу. Все эти плавные круглящиеся линии орнаментов вовлечены в общий ритм движения с его цветами, венками, растительными побегами. В набор паркета здесь включено более десяти разновидностей древесины — амарант, палисандр, черное эбеновое дерево, розовое, пальма, самшит, орех, яблоня, береза и др.

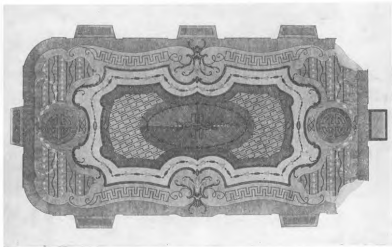
В альковной части Штофной опочивальни рисунок иного характера и другого композиционного построения.

В основу паркетной композиции в Малом китайском кабинете положен больших размеров четырехлистник, отвечающий форме плафона, выполненный из хорошо подобранной по текстуре березы. Светлый тон здесь является ведущим по контрасту с остальной отделкой интерьера в китайском вкусе, с сочными яркими красками.

В центре пола на фоне сложного контура восьмилучевой звезды из черного эбенового и красного дерева — светлая фигура крылатого дракона с разинутой пастью, откуда виден, как пламя, оранжевый язык (сандаловое дерево). Сам дракон выполнен из камчатного полосатого ореха. Композиция хорошо читается, привлекая к себе внимание своей необычностью. По диагонали по четырем сторонам четырехлистника, заполняя углы пола, изображены ромбы, набранные из красной, розовой, черной древесины и светло-коричневого ореха. Подобравшие по текстуре, они переливаются красными, коричневыми, охристыми тонами. Охваченная с двух сторон листьями аканта, оканчивающимися завитком, эта композиция создает основание для вазы с цветами сливы — сахардан (дерево коричневого цвета) и пионами — из яблони. Под вазой помещена дощечка с китайскими иероглифами. По светлomu фону березы по краям врезаны бусы растительных мотивов в виде переплетенных гирлянд. Композиция четкая, нарядная, оригинальная, отвечающая общему характеру убранства кабинета. Паркет был выполнен Я. Лангом: «... в ки-

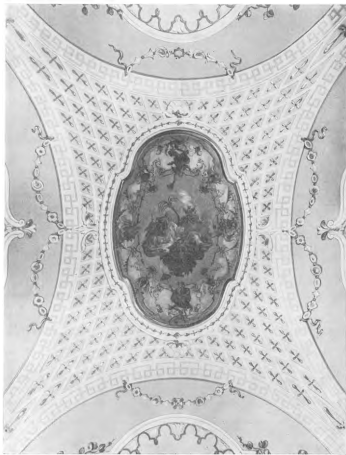
*Кабинет Павла. Обмерный рисунок. Декор потолка с плафоном Г. Дициани. Пол наборного дерева, середина 1770-х годов.*

*Большой Китайский кабинет. Обмерный рисунок пола. Пол исполнен И. Петерсеном в 1773 г.*

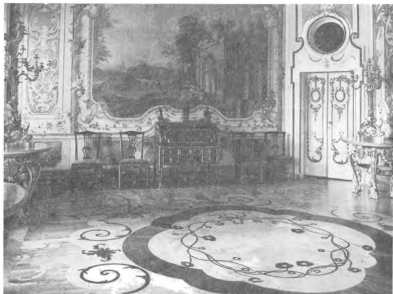




Китайская  
опочивальня.  
Пол наборного  
дерева, середина  
1770-х годов



Китайская  
стеллажная  
Декор потолка  
с панно  
Д. Гуэрра



Передняя.  
Пол  
наборных  
дерев.  
В. Календер,  
Витра,  
1782 г.

тайском полове под на место законного камня из запареного дерева по проекту рагуанку...». А рядом, в Большом китайском кабинете, набор тоже экзотического характера был изготовлен И. Петерсоном в 1773 г.<sup>11</sup> Здесь рисунок составляют знаки-символы, китайской мифологии и, как всегда, растительные орнаменты, врезанные в фон и нарушающие его статичность. В наборе здесь преобладают «заморские» виды дерева (восемь наименований и два — местные).

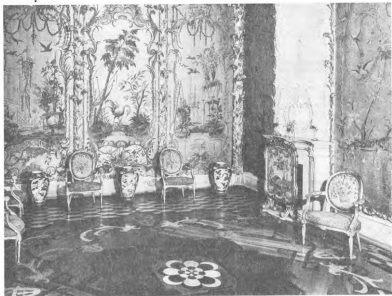
К третьей категории надо отнести полы совсем небольших помещений площадью не более 6 кв. м. Это Кабинеты Екатерины и Павла.

По характеру рисунка наборные паркетные эти интерьеры очень близки, однако композиционно они решены различно. Они представляются замысловатыми арабесками, легкими, воздушными, подвижными. Не первый взгляд кажется, что они беспорядочно

доты разбросаны на плоскости и подмалены сливки. Но внимательность, внимательно ощущать, что все орнаменты приведены в строгую, упорядоченную систему. Сделано это неизбежно и свободно, поэтому здесь не чувствуется жесткие рамки строго продуманной композиции. Это результат вышайшего искусства и художника-решивателя, и мастера-исполнителя.

В фоне паркета в Кабинете Екатерины господствуют красное-розоватые тона. По всему слышатся концы изогнутые растительные побеги с цветками и листьями. Они то соединяются с длинными, плавно изгибающимися листьями акации, то заплывают в подобие раскинутой и вновь распрямляется, чтобы затем в центре образовать круг из веток и листьев. Фон здесь выделен из красного дерева разных оттенков, розового, палисандра, ореха и играет на заспанную роль, а создает по-





редельный рисунок. И уже по нему складываются растительные орнаменты от золотистых, желтых и нежно-розовых до темно-вишневого тона.

Орнаменты паркета в этом интерьере вторят подобным же росписки стен и потолка, написанном С. Барде ипрено, свободно, но выдержанно в одной технике. Наборный паркет выполнялся одним из первых во дворце, и, видимо, здесь был повторен рисунок пола из искусственного мрамора<sup>54</sup>.

По манере исполнения к паркетом Кабинетов можно отнести и пол Китайской спичечницы.

Интересен наборный паркет в Передней, написанный по кокарду и рисунку, хотя вокруг центрального медальона чувствуется реставрационные поправки начала XX в.

Оригинальностью решения отличается паркет Туалетной с розой ветров в цвет-

ре, концентрическими окружениями — сложными контурными. Здесь и уберется же лучше тема науки Географов. Рисунок пола (различные окружения с данной тематикой).

Композиции паркета Голубой гостиной обращает на себя внимание золотистый цветочек пальмы и документальное по цвету вишнево-фиолетовым акваритом, включенными в рисунок.

В Штукатурном покое динамичной ленте, покрывающей стены и потолок, противопоставлены широкие плоскости паркета с мелким рисунком по периметру овала.

Разнообразные по композиции паркеты Китайского дворца столь же разнообразны и по технике исполнения. Работавшие здесь мастера умело подбирали древесину по текстуре. Это позволило вносить в цветовую гамму рисунка пола различные различия освещенности, что создавало до-

Стежкарный кабинет. Фрагмент интерьера. Рисунок паркета XIX в. повторяет рисунок мозаичного пола XVIII в.

полнительные эффекты игры цвета. Широко применяются обе разновидности техники — набор рисунка, составленный из плотно пригнанных пластин, и врезание в фон легких растительных побегов, цветов, листьев.

Незначительную роль играют такие технические приемы, как гравировка и обжиг древесины или подкуривание. Они применяются лишь в композициях с мелким рисунком, что еще больше подчеркивает динамичность орнамента и его живописность. Почти не применяется здесь подкрашивание древесины, за исключением обработки клена медным купоросом, что придает ему нежно-зеленоватый цвет в растительных побегах. Мастера предельно выявляют цветовое богатство наборных композиций, сопоставляя подчас в наборе древесину одного вида, разную по тону, с переходом к более светлой или темной. Отсюда «живописность» паркетов Китайского дворца является одной из ведущих их особенностей. В сочетании с виртуозным рисунком, безукоризненным в техническом исполнении, паркетные образцы прикладного искусства 60—70-х годов XVIII в.

Наборные полы Китайского дворца реставрировались в XVIII, XIX и начале XX в.<sup>15</sup> Работы велись с частичным снятием набора, укреплением конструкций и частичной заменой наклейки той же древесиной. Композиции и большая часть старой древесины сохранились от XVIII в. В 1957—1958 гг. проводилось укрепление старой древесины (набора) в Малом китайском кабинете, в 1962—1964 гг. работы велись в Зале муз и Штофной опочивальне с укреплением конструкций и частичной заменой набора теми же видами древесины. Работы выполняли мастера краснодеревщики бригады И. А. Антонова СРНИМ. В XVIII и XIX вв. паркетные напирали воском<sup>16</sup>, что сохраняло древесину и придавало ей характерный блеск. Эти же рецепты используются во дворце и в наше время.

Паркет дворца сохранился благодаря тому, что он не был постоянным местом пребывания Екатерины. Сюда приезжали раз-два в год, иногда раз в несколько лет, но интерьеры, и в частности паркетные, сохранились в должном порядке. Все это позволило без существенных искажений сохранить этот прекрасный памятник русской культуры середины XVIII в.

В 1922 г. дворец был превращен в музей. С тех пор проводится комплекс мероприятий, необходимых для сохранности памятника. В настоящее время необходимо уделить особое внимание его уникальным паркетам, чтобы сохранить их еще на долгие годы.

\*

<sup>1</sup> Договор на эти работы был заключен 30 марта 1763 г.: «... в каменном домике по опробованному чертежу сделать штукатурные и фальшивомраморные работы по показанию архитекторскому самому искуснейшему в непродолжительном времени...». За эти работы было уплачено 8900 руб. С Джани работали пять штукатуров и три ученика. Оплату они получали от Джани, так как «краски и секрету не показывал» (ЦГИА, ф. 467, оп. 1, д. 112, ч. 2, 1765 г., л. 439, 440, 446).

<sup>2</sup> Рапорт И. П. Елагину: «В каменном Ес Имп. Величества домике в комнатах состоящие мраморные полы от погнивших внизу деревянных балок весьма опустились. Починкою оные исправить никак невозможно и впредь к продолжению быть совсем безнадежны, которые не повелено ль будет сломать вновь сделать, по опробации к чему б заблаговременно приискать достойных мастеров и к будущему лету исправить было можно. ... декабря 1771 г.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1771 г., д. 61419, л. 38). Материалы ЦГАДА, приведенные в статье, собраны В. В. Елисейевой и хранятся в музее: КДМ-57.

<sup>3</sup> Успенский А. Китайский дворец в Ораниенбауме. — Художественные сокровища России, 1901, № 10, с. 187.

<sup>4</sup> «В каменном домике за дело двух полов из заморского дерева — 472 р.» (ЦГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, 1762—1765 гг., д. 3874, л. 131—131 об.).

<sup>5</sup> «Столярных дел мастеру Шульцу за исправление в каменном домике в одной комнате по данному ему рисунку из черного дуба и клена штучного полу из своих материалов всего шесть сажень — 75 руб.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1768 г., д. 61393, л. 52).

<sup>6</sup> «...столярного дела мастеру Ланги за сделание в каменном домике в Китайском покое пола на место каменного вновь из заморского дерева по прежнему рисунку из своих материалов 520 руб.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1778 г., д. 61436, л. 43.).

<sup>7</sup> ЦГИА, ф. 467, оп. 1, д. 112, ч. 2, 1766 г., л. 442, 445 об., 446, 477, 485, 485 об.

<sup>8</sup> «Об отпуске разных видов дерева из магазейна конторы по ордеру И. И. Бецкого сего 1771 г. генваря 25. Разные виды дерева заморского отпущены в контору домов и садов Ея И. В. Микулину агарного, азату, букowego, каробину, магону, карачуги, кизылового, орехового, сливового, палисандра, пальмы, парпорового, розового, сандалового, сантового, фернабуку желтого, фернабуку красного, фиолетового, эбену. февраля 16 дил 1771 года» (ЦГИА, ф. 470, оп. 100/534, 1771 г., д. 19, л. 3.).

<sup>9</sup> Это — еще одно подтверждение того, что «живописное» решение паркетов шло от полов искусственного мрамора, где палитра у мастеров, судя по отделке Китайского дворца этим

материалом (здесь он широко применен), была почти неограниченной. Это, однако, не значит, что в дереве повторяли цвет стюка. Многоцветность создавалась в соответствии с возможностями материала — дерева.

<sup>10</sup> Ср.: Соловьев К. А. Русский художественный паркет. М., 1953, с. 31.

<sup>11</sup> Елисеева В. В. Паркетные Ринальди в Китайском дворце. Рукопись, КДМ-116. Тремя покоем являются Штукатурный покой и Передняя, а также или Голубая, или Гардеробная. Стеллярный кабинет исключается, так как там был мозаичный пол. Что касается Гардеробной, то она сейчас выпадает из общего ансамбля, поскольку там пол середины XIX в. Первоначальный рисунок его неизвестен.

<sup>12</sup> «Столярного дела мастеру Иогану Петерсену за исправление вместо мраморных полов из заморского дерева из своих материалов по данным рисункам в живописной галерее 22 саж. и в живописной же предпочтительнее 10 кв. саж. по 60 р. Итого 1950 р.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1772 г., д. 61422, л. 15).

«Живописная предпочтительнее» — это Розовая гостиная. Возможно, им сделаны полы в комнатах Павла: «Столярного дела мастеру Петерсену за исправление из своих материалов из заморского дерева полов на место мраморных в три покоя, из которых один положен на место, а прочие исправляют — 600 р.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1776 г., д. 61431, л. 24).

<sup>13</sup> «Столярных дел мастеру Петерсену за исправление в Китайской галерее из заморско-

го дерева со всеми своими материалами пола за 22 саж. — 1320 р.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1773 г., д. 61427, л. 8).

<sup>14</sup> Документ относится к 1770 г.: «...куплено разных сортов заморского дерева для полу в кабинет за место мраморного всего на 49 р. 85 к.» (ЦГАДА, ф. Дворц., оп. 446, 1770 г., д. 61414, л. 44).

<sup>15</sup> «В Китайском дворце паркетные кои весьма редки годна лишь одна наклейка, починкою исправить невозможно, ибо фундамент сего пола весь сгнил. Нужно переменить все балки, делать под них столбы новые... Архитектор Руска» (ЦГИА, ф. 519, оп. 1, 1817, д. 246, л. 21). «Столярам за переделку в Китайском домике штучных полов за 66 кв. саж. 6 арш. по 150 р. — 10.000» (ЦГИА, ф. 492, оп. 1, 1819 г., д. 571, л. 23). В 1912 г. «в пяти комнатах дворца был исправлен и вновь настлан паркет» (ЦГИА, ф. 556, оп. 1, 1912 г., д. 1418, л. 4). Мебельному мастеру Гютону «за возобновление и исправление... паркетных полов в 17 комнатах Китайского дворца, коих по освидетельствованию архитектора оказалось 167 кв. саж. 5 кв. ар. 184 верш. по 35 р. 71 коп. ар. — 5973 р. 40 к.» (ЦГИА СССР, ф. 492, оп. 2, 1855 г., д. 2381, л. 3об.).

<sup>16</sup> «Куплено для натирки полов:  
Воску желтого 1 пуд. 20 ф. по 15 р. — 22 р. 50 к.  
Каркамели 35 ф. по 17 к. — 5 р. 95 к.  
Поташу 30 ф. по 7 к. — 2 р. 10 к.  
Полотерам 4 чел. за 120 дней по 40 коп. каждому — 48 р.» (ЦГИА, ф. 492, оп. 1, 1855 г., д. 1546, л. 51).

ОБ АТРИБУЦИИ ДВУХ КОМОДОВ  
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННО-АРХИТЕКТУРНОГО  
ДВОРЦОВО-ПАРКОВОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА  
В г. ПЕТРОДВОРЦЕ

*И. К. Ботт, Ю. Л. Колосова*

В коллекции Гос. художественно-архитектурного дворцово-паркового музея-заповедника в г. Петродворце среди предметов русской мебели конца XVIII в. особое место занимают два комода, украшенные живописью<sup>1</sup>.

Использование живописи в декорировке мебели — прием, к которому обращались на разных этапах развития мебельного искусства. Однако широкое распространение расписная мебель получает к концу XVIII в. И это вполне объяснимо. Дорогой наборной мебели, выполненной из привозной древесины и доступной далеко не каждому, даже состоятельному человеку, стали искать замену: мебель, изготовленную из простых местных пород, покрывали лаками, раскрашивали, расписывали орнаментальными или сюжетными изображениями. Такой метод декорировки позволял при сравнительно небольших затратах достигать желаемого эффекта. Процесс изготовления подобной мебели ускорился, производство ее увеличивалось, появлялась возможность удовлетворить большее число желающих иметь красивые и модные предметы мебельного убранства. Однако рассматривать расписную мебель этого времени лишь как простую имитацию набора было бы неверно. Благодаря многообразию форм и художественно выполненным росписям мебель конца XVIII в. становится самостоятельным и ярким явлением, получившим повсеместное распространение.

В последней четверти XVIII столетия мода на расписную мебель проникает и в Россию, где живопись по дереву имела давние традиции. Вот почему модная техника была сразу воспринята и использована. Описи дворцового и усадебного имущества, свидетельства современников, а также сохранившаяся расписная мебель этого периода позволяют судить о том, что бытовала она широко и была не равнозначна по качеству исполнения.

Наибольшее распространение получил прием окрашивания мебели в несколько

хорошо подобранных тонов: на фоне того или иного цвета оттенялись углубления, выступы, резные детали. «Это придавало мебели особую, никогда потом не повторяющуюся в истории колоритность, бьющую, кажется, специально русским явлением. Такая полихромия не была случайна. Она отвечала обивке и связывала мебель с отделкой интерьера»<sup>2</sup>. Однако живопись на мебели не ограничивалась только раскраской. Столы, бюро, комоды, экраны украшались живописными композициями и заменявшими их раскрашенными гравюрами, нанесенными прямо на основу или вмонтированными в медальоны.

Коллекция разнообразной и интересной расписной мебели находится в собрании Гос. Исторического музея<sup>3</sup>. Значительную ее часть составляют предметы гостиных гарнитуров, окрашенные в светлые (розовый, белый, голубой) и черно-зеленые тона с росписью в виде цветов и антикизированных персонажей. В большинстве своем эта мебель происходит из подмосковных усадеб и является произведением местных столяров. Среди наиболее интересных образцов — диваны и стулья из имения Покровское-Стрешнево, спинки которых украшены наклеенными картинками на античные темы, выполненными пером и тушью. Такой прием декорировки, вероятно, был широко распространен. В практических пособиях А. Решетникова «Любопытный художник и ремесленник...» (1791) и П. Сумарокова «Совершенный лакировщик...» (1799) вопросу, «как клеить на столы, ларчики и прочие вещи раскрашенные гравированные картинки и наводить под них грунт разного цвета красок», посвящены специальные главы, в которых авторы подробно излагают рецептуры левкаса, клея и способы их изготовления<sup>4</sup>.

Несколько великолепных предметов расписной мебели находятся в собрании Павловского дворца-музея: предкаминный экран с живописью, столики со стеклянными расписными столешницами, бюро-

секретер с раскрашенной гравюрой в медальоне и др.<sup>5</sup> Комоды из музея-заповедника в г. Петродворце как по форме, так и по приему декорировки являются традиционными для мебельного убранства конца XVIII столетия. Однако характер их росписи, объединяющей единой темой оба предмета, позволяет назвать их уникальными, а атрибуция живописных сюжетов утверждает во мнении, что перед нами — памятник русского мебельного искусства XVIII в., не имеющий аналогий.

Комоды по конструкции просты: прямоугольные объемы с двумя выдвижными ящиками на всю ширину фасада покоятся на высоких, сужающихся книзу четырехгранных ножках. Корпус комодов зафанерован сандаловым деревом. Верхние доски в центре имеют кленовую фанеровку, по периметру — полосы различной ширины из сандала и палисандра, между которыми проложены тонкие прожилки тонированного клена. Такие же прожилки украшают ножки, подчеркивают личинки ящиков. Живописные композиции расположены по одной на торцовых сторонах и по две — на каждом из ящиков. Чтобы выделить прямоугольные плоскости для живописи в доске, по периметру каждой картины сделаны небольшие углубления, в которые вклеен полукруглый штабик. В процессе реставрации выявлено, что штабик первоначально был позолочен.

Картины написаны на дубовой доске без грунта, вероятно, по клееной поверхностной проклейке (в местах утрат видна основа темно-коричневого цвета). Красочный слой тонкий (в отдельных картинах отчетливо читается продольная структура доски), на фигурах слегка фактурный, по своему составу сложный. Он имеет темперный подмалевок, причем в некоторых местах, например на «небе», достаточно плотный, тогда как на «земле», фигурах и других предметах объемность изображения достигается красивыми мазками масляной краски (свинцовые белила). Фигуры, предметы и земля написаны гризайлью от белого к разбеленному синему на первом комоде и к разбеленному коричневому — на втором. Фоном для изображения служит глубокий, благородный по тону синий цвет, передающий иллюзию безграничного пространства.

Конструкция и отделка комодов — прямоугольные формы и ясные членения, господство гладких плоскостей, а также характер оформления личинок и способ



*Комод ПДМП — Государственный архитектурно-художественный дворцово-парковый музей-заповедник в г. Петродворце*  
1311 — мб,  
1790-е годы;  
дуб, сандал,  
палисандр,  
клен, тонированный клен;  
живопись,  
позолота;  
121,5×97,5×61.

*Комод ПДМП — Государственный архитектурно-художественный дворцово-парковый музей-заповедник в г. Петродворце*  
1312 — мб,  
1790-е годы;  
дуб, сандал,  
палисандр,  
клен, тонированный клен;  
живопись,  
позолота,  
121,5×97,5×61.

монтаж замков позволяют датировать их 1790-ми годами, когда в русской мебели окончательно утвердились классицистические формы<sup>6</sup>.

Несмотря на необычность декоративного оформления, довольно высокое качество живописных изображений и использование редких привозных пород древесины, комоды изготовлены в России, вероятно, в усадебной мастерской. По свидетельству бывших владельцев, они происходят из Тверской губернии, откуда были привезены в Петербург в начале XX столетия. В парадных интерьерах усадебных построек очень часто место пристенных столов-консоль занимали комоды, украшенные богатым декором в технике набора. Необычайно декоративны и предметы нашего собрания. Сочетанием темного цвета сацдала с сине-голубой живонисью и позолотой достигается изысканный колористический эффект, и нетрудно представить эти вещи в одном из залов пышной усадьбы. О русском происхождении комодов свидетельствует наличие золоченого штабика, ибо использование накладных деталей из золоченого дерева — прием, распространенный именно в русской мебели. Отсутствие металлической фурнитуры (ручек, ключевин, тяг), характерной для западноевропейской корпусной мебели этого времени или мебели, изготовленной в столичных мастерских, а также невысокое качество отделки внутренних конструктивных частей и ящиков (в некоторых местах доски плохо оструганы) говорят о том, что комоды были созданы в усадьбе и являются произведением крепостных мастеров.

Во второй половине XVIII в. широко развернувшееся усадебное строительство привело к появлению в глуши поместий богатых домов-дворцов, не уступающих столичным. Возводились усадьбы руками многочисленных крепостных мастеров — резчиков, столяров, позолотчиков, живописцев, работой которых руководили как иностранные, так и русские художники. К сожалению, из-за безжалостных перестроек и просто запустения усадеб на протяжении их полуторавекового существования значительная часть предметов, созданных крепостными умельцами, не дошла до наших дней. И тем не менее сохранившиеся фрагменты убранства интерьеров, документальные материалы по истории их создания, а также воспоминания современников о жизни и быте людей

рассматриваемой эпохи убедительно свидетельствуют о роли крепостных в деле усадебного строительства. Прирожденное чувство красоты и меры, необходимое в декоративных работах, помогло им создать настоящие шедевры, украшавшие дворцы русских вельмож.

Во второй половине XVIII в. усадьбы обзаводятся своей постоянной мебелью. Многочисленные парадные и жилые помещения обставляются гостинными гарнитурами, пристенными столами-консолями, столиками для карточных игр, комодами, бюро и т. д. Нередко эта мебель проектировалась архитекторами одновременно с декоративной отделкой интерьера. Однако чаще всего она изготовлялась крепостными столярами по образцам, привезенным из столичных мастерских или из-за границы. В рассматриваемый период в крупных усадьбах существовали уже не отдельные мастера, а целые мебельные мастерские, куда выписывались из столиц необходимые материалы: инструменты, лес, политура, клей, привозные породы дерева. Так, в описи имуществу подмосковного имения Глебовых-Стрешневых числилось «разных дерев: пальмового, черного, розового, зеленого, оливкового...»<sup>7</sup>, а в документах по строительству их тверской усадьбы Знаменское-Раёк сохранились сведения о приобретении ценных пород древесины<sup>8</sup>. Наличие собственных мастеров-мебельщиков в каждом имении позволяло создавать мебель в соответствии с личными вкусами, а иногда и прихотью владельца. Этим объясняется необыкновенное разнообразие форм и видов отделки русской мебели рассматриваемого периода.

Большую роль в оформлении интерьеров конца XVIII в. играла живопись, украшавшая потолки, падуги, стены, а также предметы внутреннего убранства. Выполняя пожелания владельцев, крепостные художники-самоучки расписывали усадьбы пейзажами, сценами охоты, мифологическими персонажами и орнаментальными композициями. Так, в усадьбе Римских-Корсаковых Боброво «все парадные комнаты были с панелями, а стены и потолки затянуты холстом и расписаны краской на клею. В зале нарисована на стенах охота, в гостиной ландшафты, в кабинете матушки то же, а в спальне... стены были расписаны боскетом; еще где-то драпировкой или спущенным занавесом. Конечно, все это было малевано домаш-

ними мазунами, но, впрочем, очень недурно, а по тогдашним понятиям о живописи — даже и хорошо»<sup>9</sup>. Помещик Яньков, увидя способности к рисованию у своего дворового человека Озерова, отдал его учиться, а после того заставлял много копировать и так доучил его дома. Живописцами были отец и сын Зайцевы, крепостные помещика Ранцева. Зайцев-старший писал «...по фантазии своих господ, выполнял их приказания: красил полы, комнаты, расписывал потолки, писал портреты»<sup>10</sup>. В имении Яковлева Медное под Петербургом одно из помещений было украшено «фресками с курьезными типами русских крепостных в ролях мифологических богов»; пейзажами в технике гризайли расписали крепостные мастера столовую и белый зал в подмосковном доме Дурасова; живописные панно в духе Г. Робера украшали дом Кологривовой в Калуге. Наряду с крестными участие в отделке усадеб принимали воспитанники Академии художеств, которая к концу XVIII столетия становится школой подготовки отечественных специалистов различного профиля. Из опубликованных материалов архива кн. Куракиных известны интересные факты об условиях работы художников в поместье видного екатерининского вельможи А. Б. Куракина, развернувшего грандиозное строительство в своих имениях Саратовской губернии<sup>11</sup>. О роскоши его усадеб в Зубриловке и Надеждино было известно далеко за ее пределами<sup>12</sup>. У Куракина работали живописцы Малютин, Филимонов, а затем пейзажист В. П. Причетников, пенсионер Академии художеств, впоследствии ее советник. О Причетникове брат А. Б. Куракина писал из Петербурга: «...решился я на рекомендованного Мартосом, с которым уже и условился. Имеете вы его на три года за 2000 руб., стол, квартиру, свечи, услугу и прогоны во все поездки, вами назначенные; он же не только водяными, но и масляными красками писать вам будет все виды, кои вам угодно... Мальчиков не двух, но сколько вы хотите, учить он будет; не одни ландшафты, или виды, писать он будет, но и в покоях потолки и стены расписывать обязуется»<sup>13</sup>. Материалы о живописных работах в усадьбах для нас чрезвычайно важны. Они убедительно свидетельствуют о существовании в поместьях целого штата живописцев, как крепостных, так и работавших по договору, что подтверждает предположение



о возможности появления рассматриваемых предметов в усадебной мастерской.

Изучение живописного изображения, играющего главную смысловую и декоративную роль в художественном решении комодов, привело к выводу, что автором его был человек не только образованный, но и творчески мыслящий.

Как уже отмечалось, живописное повествование объединяет оба предмета единой темой. В двенадцати композициях перед нами предстают обитатели Олимпа, мифологические существа, персонажи в антиквизированных костюмах; в восьми из них — один и тот же герой. Кто он, какое литературное произведение легло в основу росписи? На эти вопросы ответ был найден не сразу.

Два изображения с самого начала казались понятными; с них и началась расшифровка сюжетов. В сцене из трех персонажей мы видели героев «Илиады» Гомера: Фетиду и Ахиллеса в кузнице Вулкана. Ясной казалась и другая композиция, на которой изображен вход в Аид, охраняемый трехглавым Цербером. Из героев, спускавшихся в царство Плутона, наиболее подходящим представлялся Одиссей, сопровождаемый своей покровительницей Герой. Допуская, что на комодах изображены эпизоды из жизни и приключений Ахиллеса и Одиссея, а источниками живописного повествования послужили поэмы Гомера, можно было «про-

*Венера  
в кузнице  
Вулкана  
(композиция  
комода  
ИДМП —  
1312 — жб),  
1790-е годы;  
дуб, темпера,  
масло; 42×41*



*Сивилла  
и Эней  
у входа  
в Таргар  
(композиция  
комода  
ПДМП —  
1311 — мб),  
1790-е годы;  
дуб, темпера,  
масло, 20×46*

честь» и все остальные сюжеты. Однако это предположение все же не убеждало. Настораживали детали, отсутствующие в тексте: круглый предмет в руке женского персонажа и ветвь в руке героя, повторяющаяся в двух композициях. Если вспомнить, какое значение имели атрибуты в мифологических сюжетах и как важны они были для понимания произведения, то повторяющаяся дважды ветвь в руке героя нельзя было считать случайностью<sup>14</sup>.

«Золотая ветвь, данная Энею от Сивиллы Куманской для сыскания дороги в ад, есть знаменование Богатства, которое открывает нам самые неприступные места»<sup>15</sup>. Таким образом, персонаж, изображенный с ветвью в руке, — Эней, а золотая ветвь — обязательный атрибут, по которому люди XVIII столетия узнавали героя Вергилия. Немногочисленные действующие лица наших композиций также изображены с традиционными для них атрибутами. Крылатая вестница богов Ирида парит на радуге с факелом в руке; из-за спины венценосного Юпитера выглядывает орел («Орел всегда почитался царем Птиц: чего ради и посвящен он был Юпитеру, царю богов, который всегда представляется сидящим на Орле, или имея его подле себя»)<sup>16</sup>; рядом с Юноной — павлин («Ей посвящен павлин, для изъяснения ее гордости»)<sup>17</sup> и, наконец, традиционно изображение Цербера («...имел три головы, а вместо шерсти покрыт был малыми змеями»)<sup>18</sup>.

Сопоставляя текст поэмы с изображениями на комодах, мы убедились, что пе-

ред нами своеобразные иллюстрации ко второй части «Энеиды» (конец V—XII главы)<sup>19</sup>. Обращение к поэме Вергилия подтверждает датировку комодов 1790-ми годами. В России «Энеида» была необычайно популярна именно в последние десятилетия XVIII в., тогда как к началу XIX столетия интерес к ней вытеснился интересом к поэмам Гомера.

Появление росписи на темы «Энеиды» не было случайностью. Сенсационные открытия Геркуланума (1738) и Помпей (1748) породили новую волну интереса к античности. Вслед за Европой Россия следит за ходом новых раскопок, приобщается к изучению древнего наследия<sup>20</sup>. В 1770—1790-х годах на русский язык начинают активно переводить произведения античных авторов, что также явилось одним из проявлений общего интереса к античности, охватившего Россию в последней трети XVIII в.<sup>21</sup> В числе первых русских переводов была и «Энеида» Вергилия<sup>22</sup>. Это очень показательно. В XVIII в. античность воспринималась прежде всего через римскую историю: римские памятники были перед глазами, итальянский язык напоминал латынь. Кроме того, Италия второй половины XVIII в. была центром художественной жизни Европы, куда отправлялись своих пенсионеров и российская Академия художеств, куда стремились в путешествия просвещенные русские вельможи. Поэтому в это время римские авторы и в их числе Вергилий необычайно популярны в Европе, а в конце века — и в России.



В 1769 г. появляется в свет и в этом же году идет на придворной сцене трагедия Я. Б. Княжнина «Дидона», источником для которой послужили первые книги «Энеиды». Спустя несколько лет после появления полного русского перевода поэмы, сделанного В. Петровым, выходит в свет «Виргилиева Енейда, на изнанку», сочиненная Николаем Осиповым, а вслед за ней — комедийный вариант поэмы на малороссийском языке И. П. Котляревского<sup>23</sup>. Таким образом, обращение к темам «Энеиды» в росписи комодов отразило характерные литературные интересы конца XVIII в.<sup>24</sup>

Сопоставление живописных композиций с русским переводом поэмы, а также с иллюстрациями в многочисленных западноевропейских изданиях «Энеиды» XVII—XVIII вв. приводит к интересным выводам. Повествование начинается с эпизода сожжения кораблей троянками, описанного в конце V главы, и распределяется следующим образом: шесть композиций первого комода (включая названную) соответствуют концу V, VI (четыре сцены) и VII главам. Остальные шесть — соответственно VIII, IX, X, XI и XII (две сцены). Большая свобода в выборе и трактовке сюжетов наблюдается на первом комод. На втором — каждая композиция соответствует отдельной главе (исключение составляет XII) и отражает центральное событие ее повествования. На таком принципе строится основная часть книжных иллюстраций к Вергилию, поэтому в росписи данного комода можно говорить о традиционном подходе к изображению. Однако трактовка и традиционных сюжетов в некоторых композициях отличается самостоятельностью и оригинальностью. Так, например, изображена сцена «Венера в кузнице Вулкана». По тексту поэмы Венера приходит к Вулкану одна, а готовые доспехи Эней получает в лесу; они спускаются на облаке. Здесь же Венера приводит Энея, на глазах у которого Вулкан кует ему щит. Редкими не только в живописной «Энеиде», но и в книжных иллюстрациях поэмы являются две сцены: «Троянки, поджигают корабли» и «Венера, исцеляющая Энея». Кроме того, среди изображений первого комода присутствует сцена, в которой, несомненно, отразились фантазия и индивидуальность автора. В центре композиции на ступенчатом возвышении восседает некая царица, окруженная дра-



конами. Слева от нее находятся коленопреклоненный Эней, протягивающий золотую ветвь, и представляющая его Сивилла. В русском переводе «Энеиды» такая сцена отсутствует. Ясно одно — этот эпизод связан с Тартаром: ему предшествует сцена входа в подземное царство, за ним следует встреча Энея с Анхизом; на всех изображениях нашего героя сопровождает Сивилла, и, наконец, везде присутствует золотая ветвь. Возвращаясь к тексту: «Я тверды стены зрю Плутоновых палат, Циклопов мастерство, и свод железных врат; Тех врат, при коих мог, покорствуя судьбине, повесивши сей дар в честь должны Прозерпине...»<sup>25</sup>. Прозерпина, владычица подземного царства, и представший перед ней Эней — так, вероятно, можно трактовать это изображение, рожденное фантазией художника. Отсюда и детали: многоступенчатый трон, на котором восседает царица, жезл в ее руке, окружающие ее драконы<sup>26</sup>.

Эта композиция оказалась интересной еще и в другом отношении. В результате реставрационных расчисток в правом верхнем углу на дереве «открылась» золотая ветвь, а на пей — две эскизно изображенные птицы. Как известно, посланные Венерой птицы указали Энею путь к дереву с золотой ветвью, которая открыла ему вход во владения Плутона. Таким образом, в одной композиции со-

*Троянки поджигают корабли Энея (композиция комода ПДМП — 1312 — мб), 1790-е годы; дуб, темпера, масло, 42×41*



Венера,  
исхудалая  
Дана  
Гелиосидана  
судья  
1812 - 45,  
1780-е годы,  
фр., темпера,  
аксол, 20x16

Этой верой  
Привратной  
Гелиосидана  
судья  
1812 -  
1811 - 45,  
1780-е годы,  
фр., темпера,  
аксол, 20x16

вмещены два разновременных эпизода. Такой прием часто использовался в иллюстрации, но в живописи разных эпох он встречается только в этой картине.

Самостоятельность и выбор сюжетов, свобода в их соотношении и распределении по планам, индивидуальной подход и трактовке отдельных эпизодов убеждают в том, что изображение не имеет графического прототипа и представляет художника, не только хорошо знавшего текст Гомера, но и творчески решившего поставленную задачу.

Получить ответ на вопросы об авторе и датировке сюжета не представляется возможным: текст не имеет аналогов,

история бытования этих предметов утеряна. Однако жанровые признаки косвенные интерналы и детали позволяют все же, хотя и безапелляционно, воссоздать художественную обстановку, в которой могли появиться такие предметы, отражающие точку зрения истериков сторон русской жизни XVIII в. Учитывая происхождение сюжета из Тверской губернии, нельзя не обратиться к вопросу, не имеет ли отношения к их созданию архитектор Н. А. Лыков, личность и творчество которого теснейшим образом связаны с Тверским краем?

Н. А. Лыков был удивительным человеком. «Не было таланта, в которому бы он был равнодушен, не было таланта, в ко-

тому бы он не проложил собственной тропинки: все его занимало, все возбуждало его ум и разбивало сердце»<sup>21</sup>. Архитектор, оставивший заметный след в истории русского зодчества, поэт, переводчик, автор оперных текстов, собиратель народного творчества, знаток античной и европейской культуры, наконец, исследователь и изобретатель, проявивший талант в разведке новых строительных материалов, в открытии новых для России видов минерального топлива. Уже в лейб-гвардии Измайловском полку, куда Львов был записан с детских лет, вокруг него собираются молодые одаренные люди: братья Н. С. и И. С. Ермолаевы, Н. П. Осипов, прославившийся, как отмечалось, в 1790-х годах сочинением «Виргилиевой Епейды, на изнанку». Это произведение оказало большое влияние на развитие в России нового жанра комической поэмы, которому отдает дань и Львов. Можно предположить, что связь между Львовым и Осиповым — земляками, воспитанниками одного полка, наконец, творчески близкими людьми — сохранялась и впоследствии. Вероятно, многолетняя работа Осипова над «Энеидой» обсуждалась в кругу друзей-единомышленников, ибо Львов, вне всякого сомнения, прекрасно знал поэму Вергилия не только как широкообразованный человек, но как вдохновитель и ценитель литературной деятельности друзей, объединившихся вокруг него. Известно, что поэты представляли свои сочинения на суд Львова, пользовавшегося репутацией человека тонкого вкуса, знатока поэзии, живописи, архитектуры. Творческая личность Львова проявилась во многих видах и жанрах искусства и литературы. Не осталась вне интересов художника и область декоративно-прикладного искусства. Имя Львова — в числе создателей русской осветительной арматуры: ему принадлежит изобретение так называемой гатчинской люстры, получившей широкое распространение по всей России. Из воспоминаний современников становится известным, что по поручению Екатерины II он «составил рисунок Владимирского ордена, учрежденного в 1782 году»<sup>28</sup>, а император Павел приказал однажды Н. А. Львову нарисовать... проект Аннинского ордена... Львов принес Государю несколько проектов; он выбрал тот, который и теперь носится...»<sup>29</sup>. По словам Державина, в Торжке Львов «способствовал к усовер-

шенствованию тамошних сафьяновых изделий, дав мастерам хорошие рисунки»<sup>31</sup>.

В одной из черновых тетрадей Львова, находящейся в научном отделе Гатчинского дворца, среди путевых зарисовок сельских пейзажей, датированных художником 1788 и 1789 гг., мы встречаемся с проектами уже названных «гатчинских» люстр, эскизами изделий из драгоценных металлов, изображением треножников, а также с двумя набросками полушкафа с медальонами (живописными?) на створках. Эти два наброска позволяют судить о том, что создание мебельных предметов входило в круг интересов художника.

Предположение об участии Львова в разработке некоторых мебельных проектов выдвигает А. М. Кучумов, связывая с именем художника мебель, сработанную крепостным Веретенниковым (стол с ногами Павловска, бюро со сцeпaми из жизни Александра Македонского из Павловского музея, два ломберных стола из Исторического музея). Кроме того, по мнению А. М. Кучумова, Львов имеет отношение еще к двум предметам, находящимся в Павловском дворце-музее: дамскому письменному столу красного дерева с расписным стеклом, заказанному Гамбсу в 1793 г. и выполненному в 1794 г. экрану из красного дерева с бронзой и живописными вставками. А. М. Кучумов пишет: «Красиво положенная бронзовая „драпировка“, характер декора в деталях говорят о руке талантливого архитектора... есть все основания считать, что столик и экран выполнены по рисункам Н. А. Львова. В эти годы он много работал над предметами декоративно-прикладного искусства для большого и малого двора и придворной знати»<sup>31</sup>.

Исходя из этого и учитывая происхождение комодов из Тверской губернии, можно предположить, что Львов был автором эскизов и наших предметов. В таком случае возникает вопрос, где и для какого интерьера они создавались? Как уже отмечалось, датировать комоды можно 1790-ми годами. А где в эти годы был Львов? Вернувшись из путешествия по Италии (1781), он в 1787 г. со свитой Екатерины II отправляется в путешествие по России, а в начале 1790-х годов оставляет службу и поселяется в своем имении Никольское. Со второй половины 80-х годов архитектор много строит в Тверской губернии. В числе наиболее значительных построек — усадьба для ге-

нерала-аншефа Ф. И. Глебова в селе Знаменское, отделочные работы по которой ведутся в 1791—1796-х годах. По воспоминаниям внучки Е. П. Глебовой-Стрешневой, дворец строился с «филантропической целью образовать крестьян и доказать, на что они способны во всех отраслях искусств: выделывании паркетов, мебели, ковров, обработке мрамора и др.»<sup>32</sup>. Все работы — живописные и резные, изготовление узорных паркетов и художественной мебели — выполнялись крепостными мастерами Глебовых, как тверскими, так и выписанными из Петербурга и находившимися в Знаменском до окончания строительства усадьбы. Документы сохранили не только сведения о наличии мастеров различных специальностей, но и имена некоторых из них. Группу крепостных живописцев возглавлял Николай Устинов, оставивший подписную работу в усадьбе — живописное панно на мифологический сюжет, написанное маслом на холсте, датированное 1794-м годом. Среди ведущих столяров известны имена крепостных Трофима Никитина и Ивана Таравого из Петербурга<sup>33</sup>. Сопоставляя этот материал с достоверными сведениями о том, что архитектор был связан с Глебовыми-Стрешневыми<sup>34</sup>, можно предположить, что по просьбе владельцев строившейся усадьбы были изготовлены два необычных комода, в разработке эскизов которых принял участие Львов. Интересной в связи с этим предположением представляется опись мебели 1805 г. подмосковного имения Глебовых-Стрешневых, в которой записано: «В спальней. 1. Старинных комодов расписных красками картины под лаком. Подножки у них золоченые — 2...»<sup>35</sup>. Раскрашенной и расписной мебели в усадьбе Глебовых-Стрешневых было довольно много, но в описании подчеркивается, что комоды украшены «картинами под лаком», и это для нас чрезвычайно интересно. Не идет ли в данном случае речь о предполагаемой паре комодов с сюжетами к первой части поэмы Вергилия? Если же принять во внимание определение комодов как «старинные», то можно считать, что эти предметы, находившиеся в подмосковном имении, послужили своеобразным прототипом к созданию комодов из нашего собрания. Небезынтересно, что именно из усадьбы Стрешневых происходит упоминавшийся гарнитур гостиной мебели, декорирован-

ный наклеенными картинками антиквизированного характера. Как в подмосковном, так и в тверском имениях Стрешневых большое число интерьеров было украшено росписями, с учетом которой создавалось и мебельное убранство. Так, гостинный гарнитур находился в синей, «цвета сахарной бумаги гостиной, отделанной à l'antique в помпейском стиле»<sup>36</sup>. В Знаменском, в усадебном доме, парадный зал также украшала живопись на мифологические темы. Поэтому вполне логичным кажется существование рассматриваемых комодов в усадьбе, в интерьерах которой живописное оформление стен, потолка и мебелировки составляли единое художественное целое.

Происхождение комодов из Тверской губернии и дружба Львова с Осиповым, автором «Виргилиевой Енейды на изнанку», участие архитектора в проектировании предметов мебели и строительство по его проекту усадьбы Глебовых-Стрешневых в Знаменском, где все делалось руками крепостных мастеров, и, наконец, наличие в подмосковном имении Стрешневых двух комодов с живописными «картинами» сами по себе не могут служить доказательством авторства Львова. Однако в совокупности эти факты позволяют с некоторой убедительностью связывать создание комодов с именем художника. Львову, вероятно, принадлежал общий замысел росписи и разработка композиций первого комода — отсюда — и большая свобода в выборе сюжетов, и неравномерное (по главам) их распределение. Замысел художника воплотили крепостные живописцы, причем в росписи совершенно очевидны две «руки»: более свободная и, несмотря на некоторые анатомические погрешности, довольно профессиональная на одном комоду и более скованная, ремесленная — на другом<sup>37</sup>.

Предположение об участии Львова в создании наших комодов остается, к сожалению, лишь одной из возможных гипотез. Но независимо от того, связано создание комодов с именем архитектора или нет, они представляют несомненный интерес. Два уникальных предмета, в росписи которых перед нами предстала своеобразная иллюстрация популярного в конце XVIII столетия литературного произведения, — явление единичное, но необычайно яркое. Оно заслуживает внимания, так как раскрывает еще одну страницу в истории России конца XVIII в.

- \*  
<sup>1</sup> ДМП 1311 и 1312-мб; дуб, сандал, палисандр, клен, тонированный клеи; живопись, позолота; 121,5×97,5×61. Приобретены в 1980 г. у Н. М. Стратилатовой. По преданию, сохранившемся в семье владельца, комоды происходят из Тверской губернии, откуда были привезены в Петербург в начале XX в.  
<sup>2</sup> Русское декоративное искусство. М., 1963, т. 2, с. 379—380.  
<sup>3</sup> Попова З. П. Русская мебель: Конец XVIII в. М., 1957, с. 30—34.  
<sup>4</sup> Любопытный художник и ремесленник или записки, касающиеся до разных художеств, рукоделия, составов, и до некоторых экономических, поваренных и садовых работ, по которым всякой сам собою без затруднения удобным образом составляет разные к тому смешения, и делать многие любопытные художества и работы может без всякого показания. Собранные как из практического опыта употребления, так и из достоверных записок А. Решетникова. М., 1791; *Сумароков П. П.* Совершенный лакировщик: Общее понятие о лаках, и в чем состоят совершенства их. М., 1799.  
<sup>5</sup> Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л., 1981, с. 355—356.  
<sup>6</sup> Форма комодов, возможно, и была заимствована в западноевропейском мебельном искусстве. В 1780-х годах комоды, соответствующие нашим по пропорциям и силуэту, но украшенные богатым рисунком в технике набора, изготавливались в Италии. Производство их было поставлено так широко, что позволяет говорить об особом типе «итальянского» комода.  
<sup>7</sup> Цит. по кн.: Попова З. П. Указ. соч., с. 28.  
<sup>8</sup> ГБЛ, ф. Вяземы, 65/13.  
<sup>9</sup> Благово Д. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. СПб., 1885, с. 25.  
<sup>10</sup> Врангель Н. Н. Венок мертвым. СПб., 1913, с. 65.  
<sup>11</sup> Восемнадцатый век: Исторический сборник, издаваемый по бумагам фамильного архива почетным членом Археологического института князем Федором Алексеевичем Куракиным. М., 1904. Т. 1; 1905. Т. 2.  
<sup>12</sup> Голубицкий А. Покинутая усадьба. Село Надеждино, бывшая усадьба князей Куракиных. — Старые годы, 1911, янв., с. 3—25.  
<sup>13</sup> Восемнадцатый век..., т. 1, с. 203.  
<sup>14</sup> О важности знания атрибутов писал в предисловии к «Иконологическому лексикону...», изданному в 1763 г., И. Акимов: «Художник, вместо сих известных и определенных признаков, других употреблять не может; потому что изображение его в противном случае будет темное и непонятное» (л. 1 об.). В последней четверти XVIII в. в России появляется большое количество переводов иконологических, мифологических и исторических словарей, благодаря которым русские художники могли воспользоваться арсеналом аллегорий, символов, атрибутов, выработанных западноевропейским искусством (Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч., с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. СПб., 1763; Краткий мифологический лексикон М. Чулкова. СПб., 1767; Сокращение богослужения древних римлян с кратким вступлением, содержащим некоторые древности, касающиеся до города Рима. М., 1784; *Помей Франсуа Антуан.* Храм всеобщего баснословия или баснословная история о богах. М., 1785; История о богах и баснословных героях, также о больших и меньших языческих богах. М., 1789 и др.). Россия второй половины XVIII в. быстро обращается к западноевропейской культуре, и эта литература необходима ей как азбука, без которой невозможен разговор на языке искусств.  
<sup>15</sup> Акимов И. Указ. соч., с. 33.  
<sup>16</sup> Там же, с. 212.  
<sup>17</sup> Чулков М. Указ. соч., с. 121.  
<sup>18</sup> Краткая история с овидиевыми превращениями. СПб., 1776, с. 15.  
<sup>19</sup> Троянки поджигают корабли Энея; Эней у Сивиллы Куманской; Сивилла и Эней у входа в Тартар; Эней перед Прозерпиной; Анхиз пророчествует Энею; Посланник Энея перед царем Латинюм; Венера и Эней в кузнице Вулкана; Превращение кораблей троянцев; Спор богов Олимпа; Смерть Камиллы; Венера исцеляет Энея; Битва Энея с Турном.  
 Обращая внимание на то, что роспись на комодах относится лишь ко второй части «Энеиды» и начинается не с VI, а с конца V главы, а также учитывая, что первая часть поэмы не менее насыщена темами, к которым обращалось изобразительное искусство, можно предположить первоначальное существование еще одной (первой) пары комодов.  
<sup>20</sup> В 1789 г. на русском языке появляется издание «Любопытное открытие города Геркуланиума, поглощенного страшным извержением горы Везувий и бывшего под землею около 1700 лет». Произведение собрано «из разных писателей и на Российский язык переведено Васильем Березайским». В предисловии автор пишет: «Уже тому несколько лет, как с удивлением всегда говорят о сем открытии. Оно достойно внимания всех упражняющихся в изящных письменах, науках и художествах» (с. 15).  
<sup>21</sup> Список произведений античных авторов, переведенных на русский язык в последней трети XVIII в., необычайно велик. Назовем некоторые из них. Среди первых переводов: 1763 г.— «Квинта Горация Флака Сатиры и Беседы с примечаниями, с латинского языка переложенные российскими стихами» И. Барковым; 1770 г.— труд Мамена «Похождения Улисса на о. Эгея» с историческими, географическими и баснословными примечаниями, составленными И. Кудрявцевым, и «Энеида» (6 песен) в переводе В. Петрова. В 1770—1790-х годах было осуществлено три издания «Превращений» Овидия — в 1772 г. (в прозе), 1775 (в стихах О. Майкова), в 1794 (с примечаниями и историческими объяснениями). Переводы «Илиады» Гомера появляются в 1776 и 1787 гг. Первый перевод «Омировых творений» (ч. I, содержащая 12 песен Илиады) сделан П. Якимовым, второй — Е. Костровым. Современники высоко ценили перевод Кострова, отмечали, что он поэтичен и отличается верностью подлиннику. М. П. Дмитриев в мемуарах «Мелочи из запаса моей памяти»

- (М., 1869, с. 46) писал: «В семисотых годах у нас переведены были с древних языков Гомера: Илиада, Одиссея и Ватрахомиомахия; Гесиод, Анакреон (в стихах), Гелиодор, Исократ, Ксенофонт, Платон, Аристотель, Эпиктет, Плутарх, Эвклид, Архимед (с лат.), Павзаний, Аполлодор, Диодор Сицилийский, Элиан, Геродиан, Теренций; Виргилия: Энеида (в стихах) и Георгики; Горация: послание к Пизонам (в стихах), Сатиры (в стихах то же); Овидий, Дионисий, Катон, Клавдиан, Авл Геллий...». Необходимо отметить, что основная часть этих переводов была сделана в последней трети XVIII в.
- <sup>22</sup> Еней: Героическая поэма Публия Виргилия Марона. СПб., 1770. Издание подготовил В. Петров по желанию Екатерины II. В свет вышло первоначально 6 песен; полный же перевод 12 песен появился в 1781—1786 гг. Петров «знал хорошо и русский язык и славянский; знал основательно латинский; в Англии научился английскому, немецкому и французскому. В одах он достоин стоять между Ломоносова и Державина. Его перевод Энеиды забыт отчасти по старинному языку. Но он верен и доселе у нас нет другого», — писал об авторе русской «Энеиды» М. А. Дмитриев (Указ. соч., с. 24).
- <sup>23</sup> Первые две части «Виргилиевой Энеиды, наизнанку» появляются в 1791 г., в 1794 г. — третья часть и в 1796 г. — четвертая. Осипов не закончил поэму (умер в 1799 г.) — последние (пятая и шестая) части были подготовлены А. Котельницким и вышли в свет в 1802—1808 гг. И. П. Котляревский над своей «Энеидой» работал около 30 лет. Первые части были готовы в 1794—1796 гг. Рукописные списки стихов получили широкое распространение. В 1798 и 1808 гг. без ведома автора вышли в свет три первые части поэмы. В 1809 г. Котляревский подготовил издание, включающее четыре части.
- <sup>24</sup> К сожалению, почти неизвестны случаи обращения к темам и героям «Энеиды» в предметах убранства русского интерьера. Один из распространенных сюжетов поэмы — «Эней, спасающий своего отца Анхиза во время пожара Трои» — встречаем мы среди четырех барельефов, украшавших Белый зал Гатчинского дворца (Старые годы, 1914, июль — сент., с. 44); эта сцена была изображена (в технике набора) на крышках двух овальных столов, находившихся до войны в Большом Петергофском дворце (Григорович В. И. Описание предметов, имеющим преимущественно художественное значение. Петергоф, 1885, с. 93). В Танцевальном зале Петергофского дворца имелись 16 тондо, выполненных итальянским живописцем Д. Валериани. Сюжетами для них послужили «Метаморфозы» Овидия и «Энеида» Вергилия.
- <sup>25</sup> Еней..., с. 293.
- <sup>26</sup> Интересно, что многочисленные словари XVIII в. почти не дают описания изображения и атрибутов Прозерпины; очевидно, этот персонаж не был популярен. Даже определенные значения богини среди мифологических героев не всегда точно и однозначно. В одном и том же источнике мы можем встретить несколько версий о Прозерпине. Так, в словаре М. Чулкова читаем: «Гекката — адская богиня, некоторые называют ее Дианою, другие Прозерпиною, также именуют ее Тройная Гекката или Трехглавая богиня...» (Чулков М. Указ. соч., с. 24—25); или — «Либитина, богиня похорон, а некоторые почитали ее Прозерпиною» (Там же, с. 60); или «Прозерпина, богиня ада, дочь Юпитера и Цереры, жена Плутонова... во аде весьма неумолима и немилосердна...» (Там же, с. 92). Такая неточность и неопределенность в русских словарях объясняются отсутствием ясности в этом вопросе в западноевропейских изданиях, переводами которых, как правило, были русские словари. В этом убеждает, например, характеристика Прозерпины в «Краткой мифологии с Овидиевыми превращениями», переведенной в 1776 г. с французского языка: «Сестра же его (Аполлона) имела три разные наименования. На небе называли ее Луною, на земле Дианою, а в аде Прозерпиною; а сверх того под именем троянки Гекаты ее разумели. Она надирала над охотою и чарованием и, храня непорочность, никогда не имела у себя мужа, а любила токмо пастуха Ендимиона, сверх того присутствовала еще и при родах, под именем Луцины. Хотя ж и называли ее Прозерпиною, однако Стихотворцы утверждают, что Прозерпина была не она, но дочь Юпитера и Цереры, богини хлеба, и жена Плутона» (Краткая мифология с Овидиевыми превращениями, переведена с французского языка. С. Б. СПб., 1776, с. 11). Для нас останется загадкой, почему художник выбрал и изобразил сцену с Прозерпиной.
- <sup>27</sup> «Москвитянин», 1855, т. 2, № 6, с. 180.
- <sup>28</sup> Сочинения Державина. СПб., 1864, т. I, с. 512.
- <sup>29</sup> Львова Е. И. Рассказы, заметки и анекдоты из записок. — Русская старина, 1880, т. 28, с. 345.
- <sup>30</sup> Сочинения Державина, с. 512—513.
- <sup>31</sup> Кучумов А. М. Указ соч., с. 27.
- <sup>32</sup> Русский архив, 1895, т. I, с. 93.
- <sup>33</sup> Будылина М. Р., Харламова А. М. Архитектор Н. Львов. М., 1961, с. 80.
- <sup>34</sup> Часы для Глебовых часовых дел мастер делал в имении Львова; при устройстве парка в Знаменском в 1794 г. из Никольского было обещано прислать «тополевое дерево»; каменщики и каменотесы, принадлежащие Львову, принимали участие в строительстве усадьбы (Будылина М. Р., Харламова А. М. Указ. соч., с. 24).
- <sup>35</sup> Попова З. П. Указ соч., с. 43.
- <sup>36</sup> Врангель Н. Н. Указ. соч., с. 92.
- <sup>37</sup> Предполагая авторство Львова в создании своеобразных иллюстраций к Вергилию на комодах, следует отметить, что это был не первый опыт художника в области иллюстрации. С участием Львова составлялись программы к рисункам в рукописи Державина (Указ. соч., лепные иллюстрации, выполненные пером и тушью к «Метаморфозам» Овидия (199 л.; первоначально было 220 л., 21 л. утеряны; хранятся в отделе рисунка ГРМ, р. 22296—22495). К сюжетам из «Энеиды» относятся всего семь композиций (р. 22472, р. 22477, р. 22479, р. 22480, р. 22486, р. 22487, р. 22488), из которых ко второй части — лишь один эпизод «Энеевы корабли превращаются в нимфы» (р. 22488).

# ФРАНЦУЗСКИЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ ВЫШИВКИ КОНЦА XVIII ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПАВЛОВСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ

*Н. М. Вершинина*

В восстановленных залах, на выставках и в фондах Павловского дворца-музея представлена редкая по полноте, разнообразию и высокому качеству образцов коллекция русских и западноевропейских декоративных вышивок конца XVIII — начала XX в. и шесть панно фламандской работы более раннего времени — XVII столетия. Выполненные в разных материалах и техниках вышивки предназначались для обивки диванов и кресел, затягивания ширм и экранов, отделки бортов оконных драпировок. Сохранились также вышитые ковры, картины и сувениры. Нередко вышивки выполнялись в мастерских по единому художественному замыслу, специально для украшения залов Павловского дворца и парковых павильонов и образуют своеобразные сюиты, являющиеся неотъемлемой частью их убранства.

Первые комплекты декоративных вышивок для залов дворца были заказаны его владельцами Павлом Петровичем и Марией Федоровной во время их пребывания в Лионе, центре французской шелкоткацкой промышленности, в 1782 г. По свидетельству историка Павловска В. Семевского: «Мебель, обои и занавеси были заказаны в Лионе. Всех заказов мебельщикам, резчикам и позолотчикам сделано было во Францию на 13 000 рублей»<sup>1</sup>. В настоящее время в залах дворца представлено три гарнитура мебели из этих поступлений — в Парадной спальне, Ковровом кабинете и Старой гостиной. Причем мебель Старой гостиной сохранила на своих обивках первоначальные вышивки. В XVIII в. этот гарнитур, имеющий на отдельных предметах клеймо известного мастера Анри Жакоба, находился в Греческом зале дворца, что зафиксировано в «Описании дворца в Павловске», составленном и собственноручно написанном в. к. Марией Федоровной в 1795 г.: «Мебель этой залы украшена красивой резьбой и вызолочена. В этой зале четыре канапэ. Материя занавесей и стульев из толстого белого китайского фая с золотой оторочкой в виде гирлян-

ды из цветов мелко вязаной крючком; медальоны стульев, кресел и канапэ из того же, эта мебель великолепна»<sup>2</sup>.

В 1803 г. после пожара дворца архитектор А. Н. Воронихин, восстанавливая убранство Греческого зала, переместил гарнитур Жакоба в Большой Тронный зал, где он оставался до начала Великой Отечественной войны, а затем был вывезен во время эвакуации. В 1957 г., при завершении реставрации Тронного зала, этот гарнитур вернулся на свое место из Центрального хранилища музейных фондов, в котором находился в послевоенный период. В 1969 г. его перенесли в Старую гостиную первого этажа в связи с воссозданием ее отделки на основе чертежей Ч. Камерона<sup>3</sup>.

Обивка этой мебели выполнена из белого фая и украшена рельефной тамбурной вышивкой цветными шелками<sup>4</sup>. На спинке кресла нашит овальный медальон с букетом крупных цветов: роз, ромашек, гвоздики и веток сирени. На сиденье в медальоне изображена гирлянда таких же цветов. Раму медальона образует бордюр из вышитых дубовых листьев и желудей. Вокруг нее расположена легкая гирлянда мелких цветов, изогнутая фестонами. Композициями таких же гирлянд и букетов украшены обивки диванов. Первоначально на диванах лежали подушки с вышивкой тамбурным швом венков цветов. В конце XIX в. их сняли и перенесли в залы Мира и Войны на банкетки, выполненные в начале столетия по рисункам А. Н. Воронихина в виде двух связанных пучков тростника. Для банкетов изготовили накидки из белого шелкового фая с нашитыми по краям полосами французского вышитого тамбурным швом бордюра, взятого из старых запасов. Эти банкетки можно видеть на фотографиях в журнале «Художественные сокровища России» за 1903 г. (№ 9—12). Они стояли в залах до войны. В настоящее время ведется воссоздание утраченных банкетов. Несколько сохранившихся образцов вышитых накидок и наволочек были реставрированы в 1971 г.



*Кресло.  
Париж,  
мастерская  
А. Жакоба,  
1784 г.  
Обивка —  
ручная  
вышивка  
тамбурным  
швом  
по шелку.  
Павловский  
дворец-музей*

бригадой под руководством Т. Я. Черных.

Кроме вышивок на мебели Греческого зала, Мария Федоровна указывает на такое же шитье бордюров драпировок. Они и сейчас представлены на своем первоначальном месте — на трех больших окнах зала, обращенных к долине реки Славянки. Каждый комплект драпировок состоит из пяти частей: ламбрекен, два косяка, две полы. Особенно хорош фигурный ламбрекен, украшенный тамбурной вышивкой, изображающей букеты и гирлянды цветов. Бордюр косяков и пол одинаковый и представляет собой полосу с пышной гирляндой разных цветов. Она умело скомпонована и производит живое и естественное впечатление благодаря легкому движению, пронизывающему каждый цветок. Выделены крупные розы, словно склонившиеся под собственной тяжестью, такие же, как и на обивках

мебели Старой гостиной. По мере того как драпировки ветшали, их реставрировали и перекраивали. В последний раз такие работы проведены в 1972 г., когда вышивку срезали со старой основы и затем вновь скомпоновали гирлянду прежнего рисунка из наиболее сохранившихся частей, а недостающие детали дополнили росписью.

Образцы этого бордюра, не бывшие в употреблении, поражают богатством оттенков красок<sup>5</sup>. Шитье производилось очень тонкими шелковыми нитями, плотно уложенными рядами мелких ровных петлеобразных стежков, великолепно моделирующих форму каждого лепестка цветка.

Характер рисунков данной серии вышивок близок к стилю произведений парижского живописца и художника-декоратора второй половины XVIII в. Рансона, с альбомами гравюр которого можно познакомиться в Отделе гравюр Гос. Эрмитажа. Это был художник, известный своими сериями с изображением различных атрибутов, трофеев, букетов цветов<sup>6</sup>. Его альбомами пользовались французские мастера той эпохи, работавшие в разных отраслях декоративно-прикладного искусства, в том числе и вышивальщики, так как среди эскизов Рансона есть предназначенные специально для украшения обивочных мебельных тканей. Обычно на таких листах изображены букет или корзина цветов в окружении легко изгибающейся гирлянды. Да и многие другие его композиции можно также повторить в технике вышивки. Просматривая альбомы Рансона, мы встречаем немало мотивов, близких к рисункам французских декоративных вышивок из Старой гостиной и Греческого зала Павловского дворца-музея. Как правило, в рисунках букетов у него выделена в центре крупная, полностью распустившаяся роза или несколько крупных цветов, окруженных бутонами, листьями, веточками сирени, гвоздики, непринужденно свисающими стебельками вьюнка, т. е. все те особенности, которые отличают вышивки данной серии. Характерная черта композиций Рансона — большое свободное пространство, благодаря которому его букеты кажутся особенно элегантными и воздушными, — также свойственна вышивкам на обивках мебели Жакоба. И, наконец, несомненно сходство в самом рисунке роз, их лепестков, их строении.





Второй интерьер, в котором в 1795 г. были отмечены вышивки, — Кабинет Марии Федоровны. О его убранстве хозяйка пишет: «Из передней направо входят в Служительскую горничных, затем в мой кабинет: его фон из стены, прекрасный карниз. Стенам придан легкий зеленоватый оттенок. На стенах расположены отборные картины Менгса, Ашкелани Кауфман, Скедоне, Баттони, Гакерта, Паоло Веронезе, Рембрандта и др. Занавес из зеленого китайского фая с белой оторочкой, вышитой разноцветными узорами шелком гладью; рисунок и шитье прелестны; канapé и кресла, которые соединены, шкеры подобными же вышивкам; шитье канapé особенно замечательно»<sup>4</sup>.

Кабинет Марии Федоровны и смежная с ним Служительская горничных не сохранились. Их уничтожила архитектор В. Бренна в 1796—1797 гг. при перестройке дворца в связи со вступлением Павла I на престол. На месте этих комнат была

создана Фрейлижская. Драпировки и мебель с французскими вышивками, вероятнее всего, остались на месте. В «Описи вещам и мебели Главного дворца 1849 года» приводятся сведения об убранстве Фрейлижской: «У двух окон и одной двери драпировок белых тафтяных с бордюром шитым по канве шелками: фестонов три, носиков три и рукавчиков шесть»<sup>5</sup>. Этот фрагмент подтверждает, что в середине XIX в. драпировки Фрейлижской имели вышитый бордюр.

В дальнейшем обивки и драпировки обветшали, и во второй половине XIX в. их заменили новыми, а спорки были отправлены в кладовые. В 1900-х годах, по сведениям, сообщенным бывшим главным хранителем музея А. М. Кучумовым, при обивке заново белым шелком мебели Коврового кабинета была использована вышивка более сохранившиеся части бордюров, происходящие из Кабинета Марии Федоровны<sup>6</sup>. Их нашпили вертикальными полосами на спинки и сидения диванов и крес-

*Бордюр.  
Франция,  
1780-е годы.  
Вышивка  
галбурных  
шелк  
по шелку.  
Диванский  
дворец-музей*

*Роскош.  
Декор обивки.  
Франция,  
2-я половина  
XVIII в. ГЭ,  
инв. № 321380*



Рансон.  
Эскиз.  
Франция,  
2-я половина  
XVIII в. ГЭ,  
инв. № 321 478

Рансон.  
Эскиз.  
Франция,  
2-я половина  
XVIII в. ГЭ,  
инв. № 321 489

сел. Рисунок бордюра изображает чередующиеся вазы с цветами, грифонов, растительные завитки, ниточки жемчужин и попугаев в овальных медальонах. На подлокотниках использовали отрезанные от бордюров узкие полоски вышивок с изображениями пальметок. Тонко разработанный узор шитья удачно сочетается с изящной золоченой резьбой мебели.

Единственный сохранившийся медальон со спинки кресла и часть бордюра хорошей сохранности из Кабинета Марии Федоровны представлены на выставке «Русское и западноевропейское декоративно-прикладное искусство XVIII — начала XX века». В медальоне овальной формы из белого шелка вышитый гладью рисунок изображает вазу с букетом цветов, ее ручки поддерживают клювами два грифона, ниже расположены две гирлянды цветов. Подлокотники из белого шелка с вышитыми попугаями хранятся в фонде музея.

Рисунки этого комплекта декоративных вышивок имеют много общих мотивов с

гравюрами французского художника-орнаменталиста второй половины XVIII в. Фая, автора многочисленных сюит арабесок, предназначавшихся специально для украшения тканей<sup>10</sup>. В его альбомах в Отделе гравюр Эрмитажа есть целый ряд элементов, с которыми мы встречаемся в данной группе вышивок: нитки мелких бусин, грифоны, специфические переплетения тонких линий, узкие, завязанные бантами ленты, медальоны. Стиль арабесок Фая напоминает также общая композиция вышивок, в которой все детали сложного узора при тщательной их разработке не производят впечатления перегруженности, а достаточно свободно расположены на белом фоне.

Представленные в Павловском дворце-музее французские декоративные вышивки конца XVIII в. выполнены по единому художественному замыслу и составляют комплекты, включающие обивки мебели и бордюры драпировок. В своей книге по истории стилей мебели Н. Н. Соболев указывает, что в середине XVIII столе-



тии «для обивки диванов, а также кресел и стульев на коврово-декоративных мануфактурах Франции в Гобеленах, Боне и Обюссоме вырабатываются специализированные по размерам штучные куски ткани отдельно для спинки и для сиденья. Их композиции делятся из двух цветов — темного бордюра и светлой середины контрастирующего цвета. Композиция состоит из гирлянд и корзин цветов натуральной величины, атрибутов музыки и пастушеской жизни, перевитых лентами и тонко изогнутыми ветвями деревьев»<sup>11</sup>. В конце 70-х — начале 80-х годов производство тканых и вышитых обивок получает дальнейшее развитие. В мотивах рисунков, характерных для французского классицизма данного периода, появляются новые элементы в связи с увлечением античностью, в частности арабскими. Вышитый гладью или тамбурным швом узор имеет видный рельеф и располагается на фоне светлой ткани. Штyle обивок и бордюров из коллекции Павловского дворца-музея выполнены на высо-

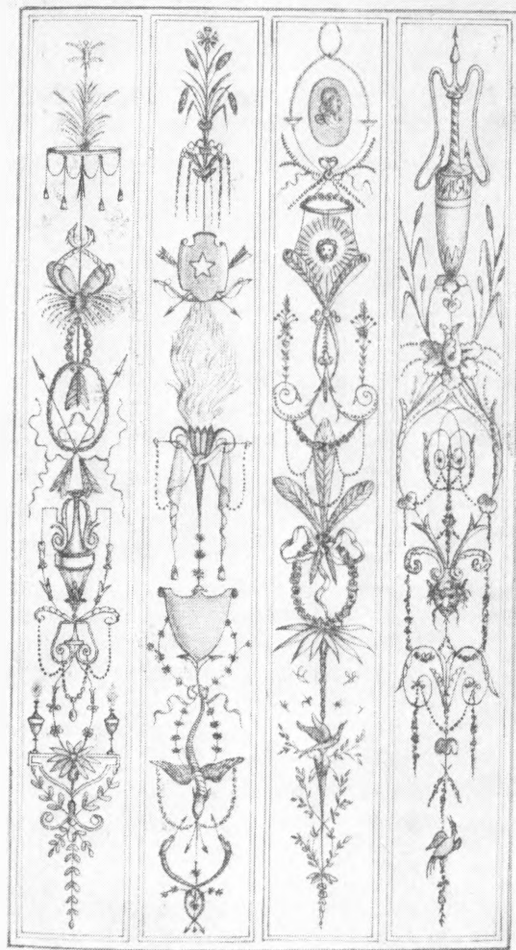
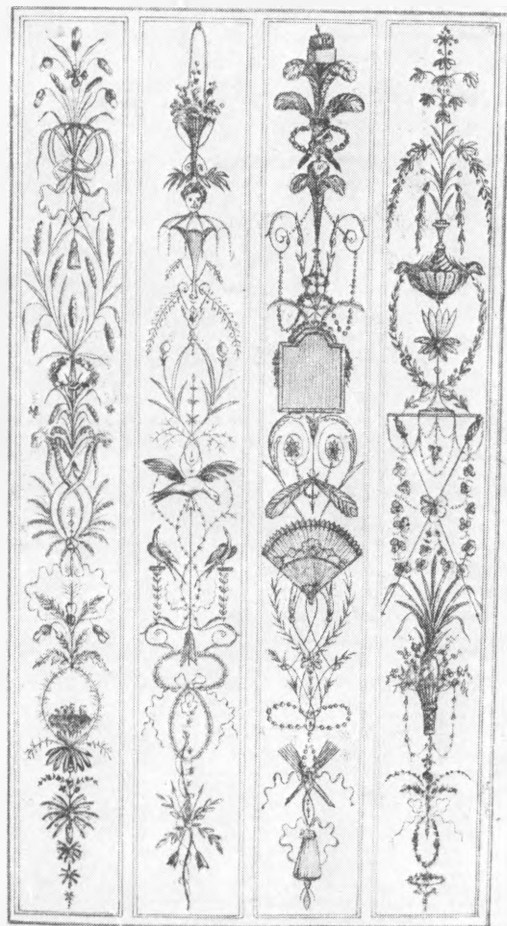
ком профессиональном уровне: точно передали все детали рисунка, моделировка формы, с безошибочным вкусом подобраны оттенки шелковых нитей.

Изучение сохранившихся в Павловске французских декоративных вышивок дает возможность видеть, что этот вид декоративного искусства был в конце XVIII в. тесно связан с остальными и имел с ними общие изобразительные источники. Художники-орнаменталисты Фай и Рансон, а также и другие — Форти, Ла Лонде, Сали, Саламбае, создававшие альбомы гравюр с образцами мебели, ювелирных изделий, осветительных приборов и иных предметов убранства и орнаментальных мотивов, оказали несомненное влияние на стиль декоративных вышивок.

В залах Павловского дворца в конце XVIII в. преобладали французская мебель, фарфор, гобелены и бронза. Распределение этих предметов происходило под непосредственным наблюдением архитекторов Ч. Камерона и В. Бренны, которые стремились к единому художественному

*Бордюр. Франция, 1780-е годы. Вышивка гладью по шелку. Павловский дворец-музей*

*Медальон для обивки стула. Франция, 1780-е годы. Вышивка гладью по шелку. Павловский дворец-музей*



Фай.  
Арабски.  
Франция,  
2-я половина  
XVIII в. ГЭ,  
инв. № 315 092

решению интерьеров. Свою роль в воплощении их замыслов сыграла и декоративная вышивка.

Фай.  
Арабски.  
Франция,  
2-я половина  
XVIII в. ГЭ,  
инв. № 315 095

- \*  
<sup>1</sup> Семевский В. Павловск. СПб., 1877, с. 31.  
<sup>2</sup> Художественные сокровища России, 1903, № 9/12, с. 304.  
<sup>3</sup> В книге А. М. Кучумова «Павловск» (Л., 1976) гарнитур Жакоба на с. 124 и 125 показан в Тронном зале дворца, а на с. 150—151 — в Старой гостиной.  
<sup>4</sup> Подлинные ткани обивки мебели Старой гостиной до наших дней не дошли. В исторической справке по истории этого гарнитура, составленной главным хранителем Павловского дворца-музея Э. Д. Нестеровой в 1981 г., сообщается: «По свидетельству А. М. Кучумова со слов работницы дворца А. В. Тюковой, в 1900-х годах при владельце Константине Константиновиче вышивки гарнитура были

переложены на новый шелк местным придворным мастером обойщиком Ф. Тюковым».

- <sup>5</sup> Представлены в фонде тканей Павловского дворца-музея и на выставке «Русское и западноевропейское декоративно-прикладное искусство XVIII—начала XX века».  
<sup>6</sup> Guilnard D. Les Maitres ornemanistes. P., 1886, p. 248, p. 71.  
<sup>7</sup> Художественные сокровища России, 1903, № 9/12, с. 287.  
<sup>8</sup> Опись вещам и мебели Главного дворца 1849 г. Рукописный Архив Павловского дворца-музея, инв. № ЦХ—1610/1—XIII, л. 108.  
<sup>9</sup> До этого времени мебель Коврового кабинета имела обивку из лионского шелка желтого цвета с вытканными букетами сирени. С такими обивками гарнитур воспроизведен на фотографиях в журнале «Художественные сокровища России» (№ 9—12 за 1903 г.) и в книге А. И. Успенского «Императорские дворцы» (СПб., 1913).  
<sup>10</sup> Guilnard D. Op. cit., p. 255, p. 84.  
<sup>11</sup> Соболев Н. Стили в мебели. М., 1939, с. 191.

# МЕТАЛЛИЧЕСКАЯ МЕБЕЛЬ XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

*А. А. Гилодо*

Отдельные образцы западноевропейской мебели из металла известны со времени средних веков<sup>1</sup>. В XV в. в мебели итальянского Ренессанса встречаются железные с бронзовой отделкой курульные кресла<sup>2</sup>; известна металлическая мебель и в более позднее время — во Франции XVI в.<sup>3</sup>, в Испании XVI—XVII вв.<sup>4</sup>, в Германии XVIII в.<sup>5</sup>

В России первые предметы металлической мебели появляются только в XVIII в.<sup>6</sup>

В фондах отдела металла Гос. Исторического музея хранится небольшая коллекция металлической мебели XVIII в., состоящая из 15 предметов: 9 кресел, 4 скамеечек, столика и стула. Основой для датировки вещей явилось стилистическое и типологическое сравнение с деревянной и металлической русской и западноевропейской мебелью XVII—XVIII вв. Проведенный анализ вещей позволил разделить коллекцию по временному признаку на три группы.

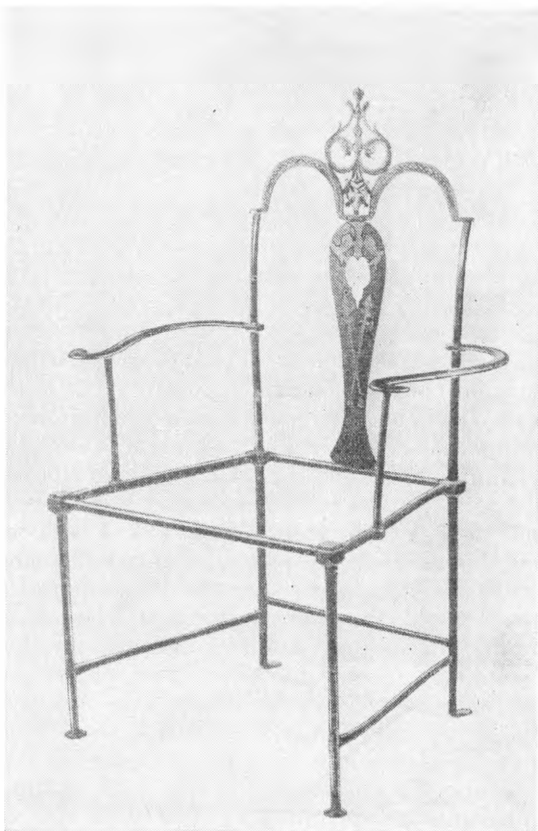
Первую группу составила мебель петровского времени и времени Анны Иоанновны, т. е. преимущественно первой трети XVIII в. В нее вошли 7 предметов — 5 кресел и 2 скамеечки. Изделия, отнесенные к данной группе, отличаются утилитарностью и рациональностью форм, характерных для русского быта этого времени. Металлическая мебель первой трети XVIII в., так же как и русская деревянная мебель, близка к голландским и английским образцам. Она несет черты освоения и переработки форм барокко, сохраняя в то же время элементы декора, присущие традиции русского искусства.

Наиболее ранним среди предметов первой группы является стальное кресло, стилистическое решение которого (прямые ножки, наличие провожек, трапециевидная форма царги, рассчитанная на вкладное сиденье, форма спинки, S-видный тип изогнутых и развернутых в стороны локотников, опирающихся на прямые подставки, кубические утолщения в местах соединения царги и ножек) позволяет отнести данную вещь к наиболее

ранним образцам и датировать ее первыми двумя десятилетиями XVIII в.<sup>7</sup> Помимо вышеприведенных признаков, датировка данного кресла может также опираться и на приемы обработки металла, которые использованы при его изготовлении. Так, рамка сидения и ножки выполнены из полированных гладких восьмигранных стальных прутьев. Спинка кресла сделана из аналогичного стального прута, но четырехгранного. Центральная часть спинки и ее верх выполнены из плоской железной полосы. Локотники уплощенные, с полукруглым верхом. Все эти приемы близки работам тульских оружейников, особенно тем декоративным мотивам в оформлении металла, которые были им присущи в 20—30-е годы XVIII в. при изготовлении мебели из стали<sup>8</sup>.

Вместе с тем декоративное оформление локотников, средника спинки, ее верхних дуг, украшенных стилизованным растительным орнаментом, изображением скрещенных алебард и геометрическим декором, тяготеет к более ранней традиции художественной обработки деревянной мебели — конца XVII — начала XVIII в., имитируя в работе по металлу приемы резьбы, росписи и набора по дереву. Гравировка по кованому железу, в технике которой выполнены орнаментальные мотивы, а также стилистическое и техническое решение подголовья (в виде спиральных и S-видных завитков, на концах которых выкованы завершения в виде стилизованных звериных ликов или завитков орнаментально-растительного характера, дополнительно гравированных) были характерны для русского и западноевропейского художественного металла XVII — начала XVIII в.<sup>9</sup>

Использование форм голландской бюргерской мебели барокко и английской мебели начала XVIII в.<sup>10</sup> (тип вкладного сидения, расположение орнамента на ограниченных участках поверхности мебели, конфигурация средней спинки), а также технические приемы работы по металлу (граненый стальной прут, полировка стали) позволяют датировать дан-



Кресло.  
Тула,  
нач. 20-х годов XVIII в.

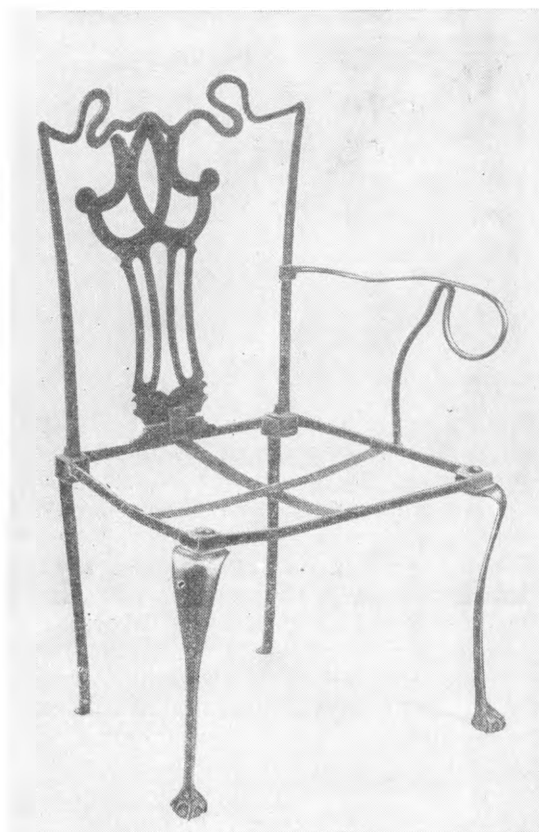
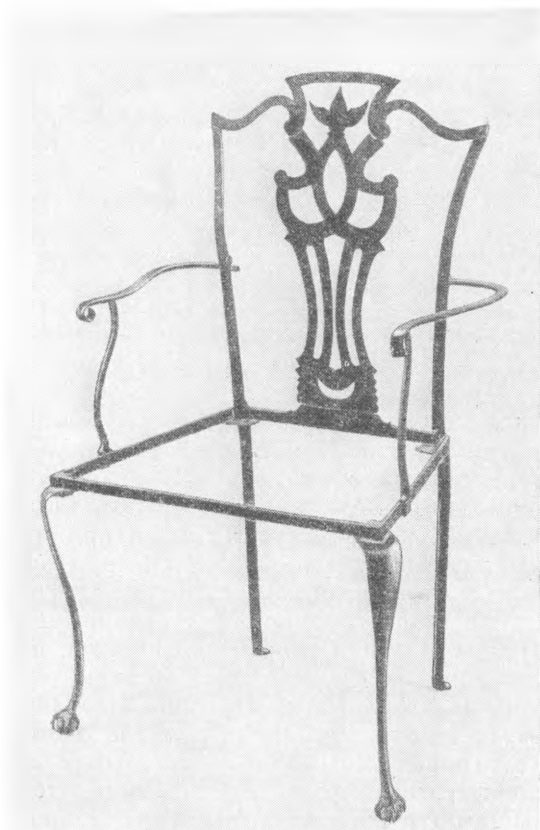
Кресло  
(садовое).  
Россия,  
нач. 20-х годов XVIII в.



ное кресло началом 20-х годов XVIII в. и высказать предположение, что его можно отнести к ранним образцам металлической мебели работы тульских мастеров. Как и лучшие образцы деревянной барочной мебели Петровской эпохи, кресло отличается чистотой и ясностью линий, включая также в свое оформление традиционные элементы и приемы украшения металла (ковка, гравировка).

Началом 20-х годов XVIII в. можно датировать и другое кресло из первой группы памятников, в оформлении которого появляется новый элемент, характерный для дальнейшего развития стиля барокко в мебели, и в первую очередь в английской мебели стиля королевы Анны (1702—1714). Передние ножки кресла приобретают плавный изгиб, имеют широкую лобовую часть и сужаются книзу. Рамка спинки получает плавный изгиб в верхней части и несколько расширяется вверх. Появляется кривизна в подставках под локотники. По-новому решается и цветовое оформление кресла — окраска в черный цвет, что должно было имитировать цвет темной полированной или лакированной мебели из дерева. Наряду с

новыми элементами в оформлении кресла присутствуют и элементы архаики, присущие русской и западноевропейской деревянной мебели стиля барокко XVII — начала XVIII в.: горизонтальное членение рамы спинки на уровне локотников, S-видные локотники развернуты в стороны, завершение спинки выполнено в виде арки, средний спинки высоко отстоит от сидения. Необычно решено орнаментальное оформление сидения (трапециевидной формы) и средника спинки. Оно имитирует мотивы и технику русской народной деревянной резьбы<sup>11</sup>. Средник спинки, который в это время обычно воспроизводит мотив декоративного щита, в руках русского мастера настолько отошел от образца, что скорее напоминает спинку саней. Подобное решение средника спинки в сочетании с его декоративным оформлением, воспроизводя геометрический орнамент, характерный для деревянной резьбы, а также солярный мотив на сидении, позволяет говорить, что русский мастер не только активно осваивает новые для него формы мебели, но и не теряет связи с традициями русского прикладного искусства, включая в стилевые

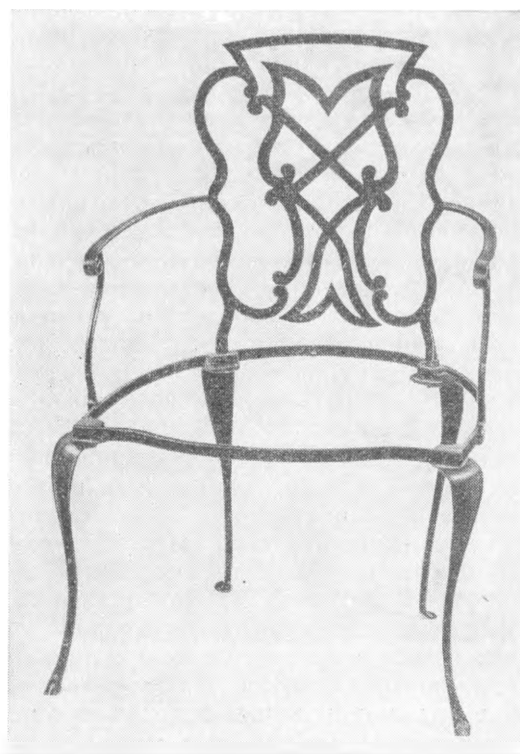


Кресло.  
Россия,  
20-е годы  
XVIII в.

Кресло.  
Россия,  
нач. 30-х го-  
дов XVIII в.

рамки барокко с детства известные мотивы деревянной резьбы и перенося их на новый материал — железо.

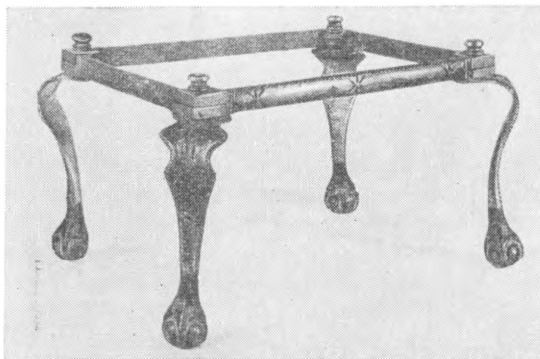
В 20-е годы XVIII в. в западноевропейском искусстве начинается переход от стиля барокко к стилю рококо. Эти изменения отразились и на стилистике мебели. Формы английской мебели данного периода, нередко служившие образцами русским мебельщикам<sup>12</sup>, приобретают новые признаки, которым присущи мягкость линий, конструктивная ясность построения. В оформлении средников спинки кресел и стульев применяется широко варьируемый мотив щита и вазы, широко используется ленточный орнамент, образованный комбинацией S- и C-образных элементов. Но особым отличительным признаком английской мебели становится форма ножки: плавно изогнутая, она завершается вверху широкой лобовой частью, сужается книзу и заканчивается орлиными когтями, сжимающими шар, а позднее — копытцем или львиной лапой. Отличительным признаком английской мебели остается вкладное сиденье. Новым становится и оформление ло-



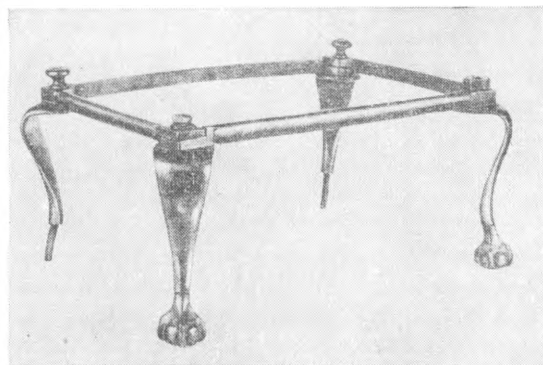
Кресло.  
Россия,  
30-е — начало  
40-х го-  
дов XVIII в.



Скамеечка.  
Тула,  
30-е годы  
XVIII в.



Скамеечка.  
Тула,  
20–30-е го-  
ды XVIII в.



котников, которые, сохраняя S-видную форму, теперь развернуты не в стороны, а заканчиваются завитком, обращенным вниз. Подставки под локотником окончательно приобретают изогнутую форму. Дальнейшее развитие стиля рококо в английской мебели связано с именем Чиппендейля, который начинает работать в середине 30-х годов XVIII в. Стиль произведений Чиппендейля представляет собой сочетание французского рококо с традиционными элементами английской мебели, сложившимися в предшествующий период: это плавно изогнутые ножки с широкой лобовой частью и орлиными когтями, сжимающими шар, и выполненные под влиянием французского рокайля резные ажурные спинки. Форма сидения приобретает полукруглое решение с причудливо изогнутой передней планкой царги (рамы сидения).

Все вышеназванные элементы оформления мебели мы можем видеть и в формах остальных трех кресел первой группы из собрания Гос. Исторического музея, которые перекликаются с образцами английской мебели конца 20-х — начала 40-х годов XVIII в.<sup>13</sup> и стилистическое решение которых позволяет проследить процесс замены барочных элементов новой стилистикой рококо. Все три кресла выполнены из кованого железа и окрашены в черный цвет.

Общие технические приемы исполнения (кованое железо), одинаковый принцип красочного покрытия (черный цвет), некоторая грубоватость работы объединяют кресла, представленные на иллюстрациях 2–5. Простота и рациональность их форм, лаконичность декора наряду с прочностью и неприхотливостью материала (железо) позволяют сделать предположение, что они могли использоваться как садово-парковая мебель, как мебель, ко-

торая устанавливалась в галереях, беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами<sup>14</sup> регулярных парков Петербурга<sup>15</sup>. Кроме того, металлическая мебель могла ставиться в беседках зверинцев при императорской охоте. Так, в книге «Царская и императорская охота на Руси», в томе, посвященном XVIII в., читаем: «При вступлении на русский престол, получив в свое распоряжение богатую охоту императора Петра II, Анна Иоановна тотчас заинтересовалась ружейной охотой и в течение своего десятилетнего царствования развлекалась ею довольно часто ...Помимо ружейной охоты Анна Иоановна часто развлекалась зрелищем травли зверей»<sup>16</sup>. В зверинце при Петергофском дворце императрица «помещалась в красивой беседке, выстроенной на террасе близ моря и называвшейся Темплем, и стреляла из оной беседки в зверей, нарочно выгонявшихся на поляну, окруженную высоким полисадом»<sup>17</sup>. Императрица Елизавета Петровна также «не только любила охоту, но и страстно ею увлекалась»<sup>18</sup>. Очевидно, именно железная кованая мебель, неприхотливая и в то же время стильная, прекрасно подходила для использования на открытом воздухе, в парках и павильонах зверинцев при императорской охоте и травле зверей.

К первой группе, т. е. к 20–30-м годам, можно отнести и две скамеечки полированной стали с плавно изогнутыми и расширяющимися вверх ножками, которые внизу заканчиваются изображением орлиных когтей, держащих шар. Их стилистическое решение (форма ножек, вкладное сидение) сближает их с образцами английской мебели этого времени. Полированная стальная поверхность скамеечек в сочетании с медным литьем (типичный прием тульских мастеров 20–30-х годов XVIII в.) позволяет отнести



эти образцы к одному из разных вариантов русской металлической мебели, выполненных тульскими оружейниками. Интересна техника металлического крепления стальной рамы сидения. Она повторяет традиционное крепление деревянного сруба (так называемую „рублю в лапу“). Дерево использовано и в оформлении одной из снамеечек, низ которой выточен из дерева, что еще раз говорит о том, что русская мебель из металла XVIII в. действительно следует образцам деревянной мебели<sup>14</sup>.

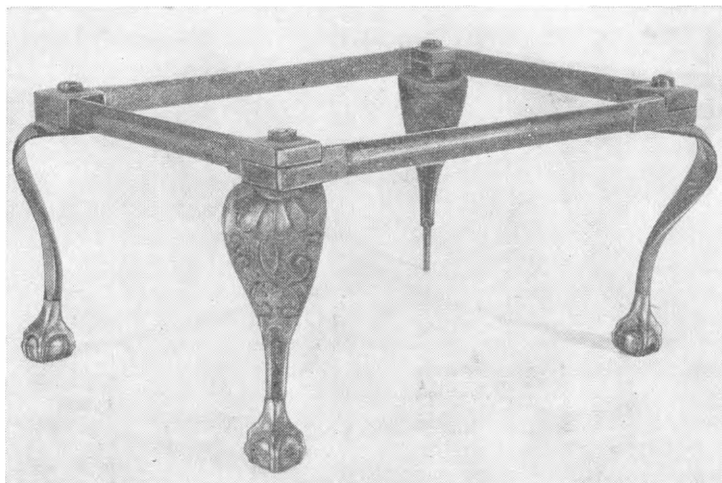
Из анализа первой группы металлической мебели XVIII в. коллекции Исторического музея видно, что в ней выделяются как бы две подгруппы: мебель из стали, которую мы считаем работами тульских оружейников 20—30-х годов и которую по уровню ее исполнения, высокому качеству полировки, гравировки, сочетания полированной стали с медью и полированным деревом можно причислить к дворцовой мебели, и образцы, выполненные из ковачного железа, выкрашенного в черный цвет, отнесенные нами



Кресло  
(складное).  
Тула, 1746 г.

Кресло  
(складное).  
Тула, 1746 г.

Кресло  
(складное).  
Тула,  
40-е годы  
XVIII в.



Скамеечка.  
Тула,  
50-е годы  
XVIII в.



Фрагмент  
скамеечки.  
Тула,  
50-е годы  
XVIII в.

к 20–40-м годам XVIII в. и являющиеся садово-парковой мебелью. Типологически вещи первой группы (несмотря на все их различия) объединяет то, что все они близки западноевропейским, и особенно английским, образцам деревянной мебели стилей барокко и рококо.

Вторую группу рассматриваемых вещей составляют три складных кресла и скамеечка тульской работы Елизаветинского времени. Форма кресел — курульная, является одной из старейших в истории мебели. Появляется она еще во времена античности и неоднократно повторяется в мебели средневековья, Возрождения и более позднего периода. Характерными чертами тульских складных кресел является стальная основа — каркас из граненого прута. Ножки скрепляются круглыми перекрестьями, пространства под локотниками, стальные рамки спинок, проноги, а также подзоры сидения заполнены ажурными литыми медными золочеными решетками. Сиденья кресел кожаные. (Обычно кожаное сиденье покрывалось бархатной подушкой с позументами<sup>20</sup>.) Ножки кресел и изогнутые полосы локотников покрыты гротескным орнаментом, побегими аканта, изображениями зверей, птиц и военных атрибутов, выполненных в технике золотой и медной наводки по вороненой стали. Замысловатый узор решеток состоит из сочетания геометрического и растительного орнаментов. В средней части помещен решетчатый орел, разделенный фигурным медальоном с вензелем Елизаветы Петровны под короной.

Подголовье этого же кресла представляет собой фигурный картуш, в центре которого помещено литое изображение двуглавого орла под короной с двумя символическими фигурками «Славы» по бокам. Медное литье дополнено гравировкой, что придает фигурам рельефность и четкость изображения. Большую нарядность придает креслам сочетание стальных поверхностей, ножек и локотников, украшенных золотой и медной наводкой, со светлой полированной сталью рамок спинок, а также с золочеными решетками. Иногда оформление спинок кресел дополнялось деревянными вставками, которые обтягивались красным или зеленым бархатом.

Все три кресла на внешней стороне перекрестия ножек имеют датированные надписи, сделанные техникой наводки: «Делали Туляне Завотчики Масаловы»; «Масалов. Завод. 1744 год»; «Завотчики Масаловы 1744. Тула».

Складные стальные кресла тульской работы среди мебели 40-х годов XVIII в. выделяются архаичностью своих форм,



Кресло.  
Тула,  
80-е годы  
XVIII в.

Столик для  
рукоделия.  
Тула, 80-90-е  
годы XVIII в.

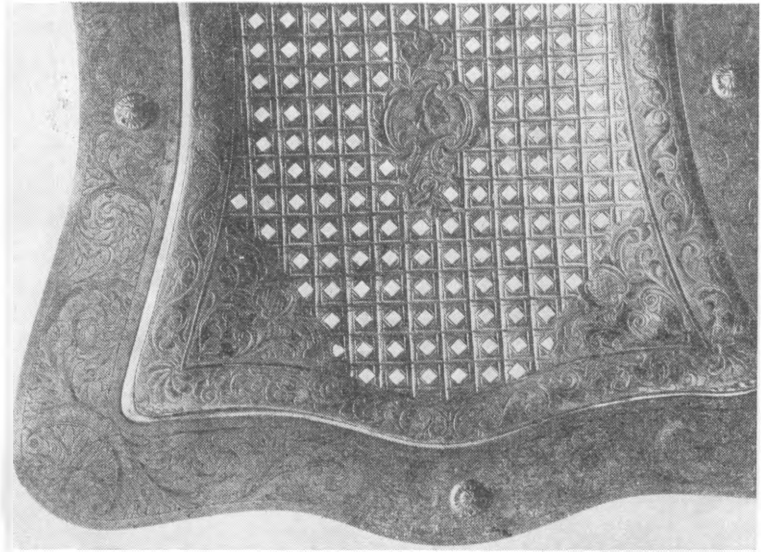
Скамеечка.  
Тула,  
80-90-е го-  
ды XVIII в.

перекликаясь с западноевропейскими образцами металлической мебели более раннего периода, и в частности с испанскими стальными складными креслами XVII в.<sup>21</sup>, а также с традицией изготовления русской деревянной мебели XVII в.<sup>22</sup>, когда спинки кресел и боковыми были, как правило, украшены сквозной плоскостно-рельефной резьбой. Последним, очевидно, и можно объяснить тот факт, что изготовление подобной металлической мебели продолжалось в Туле до 60-х годов XVIII в., так как тульским мастерам была близка подобная типология декоративного оформления мебели. Помимо этого, на металлическую складную мебель оказывала влияние и складная деревянная мебель конца 30-х годов XVIII в.<sup>23</sup>

Тульские стальные складные кресла были удобны, красивы, прочны и хороши в транспортировке, что имело немаловажное значение, так как двор Елизаветы Петровны не зря называли «сочужскими». Так, только Москву императрица посещала неоднократно — в 1742, 1743, 1744, 1749, 1752 и 1754 гг., совершая поездки



в Троицкую палату, а перекликаясь дворцы Измайлово, Петрово, Тайнинское<sup>24</sup>. Известно, что в XVIII в., во времена Елизаветы Петровны, мебель перекликалась вместе с двором императрицы<sup>25</sup>. Поче-



*Стул.  
Англия (?).  
60–70-е го-  
ды XVIII в.*

*Стул.  
Англия (?).  
60–70-е го-  
ды XVIII в.  
Фрагмент*

му понятно, что красота и прочность тульской складной мебели обусловили ее применение в дворцовом быту.

Скамеечка, также относящаяся ко второй группе металлической мебели из коллекции Исторического музея, стилистически близка рассмотренным выше скамеечкам 20–30-х годов XVIII в.: строгая прямоугольная рама полированной стали, плавно изогнутые ножки с широкой лобовой частью, сужающиеся книзу, окончатые ножки в виде орлиных когтей, держащих шар, выполненное из литой золоченой меди. И вместе с тем в оформлении данной вещи появляются новые элементы: пышность и нарядность в решении широкой лобовой части ножки, что было характерно для мебели развитого рококо. На стальной поверхности ножки орнамент выполнен гравировкой с глубокой выборкой фона, так называемым оброном. Выборка фона дополнена канфарением, т. е. нанесением рельефных точек на фон, а затем золочением. Рокайльный мотив орнамента в сочетании с обронной работой

выглядит особенно рельефно и пышно. Зрелая стилистика рококо и технические приемы украшения стали<sup>28</sup> позволяют датировать скамеечку 50-ми годами XVIII в. и считать ее также изготовленной в Туле.

Третий раздел коллекции представлен креслом, столиком для рукоделия, скамеечкой и стулом, которые относятся к годам правления Екатерины II. Кресло, столик и скамеечка, выполненные из стали, являются образцами изделий тульских оружейников последней четверти XVIII в.<sup>27</sup> Типологически и стилистически эти вещи перекликаются с предметами русской деревянной мебели, в формах и декоре которой уже сказывается влияние классицизма. Ножки кресла и скамеечки превращаются в тонкую, стройную, сужающуюся книзу колонку, гладкую или украшенную канеллюрами. Характерным для мебели классицизма является и особое украшение на месте крепления ножки. «На углах царги линии орнамента прерываются и угол обрабатывается в виде маленького куба со вписанными в него с двух сторон розетками»<sup>28</sup>. Кресло из собрания Исторического музея можно отнести к 90-м годам XVIII в. по аналогии со стальным креслом, хранящимся в Эрмитаже<sup>29</sup>.

Стальные скамеечка и столик для рукоделия отличаются от названных выше образцов стальной мебели, входящих в коллекцию Исторического музея, тем, что в их оформлении использованы новые

приемы украшения стали — алмазная и бриллиантовая огранка.

Так, царга скамеечки декорирована традиционным для классицизма мотивом — гирляндой, которая выполнена в технике высокой, почти рельефной насечки, дополненной новым видом декора — алмазной огранкой стальных шариков.

В оформлении столика прекрасно сочетаются украшения из бронзы на ножке, серебряные гирлянды на подстоле, бриллиантовая огранка и гладкая, почти зеркальной полировки сталь.

Техника высокой насечки, тщательная полировка стальных поверхностей и особенно введение такого элемента, как бриллиантовая огранка стальных шариков, позволяют датировать скамеечку<sup>30</sup> и столик 80—90-ми годами XVIII в.<sup>31</sup>

Кресло, столик, скамеечка отличаются легкостью, стройностью, изяществом и утонченностью форм и исполнения, что ставит их в один ряд с лучшими образцами русской парадной дворцовой мебели XVIII в.

Среди образцов металлической мебели XVIII в. в собрании Гос. Исторического музея выделяется по своему исполнению стальной стул с многочисленными бронзовыми накладками и гравировкой на сидении. Большое количество бронзы, введенной в оформление стула: накладки в виде картушей на ножках и передней планке царги, накладки на нижней и верхней планках рамы спинки, на среднике спинки — подобное пышное оформление было не характерно для русской мебели XVIII в., которая отличалась сдержанностью в украшении бронзой. Гравированный растительный орнамент, покрывающий царгу и сидение, отличается крайней сухостью исполнения и несвойственной русским мастерам ритмичностью повтора элементов декора, который был скорее присущ западноевропейской технике украшения металла. Элементы мебели французского рококо (ломаная линия рамы сидения, богатое оформление верхней части ножек, передней планки царги, верха и подголовья спинки) в сочетании с формальными признаками английской мебели (изогнутая ножка с широкой лобовой частью, имитация в металле плетеного сидения, контур средника спинки, образованный комбинацией S-образных элементов) позволяют предположить, что стул изготовлен в Западной Европе, возможно в Англии<sup>32</sup>. На

датировку стула указывает появление в оформлении рамы спинки наряду с элементами рококо элементов классицизма — прямых, строгих боковых стоек, которые еще чужды не только общему оформлению спинки стула, но и гравированному на сидении растительному орнаменту с ярко выраженной рокайльной тенденцией, которая поддержана и орнаментом на бронзовых накладках. Это позволяет определить стул как переходный образец от рококо к классицизму и датировать его 60—70-ми годами XVIII в.

Коллекция металлической мебели в собрании Гос. Исторического музея количественно невелика, но она позволяет наглядно и последовательно выстроить типологический ряд мебели из металла, бытовавшей в России на протяжении XVIII в. В формах и орнаментах этой мебели отражены все стили столетия: барокко, рококо, классицизм. Представлены и два основных вида металла, из которого она изготовлялась, — железо и сталь. Представлены и все виды техники их обработки. Публикуемая мебель из металла свидетельствует о прекрасном владении русскими мастерами материалом, об их умении творчески использовать его пластичность, о богатстве и разнообразии орнаментики и приемов украшения металла, достигших в последней четверти XVIII в. необычайной утонченности и совершенства, что сделало металлическую мебель достойным атрибутом не только парковых ансамблей, но и дворцовых интерьеров.

Большинство рассмотренных нами предметов русской металлической мебели XVIII столетия публикуются впервые, что позволяет расширить и дополнить ныне известный круг памятников и привлечь внимание исследователей к этой недостаточно изученной странице русского декоративно-прикладного искусства.

\*

<sup>1</sup> Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982, с. 302 («Среди обиходной утвари из железа... складной стул с кожаным сиденьем, находящийся с XIV в. и поныне в сокровищнице собора в Байё»), с. 302, (ил. 514) — с. 304 («Серебряный трон короля Мартина Арагонского XIV в. из собора в Барселоне»).

<sup>2</sup> Кес Д. Стили мебели. Будапешт, 1981, с. 89 (ил. 232).

<sup>3</sup> Указатель собранию картин и редких произведений художества, принадлежащих членам императорского дома и частным лицам Петербурга. Выставка 1861 г. СПб., 1861, с. 616:

- «Кованое железное кресло с медными орнаментами; на спинке шифры короля Генриха II и Дианы де Пуатье» (из собрания Монферана).
- <sup>4</sup> *Кес Д.* Указ. соч., с. 107 (ил. 350).
- <sup>5</sup> Там же, с. 138 («В Аугсбурге для прусского двора изготавливалась мебель из серебра либо богато обработанная серебряными накладками»).
- <sup>6</sup> *Ленц Э.* Заметки о Тульском оружейном заводе в XVIII в.— Старые годы, 1907, июль—сент.; *Тройницкий С. Н.* Заметки о Тульском заводе.— Старые годы, 1916, окт.—дек.; *Левинсон Н. Р.* Изделия из цветного и черного металла.— В кн. Русское декоративное искусство XVIII в. М., 1963. Т. 2; *Малченко М. Д.* Художественные работы тульских мастеров XVIII в.— В кн.: Труды Государственного Эрмитажа, 1974, вып. 15; *Бенуа А.* Царское село в царствование имп. Елизаветы Петровны. СПб., 1910, прил. 4, с. 16—19; ГАТО, ф. 187, оп. 1, д. 17—21, л. 17—21.
- <sup>7</sup> *Соколова Т.* Русская мебель первой трети XVIII в.— Декоративное искусство СССР, 1973, № 4, с. 29—33.
- <sup>8</sup> *Малченко М. Д.* Указ соч., с. 164.
- <sup>9</sup> *Семерак Г., Богман К.* Художественнаяковка и слесарное искусство. М., 1982, с. 61: кованая решетка на паперти Смоленского собора Новодевичьего монастыря (оружейники Никита Морев и Алексей Ефимов); входные двери и решетка церкви Троицы в Никитниках; кованая решетка на паперти церкви Николая Мокрого в Ярославле.
- <sup>10</sup> *Соколова Т.* Очерки по истории художественной мебели XV—XIX в. Л., 1967, с. 49 (ил.), с. 90 (ил.); *Она же.* Русская мебель первой трети XVIII в.— Декоративное искусство СССР, 1973, № 4.
- <sup>11</sup> На сидении изображен соляренный мотив.
- <sup>12</sup> *Соколова Т.* Указ. соч., с. 31 («В 1717 г. в Голландию и Англию отправляются ученики для обучения «Кабинетному делу» для овладения производством наиболее целесообразным для русского быта утилитарных и рациональных форм»).
- <sup>13</sup> *Моран Анри де.* Указ. соч., с. 396 (ил. 265); *Соколова Т.* Очерки..., с. 91 (ил.); *Кес Д.* Указ. соч., с. 138 (ил. 473, 476, 478); *Лукомский.* Историческая выставка архитектуры и художественной промышленности.— Старые годы, 1911, с. 86—87, 90.
- <sup>14</sup> *Лизачев Д.* Сад и культура Европы.— Декоративное искусство СССР, № 3, 1982, с. 42.
- <sup>15</sup> *Лизачев Д.* Сад и культура России.— Декоративное искусство СССР, 1982, № 12, с. 40; Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца 1721—1725. М., 1902, с. 62 («В «Летнем саду», в частности, устроена в куще деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою, где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить...»).
- <sup>16</sup> Царская и императорская охота на Руси, т. 3, с. 41, 45.
- <sup>17</sup> Там же, с. 51.
- <sup>18</sup> Там же, с. 80.
- <sup>19</sup> У второй скамеечки точно такое же завершение ножек, выполнено из меди в технике литья.
- <sup>20</sup> *Бенуа А.* Указ. соч., прил. 4, с. 16 («12 кресел железных складных тульской работы, по бокам решетки резные медные... подушки бархатные зеленые с позументом золотым»); *Тройницкий С. Н.* Указ. соч., с. 86 («...за сделанные и отправленные 12 кресел с убором и подушками, обитыми зеленым бархатом с позументом»).
- <sup>21</sup> *Кес Д.* Указ. соч., с. 106 (ил. 350); Encyclopaedia Britannica. ed. 1929, XIV, t. V, p. 192 (Spanish armchair of the XVII cen.).
- <sup>22</sup> *Соколова Т.* Указ. соч., с. 109 (ил.), с. 110 (ил.); *Попова З.* Мебель XVII в.— Декоративное искусство СССР, 1972, № 6, с. 49, (ил. «подстолье...»).
- <sup>23</sup> *Бенуа А.* Указ. соч., прил. 2, с. 1—3 (упоминается много складной деревянной мебели (стулья, столы): с. 4 («стол складной расписной красными травами»)).
- <sup>24</sup> *Бондаренко И.* Подмосковные дворцы XVIII в.— Старые годы, 1911, март; Царская и императорская охота, т. 3.
- <sup>25</sup> Сочинение имп. Екатерины II: Автобиографические записки. СПб., 1908, т. 12, с. 306 («Двор в то время был так беден мебелью, что те самые зеркала, кровати, стулья, столы и комоды, которые служили нам в Зимнем дворце, перевозились за нами в Летний дворец, отсюда в Петергоф и даже ездили с нами в Москву, при этих перевозках многое ломалось и билось»).
- <sup>26</sup> *Малченко М. Д.* Указ. соч., с. 165.
- <sup>27</sup> Подробнее о стальной мебели этого времени работы тульских мастеров см. в указанных трудах Н. М. Левинсона и М. Д. Малченко.
- <sup>28</sup> *Соколова Т.* Мебель второй половины XVIII в.— Декоративное искусство СССР, 1974, № 2, с. 42.
- <sup>29</sup> *Малченко М. Д.* Указ. соч., с. 165.
- <sup>30</sup> На скамеечке полировка сведена в более позднее время.
- <sup>31</sup> *Малченко М. Д.* Указ. соч., с. 166—167.
- <sup>32</sup> *Ралле Т. В.* К вопросу об английской расписной мебели.— Музей, М., 1981. № 2, с. 118 (ил.).

## ПОЛУФАЯНСОВЫЕ КУМГАНЫ И КВАСНИКИ ГЖЕЛИ XIX ВЕКА

*Т. И. Дулькина*

В выпуске ежегодника «Памятники культуры. Новые открытия, 1982 г.» нами было рассказано об одной из ярких страниц в истории народного крестьянского искусства — полуфаянсе Гжели, рассмотрены его эстетические и технологические особенности, описаны и классифицированы применительно к кувшинам основные формы, методы декорирования, композиционные решения. Не менее интересную и своеобразную группу изделий образуют полуфаянсовые кумганы и квасники.

Наиболее значительная коллекция кумганов и квасников из полуфаянса сосредоточена в Гос. Историческом музее. Она насчитывает 35 сосудов, включает датированные и подписные, ранние и поздние, расписанные и без декора. Это цельная художественная группа. Сочетание белого черепка полуфаянса с синей росписью, которая носила почти исключительно орнаментальный характер с преобладанием растительных форм, составляет специфику всего гжельского полуфаянса и кумганов и квасников как одной из составных его частей. Коллекция эта до сих пор специально не исследовалась. Здесь будут представлены наиболее характерные типы форм этих сосудов и росписей на них.

Гжельские гончары XIX в. унаследовали сложную декоративную форму кумганов и квасников у своих предшественников, создававших их в XVIII столетии из майолики. Но полуфаянс отличался от майолики технологически, родился в другое время, и потому его художественный образ стал иным.

Полуфаянсовые кумганы и квасники имеют сложную тектонику, в основе которой лежат свои соотношения частей. Развернутую характеристику этой формы дал А. Б. Салтыков, назвав ее «окончательно найденной художественной формой, варьируемой, но существенно не изменяемой»<sup>1</sup>. Основу подобного рода сосудов составляет дисковидное тулово, которое имеет хоботообразный носик, стоит на четырех ножках либо основании, завершается горлом-венцом с выпуклой крышкой. У квасников в центре тулова

располагается отверстие. Неотъемлемой частью были скульптурные фигурки, лепленные в формах и от руки, украшавшие почти все полуфаянсовые кумганы и квасники. Неистощимая фантазия гжельских мастеров дала столько вариантов формы и ее отдельных элементов, такое разнообразие персонажей и композиций среди скульптурной декорации и типов росписи, что каждый экземпляр воспринимается подлинно оригинальным произведением прикладного искусства.

Почти всегда новый керамический материал рождает новые формы, особый способ декорирования, определенные принципы его нанесения. Таким способом на полуфаянсе стала кистевая роспись, наиболее типичным принципом которой было выделение основных конструктивных и скульптурно-рельефных элементов, т. е. следование пластике. Этот принцип неукоснительно соблюдался всеми мастерами и стал одним из слагаемых стиля.

Анализ росписей начнем с квасников. Среди этой немногочисленной группы сохранились два экземпляра, отмеченные высшим мастерством исполнения. Подлинные детища XIX в. (несмотря на воспринятую из майолики форму), они могут быть отнесены к лучшему, что создано в полуфаянсе.

Один из квасников условно назовем с «травной гирляндой». Его можно считать классическим по форме и росписи. Сочная, наполненная, пропорциональная форма еще более выигрывает от цвета черепка, обнаженного во многих местах. Он не чисто белый, а с оттенком чуть заметной желтизны, переходящей в нежную розоватость. Благодаря цвету тошленого розола роспись синей краской выглядит смягченной, теплой, какой никогда не бывает на чистом белом фоне.

Основу ее составляет «травная гирлянда» на обеих сторонах диска. Известная по многим полуфаянсовым кувшинам первых двух десятилетий XIX в., она именно на данном кваснике наиболее совершенное воплощение по рисунку и по цвету. Гирлянда занимает всю ширину



Квасник  
с «травной»  
гирляндой,  
1-я четверть  
XIX в.

диска, как бы обегает отверстие, дополнительно выделенное точечным орнаментом и неширокой линией. Ее составляют тоненькие стебельки, некоторые из них закручиваются в легкие усики с тремя точками на конце и многозубчатые полустебли. Усики и листья располагаются по сторонам стебля, и вся гирлянда ритмично и быстро «течет» по кругу, замыкаясь и создавая иллюзию непрерывности движения. Динамика композиции сочетается с мастерством декоративного ритма; живописец умело «обрывает» в некоторых местах гирлянды по одному листочку, обращенному внутрь, к отверстию, чтобы облегчить движение вперед, ведь внутренний круг меньше внешнего. Листочки лежат и вьются непринужденно, без сухого параллелизма, живые, одухотворенные. Живописец проявил удивительное мастерство в построении композиции. Даже если мысленно «стереть» наружную часть гирлянды, внутренняя ее часть будет жить, кружиться, трепетать. Динамизм и трепетность во многом зависят здесь от краски — густой, ярко-синей. Широким сплошным мазком краска по-

крывает непрозрачным слоем все наружные листики, чувствуется, как много ее было набрано на кисть. Те листья гирлянды, которые обращены внутрь, к отверстию, напротив, выглядят почти прозрачными, краска в них как бы стекает, сквозь нее проглядывает белый фон, и создается ощущение легкого колыхания. Основной стебель и стебельки с вьющимися усиками прописаны графично, тонкой линией, они помогают создать впечатление «вихревости» гирлянды. Усики задают ритм всему орнаменту.

Синяя узкая полоса и за ней более широкая по краю диска вместе с синей полосой вокруг отверстия очерчивают то русло, в котором эта гирлянда «течет», замыкают ее, не дают ей вырваться за пределы диска. Полосы нанесены кистью на глаз, неровно, чувствуется даже дрожание руки безымянного гжельского мастера.

Такая же гирлянда, но менее тщательно выписанная, обегает венец квасника. Она соответственно меньше по размеру. Движение двух гирлянд разнонаправленное, поэтому одна уравнивает другую.

Необычна в этом кваснике роспись широкого ребра. Может быть, она не столь удачна с точки зрения композиции, как гирлянда на фасадах, но благодаря ей квасник становится более нарядным и оригинальным. Несколько иная — под носиком и ручкой, но в обоих случаях роспись растительного характера заключена в прямоугольную рамку, которая нарушает единство композиции: в круглящиеся формы врывается геометризм. Мотив под носиком состоит из одного крупного стилизованного цветка с папоротниковидными веточками между листьями, под ручкой этот мотив размельчен и включает листья и ягодки, обрамленные прямоугольниками.

С одной стороны, роспись ребра согласуется с характером и манерой изображения многозубчатых листьев «травной гирлянды», с другой — рамки, в которых заключена роспись на ребре, нарушают общий стиль.

Очень удачно подчеркнут росписью носик. Вдоль него «стекают» (именно стекают, а не располагаются) три ряда орнаментов из трилистников без стеблей, которые подчеркивают красиво изогнутую форму носика. Конец его тронут вокруг отверстия широкой синей полосой, отчего



кажется живым, напоминающим открытый клюв водоплавающей птицы.

Ничто в рассматриваемом кваснике — ни фигурки, помещенные на плечиках, ни роспись на ребре — не отвлекает внимания от основного — яркой синей «бегущей» гирлянды, неразрывно связанной с белым фоном, удачно выявляющей и подчеркивающей форму плоского диска.

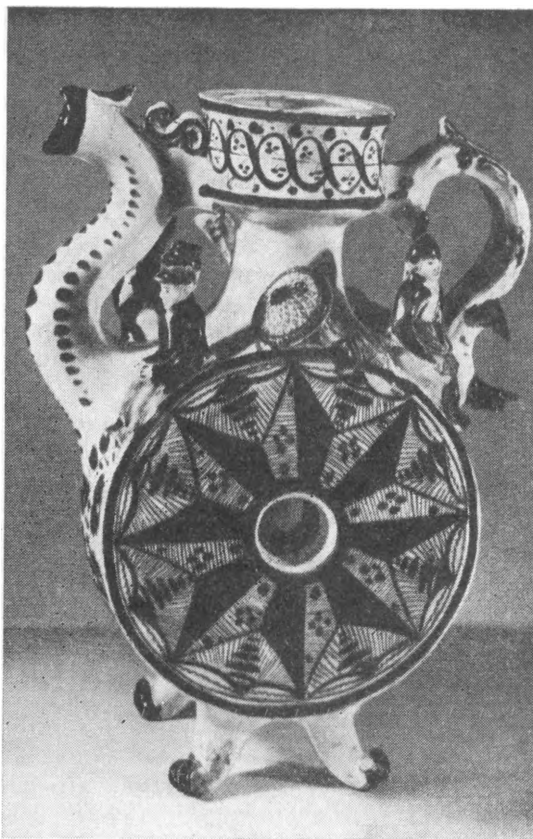
Этот квасник — один из совершеннейших экземпляров гжельского полуфаянса, он единственный в своем роде, но роспись на нем, так часто встречающаяся и на кувшинах, именно та, что ассоциируется с гжельским полуфаянсом. Она типична для этого материала, свойственна этому району и времени — 1820 — началу 1830-х годов.

Квасник рождает массу ассоциаций, вызывает восхищение, желание долго его рассматривать. Он дает большое эмоциональное удовлетворение. На его примере ощутимо соединение возвышенного эмоционального состояния художника с подлинным профессионализмом — синтез, который только и может дать жизнь стоящему искусству.

Еще один квасник (с живописной звездой-розеткой), заслуживающий подробного рассмотрения, вышел, как нам кажется, из той же мастерской, что и квасник с гирляндой. Об этом в первую очередь свидетельствует то огромное эмоциональное впечатление, которое он производит, и ассоциативность восприятия. Оба квасника — не безжизненные сосуды для жидкости, а полные поэзии, как бы ожившие, одухотворенные существа, напоминающие гордо плывущих птиц, — образ, так любимый русским народным искусством.

Туловище птицы превращено в «толстый» диск, носик напоминает изогнутую шею птицы с открытым клювом, а ручка — поднятый вверх хвост. Сходство с птицей дополняют ножки в виде звериных лап. Роспись в восприятии этих сосудов как одухотворенных существ играет немалую роль: мы говорили уже о подчеркивании силей краской носика-клюва, синим отмечен завиток-хвост, а подцветенные ножки, сразу ожившие, помогают сосуду-птице как бы оторваться от плоскости.

Квасник совершенен по пропорциям, по наполненности и законченности формы, по живописной композиции, колориту. В нем обыграны в разных аспектах идея плавного движения: она пронизыва-



Квасник с живописной звездой-розеткой, I-я четверть XIX в.

ет форму, чувствуется в живописной композиции, в расположении фигурок.

Высокие ножки легко держат туловище, которое плавно перетекает в изящную шейку, переходящую, в свою очередь, в спокойный венец, увенчанный выпуклой крышкой. Линия носика, упруго изогнутая в верхней части, так же как S-образная перемычка между носиком и венцом, направляют взгляд вперед.

Уютно разместились на плечиках сосуда-«птицы» фигурки мужчин — штатских и военных. Положение их не в фас, а в 3/4, некоторых в профиль, обращенность передних по направлению, заданному носиком и перемычкой, — все эти приемы еще раз поддерживают ассоциацию движения. Кажется, будто возница, сидящий на облучке, везет пассажиров.

На обеих сторонах диска синей краской изображена многоконечная звезда, вписанная в круг (этот мотив восходит к деревянной резьбе на прялках. Один раз он встречается в росписи гжельской майолики). Половина каждой лопасти звезды полностью закрашена синей краской, вторая половина заштрихована горизонталь-

ными полосами и дополнена темными точками. Возникает впечатление колеса, вращающегося, перекатывающегося вокруг втулки-отверстия, где лопасти — это спицы, а пятнышки синей краски — играющие при вращении брызги. Усиливают иллюзию вращения мелкозубчатая и ломаная полосы, между которыми и заключена звезда. Они как будто тащат ее, как велосипедные цепи. Элементы росписи на тулове строятся на сочетании треугольных фигур: лопасть звезды составляют два треугольника, срезанные с одного угла, две лопасти сверху соединены между собой треугольником. В него, в свою очередь, вписано стилизованное изображение кустика, исполненное убывающими по длине горизонтальными полосками (мы называем этот элемент «итальянской веточкой», так как он встречался еще в росписи итальянских майолик XV в., которые тоже имеют форму треугольника. Этот элемент проходит через все искусство росписи полуфаянса Гжели в XIX в.).

В цветовом отношении композиция построена на сочетании густых синих пятен с заштрихованными в разных направлениях геометрическими фигурами, которые дополняют ощущение динамичности. Той же идее движения, вращения подчинены росписи на второстепенных деталях формы, например орнамент на венце: две ритмично извивающиеся ленты образуют фигуры, напоминающие овы с точками внутри. Зигзагообразные плавные движения кисти, создавшие эти фигуры, влекут взор вокруг шейки-венца. Веточки с ягодками внутри овалов задают ровный, мирный, плавный ритм, так же как «стекающие» точечные орнаменты на носике.

Наконец, взор останавливается на ребре квасника, где на широкой белой поверхности «расцветает» прекрасный сказочный куст. В русском народном искусстве часто встречались птицы, грудь которых была расписана яркими цветами. Аналогичный принцип росписи мы имеем и здесь: куст, «цветок жизни» на ребре квасника напоминает цветы на груди птиц. Он состоит из тонких стеблей, перекрепляющихся и делящих ребро по диагонали, вырастающих как бы из «земли», отмеченной широкими полосами. Каждый из стеблей заканчивается небольшим заштрихованным цветком, тип которого так широко распространен в росписи на полуфаянсовых кувшинах, но очень редок на квасниках и кумганах. Куст, написан-

ный на ребре под ручкой, отличает лишь иная конфигурация. Такие же цветы на стеблях покрывают выпуклую крышку, и кажется, что эти ветви оторвались от кустов на ребре и взлетели на крышку, в результате чего образовался цветочный круг, обрамляющий звезду-розетку на дисках. Таким образом мастер придал цельность всей живописной композиции. Подобное решение росписи ребра не станет характерным для квасников и кумганов, возобладает орнаментальное, согласующееся с таким же на дисках.

В редких случаях удавался гжельским мастерам такой сочный, яркий синий цвет, причем иного оттенка, чем в гирляндах. Сильные цветовые акценты сочетаются в геометрических фигурах не с открытым белым фоном, а со штриховкой, придающей изысканность колориту; напротив, растительные формы выделяются на открытой белой поверхности, которая усиливает их звучание.

Анализ декора двух описанных выше квасников свидетельствует о том, как хорошо были знакомы гжельским мастерам законы росписи на керамике.

Можно ли сделать какие-либо выводы о росписи полуфаянсовых квасников на основе лишь двух сохранившихся и, безусловно, лучших в гжельской продукции? Можно, хотя они будут невсозъемными.

К чести гжельского крестьянина-гончара, он сумел создать новый тип росписи, почти одновременно с созданием нового белого материала, сохранив прежнюю форму; он сумел подняться на высоту задач времени, почувствовать его устремления. От прошлого была унаследована декоративная манера росписи — плоскостная двумерная. Однако принцип нанесения ее — мастерская мазковая роспись, а не раскрашенный рисунок, композиционные принципы, содержание росписи — отказ от сюжета, преобладание растительных орнаментов и, наконец, монохромность и выбор удачного бело-синего сочетания — все было новым, все было сочинено самими гжельскими мастерами.

Те же самые выводы могут быть отнесены и к полуфаянсовым кумганам XIX в.; правда, среди этой группы изделий нет, пожалуй, экземпляров со столь совершенной росписью. В кумганах сама форма была настолько сложна и разнообразна,

обладала столькими нюансами, что невольно подчиняла себе роспись, задача которой сводилась, прежде всего, к выявлению пластики сосуда. Роспись интересна по разнообразию подхода к одной и той же задаче и выявляет индивидуальность почерков гжельских мастеров, их изобретательность и полет фантазии. Кроме того, роспись кумганов вместе с изменениями деталей формы помогает понять эволюцию этого типа сосудов.

Наиболее раннюю группу составляют кумганы, отличительным признаком которых является рельефная розетка в центре тулова. Два экземпляра этой группы имеют даты — 1809 и 1820 гг.

Общими контурами, деталями формы, характером росписи эти сосуды отражают время своего создания — первую четверть XIX в., когда в искусстве господствовал стиль ампир. Он принес сложную тектонику форм, приподнятость, торжественность, нарядность, обогатил формы многочисленными скульптурными деталями. Именно в деталях и выразилась пристрастия современников: любовь к маскарадам, розеткам, пальметтам, военным атрибутам, подзорам, растительным орнаментам. Несмотря на то что полуфаянсовые изделия создавались в деревне, вдали от магистрального развития искусства, они не могли не впитать в себя новые веяния и моду (ведь покупали их в первые десятилетия приезжавшие из Москвы в Гжель «господа»), и со второго десятилетия продавались они на всероссийских ярмарках, где их могли приобрести обеспеченные люди, но в том случае, если эти изделия отличались от фарфоровых и созданных из тонкого фаянса и привлекали внимание чем-то специфическим).

Кумганы нравились не только формой, созданной в новом белом материале, не только модной синей росписью, но и неповторимостью каждого сосуда.

В основе кумганов с розеткой лежит один из распространенных в XVIII в. вариантов майоликовой формы, но обогащенный новыми элементами. Диск, слегка вздутый, оплывший, получил ступенчатое строение и почти незаметно переходил в ребро, которое тоже не осталось гладким, а было разделено на бороздки. Ребро и диск воспринимались как единое целое. Вся форма приобрела мощь, устойчивость, спокойствие, чему в немалой степени способствовала замена львиных лапок круглым, с фестончатым краем основани-



Кумган  
с рельефной  
розеткой,  
1820 г.

ем. Эта приземленность формы привела к изменению образного содержания: кумганы перестали рождать ассоциацию с птицей, плывущей торжественно и плавно. Большее значение придавалось декоративности формы, и прежде всего тулову. Дису ступенчатого строения, центр которого украшался в углублении рельефной розеткой. Эта деталь не играла конструктивной роли, но зрительно цементировала форму. Составленная из листьев аканта, скрепленных в центре жгутом, розетка будто сошла с кессонов потолков, с фризов стен, с архитектурных сооружений, где тоже являлась декоративным элементом. На всех кумганах она подчеркивалась синей смальтой либо сплошным мазком, либо штрихом.

На самом раннем кумгане 1809 г. роспись самой розетки усилена двуцветной коричнево-синей росписью вокруг нее. Уже не майоликовая, но еще и не настоящая полуфаянсовая, она помогает понять, как осуществился переход от художественного мышления в майолике к художественному мышлению в полуфаянсе. Здесь нет жанровой сцены, нет птиц, архитек-

турного мотива, но это и не растительный орнамент, характерный для полуфаянса. На ребре, имеющем еще гладкое строение, помещено изображение обобщенно написанного цветка, столь часто встречающегося в росписи гжельских майолик. Так в одном изделии новые элементы сочетались со старыми.

Наиболее интересна роспись на кумгане 1820 г. Его рельефная розетка не окрашена целиком, а лишь тронута яркосиней краской, два желобка, составляющие обрамление диска, обведены коричневой, между ними вьется легкий S-образный стебелек, выведенный от руки и передающий движение кисти. Вместе с синей горошинкой, ритмично прерывающей его, он составляет «воздушный» орнамент. Подобная роспись помогает ощутить нюансы формы, ее ступенчатость и сложность. Не менее чутко отнесся художник к оформлению ребра, тоже имеющего желобки. Здесь он разместил семь рядов орнамента, три из которых образуются коричневым стебельком с синей ягодкой (перекличка с орнаментом диска), а остальные составлены из синих трилистников. Подобно тому как орнамент на дисках придает форме легкость и воздушность, на ребре он подчеркивает его обтекаемость. Выбран замедленный ритм в распределении элементов, благодаря которому возникает впечатление, будто стебельки и веточки стекают вниз, обволакивают крутой бок. При этом нет повторов, выдержан масштаб. Подобный прием встречался и в росписи кувшинов, рукомоев, т. е. сосудов со сферической формой.

Прекрасное композиционное мастерство выявляет роспись отдельных деталей: венца, крышки, ручки, носика и скульптурных фигурок. На венце геометризованный орнамент — сеточка с точками, — уравнивающий круглящиеся элементы на тулове, на крышке — тоже роспись геометрического характера с вплетением элементов эпиграфики: вертикальные, горизонтальные, косо положенные линии соответствуют кривизне поверхности, подчеркивая ее. Надпись, включающая дату «1820 году», сделана кистью и вплетена в общую композицию.

При росписи названных второстепенных деталей и фигурок использованы те же, что на тулове, две краски — синяя и коричневая, при этом более ярко, сплошным мазком отмечены лишь акценты —

головные уборы, сапожки, штоф в руках одного мужчины, манишка у другого, остальная же часть одежды нанесена графично — точками, «птичками», полосками.

Ручка и носик полностью покрыты синей краской. Сплошное заполнение цветом именно этих деталей формы было, как показывают наблюдения, одной из характерных черт гжельских полуфаянсовых кумганов первых двух десятилетий XIX в. Подобный прием использовался в полуфаянсе лишь на тех экземплярах, которые имели на дисках и ребре изображения графического характера. Таким способом гжельские гончары завершали границу, создавали своеобразную рамку для всей росписи. Напротив, на кумганах, покрытых по тулову яркой, мазковой росписью, ручка и носик оставались, как правило, белыми либо слегка подчеркивались синими штрихами.

Примерно к тому же времени, что и рассмотренный выше, относится кумган без даты, роспись которого носит исключительно графический характер. Она составлена из ритмично расположенных орнаментов, включающих по три ряда точек и черточек. Черточки большего и меньшего размеров, прямо и косо положенные, составляют определенную систему и затрагивают все элементы формы. На данном кумгане ничто, кроме неширокой синей полосы вокруг жгута рельефной розетки в центре, не нарушает эту игру штрихов, скользящих по всей поверхности, вопреки правилу покрывающих даже ручку и носик, не говоря о ребре и венце. Это один из первых кумганов, в группе сосудов с розеткой, где господствует целиком синий цвет, но он не довлеет, а лишь подчеркивает форму и ее нюансы. Тип кумгана с розеткой встречается и с менее выразительной росписью, нанесенной по иному композиционным схемам.

Вторая рассматриваемая группа кумганов начала XIX в. имеет характерный элемент — плоскорельефное изображение амура на дельфине. Мотив этот встречался во многих видах прикладного искусства в эпоху ампир. Подобного типа сосуды отличаются лишь характером росписи основного мотива и отдельных частей. Пластична их форма со слегка выдающимися вперед уступами диска, уменьшающимися в диаметре, последний из которых приходится на центр и представляет собой небольшой медальон. На нем-то и оформлено изображение амура на дель-

фине. Как и у кумганов с розеткой, горловинец их прост и представляет собой двухчастный цилиндр, ножка гофрирована, ручка состоит из двух рокайльных завитков. В эмоциональном восприятии этих кумганов особую роль играет роспись. Можно выделить три способа подачи центрального мотива на кумгангах с амурами на дельфине. Первый из них — выделение синим цветом рельефных фигур амура и дельфина. Второй — акцентирование ярким синим цветом медальона, на котором отсиснуты белые фигуры дельфина с амуром. Наконец, третий — частичная роспись фона и фигур.

Экземпляры, относящиеся к более раннему времени, совершеннее в технологическом отношении, пластичнее, выразительнее. Их рельефный и живописный декор свидетельствует о большом вкусе, он нашен со смыслом и мастерством, но имеет перегрузку. Примером может служить кумган, где главную роль играет не яркий синий цвет, а тонкая роспись и легкая подкраска сравнительно незначительных поверхностей. На белом фоне

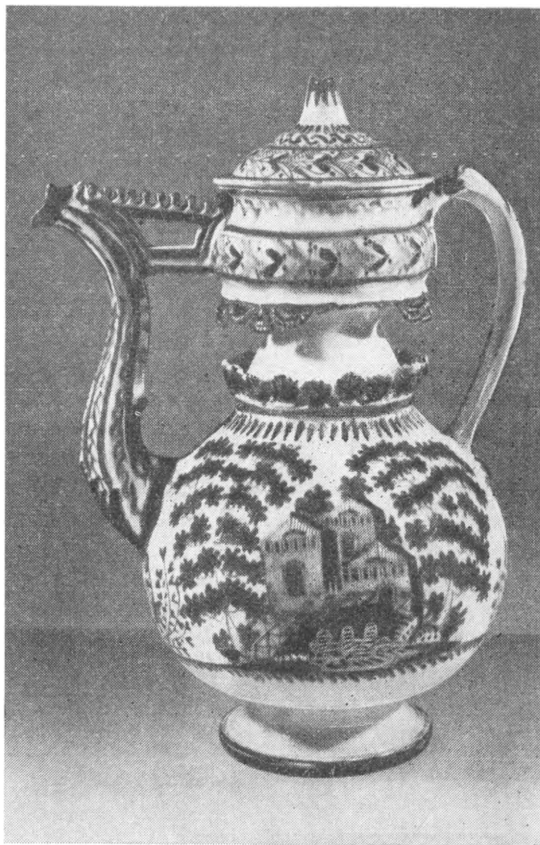


Кумган с рельефной розеткой и циферблатом, 1820-е годы



Кумган с ажуром на дельфине и ажурными самозащитными элементами, 20—30-е годы XIX в.

Кумган для сахара с ажуром на дельфине на синем фоне, 1820-е годы



Кумган  
круглый  
с «романти-  
ческим»  
пейзажем,  
1820—  
1830-е годы

центрального медальона чередуются выписанные синей краской тоненькие мелкие веточки с двулистниками и крошечными ягодками. Они воспринимаются как волны, легкие, трепетные, игривые, вокруг прекрасно отформованного изображения плывущего дельфина с амуром на спине. Только на этом кумгане можно легко заметить изящную, в легком повороте позу амура, его крылья и сапожки, а у дельфина — хвост, заканчивающийся треугольным листом, покрытым синей краской. Кисть слегка прикоснулась к обеим фигуркам, чтобы наметить мелкие чешуйки у дельфина, крылья в крапинку — у амура. Более энергично она прикасалась к голове, шарфу и сапожкам амура, оставляя на них сплошные синие мазки. Разрезаны в цвете и рельефные орнаменты вокруг центрального медальона — горошины покрыты синей краской через одну. Зато листочки аканта целиком синие и составляют как бы раму всей композиции на диске.

Профессионально исполнены, красивы, выразительны «травные» гирлянды на венце кумгана и ребре. Мастер, расписав-

ший этот кумган, использовал прием перекличек и соответствий элементов на разных частях сосуда. Так, гирлянда вокруг венца включает те же растительные элементы, что составляют символические «волны» на медальоне — двулистники и веточки с тремя точками. Только на медальоне эти растения существуют каждое само по себе, а на венце они объединены стеблем в гирлянду. Благодаря веточкам с точками, разбросанным тут и там по тулову сосуда, и точкам-пуговицам на мундире одной из скульптурных фигурок создается общий «точечный» фон, фон брызг, в которых отражается яркий синий цвет. Эти же веточки с точками включены в гирлянду на ребре кумгана, характерную для полуфаянсовых росписей вообще, с трилистниками, вьющимися усиками, «итальянской» веточкой. Остальные экземпляры этой группы менее интересны в художественном отношении.

Среди сравнительно ранних кумганов особняком стоит один, по форме и росписи не имеющий аналогий. Условно назовем его «кумган с романтическим пейзажем». Видимо, мастер придавал ему особое значение, так как в нем все необычно: тулово имеет шаровидную форму, очень редкую в этой группе сосудов, роспись — не орнаментальную, как на других полуфаянсовых кумганах, а пейзажную.

И технически кумган выполнен великолепно: он имеет белый черепок, прозрачную блестящую чистую глазурь, яркую синюю роспись с благородным, еле уловимым растеком.

На невысокой ножке с круглым основанием покоится развитое шарообразное тулово, отороченное сверху вертикально расположенным бордюром из розетт-маргариток. За ним, как за стоячим воротником платья, показывается гладкая «шея» в виде опрокинутого усеченного конуса, совершенно белая, свободная от росписи, на которой гордо сидит «голова» — венец, — образуемая широкой круглой чашей со свисающей вниз рельефной бахромой и увенчанная племовидной крышкой. Идущие навстречу друг другу два рельефных декоративных ряда делают сосуд, и особенно его хрупкую шейку, нарядным, создают на нем игру светотени.

Этот пластичный, обогащенный многими деталями сосуд имеет пропорциональную форму и напоминает пагающего вперевалку утенка. Таким образом, и здесь мы



Кумган выпуклой конструкции с живописной розеткой, 1847 г.

Кумган выпуклой конструкции с живописной геометризированной розеткой, 1840-е годы

встречаемся с излюбленным в народном искусстве образом птицы.

Ощущению одухотворенности и динамичности способствует исключительная для полуфаянса роспись кумгана, несущая одновременно следы искусства XVIII в. и новых модных тенденций XIX в. Она имеет композицию иного содержания, иную схему построения, чем на других кумганах и близких ему по форме кувшинах. Лишь изобразительный язык — мазковая живопись, цвет краски и отдельные моменты росписи роднят этот кумган с остальными.

Мы видим здесь прежде всего сюжет, а не орнамент сам по себе. Сюжет заимствован из станковой живописи или гравюры, такие же встречались в росписи на фарфоре и в печатных рисунках на фаянсе. Это романтический пейзаж с элементами архитектуры, столь излюбленный в 20—30-х годах XIX в. Он запечатлен по сторонам тулова, исполнен высокопрофессионально. Мастер почувствовал форму сосуда и построил композицию, исходя из шарообразности и кривизны ее поверхности, подчиняя ей рисунок. Два дерева с

уточненными ветвями, унизанными мелкой яркой листвой, составляют как бы обрамление для пейзажа, на переднем плане которого видятся река и арки переброшенного через нее моста. На дальнем плане возвышаются монументальные строения, напоминающие архитектуру средневековых замков-крепостей. Удачно справившись с пространственным построением пейзажа, составляющим основной элемент декора, художник нанес изображение на самую выпуклую часть формы, дав ему мягкие очертания при помощи мазков с растекающейся синей краской.

Своеобразие росписи этого изделия сказывается в определенном несоответствии романтического характера пейзажа с изображениями птицы-«оглядыша» в «травах», расположенными под ручкой и носиком кумгана. Видимо, в сознании художника-крестьянина продолжало жить представление о канонах красоты, восходящих в своих истоках к XVIII в., которое он стремился сочетать с поисками новых сюжетов.

Не последнюю роль в общем декоративном убранстве этого кумгана играет и



орнаментальная роспись, сосредоточенная в его верхней части. Две стилизованные гирлянды обычного гжельского набора «трав»-двулистников, «итальянской веточки», ягодок, усиков и орнаменты из S-образных элементов покрывают венец и крышку. Чтобы сбить монотонный ритм, художник сделал гирлянды разнонаправленными, мелкая роспись в них, растеки краски создают впечатление кружевной накладки, наброшенной на «голову» сосуда.

Композиционное чутье позволило мастеру объединить изображение на тулове и орнаменты в верхней части благодаря мелким второстепенным элементам. Столь же искусна переключка между рельефными синими зубчиками перемычки и условно обозначенной росписью «землей», написанной косыми мазками.

Несмотря на то что этот кумган можно причислить к лучшему из того, что создано в полуфаянсе, его форма и роспись не типичны для данного материала, данного района. Он — редкое исключение.

В 40-х годах XIX в. получила распространение форма кумгана, возникшая еще на рубеже XVIII—XIX вв. Она имела свою специфику: к узкому, «жесткому» ребру с обеих сторон прикреплялись «мисочки» доньшками наружу. Получившаяся двояковыпуклая эффектная конструкция давала большие возможности при помощи росписи выявить новый пластичный элемент формы, подчеркнуть его обтекаемость. Если в рассмотренных ранее кумганах округлой частью, вздувшейся, оплывшей, было ребро, то в разбираемой группе акцент округлости переместился на центральную часть диска.

Новая форма продиктовала иной, чем на ранних кумганах, композиционный принцип росписи, оказавшийся более близким росписи кувшинов. Округлую выпуклую часть диска охватывала снизу гирлянда, аналогичная тем, что помещались на кувшинах. Место росписи в верхней части выпуклой «мисочки» заняли скульптурные фигурки, ранее размещавшиеся на ребре.

В общей живописной композиции подобного типа кумганов характерен мотив розетки, вписанной в самый центр доньшка-«мисочки». Многолепестковая, махровая на одном, геометризированная на другом, она организовывала вокруг себя гирлянды и вместе с другими кругляющимися элементами росписи и кольцами-перемычками между носиком и венцом

придавала динамичность статичным формам. Идея вращения постоянно проявляется, как мы видим, почти на всех кумганах и квасниках, ее рождала сама форма тулова-колеса.

Гирлянды, розетки, другие орнаментальные росписи и фигуры (птицы, солдаты, женщины) наносились и покрывались синей краской. Иногда для убыстрения росписи краской проводили только линию, а затем сдвигали ее проволокой, создавая зигзагообразный орнамент (кумган с геометризированной розеткой). Кроме того, использовали губку, которую макали в краску и прикладывали к поверхности кумганов, в результате чего образовывались размытые синие пятна. Такой тип раскраски можно увидеть на кумгане 1847 г. с махровой розеткой. Эти синие частые пятна создавали соответствующий колорит.

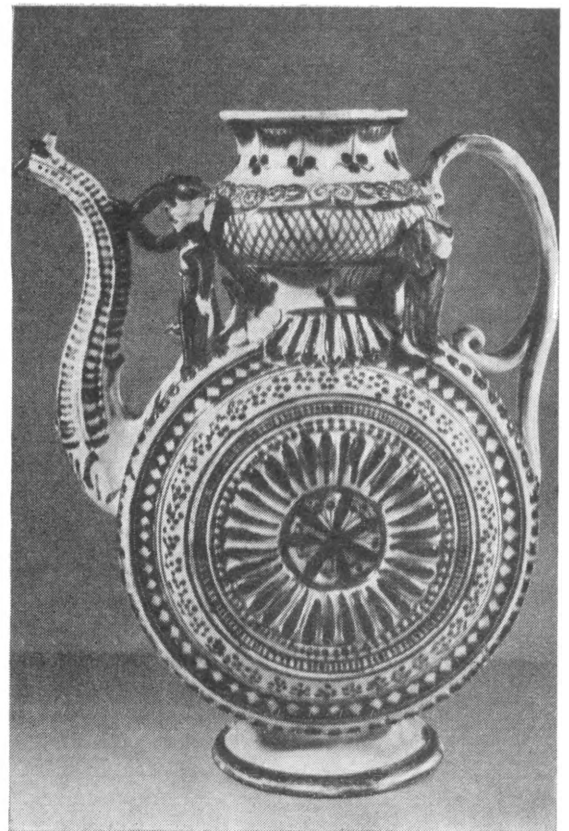
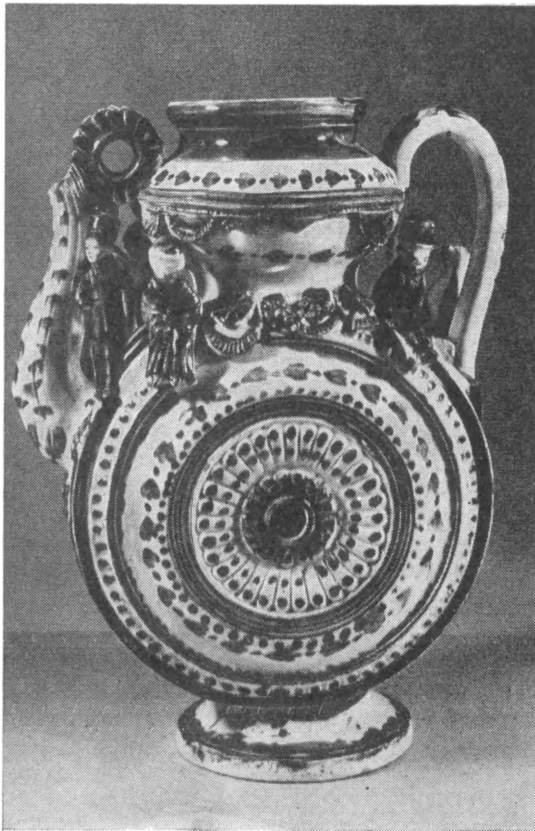
На примере названных кумганов можно видеть, как исчезала пропорциональность в распределении белого фона и синего цвета, последний становился преобладающим. Натуралистически раскрашивался в этом типе кумганов носик, будто шея и голова птицы, однако ассоциацию с птицей сосуда утратили.

Подобные «мелочи» в росписи помогают более точно датировать кумганы такого рода, позволяя относить их к концу 40-х — началу 50-х годов XIX в.

В 40-х годах XIX в. в Гжели появилась еще одна новая форма кумганов — с уплощенными дисками, узким ребром и вазоподобным венцом. Диск в центре имел лишь легкую припухлость, но он обогатился обильным рельефным декором, роспись его играла второстепенную роль, покрывая рельефы и подчеркивая их. Она перестала нести какую-либо смысловую нагрузку. Живописные композиции составлялись из очень мелких пятен, черточек, треугольников, ромбиков, клеток и тому подобных элементов. Все они, собранные в орнаменты, акцентировали внимание на деталях формы — выступах, впадинах и рельефных украшениях.

На каждом подобном кумгане можно насчитать до 10 видов орнаментов, главным образом геометрического характера. О приверженности к исконному, гжельскому стилю напоминают редкие растительные гирлянды, составленные из типичных трилистников или веточек с тройной ягодкой. Они «тонули» среди орнаментов геометрического характера.





На одном из кумганов этой группы мастеру удалось живописной композицией вызвать ощущение легкого кружения по всей поверхности кумгана вокруг живописной розетки. Действительно карусель, на которой, свесив ноги, сидят покрытые почти целиком (кроме лица) синей краской фигурки мужчин и женщин!

Второй кумган подобного типа менее совершенен: на той же форме роспись носит более дробный характер, нет здесь яркого цветового акцента, отдельные синие пятнышки, точки, зубчики, ромбы, мазки на диске, горшочке-венце, носике составляют его орнаментацию, каждый ряд которой не отделен от другого.

Такая живопись рождает впечатление брызг, рассыпанных по поверхности. Мастер не сумел выделить центральный мотив — розетку-«ромашку», такую же, как на предыдущем кумгане. Только венце оформлен традиционно — орнаментом из синих ягод на ветке, выделяющимся на белом фоне. Такие же ягодки для соответствия и переключки он поместил в самом центре диска.

И все же попытка увязать между собой

элементы росписи и рельефные детали, создать из них единую композицию говорит о художественном чувстве и мастерстве гжельских крестьян.

Глядя на кумганы 40-х годов XIX в., сравнивая их с предшественниками 10—30-х годов, невольно отмечаешь значительные художественные утраты. Ушла внутренняя сила, мощь, торжественность, которые чувствовались в сосудах начала века, кумганы стали более изящны и декоративны. Именно декоративным элементам мастера отводили теперь решающую роль: ступенчатому диску, фигурному венцу, рельефной декорации и многочисленным фигуркам. Тем не менее они не вызывают прежнего художественного переживания.

Раньше гжельский мастер, прикасаясь к поверхности кумгана легкими движениями кисти, оставлял стелющиеся стебли со свисающими листьями и вьющимися усиками. Теперь это были следовавшие одно за другим частые прикосновения кисти, создающие впечатление детского калейдоскопа.

Все подобные изменения были продик-

*Кумган уплощенный с вазоподобным венцом, 1840-е годы*

*Кумган с уплощенным туловом и плоско-рельефной орнаментацией, 1840-е годы*

тованы временем — полуфаянсовые кумганы становились все менее необходимыми в быту и были вытеснены из него к середине XIX в. Их заменяли фарфоровые и фаянсовые кувшины. Чтобы сохранить свой промысел, гжельский гончар вынужден был прибегать к «украшательству» продукции.

Таким образом, анализ коллекции кумганов Гос. Исторического музея позволяет выделить несколько изобразительных мотивов, в создании которых участвовала кистевая роспись, — мотив с ампирной розеткой, с амуром на дельфине, мотив с романтическим пейзажем и орнаментальную дробную композицию.

В отношении полуфаянсовых кумганов труднее, чем в случае кувшинов, назвать наиболее характерные мотивы и определить время их создания. Практически это невозможно, быть может, потому, что сохранилось слишком мало и только лучшие экземпляры. Остается констатировать наличие множества почерков, умение каждой форме найти соответствующий изобразительный мотив и выполнить его высокопрофессионально.

Подводя итоги анализа полуфаянсовой продукции Гжели XIX в., можно констатировать, что полуфаянсовые кувшины, квасники и кумганы — самобытное художественное явление не только русской, но и мировой керамики. Эта группа изделий имеет свой специфический художественный язык, мир образов, свой неповторимый стиль. «Для любого стиля, — пишет Д. С. Лихачев, — наиболее активной и значительной его чертой является единство его стилеобразующих элементов. Художник творит свое произведение, подчиняя его одному ритму, единому художественному «модулю», подчиняя и форму и содержание общим художественным мерностям, объединяя внешнее и внутреннее, идею и ее воплощение определенными повторяющимися или сходными приемами»<sup>2</sup>. Этой формуле без всяких ограничений соответствует гжельский полуфаянс. Одну из ведущих ролей среди стилеобразующих элементов играет роспись. Неизменность характера декора, взаимосвязь пластики и росписи составляют отличительный признак полуфаянсовых изделий.

Для художественной системы гжельского полуфаянса характерно отсутствие конкретности в изображениях и наличие

обобщенных образов природы. В его росписях нет элементов повествовательности, заимствованных с гравированных листов, из книжных иллюстраций. Живопись на гжельских полуфаянсовых изделиях не заимствовала мир образов, который был свойствен другим видам декоративно-прикладного искусства, создаваемым в деревне. Будучи одним из проявлений народного искусства, полуфаянс Гжели унаследовал характерную его черту — орнаментальность. Живопись на кумганах и квасниках, кувшинах и рукомях воспроизводила почти исключительно растительные и геометрические мотивы. При этом использовался определенный, сравнительно малочисленный набор стилизованных растительных элементов, типичных исключительно для данного гончарного района. Искусство гжельских мастеров интересно именно многообразными комбинациями и вариациями постоянных элементов.

Всем лучшим росписям присуще мастерство мазковой живописи. Это не изощренные, тонкие, изысканные росписи фарфора, но и не раскрашенный рисунок, каким наделяли гжельцы майолику. На полуфаянсе изображения создавались живописными мазками, широкими и едва заметными, длинными и короткими, как удар, плотными и прозрачными. Они всегда сочетались с графичной линией. Чаще всего образ лепился кистью, на один край которой было набрано много краски, а на другой — едва-едва, отчего возникало силуэтное плоскостное двумерное изображение.

Сочетание белого фона черепка с синей росписью было как бы одной из примет эстетического идеала второй половины XVIII — начала XIX в. Гжельские мастера это чутко уловили, и такое сочетание стало одним из основных элементов художественной выразительности и одновременно одним из стилеобразующих моментов полуфаянса.

Перечисленные черты, присущие изделиям из полуфаянса, составляют его специфику. Глядя на них, невольно отмечаешь общность оставленного гжельскими мастерами наследия, верность принятому ими «модулю» в понимании формы, живописного и скульптурного декора.

\*

<sup>1</sup> Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962, с. 222.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XIII вв. М., 1973, с. 166.

## «КНИГА КОЛОКОЛЬНОГО МАСТЕРСТВА»

Т. Б. Шашкина

В Отделе рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина хранится документ, относящийся к практически не изученной области истории русского искусства и науки — творчеству колокольных мастеров. Это рукописный ремесленный дневник XIX в. с названием на обложке кожаного переплета «Сия книга мастерских дел... Чярышникава»; с внутренней стороны обложки — надпись: «Книга колокольного мастерства на разные веса колоколов деланные и переведенные из тетради набело маштапы Иваном Чярышниковым в 1808-м году в августе месяце»<sup>1</sup>. Рукопись, по-видимому, является первым и пока единственным дошедшим до нас аутентичным ремесленным текстом, в котором получили освещение методы русского колокольного дела. Эти материалы являются исключительно ценным первоисточником по практике русских колокольных мастеров, большая часть приемов которых считается утраченной и обросла легендами.

Собственные источники по колоколотейному искусству — редкое событие и в западной литературе. И это совершенно закономерно, так как производственные знания в практической ремесленной деятельности вплоть до очень позднего времени существовали в виде устной традиции, к тому же хорошо защищенной институтом профессионального засекречивания. Поэтому интерес исследователей к этому отдельному пласту истории искусства, эпизодически вспыхивавший на протяжении нескольких последних веков, отражился главным образом в появлении различного рода описаний-компиляций, в той или иной степени подвсвергавших рационализирующей обработке первичные факты ремесленной практики. Собственный же, неосвидетельствованный материал — чистая производственная «кухня» — не сохранился, хотя сам по себе факт существования такого материала не вызывает сомнений: так, объемистый манускрипт второй половины XVIII в. с большим количеством чертежей в качестве наследственной семейной реликвии мастеров Колье из

Эльзаса называет Генрих Отте, самый серьезный исследователь колокольного искусства в Германии в XIX в.<sup>2</sup> Другой рукописный документ (1810 г.) в совсем недавнее время упоминал Кароли Марешаль, венгерский колокольный мастер<sup>3</sup>. Обе рукописи не сохранились, обе близки по времени создания нашей «Книге колокольного мастерства».

Публикуемый памятник происходит из семьи потомственных мастеров Чярышниковых, чья непрерывная деятельность фиксируется на протяжении всего XIX в. и вплоть до 20-х годов XX в. В деятельности этой колоколотейной фамилии выделяются три этапа. Первый по наибольшей сумме факторов связывается с именем Ивана Чярышникава и может быть отнесен к первой трети XIX в. В это время мастерская представляла собой именно мастерскую — небольшое частное предприятие, именовавшее себя «заводом» и выполнявшее заказы как у себя в Ярославле, так и на местах, но впервые учтенное официальной статистикой с именем владельца «Ивана Григорьева Чярышникава, мец.» только в 1832 г.<sup>4</sup> (до этого времени источники неопределенно указывают на существование в Ярославле колокольного завода и заводов медных изделий, в том числе завода медных изделий П. Оловянишникова, ставшего впоследствии крупнейшим колоколотейным предприятием России<sup>5</sup>). Других подлинных внешних фактов о деятельности «завода» в этот период не имеется, однако устанавливается, что предшественник нынешнего, четвертого по величине колокола «Голодаря» знаменитой звонницы Ростова Великого был вылит «в 1807 году декабря 20 дня при благочестивейшем Государе Императоре Александре Павловиче, всея России Самодержце, с благословения преосвященного Антония архиепископа, при протоиерее Гаврииле и старосте Михайле Иванове Смолине, в Ярославле, на заводе мастера Ивана Чярышникава, из старого колокола, который вылит был при митрополите Ионе Ростовском и Ярославском в 1654 году»<sup>6</sup>.

973 I

11НУ18С

Колокольная мастерская кара  
Знает все колоколов деланных  
Александровых в Ярославле  
машинат. Александр Чарышников  
Великий в 1802-году в Ярославле

11НУ18С

мастера Ярославского купца Семена Дмитриевича Чарышникова. Весу в нем 171 пуд. 5 фунт.»<sup>8</sup>

В 1882—1885 гг. в деятельности предприятия Чарышниковых по каким-то причинам происходит перерыв, но в 1885 или 1886 г. оно возобновляется, хотя уже не в Ярославле, а в Балахне, где на 1892—1893 гг. регистрируется небольшое (двое рабочих, производительность 2000 руб.) колокольное производство цехового мастера Сергея Семеновича Чарышникова<sup>9</sup> и получение им же большой серебряной медали за колокол на Ярославской сельскохозяйственной и промышленной выставке<sup>10</sup> и где начиная примерно с 1896 г. возникает завод Ефросиньи Дмитриевны Чарышниковой с сыновьями и затем (с 1905 г.) Андрея Сергеевича Чарышникова, однако значительно меньший по годовому обороту и числу рабочих (7—8), чем в середине предыдущего века, и значительно уступающий заводам Оловянишникова, Самгина и Финляндского<sup>11</sup>.

Таким образом, в течение XIX и начала XX в. предприятие Чарышниковых несколько раз меняло свою организационную структуру, но отличалось устойчивостью целевой установки и преемственной связи поколений.

При датировке «Книги колокольного мастерства» необходимо принять во внимание два следующих обстоятельства. Первое из них состоит в обилии в рукописи сквозных дат при записях самого разнородного характера (чертежах, обменах, регистрациях отливок, текстах надписей, дневниковых пометках): самая ранняя из них относится к 1804 г. (л. 19), самая поздняя — к 1889 г. (л. 21). Второе — в наличии нескольких (не менее шести) разных почерков. Судя по характеру основных записей, а также многочисленных вставок, приписок и дополнений, в рукопись внесли вклад несколько колокольных мастеров, и не только из семьи Чарышниковых (без труда устанавливается еще одно имя — «Кувшинов Алексан. Дим.», л. 21). Однако главный вклад именно в части представления различных практических правил, наставлений и таблиц принадлежит Ивану Чарышникову, видимо, во исполнение исходного замысла «Книги колокольного мастерства» как инструкции для обучения и свода опыта мастерской по ходу выполнения практических задач, и охватывает период

Внутренняя  
сторона  
обложки  
«Книги  
колокольного  
мастерства»

Второй этап деятельности Чарышниковых приходится (по официальным данным<sup>7</sup>) на 1853—1882 гг. и связан с именем ярославского купца 3-й гильдии Семена Дмитриевича Чарышникова, при котором «завод» превратился в мастерскую мануфактурного типа с числом рабочих около 20 человек (от 14 до 24 в разное время) и годовой производительностью до 84 000 руб., выставляя свои работы на Нижегородской, Ростовской и Ярославской ярмарках, и оказался по масштабу деятельности близким наиболее крупным колокололитейным производствам (Оловянишникова в Ярославле, Самгина и Финляндского в Москве). К этому времени (1856 г.) и относится отливка сохранившегося «Голодаря» Ростова Великого: «1856 года мая дня в царствование Благочестивейшего Великого Государя Императора Александра Николаевича, с благословения Высокопреосвященного Архиепископа Нила при Протоиерее Андрее Тихвинском и старосте Петре Веснине, вылит сей колокол в Ярославле на заводе

не менее чем до 1822 г. Остальными почерками сделаны записи несистематического характера, так же как немалое число случайных записей, причем отдельные листы явно вложены без необходимости.

На основании этих наблюдений можно предположить, что «Книга колокольного мастерства» возникла в течение длительного времени и возникала органически, в процессе деятельности нескольких поколений. Но вышла рукопись из мастерской именно Чарышниковых, где находилась вплоть до середины 50-х годов XIX в. (последняя датированная запись с указанием фамилии Чарышникова, л. 33, представляет собой отрывок текста надписи для колокола 1856 г., имя мастера зачеркнуто, над ним написано другое имя, к сожалению, неразборчиво), впоследствии же, возможно, попала в другие руки. Во всяком случае, посторонняя по отношению к семейной линии Чарышниковых запись (л. 26): «у Чарышникова в Кинешме печь 12 чет., завод длины около 15 А...» — и ниже на том же листе: «теперь... льет вновь Чарыш 225 п...» — требует предположить, что на каком-то этапе Чарышниковы имели мастерскую и в Кинешме (возможно, это был только разовый заказ), но заставляет воздержаться от утверждения, что рукопись хранилась потомственно только в семье Чарышниковых.

Остановимся кратко на составе и содержании рукописи. По объему она невелика — 38 листов (несколько пустых листов, некоторые листы заняты только с одной стороны). Записи, как уже говорилось, сделаны несколькими почерками (основная часть — Иваном Чарышниковым, им же написано заглавие с внутренней стороны кожаной обложки); некоторые листы (напр., л. 1 об., 2, 6, 7—8 об., 9 об.) несут записи, сделанные разными почерками, вследствие чего на одном и том же листе встречаются две, три и даже более одновременных записей; карандашные записи перемежаются с чернильными, чернила разных цветов и выцвели в разной степени, некоторые записи перечеркнуты крест-накрест. Большая часть словесного текста читается довольно легко, но чтение отдельных записей из-за неразборчивости почерков, сокращений, приписок, зачеркнутых мест и большого числа грамматических ошибок представляет трудности. Каких-либо отступлений

от чисто практических вопросов рукопись не содержит.

Перечень затронутых тем таков: описания расчетов расхода материалов на изготовление литейных форм и кладку печей (л. 1, 1 об., 3 об., 8 об., 10, 10 об.), изготовление вспомогательных материалов (л. 6, 8), регистрация израсходованных (л. 8 об.), отпущенных (л. 7—7 об.), проданных (л. 16) или полученных (л. 6, 9, 23 об.) материалов, таблицы расчетных данных для определения весов колоколов в зависимости от размеров (л. 3, 21), обмеры печей (л. 2 об., 11 об., 26), колоколов (л. 3 об., 12, 19 об.), большая группа чертежей с масштабами и таблицами для построения формы колоколов (л. 11, 12—13 об., 15, 16 об., 19—20, 34, 35), несколько «Правил» и «Наставлений» (л. 3—4 об., 26 об., 36—37 об.), тексты надписей (л. 9—9 об., 27, 28, 29, 31, 32, 33), а также дневниковые записи обиходного характера (л. 17, 25 об., 30).

Теперь нужно сказать, что хотя хронологически рукопись относится к XIX в., но по структуре и содержанию это типично средневековая ремесленная книга, принадлежащая к той традиции письменных ремесленных источников, которую лучше всего определить как традицию цеховой книги<sup>12</sup>, — собрания правил, наставлений, графических зарисовок, обмеров, расчетов, геометрических схем, составлявшихся в течение длительного времени разными людьми, каждый из которых вносил свой вклад в описание и обобщение коллективного опыта мастерских, — своего рода технический эпос, возникавший на некоторой определенной стадии в силу потребностей фиксации опытных данных и необходимости воспроизведения традиционно сложившихся технических приемов при обучении учеников, до этого удовлетворяясь возможностями устной передачи.

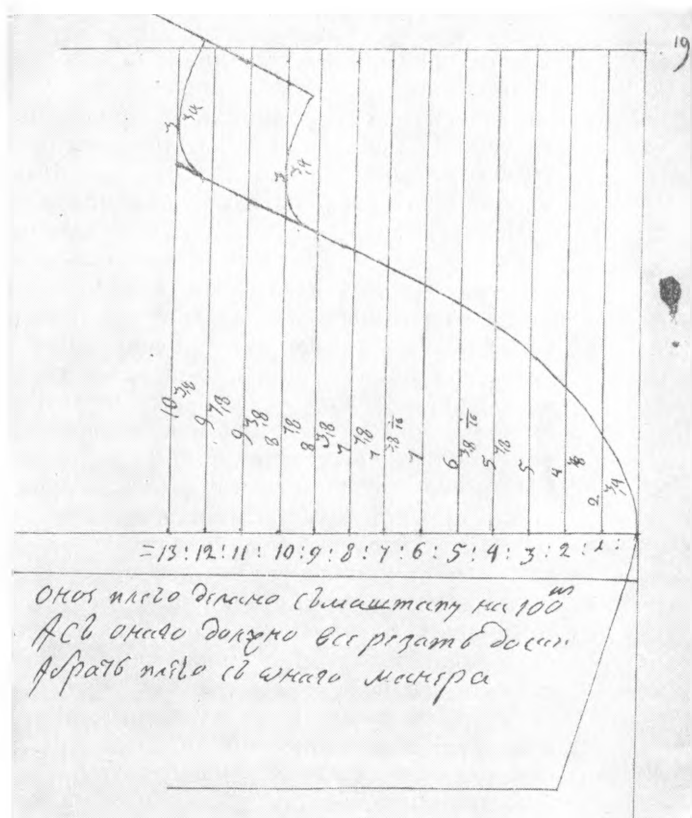
Технические приемы колокольного дела по материалам рукописи чрезвычайно любопытны. Здесь нужно отметить следующее. Прежде всего, характер чертежей: чертежи трех типов — обмерные, построения масштабных линеек и безмасштабные проектные. Иллюстрацией первого из них является описание плана Макарьевской<sup>13</sup> плавильной печи (л. 11 об.). В верхней правой части приводится чертеж в плане. Слева — описание печи с перечислением основных размеров в аршинах и вершках. Затем под чертой следует изображение





обще и в числе прочего как раз с методами формообразования. Рукопись показывает, что в той части технических приемов, которые относятся к конструированию, основным рабочим методом было применение геометрического модульного принципа, который использовался как для получения формы колоколов, так и для соразмерения их в зависимости от веса и для проектирования скульптурных украшений, согласовывая все элементы конструкции по единой масштабной-калибровочной шкале. Понимание формы и самого процесса формообразования в русском колокольном ремесле, как и в западноевропейском, было целиком архитектурным или, лучше сказать, архитектурно-техническим, так как все пространственные вопросы решались путем согласования частей с целым и приводились в функциональное подчинение задаче создания монументального акустического эффекта. Однако при общем типологическом единстве с «французским» или «немецким» методами<sup>14</sup> систему геометрических принципов конструирования колоколов у русских мастеров вместе с ее терминологическими особенностями, видимо, следует отнести к чисто национальным изобретениям, точнее говоря, чисто русскому варианту в европейском фонде методов колоколотейного ремесла.

Следующая характерная черта — наличие специальных математических приемов не только в проектировании, но и вообще как момента систематизации опытных данных: таблиц эмпирических зависимостей вес — размер (л. 3), таблиц геометрических параметров формы колоколов (л. 34, 35), правил для пересчета веса одного колокола по весу другого («умножение величины колоколов»; л. 3 об. — 4 об., 36). При решении своих практических задач русские колокольные мастера исходили из тех же принципов пропорциональных пересчетов, что и мастера западноевропейские, но, кроме этого, ими был изобретен и другой, по-видимому, оригинальный способ расчетов, основанный на использовании геометрической прогрессии. В то же время кажется удивительным, что, не имея никакого специального образования, целиком оставаясь в области конкретного эмпирического мышления, колокольные мастера стихийно приходят к необходимости формализации собственного опыта и к нахождению требуемых для этого логических средств.



1810 <sup>го</sup> года сьрвало дьмко варь по 1811 <sup>го</sup> году по 1 <sup>го</sup> дьяварь сьрвало сь оно мь дьдъ году вьмьто радь дьрарьмь мь тиса колоколу мьмько	1821 <sup>го</sup> года мьмь 24 дьмко мьрвь кирьмь твьрмьмь, мьрвьмь, пьдво мьмь кьрвьмь дьямь сьмьмь сьмьмь сьмьмь мьрвьмь вьмьмь — а дь мьмьмьмь (сьмь) 2 мьрвьмь мьрвьмь мь вьмьмьмь мьмьмь вьмьмь 2 мьмьмь мьрвьмь 3 мьмь вь 2 мьмьмь дьямь — 11 дьмь сь 2 1/2 мьмь мьмьмь мьмь мьмь мьмьмь мьмьмь мьмьмь мьмь, мь мьмьмь мьмьмьмьмь мьмьмь сьмьмь дьмь кирьмьмь мь мьмьмьмь вь 2 мьмьмьмь
Вь Ярославль — 1720 <sup>то</sup> 1 <sup>го</sup> Вь Вологда — 295 : 2 <sup>го</sup> У мьмьрвьмь — 966 : 28 <sup>го</sup>	Всего 2979 : 30
Законь вьмьмьмьмьмь мьмьмьмь дьрарьмь по мьмьмь дьямь — 3981 : 93 вьмьмьмь по сьмьмь мьмь Зарарьмь по 1 <sup>го</sup> мьмьмь	Законь мьмь (мьмь) вь 2 мьмьмь за мьмьмьмь мьмьмь дьямь мьмьмь мьмь мьмьмьмь

Здесь чувствуется внутреннее стремление внести понимание в традиционно закостеневшую систему на основе продвинувшегося технического самосознания, нащупать логические связи там, где до этого имелись только потемки автоматических рецептов, требовавших длительного обучения.

Большое число самобытных математических приемов представляется чрезвычайно важным обстоятельством для понимания методов колокольного мастера. Такие приемы, если их оценивать с современной точки зрения, не сложны, вернее, не столько сложны, сколько осложнены отсутствием осознания их как приемов специфически естественнонаучных. Наибольшая сложность интерпретации таких «народных» приемов оказывается связанной с тем, что мастерам-колоколостроителям, как и мастерам строительного искусства, был свойствен свой, совершенно особый и совершенно отличный от нашего современного стиль инженерно-технического мышления, главной особенностью которого была необходимость охватить и решить всю свою задачу от замысла до воплощения целиком, причем решить ее как художественную и как техническую одновременно, и все это — вне рамок какой-либо теории, а лишь эмпирически, опираясь только на существующий коллективный опыт и опыт эстетической оценки. «Книга колокольного мастерства» как раз ведет к пониманию проблем, стоявших перед создателями таких сложнейших музыкальных инструментов, какими являются колокола, и к пониманию методов, возникавших в среде неграмотных или малограмотных мастеров, как неизбежных продуктов мышления, не оснащенного специальной подготовкой, но призванного удовлетворять и высокоэстетическим запросам, и сложностям технической реализации.

Надписи интересны в двух отношениях. Во-первых, в отличие от предшествующих веков в них почти не выражено авторское начало — в большинстве случаев это стандартные фрагменты из богослужебных текстов, включение которых в надписи на колоколах в XIX в. стало типичным явлением<sup>15</sup>. Во-вторых, другой момент стандартизации — надписи подобраны по длине текста соответственно весу колоколов и соответствующим образом пронумерованы («стих на 100 пуд.», «стих на 150 пуд.» и т. д.). Такова, к примеру, надпись для колокола на 60 пудов: «Уста

моя возлагает премудрость и поучение сердца моего Разум<sup>16</sup>. Благовестите день от дня спасение его, возвестите во языцех славу его, во всех людех чудеса его, яко велий Господь и хвален зело...»<sup>17</sup> (л. 32).

«Книга колокольного мастерства» вводит в самую сердцевину творческой лаборатории колокольных мастеров, которая заключала в себе несколько неразрывно взаимосвязанных родов деятельности, принадлежащих к разным видам творчества. Инструкция-дневник такого синтетически многопланового характера, по-видимому, вполне типична для ремесла вообще. Типичен и стиль изложения: отсутствие логического порядка в описаниях, сбивчивость, повторы, неудобопонятность, многозначность, локальность и метафорическая ассоциативность терминов и определений (таковы названия частей колокола и технических приемов — бой, перечень, сердешна, яблоко, калибер, плечо, стрелка, сырое тело, сухое тело), с другой стороны, яркая образность живого народного языка, национальный колорит и, наконец, педагогическая назидательность тона наставлений при общей низкой грамотности (очевидно, не более первых классов приходской или церковно-приходской школы). Уже только из этого ясно, что при всех попытках математической формализации колокольный мастер не способен привести в органический порядок и классифицировать свой эмпирический материал по реальным областям знания.

Таким образом, публикуемую рукопись по технологии колокольного дела можно определить как уникальный в своем роде естественнонаучный исторический документ, дающий возможность глубоко проникнуть в столь сверхзащищенную сферу, как творческие методы колокольных мастеров; затем — как образец технического эпоса в месте выхода дописываемой традиции в письменную; далее — как памятник-завещание типично средневековых принципов художественно-технической деятельности и, наконец, как свидетельство творческой самостоятельности и самобытности русских колокольных мастеров. «Книга колокольного мастерства» помогает нам понять, в сколь сильной степени русское колоколостроительное искусство было связано с национальными традициями вне зависимости от каких-либо влияний.



\*

- <sup>1</sup> ГБЛ, ф. 178 (Музейное собрание русских и славянских рукописей), № 9973. Судя по записи в инвентарной книге, рукопись поступила в 1940 или 1941 г., но от кого, неизвестно. 38 л., размер 32,0×20,7; л. 14, 18, 22, 24, 38 чистые, л. 11—13, 15—17, 19—21, 23, 25 наклеены на картон. Корешок оторван, верхняя крышка отделяется. Сборник написан несколькими почерками. Благодарю Ю. Г. Малкова за указание ссылки на рукопись.
- <sup>2</sup> *Otte H. Glockenkunde. Leipzig, 1884, S. 82.*
- <sup>3</sup> *Maréchal K. A harangöntés technológiai ismeretése. — Öntöde, 1973, o. 7.*
- <sup>4</sup> Список фабрикантам и заводчикам Российской империи 1832 года. СПб., 1833, ч. II, с. 843.
- <sup>5</sup> *Герман К. Статистическое описание Ярославской губернии. — Статистический журнал, 1808, т. II, ч. II, с. 219; 247; Ведомость о мануфактурах в России за 1813 и 1814 годы. СПб., 1816, с. 447; Любомиров П. Г. Очерки по истории металлургической и металлообрабатывающей промышленности в России. М., 1937, с. 217.*
- <sup>6</sup> Колокольный звон при Ростовском Успенском соборе. — Ярославские губернские ведомости, часть неофициальная, 1852, № 12, с. 102.
- <sup>7</sup> *Мейшен. Подробное статистическое обозрение фабрик и заводов Ярославской губернии. СПб., 1857, с. 8; Орлов П. А. Указатель фабрик и заводов Европейской России. СПб., 1881, с. 393; Историко-статистический обзор промышленности России. СПб., 1886, с. 33.*
- <sup>8</sup> *Израилев А. Ростовские колокола и звоны. — Памятники древней письменности. СПб., 1884,*
- с. 8; см. также: *Н. Оловянишников. История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е изд., доп. М., 1912, с. 220.*
- <sup>9</sup> *Орлов П. А., Будагов С. Г. Указатель фабрик и заводов Европейской России. СПб., 1894, 3-е изд., испр. и доп., с. 417.*
- <sup>10</sup> Сборник сведений по Ярославской сельскохозяйственной и промышленной выставке 1893 г. Ярославль, 1894, с. 274.
- <sup>11</sup> Всероссийская промышленная и художественная выставка в Нижнем Новгороде в 1896 г.: Альбом участников. СПб., 1896, с. 70; Список фабрик и заводов Европейской России. СПб., 1903, с. 296; Список фабрик и заводов России 1910 г. СПб., Б. г., с. 334; Список фабрик и заводов Российской империи. СПб., 1912, с. 237.
- <sup>12</sup> *Зубов В. П. К вопросу о роли чертежей в строительной практике западноевропейского средневековья. — Труды Института истории естествознания и техники. М., 1956, т. 7, с. 236; Frankl P. The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960, p. 37, 145—153; Мурагова К. М. Готический мастер и методы его работы: Дис. канд. искусств. М., 1971, с. 107, 339—340.*
- <sup>13</sup> Очевидно, для Макарьевского Желтоводского монастыря вблизи Нижнего Новгорода.
- <sup>14</sup> *Шашкина Т. Б. Модульный метод колоколотейного ремесла. — В кн.: Колокола: История и современность. М., 1985, с. 218—220.*
- <sup>15</sup> *Оловянишников Н. Указ. соч., с. 84, 118, 146—147, 158.*
- <sup>16</sup> Псалтирь, 48, 4.
- <sup>17</sup> Псалтирь, 95, 2—4.

# КОЛЛЕКЦИЯ РУССКИХ УПРЯЖНЫХ БУБЕНЦОВ А. К. ГАНУЛИЧА

*А. К. Ганулич*

Бубенец (шаркунец) — это шарообразный колокольчик с дробинкой внутри. Звук, издаваемый бубенцом, используется в различных целях (сигнальных, развлекательных, культовых и т. п.). Бубенцы применяются с древних времен и у разных народов. Прикрепляются они к одежде людей, к животным, ловчим птицам, подвешиваются к предметам жилых помещений, повозкам, музыкальным инструментам, игрушкам. В России бубенцы получили наиболее широкое распространение в качестве упряжных. Они использовались в конской сбруе, особенно в троечной упряжи, в течение длительного времени, включая и периоды запрета на употребление поддужных колокольчиков частными лицами.

## ОПИСАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ

В коллекцию упряжных бубенцов входят три ошейника с бубенцами и бубенцы в россыпи. Общее число бубенцов в коллекции — 73.

Бубенцы изготовлены из медного сплава (сплава меди с оловом или цинком) или из железа. Соответственно первые принято называть медными, вторые — железными. Орнамент или какие-либо изображения на бубенцы в отличие от колокольчиков обычно не наносились. Однако разрезы и отверстия, которыми снабжались как медные, так и железные бубенцы с целью придания им необходимых акустических качеств, выполняли одновременно и декоративные функции. Разрезы наносились лишь на нижнюю часть бубенца. Что же касается отверстий, то они могли прodelьваться как в нижней, так и в верхней частях.

Число медных бубенцов коллекции — 67. Изготовлены они литьем или штамповкой, причем преобладают литые бубенцы. Диаметр медных бубенцов коллекции — в пределах от 18 до 52 мм.

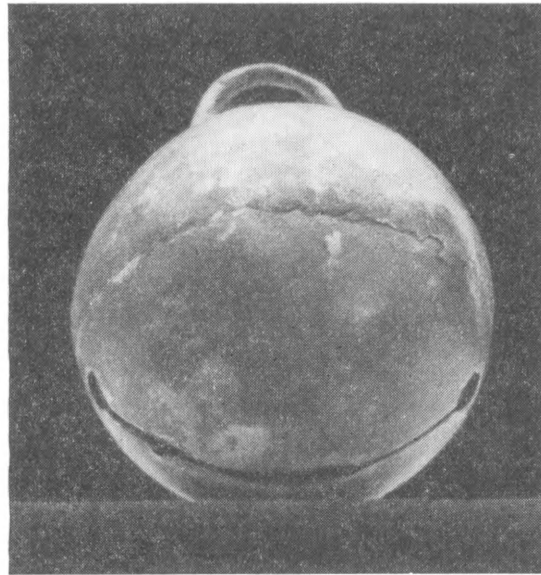
подавляющее большинство медных бубенцов (65) изготовлено в виде двух полушарий, скрепленных между собой. Такие бубенцы называли «московскими». Кроме того, имеются два толстостенных бубенца, отлитые целиком и снабженные

на нижней поверхности своеобразным рисунком в виде двух разрезов и пяти отверстий (одно отверстие находится в пересечении разрезов, четыре — по краям разрезов). Такие бубенцы называли бубенцами «на заграничный манер».

Часть медных бубенцов коллекции снабжена литыми надписями и номерами. Надписи обычно обозначают фамилию владельца предприятия-изготовителя или мастера и местоположение заведения. Таковы надписи: «Е. Ключикова. Пурех. Ниж. г. № 3», «Е. Ключикова. Пурех. Н. г.», «Ключикова с. Пурех Ниж. г. 2». Известно, что колоколо-бубенно-медно-литейный завод Егора Спиридоновича Ключикова, крестьянина деревни Остапово, что близ села Пуреха Балахнинского уезда Нижегородской губернии, был основан в 1879 г. К концу XIX в. завод превратился в наиболее крупное предприятие Пуреховского медно-литейного района, славившегося на всю Россию. Завод Е. С. Ключикова продолжал действовать и в годы первой мировой войны.

Проставленные на упомянутых и некоторых других бубенцах номера указывают на размеры изделия, причем у московских бубенцов размеры растут с увеличением номера, у бубенцов на заграничный манер — наоборот. В коллекции имеется группа однотипных московских бубенцов (31) с номерами от 1 до 13 и диаметром соответственно от 18 до 45 мм.

Заметим, что в других коллекциях встречаются бубенцы с надписями, обозначающими заведения И. М. Трошина и А. И. Бадянова, Ф. А. Веденева, Д. С. Кожевникова. Все эти заведения помещались в селе Пурехе. Крупный завод Товарищества И. М. Трошина и А. И. Бадянова возник в 10-х годах XX в. на основе заведения, основанного в 1878 г. Михаилом Макаровичем Трошиным, одним из представителей семейной династии мастеров — крестьян Трошиных, и перешедшего затем в руки его сына — Ивана Михайловича Трошина. Завод Федора Алексеевича Веденева был известен с 60-х годов XIX в. вплоть до начала XX в. Его владелец принадлежал к дру-



гой семейной династии мастеров — крестьян Веденеевых. Заведение мещанина Дмитрия Степановича Кожевникова возникло в 1906 г. Предприятия Ф. А. Веденеева и Д. С. Кожевникова в отличие от предприятий Е. С. Ключкова и Товарищества И. М. Трошина и А. И. Бадянова относились к числу средних.

Два бубенца на заграничный манер снабжены литыми надписями, выполненными латинскими буквами, и номерами: «TULA. 5», «MOT... (врзб.). 4». В других коллекциях известен бубенец такого же типа с надписью: «Victoria. № 20».

Семь бубенцов коллекции относятся к числу железных кованых, причем 6 из них носят следы бронзирования. Диаметр железных бубенцов — в пределах 53—68 мм. Железные бубенцы надписями, как правило, не снабжались. К числу редких исключений относится железный бронзированный бубенец, находящийся в одной из коллекций, с надписью: «Тубыкин». Он изготовлен мастером И. Ф. Тубыкиным, работавшим в начале XX в. в селе Сосновском Горбатовского уезда Нижегородской губернии.

Основная масса медных бубенцов коллекции (45), включая и бубенцы, отлитые на заводе Е. С. Ключкова в нынешней Горьковской области, происходит из Тульской области. Семь медных и пять железных бубенцов попали в коллекцию из Кировской области, 10 медных бубенцов — из Костромской области. Отдельные бубенцы коллекции находились в Ярославской, Калужской и Калининской об-

ластях. Однако характерные признаки бубенцов не позволяют их однозначно отнести к тому или иному региону. Наоборот, одинаковые или похожие экземпляры встречаются в разных областях. Это дает основание утверждать, что бубенцы вне зависимости от места их изготовления имели однотипный для большей части страны характер. Особняком стоят медные бубенцы на заграничный манер. Оба они происходят из Латвии.

Часть бубенцов коллекции укреплена на ошейниках, которые надевались на шею лошади. Два ошейника рассчитаны на 11 медных бубенцов каждый и сделаны из кожи, обшитой тканью. Один из этих ошейников принадлежит к числу наборных, так как снабжен украшениями в виде набора медных пуколей. Третий ошейник рассчитан на 5 железных бубенцов. Он выполнен из кожи и также является наборным — украшен медными бляхами, крестовиками и пуколем. Ко всем трем ошейникам бубенцы крепятся посредством сыромятных ремней.































### ЗНАЧЕНИЕ КОЛЛЕКЦИИ

Историко-культурное значение коллекции упряжных бубенцов состоит в следующем.

1. Коллекция позволяет раскрыть одну из сторон русского быта XIX — начала XX в., связанную с широким распространением конного гужевого транспорта для пассажирских и грузовых перевозок, а также для праздничных катаний. Конная

*Бубенец  
медный литой  
с ободком*

*Бубенец  
железный  
бронзированный  
кованный  
обыкновенный*

№ по порядку	Рисунок нижней части	Рисунок верхней части
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
10		
11		
12		
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		

упряжь, особенно для троечных и парных запряжек, часто снабжалась бубенцами. Коллекция этих предметов старинного быта дает достаточно полное представление о их внешнем виде и звучании.

2. Изучение бубенцов коллекции дает возможность восстановить технологический процесс их изготовления, которым пользовались литейщики и кузнецы.

3. Надписи на бубенцах помогают установить местонахождение предприятий-изготовителей и тем самым уточнить географию этой отрасли кустарной промышленности.

4. Анализ характерных признаков образ-

цов коллекции и их систематизация позволяют выявить многообразие упряжных бубенцов и составить их классификацию.

### КЛАССИФИКАЦИЯ БУБЕНЦОВ

Упряжные бубенцы, отличавшиеся большим разнообразием, можно классифицировать по различным признакам.

По материалу бубенцы делятся на: 1) медные — из меди или медного сплава (бронзы, латуни); 2) железные.

Медные бубенцы, в свою очередь, делятся на: 1) желтые; 2) белые (посеребренные).

Железные бубенцы имеют разновидность — железные бронзированные.

Дробь изготавливалась из железа.

По технике изготовления бубенцы делятся на: 1) литые; 2) штампованные; 3) кованные.

Литье и штамповка применялись при изготовлении медных бубенцов,ковка — железных. Для скрепления частей бубенца использовались пайка оловом (медные бубенцы) и сварка медью (железные бубенцы). Дробь изготавливалась ковкой.

По устройству бубенцы имеют следующие разновидности: 1) без шва (цельные, или гладкие); 2) с ободком (кантом); 3) с рубчиком.

Бубенцы без шва и с рубчиком были медными, с ободком — как медными, так и железными. Бубенцы без шва отливаются целиком, причем их внутренняя поверхность образуется посредством глинисто-песчаного стержня, подвешенного в земляной форме на нескольких устоях (дробина закатывается внутрь стержня). Бубенцы с ободком состоят из двух частей — верхней (с ушком) и нижней, которые изготавливаются отдельно, а затем крепятся друг к другу (дробина помещается внутрь). Бубенцы с рубчиком состоят из тех же двух частей, а также наружного пояса, который используется для скрепления верхней и нижней частей.

По размерам бубенцы весьма различны.

Диаметр медных бубенцов в большинстве случаев находится в пределах 2—6 см. Железные бубенцы, как правило, крупнее. Их диаметр — 5—20 см и более.

Среди медных бубенцов выделяются так называемые номерные, т. е. снабженные номером, указывающим на размеры бубенца. Номера присваивались преимущественно с 1-го по 14-й, причем у медных бубенцов отечественного производства большему номеру соответствует и

больший размер бубенца. Однако однозначного соответствия номера и размера нет, так как для каждого типа бубенца и даже для разных мастерских использовалась своя собственная нумерация.

По толщине стенок бубенцы делятся на:

- 1) обыкновенные, т. е. тонкостенные;
- 2) плотные, т. е. толстостенные.

По числу разрезов бубенцы делятся на:

- 1) одноразрезные;
- 2) двухразрезные;
- 3) трехразрезные.

Разрезы образуются на нижней части бубенца распилкой. Они выполняют акустические и декоративные функции.

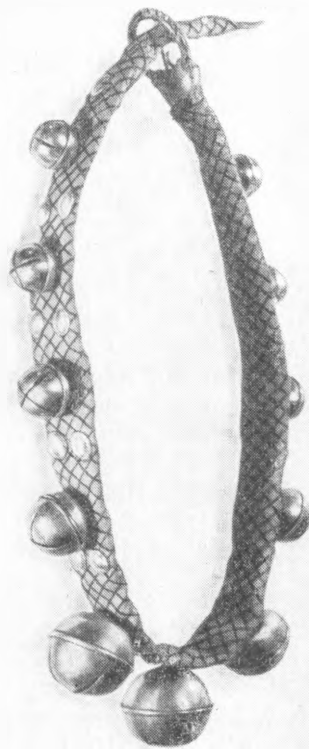
По числу отверстий бубенцы весьма разнообразны. В нижней части число отверстий обычно равно 0, 2, 3, 4, 5 и 6, в верхней части — 0, 2, 3 и 4.

Отверстия образуются литейной формой или сверлением, а в бубенцах без шва и стержнем. Они выполняют акустические и декоративные функции. Иногда отверстия являются следствием особенностей технологии изготовления бубенца.

В таблице в условном виде представлены наиболее часто встречающиеся типы бубенцов, которые различаются по числу и характеру разрезов и отверстий.

## ПРИМЕНЕНИЕ БУБЕНЦОВ

Упряжные бубенцы подвешивались к разным деталям конской сбруи, прежде всего к ошейникам. Ошейник (аркан) — это повязка вокруг шеи лошади в виде поясного ремня из черной юфти, который застегивается сверху. По всей длине ошейника с помощью сыромятных ремней укреплялись бубенцы обычно в количестве от 5 до 15, причем число бубенцов было, как правило, нечетным. Самый крупный бубенец укреплялся в средней части ошейника, т. е. непосредственно под шеей лошади. По обе стороны от центрального бубенца располагались остальные, причем по мере удаления от самого крупного бубенца размер бубенцов постепенно уменьшается. Бубенцы специально подбирались в гамму. Наиболее распространены были ошейники с 7, 9 и 11 бубенцами. Иногда вместо центрального бубенца подвешивался колокольчик. С внутренней стороны к ремню ошейника присоединялась войлочная подушка в виде полоски войлока, обтянутой фланелью, сафьяном или опойком. Ошейники с бубенцами надевались на шеи всех лошадей тройки или пары с пристяжкой. Вместо ошейника бубенцы могли



Ошейник  
(аркан)  
наборный  
с бубенцами

укрепляться на специальном яловом воротнике, который целиком обтягивал хомут. Бубенцы подвешивались и на дуге. С внутренней стороны дуги подвязывался чехол со множеством бубенцов, а более мелкие бубенчики обрамляли дугу сверху.

Точно так же маленькие бубенчики окаймляли по краям седелку.

Маленькие бубенчики иногда укреплялись внутри кистей, украшавших упряжь.

Крупные бубенцы с глухим звоном могли подвешиваться и к оглоблям, но только в одиночной запряжке. Такие бубенцы обычно прикреплялись к последним саням обоза, чтобы они не потерялись в пути.

В настоящее время применение упряжных бубенцов сохранилось лишь в некоторых местностях страны.

\*

1. Бебешин В. А. Как сделать упряжь. М., 1930.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка.
3. Каталог кустарного отдела Нижегородского губернского земства. Н. Новгород, 1896.
4. Пастухова Н. П. Н-ки, в Москве: Оптовый прейскурант 1912—1913 гг.
5. Плотников М. А. Кустарные промыслы Нижегородской губернии. СПб., 1896.
6. Шорная торговля И. И. Климова, Москва. (Прейскурант).

## О ВРЕМЕНИ ПОСТРОЕНИЯ СОБОРА БОЛДИНО-ДОРОГОБУЖСКОГО МОНАСТЫРЯ

*А. Л. Баталов*

Ансамбль Болдино-Дорогобужского Свято-Троицкого монастыря был взорван в 1944 г. Несмотря на многолетние реставрационные работы, проводившиеся в монастыре в довоенное время П. Д. Барановским, его постройки в литературе почти не рассматривались. Практически не изучена и история их возведения: отсутствуют данные об их датировке и заказчике.

Время не сохранило ни благословенных грамот, ни древних антиминсов, из которых можно было бы узнать даты строительства собора, трапезной церкви и колокольни. Нет сведений об их существовании и в XIX в. Отсутствие данных об истории обители в монастырской библиотеке и архиве отмечал и сам настоятель монастыря<sup>1</sup>. Нет упоминания о каких-либо документах по этому поводу и в других трудах XIX — начала XX в. Монастырские здания признаны в них «старинной архитектуры»<sup>2</sup>, когда же и кем устроены храмы, неизвестно<sup>3</sup>. Лишь в литературе середины XX в. монастырские постройки были отнесены к XVI столетию. Исходя из известных фактов истории монастыря, возможные рамки его строительства были сужены до второй половины XVI — начала XVII в. (до эпохи Смутного времени)<sup>4</sup>. В. В. Косточкин связал записи в приходно-расходных книгах монастыря о подготовке к строительным работам в 1586 г. с началом строительства собора, трапезной и колокольни. Он также высказался за одновременность их создания и связал предположительно с деятельностью мастера Терентия, бывшего в 1592 г. в монастыре<sup>5</sup>, в противоположность распространенному мнению о возведении этих построек Федором Коном<sup>6</sup>.

Но если по поводу датировки собора монастыря и трапезной церкви 1580—1605 гг. не было разногласий, то относительно датировки звонницы М. А. Ильиным было высказано предположение о строительстве ее в первой половине XVI в.<sup>7</sup> Однако все

три сооружения не только сложены из одного кирпича, но и обладают сходством некоторых второстепенных деталей, позволяющих отнести колокольню к одному строительному периоду с собором и трапезной<sup>8</sup>. Так, совершенно идентичны композиции и характер обработки декора барабанов собора и звонницы, а бегунец, опоясывающий ее стены, совпадает по рисунку с бегунцом на карнизе апсиды трапезной церкви. В приходных книгах мы встречаемся с записью, которая может косвенно свидетельствовать о существовании колокольни в монастыре в 1587 г. Под 7096 г. «ноября в 9 день» в них записано: «Нашел извожиков... отвести им колокол благовестной государева жалованья в монастырь к Троице в пустыню, как ево переливали на Москве»<sup>9</sup> и «того же дни отпустил с Москвы в монастырь с колоколом пушкаря государева подымати колокол на колокольню»<sup>10</sup>. Поэтому можно не сомневаться, что ансамбль монастыря сложился на рубеже XVI—XVII вв. Обращение к его истории особенно актуально в связи с тем, что до нас дошел только один подобный памятник этой эпохи — серпуховской Владычный монастырь.

Важность определения возможно более точной датировки собора вызвана особенностями его архитектуры. Основной мотив его фасадной декорации позволяет связать этот памятник с группой сооружений, занимающих особое место в зодчестве конца XVI в. Архитектура этих памятников обнаруживает непосредственную ориентацию на формы Архангельского собора. Вторая характерная черта этих храмов заключается в том, что все они возведены в царствование Феодора Иоанновича. Необходимо отметить, что каждый из этих храмов самостоятельно восходит к протографу — Архангельскому собору, беря из него те, подчас мелкие, детали, которых нет в других храмах данной группы. По

полноте цитирования форм Архангельского собора сооружения этой группы не однородны.

Круг этих памятников хронологически открывается собором Вознесенского монастыря Московского Кремля, перестроенного в 1588 г., на стены которого была перенесена иконографическая схема алевизовского собора с полным перечнем его мотивов<sup>11</sup>. На иной основе построены фасадные декорации других храмов этого круга, возведенных в 90-е годы XVI в.: в с. Кушалино, в с. Вяземы, в с. Хорошово. Здесь мы видим, как один из наиболее характерных мотивов Архангельского собора, цитируемый с мельчайшими подробностями, становится основой для иконографической схемы нового сооружения. К этому типу принадлежит и собор Болдино-Дорогобужского монастыря. В построении его фасада использован один из мотивов первого яруса Архангельского собора. Напомним, что последний образован аркадными нишами, архивольты которых опираются на тройные или уступчатые пилястры. Фасад Троицкого собора можно представить как первый ярус Архангельского, только импосты аркад, опирающихся на боковые пилястры, превратились в четырехчастный антаблемент, отсекающий арочные завершения и превращающий их в закомары. О чертах сходства с Архангельским собором говорят не только уступчатые пилястры, явно происходящие из алевизовской архитектуры. Нужно отметить крытую паперть, окружающую собор с запада, севера и юга, существовавшую до 1864 г.<sup>12</sup> Разумеется, подобная паперть существовала к концу XVI в. не только у Архангельского собора, она известна у соборов Тихвинского, Павло-Обнорского, Троице-Сергиевского, Вознесенского (с севера), Кирилло-Белозерского монастырей. Но, несмотря на ее характерность именно для монастырских соборов, крытая паперть в контексте Болдинского собора дополняет черты сходства с алевизовской церковью, учитывая, что ее облик был не только типичен для галерей конца XVI в., но и идентичен с галереями Архангельского собора. Однако здесь мы встречаемся с одним противоречием, неоднозначностью архитектуры собора Болдина монастыря. Если по схеме фасада он принадлежит, как мы показали, к храмам, возникшим в 90-е годы XVI в. (между 1592 и 1598 гг.), то по интерпретации, форме упрощения деталей Архан-

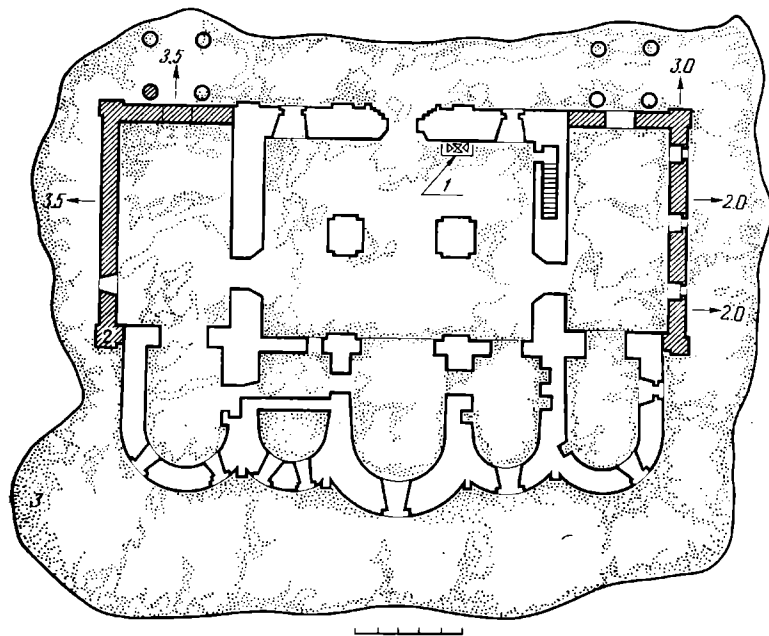


гельского собора он близок к Вознесенскому, т. е. к 80-м годам XVI в. Так, одинаково упрощены профили филенок алевизовских пилястр — полувал и две полочки сокращены до одного валика. Поэтому определение не только нижнего, но и верхнего предела датировки Троицкого собора прежде всего должно прояснить его отношение к Вознесенскому: одновременно с ним или позже него он построен. От этого зависит решение вопроса, обращена ли его архитектура непосредственно к Архангельскому собору или к собору Вознесенского монастыря.

Нельзя не согласиться с В. В. Косточкиным, что записи в расходных книгах о чистке и изготовлении печей «кирпич обжигать», подготовка сараев «на кирпич», изготовлении извести связаны с началом строительства в монастыре в 1585—1586 гг. Об этом говорит и количество кирпичей, изготавливаемых в монастыре в то время<sup>13</sup>. Но в том, что эта работа связана именно со строительством собора, убеждают записи в расходных книгах казначея Григория Якимова за 1591 г.<sup>14</sup>, на которые прежде не обращалось внимания. Они и могут служить источником для установления даты окончания строительства собора.

Среди записей о расходе за добычу и возку камня мы встречаем под 20 июня 7099 г. запись: «Тесали на церковь тес, Климу да Мите дано им пятерым полтина»<sup>15</sup>, а под 27 июня: «Плотнику Пронке с товарищи, что крили церковь, дано пол-

*Фотография  
Троицкого  
собора  
с юго-  
востока.  
Фотоотека  
ГНИМА,  
кол. БАР,  
нег. 104*



План  
Троицкого  
собора.  
Обмер М. Ми-  
дославского,  
1945 г.  
Фонды  
ГНИМА,  
архив 3045/5.  
Публикуется  
впервые  
1 — памятник  
князей  
Долгоруких  
(завален  
влыбами);  
2 — обнажен-  
ные  
части стен  
(все размеры  
в м);  
3 — места руин  
из крупных  
взорванных  
частей стен  
длиной  
до 10 м

тора рубля»<sup>16</sup>. Нет сомнений, что имеется в виду церковь св. Троицы, так как Введенская была шатровой, а каменные шатры, как мы знаем, оставались непокрытыми. То, что запись относится именно к соборной церкви, подтверждает, в свою очередь, следующее известие. Под 27 июня 7099 г. есть короткая запись: «Куплено пуд пенки на левкас»<sup>17</sup>, а под 1 июля говорится о покупке еще 1,5 пуда пенки. Как известно, левкас, основанный на извести с добавлением пенки, делался под стенопись. Здесь же прямо говорится о таком левкасе. И если можно сомневаться в том, что известие от 31 октября 7100 г. («Дано старцу Нассону на пенку тридцать пять рублей с полтиною») <sup>18</sup> относится к приготовлению левкаса, то покупка пенки 27 июня и 1 июля связана с подготовкой какой-то церкви в монастыре под роспись. Но, как мы знаем, трапезные церкви почти никогда не расписывались, а роспись шатровой церкви — факт уникальный и известен нам по тем столь же редким случаям, когда шатер трапезного храма делался открытым внутрь<sup>19</sup>. Введенская же церковь открытого шатра не имела, а трапезная палата в Болдине расписана быть не могла.

Поэтому здесь речь идет именно о подготовке под роспись монастырского собора. Тогда становится очевидной соотнесенность известия о покрытии церкви с монастырским собором, логична и очередность работ: покрытие тесом сводов собо-

ра, а затем подготовка их под роспись. Обращает на себя также внимание и запись под 20 ноября 7100 г. (1591 г.): «Куплено к образам три тысячи гвоздей, дано восемь алтын»<sup>20</sup>. Не относится ли эта запись к работам «ко окладу» икон для иконостаса собора? Таким образом, можно предположить, что в 1591 г. монастырский собор был уже построен, т. е. дату его строительства можно определить как 1585/6—1591 гг.

Однако и после известий, говорящих, по нашему мнению, о завершении строительства собора, мы встречаем постоянно записи о добыче и привозе камня<sup>21</sup> и, главное, о производстве кирпичных работ. Из записей мы узнаем, что от монастырских властей за строительством, вероятно, наблюдал старец Насон, который и расплачивался с работниками<sup>22</sup>. Записи о расплате за «кирпичное дело» мы видим на протяжении всего 1591 г. (последняя запись 6 ноября о доплате за кирпичные работы)<sup>23</sup>. Если сопоставить все эти записи, прямо говорящие о кладке из кирпича в монастыре, с многочисленными возками камня, связанного с большим производством извести, можно предположить, что в монастыре продолжались строительные работы. Конечно, это могут быть и записи о выплате за работы, произведенные ранее 1591 г., но записи о выплате обычно следуют вскоре за произведенной работой (а если нет, то это обговаривается). Кроме того, до 27 августа 1592 г. в Болдине был церковный мастер Терентий<sup>24</sup>. Поэтому, вероятно, в это время (т. е. в 1591 г.) начали или продолжали возведение трапезной церкви, а быть может, и колокольни. Уже в расходных книгах 7107—7109 гг. мы не встречаем упоминаний о производстве какого-нибудь каменного строительства в самом монастыре. Судя по записям, все работы относятся к возведению Смоленской крепостной стены, к которому был привлечен и Болдино-Дорогобужский монастырь<sup>25</sup>. Поэтому церковь Введения с трапезной могла быть построена только до 1598 г.

Таким образом, Болдин монастырь является единственным известным нам ансамблем эпохи царствования Феодора Иоанновича. Его собор, оконченный к строительному сезону 1591 г., начали возводить, вероятно, тогда, когда Вознесенский собор еще строился. Но Вознесенский собор и церкви в селах Кушалино, Вяземы и Хорошово связаны с заказчиками, зани-



мавшими исключительное место в иерархии Московского государства. Вознесенский собор строится под ктиторовством царицы Ирины, церковь в Кушалине связана с Симеоном Бекбулатовичем, а в Хорошове и Вяземах — с Борисом Годуновым.

Кто же был заказчиком и вкладчиком Троицкого собора? Ряд косвенных данных доказывает тесную связь монастыря в конце XVI в. с великокняжеской семьей, и особенно с семейством Годуновых. Из приходо-расходных книг мы узнаем, что из монастыря в царствование Феодора Иоанновича каждый год ездили на федоровой неделе «с хлебы да с капустою»<sup>26</sup>, а также с «троецкою» водой<sup>27</sup>. Как известно, подобные приезды к государю сопровождалась государевыми «подачами», о которых мы и здесь встречаем упоминания. При царе Федоре монастырю была пожалована подмосковная вотчина Никольское<sup>28</sup>. В монастырь, как мы видели, отвозится по государеву приказу благовестный колокол. Книги упоминают и о жалованных грамотах монастырю. Ряд записей в этих книгах делают понятным расцвет и оживление его связей. Под 23 июня 7095 г. сказано: «Пожаловала... царица Ирина... в Герасимову пустыню по иноке Варламе по Годунове пятдесят рублей денег»<sup>29</sup>. Из записи под 17 июля 7103 г. можно узнать о том, кем приходился Ирине Годуновой инок Варлаам: «Да Дмитрей де Иванович дал на корм по брате по своем иноке Варламе...»<sup>30</sup>. Известны три брата Д. И. Годунова: Федор — отец Ирины и Бориса, Иван и Василий. Речь могла идти только о Василии, так как Федор умер не монахом, а Иван скончался под именем инок Ионы<sup>31</sup>. Таким образом, инок Варлаам приходился Ирине и Борису родным дядей. Из братьев, детей Ивана Григорьевича (деда Ирины и Бориса), только один брат не был похоронен в родовой усыпальнице Годуновых, и этим братом был как раз Василий Иванович<sup>32</sup>. Сопоставив это обстоятельство с тем, что вклады по нему делались именно в Болдин монастырь, можно предположить, что Василий, он же инок Варлаам, был похоронен в нем, а может быть, монашествовал в этом монастыре. Этим отчасти может объясняться связь обители с Годуновыми. Болдин монастырь находился рядом с их вотчинами, так как известно, что именно та ветвь Годуновых, к которой принадлежали Борис и Ирина, владела родовыми вотчинами в Вязьме и

Дорогобуже<sup>33</sup>. Сам Борис владел здесь землями и проявлял большую заботу о местных святынях<sup>34</sup>.

О связи Бориса с монастырем может говорить то обстоятельство, что при перестройке в 1586—1591 гг. собора в монастыре появляется новый престол св. Бориса и Глеба — патрональных святых Бориса Годунова. В XIX в. этот престол находился в северном приделе Троицкого собора, южный был посвящен св. Иоанну Богослову<sup>35</sup>. Однако, как мы знаем, посвящение трапезной церкви ни до, ни после перестройки не менялось, и борисоглебский престол мог находиться в конце XVI в. только в соборе. О том, что до перестройки собора престола с подобным посвящением в монастыре не было, говорит текст жития и «изустного» завещания преп. Герасима, по которому можно установить, что в нем существовали церкви Троицы, св. Сергия и Введения<sup>36</sup>. Сравним текст жития о захоронении преп. Герасима в 1554 г. «у придела чудотворца Сергия, от полуденныя страны»<sup>37</sup>, т. е. на южной стороне, за пределами собора, с тем, что в новом храме мощи хранились «под спудом» при входе в южный придел св. Иоанна, с левой стороны<sup>38</sup>. Можно сделать вывод, что первый храм, вероятно, не имел выделенного придела и престол св. Сергия находился в диаконнике. При перестройке собора место захоронения мощей было включено в его объем, и мощи оказались у стены собора в приделе. Посвящение придела, основанного еще преп. Герасимом, тогда, вероятно не изменилось. В южный придел был перенесен из диаконника престол св. Сергия, переосвященный позднее во имя Иоанна Богослова. О том, что посвящение северного придела Борису и Глебу не менялось и появилось при перестройке собора конца XVI в., говорят записи под 2 сентября 7108 г.: «Ездил к Москве игумен Феоктист к государю с святою водою з борисоглебскою»<sup>39</sup>; под 1 сентября 7109 г. записано, что из монастыря к государю «об Велице дни» ездили «с образы» и «с святыми водами троецкими з борисоглебскими»<sup>40</sup>. С освященной водой к государю приезжали из тех монастырей (не из всех, разумеется), где был престол во имя праздника, на который освящалась вода. И в более ранних книгах есть записи о приезде к государю с троецкой водой. Поэтому нет сомнения, что уже в 1599 г. в монастыре был престол св. Бо-

риса и Глеба и находился он в северном приделе.

Монастырские власти имели дело с троюродными братьями Бориса, детьми Василия Петровича: Иваном, Григорием и Степаном (наиболее выделявшимися из Годуновых после Дмитрия Ивановича)<sup>41</sup>. Тесные контакты с монастырем имел и такой близкий к Годунову человек, как А. П. Клешинин<sup>42</sup>. Все изложенное позволяет предположить, что строительство осуществлялось в основном на государственные средства вследствие близости к обители царицы и правителя страны и частично на личные вклады бояр Годуновых и других вкладчиков.

Мы отнесли собор Болдина монастыря к очерченному выше кругу построек, где он может занять не заполненное ранее место между собором Вознесенского монастыря и постройками 90-х годов XVI в. в селах Кушалино, Вяземы и Хорошово.

\*

- <sup>1</sup> Андрей, архим. Житие преподобного Герасима Болдинского чудотворца. М., 1893.
- <sup>2</sup> Историко-статистическое описание Смоленской епархии. СПб., 1864, с. 298.
- <sup>3</sup> Санковский А. Краткое описание церквей Смоленской епархии. Смоленск, 1898, вып. I, с. 278.
- <sup>4</sup> Раппопорт П. А. Русское шатровое зодчество конца XVI века.— МИА, 1949, № 12, с. 297.
- <sup>5</sup> Косточкин В. В. Государев мастер Федор Конь. М., 1964, с. 167—168.
- <sup>6</sup> См. историю вопроса в кн.: Косточкин В. В. Указ. соч., с. 167, сн. 69. Мы не будем касаться вопроса авторской атрибуции, так как это выходит за рамки данной работы.
- <sup>7</sup> Ильин М. А. Русское шатровое зодчество: Памятники середины XVI века. М., 1980, с. 27.
- <sup>8</sup> По обмерам автора: кирпич звонницы—29,2—29,3×15,0×8,0; собора—29,0×13×8; трапезной—29,5×15×8,0.
- <sup>9</sup> «1585 г., марта 4—1589 г., августа 4. Книги приходных старца Герасима». См.: Приходно-расходные книги Болдино-Дорогобужского монастыря.— РИБ, т. 37, 1923, стб. 73.
- <sup>10</sup> Там же, стб. 74. Не исключено, что имелась в виду древняя звонница, существовавшая до перестроек конца XVI в. Но факт, что благовестный колокол лили по государеву указу («литцу государеву... как он лил к Троице в пустыню... колокол по государеву приказу»; там же, стб. 81), может говорить за то, что это могло быть связано со строительством новой колокольни.
- <sup>11</sup> Баталов А. Л. Вознесенский собор Московского Кремля.— ПКНО 1983. Л., 1985, с. 468—482.
- <sup>12</sup> Существование одноэтажной галереи у Троицкого собора доказывает его изображение на гравюре 1864 г. «Вид Свято-Троицкого Болдина монастыря». Изображение отличается большой точностью в показе деталей: точно передан характер четырехчастного антабле-

- мента, филенок на пилястрах, количество закомар на приделах и т. д. По этому изображению можно судить о том, как выглядела галерея: можно различить, что на столбах, поддерживающие своды, наложены филечатые пилястры, перехваченные на уровне пят арок карнизом, связывающим их со столбами.
- <sup>13</sup> Расходная книга Дорогобужского Болдинского Свято-Троицкого монастыря, 1585—1586.— РИБ, т. II, 1875, стб. 301, 304, 305.
  - <sup>14</sup> 1591 г. Расходные книги казначея Григорья Якимова за 1591 год.— РИБ, т. 37, стб. 91—118.
  - <sup>15</sup> Там же, стб. 95.
  - <sup>16</sup> Там же, стб. 96.
  - <sup>17</sup> Там же, стб. 97.
  - <sup>18</sup> Там же, стб. 105; и под 30 сентября: «Дано старцу Иосифу на пенку тридцать два рубля» (Там же, стб. 104).
  - <sup>19</sup> Исключительный случай представляет церковь Троицы Александровой слободы, шатер которой был открыт внутрь и расписан.
  - <sup>20</sup> РИБ, т. 37, стб. 107.
  - <sup>21</sup> Там же, стб. 96—97 (под 27 июня); стб. 100 (под 10 августа); стб. 103 (под 23 сентября 1700 г.); стб. 104 (под 30 сентября); стб. 105 (под 23 октября); стб. 108 (под 16 декабря); стб. 112 (под 20 января); стб. 116 (под 1 и 10 апреля).
  - <sup>22</sup> Там же, стб. 96.
  - <sup>23</sup> Там же, стб. 98—100, 103, 106.
  - <sup>24</sup> Там же, стб. 117—118.
  - <sup>25</sup> Косточкин В. В. Указ. соч., с. 77.
  - <sup>26</sup> Под 3 марта 7095 г.— указ. книги Герасима (РИБ, т. 37, стб. 59); под 4 марта 7107 г.— «1598 г., октябрь 25-го—1600 г., декабря 6-го Расходная книга казначея Иоасафа» (РИБ, т. 37, стб. 129).
  - <sup>27</sup> 17 мая 7095 г.— указ. книги Герасима (РИБ, т. 37, стб. 65); 12 июня 7107 г.— указ. книги Иоасафа (РИБ, т. 37, стб. 137); 1 сент. 7109 (РИБ, т. 37, стб. 177).
  - <sup>28</sup> 2 сент. 7094 г.— указ. книги Герасима (РИБ, т. 37, стб. 26). В 1598 г. Борис Годунов дал по царю Федоре 400 руб.: См.: Косточкин В. В. Указ. соч., с. 41, сн. 36. Вспомним в связи с этим слова жития: «благочестивый государь обет свои даде ми по моему убогому молению еже ко святой троице веру держати, и во всех скорбных нахождениях заступление и помощь имети». См.: Кадлубовский А. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. Варшава, 1902, с. 292.
  - <sup>29</sup> «да и грамота... о тех денгах... в монастырь... послана» (РИБ, т. 37, стб. 17).
  - <sup>30</sup> 1593 г. июня 21-го—1596 г. июля 19-го. Книги приходных при казначее священнике Иоасафе (РИБ, т. 37, стб. 208).
  - <sup>31</sup> В изданиях об Ипатьевском монастыре (Диев М. Историческое описание костромского Ипатьевского монастыря. М., 1858, с. 21) в описании I усыпальницы, где покоились близкие родственники Бориса, указано погребение брата Федора Кривого (отца Бориса) Ивана Ивановича, в иночестве Ионы, убитого, по словам описания, в Калуге в 1610 г. Рядом указано погребение его жены Агриппины—монахини Александры. Само указание на смерть Ивана Ивановича в 1610 г. вызывает недоумение. Впервые на это обратил внимание А. Б. Лобанов-Ростовский, однако не решивший этот вопрос утвердительно (см. его Русская родословная книга. СПб., 1895,

т. I, с. 156, сн. 3). Лобанов-Ростовский два раза поставил в своей росписи Д. И. Годунова: первый раз в степ. VIII (с. 147) — родителей Бориса, второй — ошибочно в степ. IX, вместе с Борисом (с. 149). Иван Иванович был братом Дмитрия Ивановича, дяди Бориса, и указан в степ. VIII под именем Ивана Ивановича Чермного. Он и был иноком Ионой, похороненным в I усыпальнице. Он не мог погибнуть в 1610 г., так как в описании усыпальниц его путали с Иваном Ивановичем, сыном Ивана Васильевича, женатым на Ирине Романовой, действительно погибшим в 1610 г. в Калуге.

<sup>32</sup> Диев М. Указ. соч., с. 21.

<sup>33</sup> Карамзин Н. М. История государства российского. СПб., 1834, т. X, с. 15; Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1960, кн. IV, т. 7, с. 234, 235; Историко-статистическое описание..., с. 306; Виноградов И. П. Исторический очерк города Вязьмы с древнейших времен до XVII в. М., 1890, с. 25; Скрынников Р. Г. Борис Годунов. М., 1978, с. 5, 6.

<sup>34</sup> Историко-статистическое описание..., с. 306, 311, 317.

<sup>35</sup> Житие преподобного отца нашего Герасима Болдинского чудотворца и историческое описание Смоленской епархии Дорогобужского Свято-Троицкого Болдина мужского монастыря 3-го класса. М., 1868, с. 12; Санковский А. Указ. соч., с. 278. В 1880 г. приделы были переименованы в придел Казанской иконы и придел Двенадцати апостолов.

<sup>36</sup> «церковь поставил... Троицы да придел... Сергия» и «женскому же полу в... не входить, только трижды в год на... Троицы, на Введение... на преподобного Сергия». См.: Житие преподобного отца нашего Герасима..., с. 4, 7.

<sup>37</sup> Андрей, архим. Указ. соч., с. 45.

<sup>38</sup> Зверинский В. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1892, т. II, № 669, с. 77.

<sup>39</sup> РИБ, т. 37, стб. 144.

<sup>40</sup> Там же, стб. 177.

<sup>41</sup> Там же, стб. 16, 37, 38, 63, 113, 130, 238.

<sup>42</sup> Там же, стб. 211, 212, 224, 237.

## ПУШКИНСКАЯ УСАДЬБА В БОЛДИНЕ

*С. Л. Агафонов*

Когда вспоминают о местах, связанных с памятью великого поэта, то говорят о его последней петербургской квартире, Михайловском и других имениях в его окрестностях. Многие годы жизни и творчества связали поэта с Псковской землей, в Святогорском монастыре находится его могила. Большая популярность памятных мест Михайловского, Тригорского, а также псковских владений Ганнибалов, колоритная необычность этих пушкинских родственных домов по матери Александра Сергеевича надолго заслонили его отца, деда и остальных предков, как и тех мест, где они жили, даже Москву, где поэт родился. Многие из тех, кто стремился раскрыть истоки характера поэта, зачастую приписывали его горячий темперамент и страстность переживаний этой материнской ветви его происхождения, обычно забывая при этом глубокие нижегородские корни пушкинского рода и те события его родовой хроники, где так называемый «африканский» темперамент прадеда и деда проявлялся задолго до установления родства Пушкиных и Ганнибалов.

С Нижегородским краем, с юго-востоком современной Горьковской области род Пушкиных был связан издавна. Во второй половине XVI в., сразу после завоевания Казанского ханства, малозаселенные земли, находившиеся до того в зоне постоянной опасности набегов, около основанного тогда Арзамаса, раздаются в первую очередь участникам походов и начинают интенсивно осваиваться. Известно, что в 1585 г. Болдино было во владении воеводы Евстафия Михайловича Пушкина<sup>1</sup>. Он был выдающимся государственным деятелем, да и другие члены этого рода не раз занимали заметные посты в Московском государстве. Отстаивая независимость Руси, они воевали и в Мининском ополчении 1612 г., и против войск королевича Владислава в 1617—1618 гг. Все это время конца XVI—XVII в. в Болдине не раз менялись владельцы, но все они принадлежали к роду Пушкиных. В 1718 г. село досталось Александру Петровичу Пушкину, прадеду поэта, жематому на дочери

И. М. Головина, бывшего также прапрадедом Л. Н. Толстого. А. П. Пушкин умер в тюрьме, куда попал в 1725 г. за убийство на почве ревности своей жены. В Болдине родился дед поэта Лев Александрович (1723—1790), получивший в 1741 г. по наследству село и «двор помещиков со всяким дворовым и хоромным строением»<sup>2</sup>, где он стал жить с 1763 г. после отставки с военной службы в чине подполковника и жил до самой смерти. Известно, что Л. А. Пушкин был под следствием «за непорядочные побои находящегося у него на службе венецианца Харлампия Меркадия», которого дед приревновал к своей жене. Об этом семейном предании Александр Сергеевич писал из Болдина своей невесте, но сам, имея об этом неточные сведения, сообщил в письме, что дед повесил учителя-француза на своих воротах. Хотя такого случая в действительности не было, но слова эти красочно отражают характер традиций пушкинского рода<sup>3</sup>.

По разделу 1795 г. Малое Болдино, ранее выделенное из основного села, перешло к дочери Л. А. Пушкина Елизавете. В 1817 г. Большое Болдино было разделено между сыновьями Василием и Сергеем, получившим в свое владение 563 души мужского и 516 душ женского пола. В 1825 г. после смерти обоих бездетных сыновей Льва Александровича от первого брака, владевших сельцом Кистеневым<sup>4</sup>, оно также перешло к Сергею Львовичу с населением 866 человек. Часть этого села и была отдана поэту в ожидании его женитьбы на Н. Н. Гончаровой. Далее, после смерти в августе 1830 г. Василия Львовича, принадлежавшая ему нижняя половина Большого Болдина была продана с аукциона С. В. Зыбину<sup>5</sup>. Верхняя часть после смерти в 1848 г. С. Л. Пушкина перешла к его младшему сыну Льву Сергеевичу, брату поэта, сын которого Анатолий Львович (1846—1903) переехал жить в Болдино в 1865 г. В дальнейшем имение было заложено, но осталось за Пушкиными, когда после фиктивных торгов его приобрел Н. И. Приклонский как

приданое своей воспитанницы А. Н. Добролюбовой, вышедшей замуж за Льва Анатольевича Пушкина<sup>6</sup>. В 1911 г. дом в Болдине с прилегающей землей был куплен государством — предполагалось открыть здесь библиотеку, но это так и не было осуществлено. В 1918 г. сельское общество постановило: «... на месте сим желательно увековечить память великого поэта (нашего помещика) А. С. Пушкина, а также равно день великой нашей русской революции, по обсуждении чего единогласно постановили: данную усадьбу, на ней постройки, сад и при ней полевою землю взять на предохранительный учет»<sup>7</sup>. В доме была размещена школа, находившаяся там до 1960 г. Усадьба была объявлена заповедником в 1945 г., а в здании бывшей конторы имения в 1949 г. открыт музей. После произведенной в 1960—1962 гг. реставрации в усадебном доме организован пушкинский музей, остатки церкви приспособлены под библиотеку, а там, где музей находился до этого, в 1974 г. создана экспозиция, восстанавливающая интерьер вотчинной конторы пушкинского времени.

Сейчас Большое Болдино — районный центр Горьковской области с населением примерно 5000 человек. Дорога, подходящая к селу с севера, соединяет его с районным центром Гагино и с бывшим уездным городом Сергачем. В пушкинские времена здесь был ближайший выезд на почтовый тракт из Симбирска на Москву через Арзамас. Южная дорога ведет на ближайшую железнодорожную станцию Ужовка. По западной подъезжали из города Лукоянова, в уезд которого входило Болдино (тогда как Кистеневе относилось к Сергачскому уезду), через Лукоянов вел ближний путь на Арзамас и далее на Муром и Москву. Подъезжая к Болдину с этой стороны, можно видеть все село, широко раскинувшееся на пологом склоне противоположного берега речки Азанки. В старину и до недавнего времени в нижней его части располагалась пыльная базарная площадь. Здесь когда-то стоял старый дедовский помещичий дом, который по близости его к базару впоследствии, во второй половине XIX в., был сдан под кабак. В те времена соломенные крыши изб окаймляли улицы, поднимавшиеся по склону, оставляя справа зелень рощи, за которой скрывалась ложбина с устроенным в ней каскадом прудов. В верхней части села находился существующий и сейчас



второй барский дом, а силуэт села завершала стоящая на гребне холма каменная церковь, начатая постройкой Л. А. Пушкиным в 1789 г. и освященная в год рождения поэта — 1799.

В 1936—1937 гг. верхние ярусы церкви были разобраны, потом она лишилась трапезной и основания колокольни, превратившись в маленькое невысокое здание, приспособленное в 1963 г. под библиотеку. У села не стало доминанты, завершающей его застройку. Но коренным образом улучшилось благоустройство села — нет больше грязи на главной, асфальтированной теперь улице, не видно соломенных крыш на невзрачных прежде избах. Одно-двухэтажные каменные и деревянные домики окружают сейчас усадьбу с прилегающим к ней парком и большим яблоневым садом.

По постановлению Президиума Наркомпроса, принятому в 1929 г., присвоившему Пушкинской усадьбе статус заповедника, и по разрабатываемому плану реконструкции и развития села намечено и в дальнейшем застраивать его малоэтажными домами, чтобы не потерялись общая масштабность и сложившиеся соотношения

Болдино.  
Успенская  
церковь,  
1799.

Фотография  
1900-х годов  
из собрания  
Всесоюзного  
музея

А. С. Пушкина  
в Ленинграде  
(с негатива  
КП — 10462  
М — 723)

между мемориальными и новыми частями селения. Согласно проекту общественно-административный центр его должен быть удален на противоположный склон холма, где объемы его будущих зданий не будут влиять на силуэт всего комплекса, который после восстановления колокольни и верхнего восьмерика церкви приобретет в основном свой прежний характер. Принято, что в наше время невозможно жить в курных избах, покрытых соломой, как было в дни пребывания здесь Пушкина, и нельзя в точности воспроизвести прежний облик села, поэтому полная реставрация предусмотрена лишь на территории самой усадьбы — ее главного жилого дома с надворными постройками, церкви и конторы. Тем большее значение приобретает охрана окружающего Болдино традиционного пейзажа, начинающегося от системы прудов с их зеленым обрамлением. Очень важно сохранение общего впечатления от вида на село со стороны широкой поймы речки Азанки, как бы наружного его фасада от старой лукавновской дороги. Не меньшее значение имеет панорама, какую ежедневно видел поэт при своей жизни в Болдино, та, что открывалась из окон и с балкона мезонина усадебного дома: поля, уходящие вдаль по пологому склону противоположного берега реки, завершено на гребне холма силуэтами далеких рощ и перелесков.

Когда предложение Александра Сергеевича Пушкина, сделанное им Наталье Гончаровой, было принято, С. Л. Пушкин выделил сыну 200 душ крепостных — половину соседнего с Болдином сельца Кистенево. Все управление имением было сосредоточено в Болдине, поэтому, когда Александр Сергеевич должен был официально оформить свое владение землей и крепостными, он в сентябре 1830 г. приехал в Болдино. Пробыть здесь он рассчитывал не более месяца, но распространение холерной эпидемии нарушило его планы, и, хотя в самом Болдине и его окрестностях холеры не было, выбраться отсюда Пушкину долго не удавалось. Лишь в начале декабря он попал в Москву к своей невесте, и 18 февраля 1831 г. состоялась их свадьба.

Эти осенние месяцы вынужденной задержки вошли в историю русской культуры как знаменитая «Болдинская осень». К этому творческому взлету он был психологически подготовлен уже первыми впечатлениями по приезде в Болдино. На-

чало его деревенской жизни было полно радужных надежд, предвкушением больших возможностей для настоящей сосредоточенной работы в тех условиях, которых ему так недоставало в Петербурге. На это настраивала его полнейшая тишина, так отличная от столичной суетолики, об этом говорило спокойствие окрестных пейзажей. Широкие просторы болдинских полей, по которым в одиночестве ездил верхом А. С. Пушкин, дают ощущение необъятного пространства, открывающегося с высоты пологих, но обширных склонов, пространства, как бы не имеющего границ, неразрывно переходящего от одной перспективы к другой. Узкие полосы семейных наделов, на которые были в прошлом разделены крестьянские пашни, еще больше, чем сейчас, подчеркивали преобладающие и в современном пейзаже протяженные линии, протянувшиеся повсюду почти параллельно горизонту. Их простая и строгая графика успокаивающе действует на человека и могла дать поэту основание в сравнении с Псковщиной называть арзамасские края степными.

Хотя в окрестностях Болдина, особенно в сторону реки Алатырь, сохранились тогда большие, чем сейчас, остатки сплошных когда-то дебрей черного мордовского леса, однако в целом можно считать, что и в эти годы пашня решительно стала заменять лесные массивы и что в своих основных чертах пейзаж еще остается прежним.

Но что, кроме этих далей, полей и лесов, было свидетелем здешней жизни Пушкина? Реально можно назвать только три строения, которые, как и сейчас, стояли в Болдине в 1830-х годах. Это каменная Успенская церковь, с паперти которой поэт разъяснял крестьянам опасности холерной эпидемии, переносившаяся неоднократно с места на место и полностью изменившая свой внешний вид контора имения и, что особенно ценно, жилой усадебный дом, находившийся в верхней половине села.

Дом этот дошел до нашего времени расширенным и перестроенным, а история его была настолько запутана, что и сейчас в значительной степени жива укоренившаяся с прошлого века традиция считать его построенным уже после смерти поэта<sup>8</sup>. Исследование дома, проведенное в процессе его реставрации в 1958--1963 гг.<sup>9</sup>, показало несостоятельность этого мнения, а реставрационные работы вер-

нули старой части дома его первоначальный вид и планировку, такую, какая, безусловно, была в первые годы после его постройки. Это, в свою очередь, сделало совершенно очевидным соответствие архитектуры дома с практикой строительства начала XIX в. Показать, что болдинский дом действительно существовал в то время и был свидетелем пребывания поэта в Болдине, и является целью настоящей статьи<sup>10</sup>.

Задача эта осложняется тем, что сам Александр Сергеевич ни в одном из своих многочисленных писем из Болдина не говорит о том, как выглядел дом, где он жил во время своих приездов в Болдино; показания же свидетелей, так называемых очевидцев, противоречат друг другу, и в дальнейшем все они были опровергнуты, большей частью еще в течение прошлого века<sup>11</sup>. Так, указывалось, что Александр Сергеевич останавливался в барском доме, который якобы сгорел после, в доме священника, впоследствии перенесенном в другую деревню, в вотчинной конторе и т. п. Кое-что из этих сведений не может быть полностью исключено, поскольку поэт приезжал в Болдино не один раз. Установить с точностью места его жизни сейчас весьма затруднительно. Так, например, в 1830 г. он мог остановиться и в большом доме, однако, рассчитывая пробыть здесь недолго, может быть, поселился в более обжитом жилище, поскольку в барском доме до этого никто не проживал. С большей долей вероятности можно считать, что поэт жил в нем в свой приезд 1833 г., когда, собираясь заняться серьезной работой над историей Пугачева, он мог и даже должен был воспользоваться этим достаточно новым тогда домом. Осенью 1834 г., возможно, Пушкин жил в одной из комнат конторы, поскольку управляющий имением еще с весны готовился произвести ремонт, хотя его отложили до следующего года<sup>12</sup>.

Впрочем, сам факт пребывания поэта именно в том или ином доме не имеет столь существенного значения; важно установить, что существующий сейчас дом пушкинской усадьбы имел тот же вид и во времена пребывания Пушкина в Болдине, что поэт видел его в том облике, какой дом имеет и сейчас.

Если отместить ряд полуполюгендарных и вовсе бездоказательных «свидетельств», то окажется, что мнения сторонников позднего происхождения болдинского дома

могут основываться на двух документах. Более старый — это опись имения Болдина, составленная управляющим И. И. Пеньковским в 1849 г.; в ней некоторых исследователей смущают слова, относящиеся к одной из надворных построек: «2. Кухня из соснов. старого лесу болшого господ. дому...»<sup>13</sup>. Сторонники позднего происхождения дома считают это свидетельством того, что усадебный дом Сергея Львовича был использован как материал для постройки кухни. Трудно, однако, понять, для чего потребовалось ломать еще нестарый 30—35-летний дом и строить новое, к тому же небольшое здание. Да из этой случайной заметки вовсе и не следует, что речь идет о построенном в начале века на земле Сергея Львовича доме, дубовые бревна которого никак нельзя было в те годы назвать старыми. Возможно, например, что здесь были употреблены остатки еще прадедовского дома, давно ставшего ненужным его владельцу Василию Львовичу, или же это были бревна господского дома Кистеневской усадьбы, где к 1849 г. также давно уже никто не жил.

Более обстоятельные сведения содержит письмо, посланное тогдашним владельцем Болдина Анатолием Львовичем Пушкиным в 1899 г. в ответ на запрос председателя Нижегородской губернской ученой архивной комиссии А. А. Савельева, заинтересовавшегося болдинским домом в связи с подготовкой празднования 100-летия со дня рождения поэта. А. Л. Пушкин писал: «...барский же дом и сад, находящийся в Болдине, имеет свое начало с 1846 г.»<sup>14</sup>. Далее он объясняет, что сведения о доме и о том, где жил поэт, почерпнул от стариков, от которых через 65 лет после посещения А. С. Пушкиным Болдина «тоже немного можно было узнать»<sup>15</sup>. Сам автор письма родился в 1846 г. в Одессе и жил в Болдине с 1865 г., следовательно, не мог застать там Пеньковского, главного строителя и преобразователя усадьбы 1830—1840-х годов. В тот момент Анатолий Львович никак не был заинтересован в том, чтобы внести ясность в вопрос о подлинности дома, поскольку лишь незадолго перед этим им была закончена или была близка к окончанию капитальная перестройка дома (по свидетельству старейшего жителя села И. В. Киреева, переданному им автору настоящей статьи, в 1892 г. и не позже 1899 г.). Возможно, что сам запрос мог быть воспринят вла-

дельцем дома как досадная помеха его планам реконструкции усадьбы, как посягательство на право самостоятельно распоряжаться своей собственностью. Кроме того, он действительно не мог иметь и не имел достаточного представления о времени постройки дома, так же как и не было у него понимания ценности запрашиваемых сведений, того, насколько установление здесь исторической правды существенно для истории культуры. Правда, судя по убийственной характеристике, какую оставил В. Г. Короленко об А. Л. Пушкине<sup>16</sup>, можно думать, что к слову «культура» Анатолий Львович всегда проявлял полное равнодушие, так же как к памяти своего гениального родича.

В этой связи примечательно высказывание А. П. Мельникова — нижегородского краеведа и сына известного писателя, побывавшего в Болдине в 1897 г.: «Откровенно говоря, мне показалось подозрительным одно: Пушкины уж слишком горячо стали доказывать, что от времени Александра Сергеевича в Болдине ничего не осталось»<sup>17</sup>.

В дальнейшем пренебрежительное отношение к дому настолько укоренилось, что когда после предложения Л. А. Пушкина о продаже усадьбы государству в 1908 г. сюда приехал чиновник министерства просвещения, он сообщил: «Каких-либо памятников пребывания поэта Пушкина в усадьбе не сохранилось»<sup>18</sup>. К сожалению, доверие к сомнительным, как мы видим, документам, не подтверждаемым данными непосредственного изучения самого объекта, до сих пор еще живо. С ним пришлось считаться в первое время и нам, когда в 1958 г. Горьковской научно-реставрационной мастерской была поручена реставрация болдинского дома в порядке подготовки к открытию музея. Обследование здания заставило пересмотреть установившееся мнение и понять действительную ценность дома.

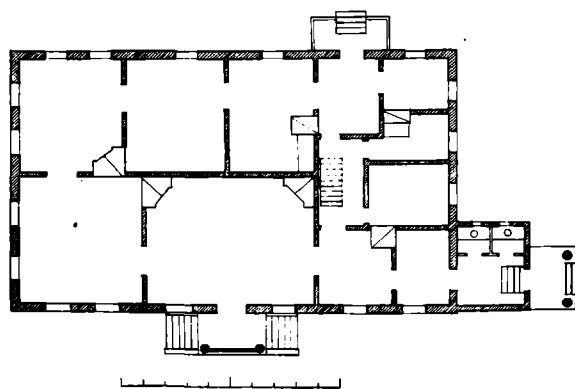
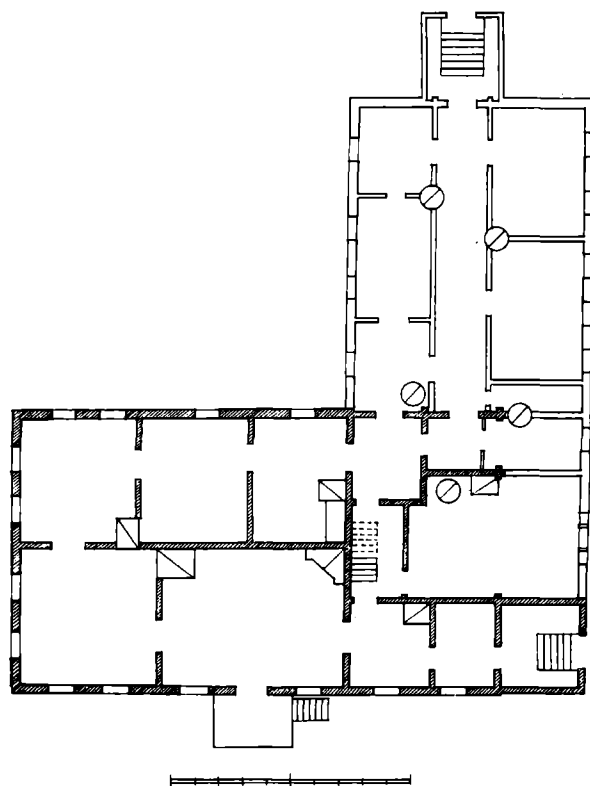
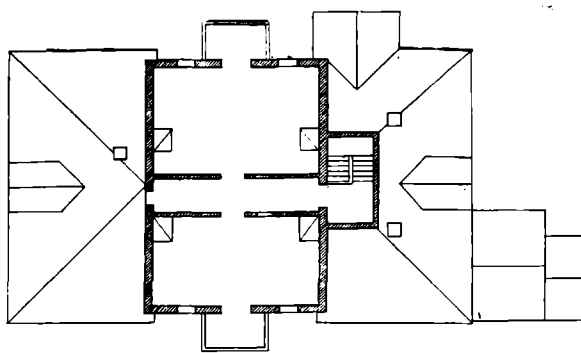
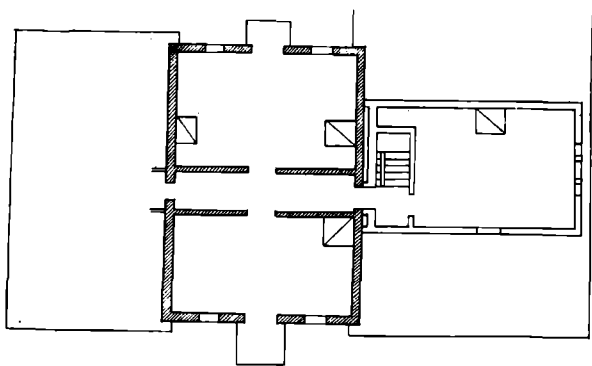
Прежде всего, оказалось, что дата строительства второго барского дома в Болдине четко определяется сравнением двух документов. В Экономических примечаниях 1798 г. в Болдине числится один «господский дом деревянный, сада нет»<sup>19</sup>. Он стоял в нижней части села и затем перешел к В. Л. Пушкину. По справке к межевому плану 1813 г., хранившемуся в Межевом архиве в Москве, в Болдине имеются уже два дома<sup>20</sup>. Очевидно, что

второй был построен на земле Сергея Львовича, которая полагалась ему по разделу, и ему нужно было позаботиться о месте жительства при возможном приезде, а быть может, и переезде в отцовское владение. Следовательно, появление жилого усадебного дома в первое десятилетие XIX в. было вполне закономерным. Далее в течение многих лет вплоть до 1830 г. усадьба оставалась практически безнадзорной. Управление имением находилось в руках безответственных и не очень честных людей, но в 1833 г. оно было передано новому управляющему И. М. Пеньковскому, сразу проявившему себя заботливым и рачительным хозяином. Уже 7 мая 1834 г. он пишет А. С. Пушкину: «...Я намерен в Болдинском Доме понизить года переменить пол, перебрать печки и покрыть новым тесом крышу...»<sup>21</sup>. Это было выполнено, и в 1836 г. в связи со смертью матери поэта Пеньковский снова пишет Пушкину: «Не оставляйте, Александр Сергеевич, сего без внимания, употребите все средства уговорить Сергея Львовича переездом в Болдино... Болдинский же дом совсем в другом виде, прошедшего лета выщекатурен, полы новые выкрашены, только недостает мебели, и деревенская мебель не требует значительной суммы, одним словом, для житья удобен и тепел»<sup>22</sup>.

Но если в 1836 г. дом был хорошо подготовлен к переезду, приспособлен к проживанию в нем, то почему же через десять лет, когда С. Л. Пушкин стал уже глубоким стариком, а имение оказалось в долгах и закладах, появилась срочная необходимость в сооружении нового дома? Капитальный же ремонт в это время действительно производился, как это подтверждается сохранившимися от того времени ведомостями прихода и расхода денег Болдинской усадьбы. По ним видно, что в 1847—1848 гг. в доме менялась обшивка наружных стен, вычинивались печи и производились некоторые другие ремонтные работы, что было бы явно не нужно в доме, построенном за год до этого.

Пожалуй, наиболее весомым свидетельством в пользу подлинности существующего и сейчас дома является беспристрастное указание «Статистического списка населенных местностей Нижегородской губернии, составленного статистической экспедицией в 1853 г.». В нем записано, что в Болдине находилось тогда два господских деревянных дома со службами —





«г. Зыбина и наследников Пушкина. Это был тот самый пушкинский дом, в котором ...жил А. С. Пушкин несколько времени и обрабатывал историю Пугачевского бунта»<sup>23</sup>.

Дом в том виде, в каком его нашли реставраторы в 1960 г., оказался сильно перестроенным в годы, когда в нем жил Анатолий Львович Пушкин, племянник поэта. Пристройка к западной стороне дома явно выделялась внешним видом и стенами, срубленными из маломерного соснового леса<sup>24</sup>. Она в основном использовалась как квартира управляющего имением. С севера же дом был расширен для устройства кабинета хозяина, причем

старая наружная стена была вырезана и заменена колоннами-столбами. У западной стены кабинета устроен камин с металлическими деталями в стиле конца прошлого века. К мезонину над новым кабинетом была прирублена добавочная комната. При реставрации западную пристройку было решено оставить для комнат научных сотрудников, музейных фондов и других нужд музея. Старой части здания была возвращена первоначальная планировка.

Выявить ее оказалось очень легко, так как после снятия третьей горницы мезонина и разборки северной наружной стены кабинета под полом его, как и остальных комнат дома, были найдены нетронутыми нижние венцы старых стен, как наружных, так и внутренних. В подполье были обнаружены нижние ряды кирпичных оснований печей, по которым можно было восстановить их прежнюю конфигурацию. Под нижними венцами наружных и внутренних стен оказалось старое кирпичное основание. Грунт подполья был совершенно чистым, без следов каких-либо строительных работ, выполнявшихся до постройки существующего дома. Следовательно, он был поставлен на свободном месте, а не на остатках какого-

*Болдино.  
Главный дом  
усадьбы.  
Планы первого  
этажа  
и мезонина  
до реставра-  
ционных  
работ.  
По обмеру  
ГСНРПМ  
1960 г.*

*Болдино.  
Главный дом  
усадьбы.  
Планы первого  
этажа  
и мезонина  
по второму  
варианту  
проекта  
реставрации  
1961 г..  
с коррек-  
ровкой  
автора  
1983 г.*



*Болдино.  
Главный дом  
усадьбы.  
Восточный  
фасад после  
реставрацион-  
ных работ,  
1963 г.  
Фотография  
автора*

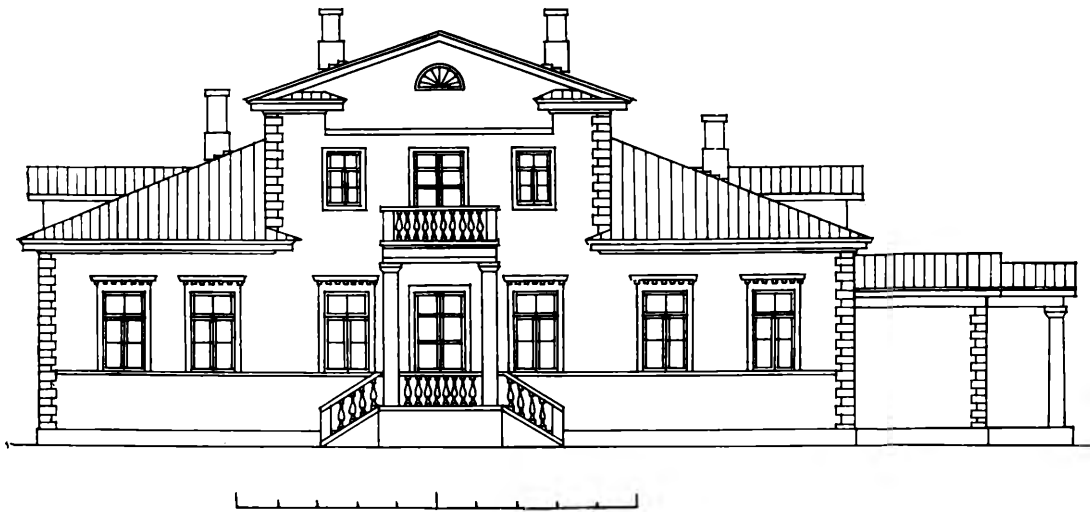
либо ранее стоявшего здесь здания. Не было тут и следов пожара, на что указывали некоторые авторы воспоминаний о Болдине.

После восстановления стен на старых местах количество горниц, т. е. чистых комнат, стало отвечать числу их, указанному в описи, составленной управляющим И. М. Пеньковским в 1849 г., после смерти С. Л. Пушкина, — 9 горниц в первом этаже и 2 в мезонине<sup>25</sup>. Особенностью плана является четкое разграничение дома на парадную, жилую и подсобную — обслуживающую части, с выделением парадной половины, выходящей в сторону церкви у выезда на дорогу, ведущую к основному почтовому тракту и к городу Сергачу. Эта восточная часть — зал с выходом в сад через крыльцо с портиком, превращенное впоследствии в террасу, и соседней с ним угловой комнатой, а также стена южного торцевого фасада дома имеют более высокие окна, чем во всех остальных комнатах. Такая особенность отмечается и для московских домов того времени. При этом угловая юго-западная комната, относящаяся уже к жилой половине, имеет окна разной высоты, поскольку окна заднего западного фасада, обращенного на хозяйственный двор, значительно меньше и по ширине, и по высоте. Две парадные комнаты имеют общую длину по фасаду дома, соответственно равную длине трех жилых комнат дворовой части дома. На их предполагаемое назначение как спален указывает наличие лежанки у печи крайней комнаты. Северная половина дома отведена под обслуживающие помещения: комнаты здесь

маленькие, лестница в мезонин освещается лишь постоянно открытыми дверями. В одной из комнаток большую ее часть занимает основание печи — возможно, с плитой для подогрева пищи, приносимой из отдельно стоящей во дворе кухни. Для связи с двором на западном фасаде была устроена дверь без сеней и крыльцо с навесом, остатки консоли которого сохранились на чердаке пристройки конца XIX в.

С северного торцевого фасада был устроен спуск в подвал, сложенный из кирпича под северной половиной дома. Здесь же, на северо-восточном углу, находился главный парадный вход в дом, как было обычным в других дворянских домах первой половины XIX в. Ф. Ф. Вигель в своих воспоминаниях говорит: «Описав расположение одного из сих домов, городских или деревенских, могу я дать понятие о прочих: так велико было их единообразие. Невысокая лестница обыкновенно сделана была в пристройке из досок, коей целая половина делилась еще надвое, для отхожих мест: господского и лакейского. Зажав нос, скорее иду мимо и вступаю в переднюю, где встречает меня другого рода зловоние. Толпа дворовых людей наполняет ее; все ошипаны, все оборваны... За сим следует анфилада, состоящая из трех комнат: залы (она же столовая) в четыре окошка, гостиной в три и диванной в два; они составляютлицевую сторону, и воздух в них чище. Спальная, уборная и девичья смотрели на двор, а детские помещались в антресоле»<sup>26</sup>.

Планировка Болдинского дома очень близка описанному Вигелем образцу: вход в дом также шел через сени, в которых до переделки конца XIX в. находились отхожие места<sup>27</sup>. При реставрации эта старая пристройка, срубленная из неотолстых брусьев, была по ошибке разобрана и не восстановлена. Несколько лет тому назад научный сотрудник Горьковского областного архива Н. И. Куприянова обнаружила опись Болдинского имения, составленную в 1830 г. В ней приведены размеры дома, к сожалению отсутствующие в известной описи 1849 г.: «Деревянный дом на одиннадцати сажнях (23,47 м.—С. А.) длины и на шести (12,80.—С. А.) ширины»<sup>28</sup>. Размеры существующего сейчас дома — длина с учетом старых сеней 23,90 м (20,85+3,15 м), ширина — 12,35 м. Таким образом, разница в этих размерах составляет



Болдино.  
Главный дом  
усадьбы.  
Восточный  
фасад,  
реконструк-  
ция автора,  
1961–1983 гг.

Болдино.  
Главный дом  
усадьбы.  
Северная  
стена  
мезонина  
после  
разборки  
пристройки  
конца XIX в.  
Фотография  
В. Пегова,  
ГСНРПИМ  
1960 г.:

по длине — 43 см, по ширине +45 см; обе величины несколько более полуаршина — точность вполне объяснимая и допустимая при составлении описания подобного рода.

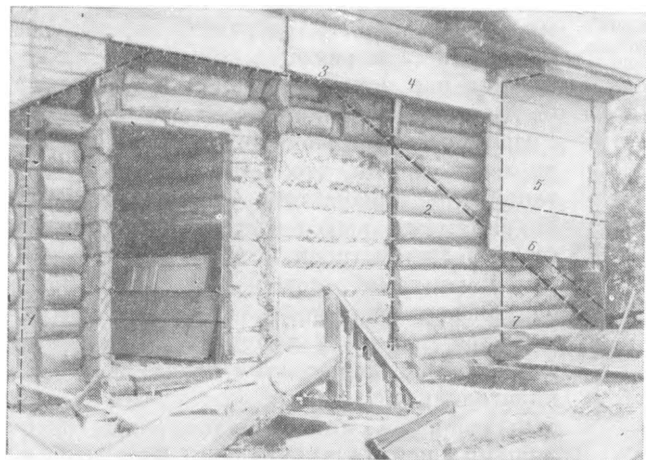
Из сеней попадали в переднюю, где можно было оставить пальто или шубу и с которой начиналась в Болдине парадная анфилада. Роль диванной могла принадлежать угловой юго-западной комнате, спальни выходили на восточный фасад в сторону двора, а если к жилым комнатам нижнего этажа добавить два просторных помещения в мезонине, то вполне можно понять Льва Сергеевича Пушкина, приехавшего в 1849 г. в Болдино для вступления в права наследства и не раз писавшего в Одессу жене об удобстве и комфортабельности Болдинского дома<sup>29</sup>. Однако ему не пришлось обосноваться в этом доме (он умер в 1852 г.), и фактически дом стал служить для постоянного проживания только с того дня, когда сюда переехал его сын А. Л. Пушкин. Поэтому тем более важно то, что планировка Болдинского дома отвечает общепринятой схеме расположения комнат в дворянских домах начала и первой половины XIX в. При жизни поэта назначение комнат было совершенно условным, выглядели они, вероятно, даже уютнее, чем теперь, так как текстура их чисто остроганных бревенчатых стен не была закрыта штукатуркой. Набор стоявшей там мебели, вероятно, был довольно случайным, но некоторое представление о ней можно иметь по описи 1849 г.<sup>30</sup>

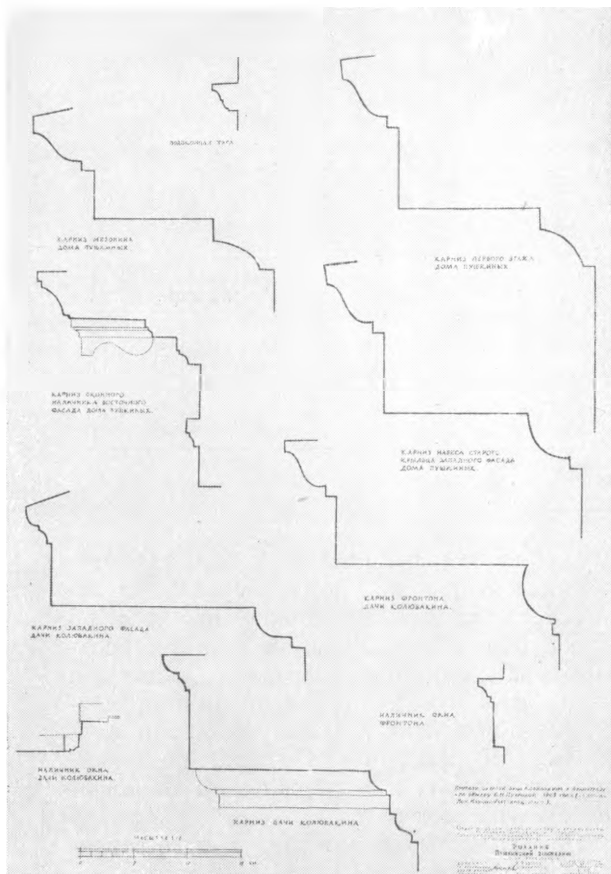
Реставрированный Болдинский дом по своей внутренней планировке имеет все

признаки, характерные для жилых деревянных дворянских домов первой половины XIX в. Дома, похожие на него по своей общей структуре, по функциональному разделению на парадную, жилую и подсобную зоны, стояли тогда и в московских переулках. Примером может служить дом бригадира Сытина, построенный в 1804 г. и выдержавший наполеоновское нашествие<sup>31</sup>.

Планы жилых домов следующего строительного периода, как можно видеть по нижегородским домам 1830–1840 гг., построены в основном почти по той же схеме, но они в значительной степени утратили четкость разграничения жилой и обслуживающей половин дома. Причем, чем старше дом, тем более четко выявлена в нем функциональная структура плана.

- 1 — граница пристройки конца XIX в.;
- 2 — следы краски по линии прежней кровли;
- 3 — старая наружная обшивка, покрашенная белой краской;
- 4 — брусок, обрезанный по линии прежней кровли;
- 5 — старая перекрашенная обшивка;
- 6 — новая обшивка;
- 7 — граница пристройки





Сводный чертеж деталей деревянных домов начала XIX в. дома Пушкинской усадьбы в Болдине и дачи Колюбакина в Старой Деревне под Петербургом (чертеж автора 1961 г.)

Если в сравнении планировки жилых домов начала прошлого века была возможность опираться на изучение существующих зданий, то композиция фасадов сопоставлялась с проектами, хранящимися в архивах, а также альбомами «образцовых» домов того времени. К счастью, первоначальная архитектура главного фасада Болдинского дома со всеми основными деталями его убранства не была испорчена при ремонте конца XIX в., дошла до нас почти без изменений и могла быть восстановлена вполне достоверно. Различие старого и нового фасадов состоит только в том, что прежде дом не имел такой просторной террасы, как сейчас<sup>32</sup>. По-видимому, выход в сад из центрального зала был устроен под портиком с двумя колоннами, которые поддерживали балкон восточной комнаты мезонина. Промежуток между колоннами должен был быть забран балюсидами, а с боков располагались лесенки—сходы к земле. Это был основной мотив, пластически выделявший центральную ось фасада. Се-

верная пристройка с отхожими местами и входным крыльцом почти не сказывалась на общей симметричной композиции. Такое построение и пропорции фасада были обычными для застройки конца XVIII—начала XIX в.<sup>33</sup>, чертежах альбома образцовых фасадов 1809 г.<sup>34</sup> Композиция фасада Болдинского дома настолько типична для общего направления архитектуры начала—первой четверти XIX в., что для нее и необязательно точное соответствие с тем или иным «образцом».

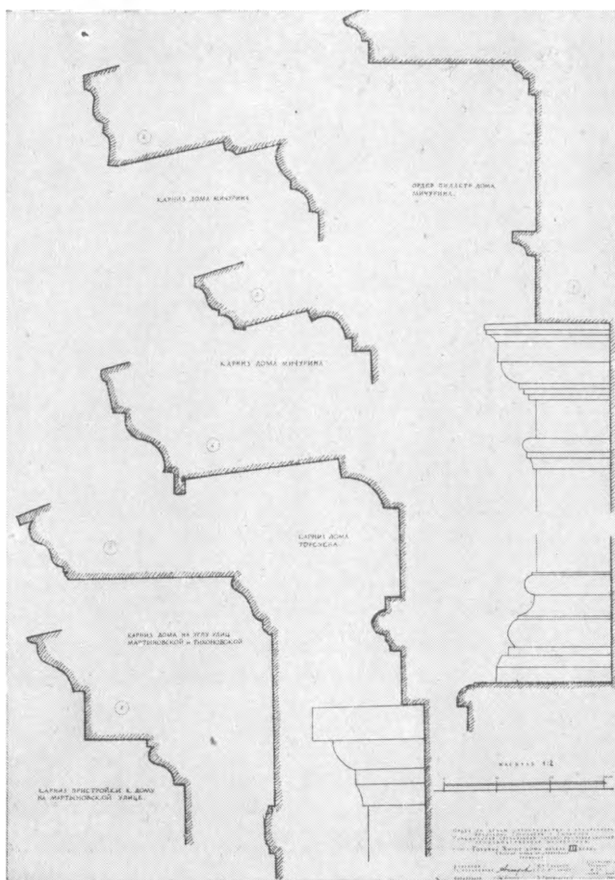
В Болдинском доме, как и во всех других деревянных домах времени классицизма в России, обработка стен и их деталей во всех своих частях должна была имитировать каменное здание. Поэтому обшивка была гладко подогнана доска к доске, а их стыки по длине срезаны наискось так, что при осадке дома доски только еще плотнее прижимались друг к другу. На углах нашиты короткие доски в подражание каменной рустовке. Все щели между досками были тщательно прошпаклеваны, а стены окрашены в белый цвет. Такая окраска наружных стен была выявлена в процессе реставрации, когда после разборки позднее пристроенной третьей горницы мезонина за ее срубом открылась часть первоначальной обшивки наружной стены, сначала находившейся выше кровли торцевой части здания. Крыша дома была тесовая из продороженного теса толщиной 20 мм, покрашенного красной краской. Впоследствии при замене покрытия на кровельное железо эти доски были использованы как обрешетка, и в таком виде они дошли до нас. Чрезвычайный интерес представлял собой старый переплет одного из малых окон, случайно обнаруженный в сарае; он был обмерен, но, к сожалению, не сохранился. Плоскость остекления была разделена на шесть частей дубовыми горбылями, напоминавшими благодаря своей изящной профилировке и минимальным сечениям металлическое изделие, как это диктовалось традициями еще XVIII в. Подоконники не были рассчитаны на вторые, зимние рамы, сделанные, как очевидно, только впоследствии. Большая и широкая остекленная дверь, ведущая из зала в сад, тоже имела прислонное на всю ширину глухое полотнище, закрываемое в зимнее время. По-видимому, первоначальный дом имел окна с одинарным остекле-

нием, как было принято в старинных дворянских домах почти вплоть до пушкинского времени<sup>35</sup>.

При определении времени написания той или иной рукописи палеографы с большой точностью определяют дату, время работы автора или переписчика. Основанием этому служит анализ графики текста, различия в начертании отдельных букв, специфические особенности их, свойственные каждому историческому периоду. Подобно этому профили архитектурных деталей, характер их построения, сочетания кривых и плоских прямых элементов, их перехода один в другой могут дать специалисту весьма точную информацию о времени своего изготовления. Так, в Болдинском доме наличники окон имеют скромную профилировку и завершаются простым карнизом, только окна главного фасада украшены и выделены, кроме того, вырезанными из дерева модульонами классического рисунка. Но, пожалуй, наиболее характерными деталями, носящими все признаки архитектурного стиля начала XIX в., являются профили карнизов этого дома. Их отличает лаконичность пластики и монументальность трактовки чистой классической формы. Строго по правилам построения ордера переход от плоскости стены к выступающей горизонтальной полочке карниза осуществляется четвертным валом крупного рисунка. Полочка, заканчивающая карниз, в свою очередь, завершается так же мощно прорисованным гуськом.

Детали карнизов Болдинского дома по своему рисунку очень близки карнизам дачи Колюбакина, построенной архитектором А. И. Мельниковым в 1824 г. в пригороде Петербурга Старой Деревне. Сходство тем более важное, что архитектура столичной постройки в целом отличается большей изысканностью и богатством отделки по сравнению со скромным сельским домом Пушкинской усадьбы. Профиль фронтона дачи Колюбакина<sup>36</sup> имеет тот же набор обломов, что и карниз навеса старого крыльца дома Пушкиных в Болдине, который отличается такой же простотой и четкостью рисунка.

Совсем иной характер имеют детали деревянных домов Нижнего Новгорода 1840-х годов, примерами которых можно взять дом Мичурина на Б. Покровке (ул. Свердлова), дом Торсуевой на М. Печерке (ул. Пискунова), дом Чегодаева на



углу Мартыновской (Семашко) и Тихоновской (Ульянова)<sup>37</sup>. Все они, в том числе дом Чегодаева, проект которого был утвержден в июне 1850 г., построены в духе классицизма, как большинство нижегородских деревянных и каменных домов этих лет. Однако период угасания стиля вполне очевидно проявился в деталях этих зданий — профилировка их значительно больше измельчена, отличается усложненными сочетаниями кривых линий, часто неопределенной геометрической формы. Сопряжения кривых между собой и порядок смены кривых линий с прямыми далеко отходят от классических образцов и коренным образом отличаются от чистоты профилей Болдинского дома.

Таким образом, весь замысел строительства дома в Болдине, его внутренняя планировка и композиция фасадов имеют характер архитектуры начала XIX в. Это же подтверждает изучение деталей здания, его профилей — их смелый, геометрически строгий и монументальный строй резко отличен от размельченных контуров

*Сводный чертеж деталей нижегородских деревянных домов 1830—1840-х годов. По обмерам Горьковской научно-реставрационной мастерской автора 1961 г.*



Лесная  
ручь  
фотография  
середа,  
1862 г.

архитектурных профанов деревянных домов 1840-х годов или ближе позднего времени. Поэтому вот именно основной оказывается от свидетельства тех документов купеческих архивов, которые позволяют уточнить дату строительства усадьбы дома в Болдино и отсюда его к первому десятилетию XIX в.

Сейчас старая часть дома восстановлена в основных чертах в своем первоначальном виде и, как отмечалось, сохранила и свою материалную основу, в том числе саму рубку стен. Значение этого памятника для русской культуры трудно переоценить, тем более что подлинных старинных домов, связанных с А. С. Пушкиным, не в Москве, не в Михайловском, не в Троицком не сохранилось. Ценность Болдинского дома подтверждается тем, что он был свидетелем жизни великого поэта, дома, принадлежавшим его семье, в котором он, несомненно, бывал, и вероятно, и жил хотя бы в один из приездов в родовые имения родные земли.

При реставрации 1960-х годов пристройка Анастасия Львовича Пушкина была сохранена для временного, как тогда

полагали, размещения научной части музея. Вопрос о слесе не даже не стоял в значительной мере из-за усложнившихся сомнений в подлинности самого дома. В настоящее время музей в Болдино окреп, приобрел необходимый опыт, позволился некоторыми подлинными пушкинскими вещами или вещами пушкинского времени, широко distributes интересней экспозиции местного характера, дающая представления о многих примечательных особенностях быта того далекого времени. В ней реконструирован жилой уголок, где также мог некоторое время проживать великий поэт. Сейчас пришло время перейти к следующему этапу развития музея — как мемориального бытового с восстановлением внутренней обстановки, внешнего облика дома и всего его окружения.

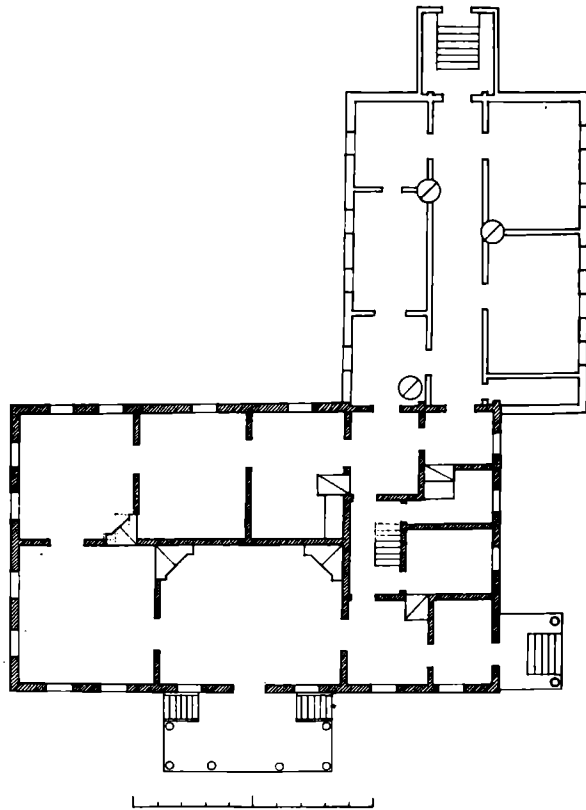
Для этого необходимо убрать пристройку конца XIX в., восстановить главный и дворовый фасады дома, перестроить вход торцевого фасада с восстановлением ступеней перестроенных сестер, восстановить первоначальную белую окраску дома, присутствуя в то время жители же-

лым деревянным зданиям как лучшая имитация каменного материала, возможно, также возобновить красную тесовую кровлю; научных сотрудников и администрацию перевести или в специально построенное сооружение, или в полностью восстановленную в прежних объемах Успенскую церковь, что так нужно для создания силуэта Болдина. На очереди также восстановление основных построек хозяйственного двора, непосредственно примыкавшего к дому, без соседства которого не мыслится помещицья усадьба<sup>38</sup>. От дома из его верхних окон должен открываться широкий вид на ложбину с каскадом прудов, окруженных зеленью рощ, превращенных впоследствии в парк и яблоневый сад, на широкие горизонты за долиной речки Азанки.

Сейчас, когда Болдинская усадьба объявлена заповедником и проявляется большая забота об упорядочении застройки и благоустройства села, есть все основания надеяться, что гордость русской культуры, так долго находившаяся в забвении, станет таким же примечательным местом почитания великого поэта, как все другие признанные уголки России, где память Александра Сергеевича Пушкина давно уже стала традицией.

\*

- <sup>1</sup> Попов П. История Болдина.— В кн.: Пушкин в Болдине. Горький, 1937, с. 54; в этой работе приведены многие данные по истории села. Часть соседнего села Казаринова была в 1620-е годы владением Ф. Ф. Пушкина и отдана в 1641 г. в приданое его дочери, вышедшей замуж за И. А. Хованского, казненного в 1682 г. за организацию стрелецкого заговора. В дальнейшем это село перешло к Чебышеву (1731 г.). См.: Левина Ю. И. Из истории нижегородских имений Пушкиных.— В кн.: Записки краеведов. Горький, 1981, с. 127—128.
- <sup>2</sup> Литературный архив. М.; Л., 1938, I, с. 107.
- <sup>3</sup> Попов П. Указ. соч., с. 63. От необузданного своеволия Л. А. Пушкина страдали государственные крестьяне соседних мордовских сел, не раз судившиеся с ним из-за спорных лесов и пашен. См.: Левина Ю. И. Указ. соч., с. 123—127.
- <sup>4</sup> Кистенев (Тимашев тож), как и Болдино, в 1619 г. было отдано в вотчину Ф. Ф. Пушкину «за московское осадное сидение». См.: Левина Ю. И. Из истории Кистеневской усадьбы.— В кн.: Записки краеведов. Горький, 1973, с. 119.
- <sup>5</sup> Попов П. Указ. соч., с. 74.
- <sup>6</sup> Ниякий В. В. Нижегородская ветвь рода Пушкиных.— В кн.: Записки краеведов. Горький, 1979, с. 158.
- <sup>7</sup> Попов П. Указ. соч., с. 100.



- <sup>8</sup> Левина Ю. И. Вступительная статья в кн.: Обитель дальняя трудов Болдино. М., 1981, с. 25 («...при жизни поэта дом был иной, скромнее и проще, одноэтажный...»).
- <sup>9</sup> Реставрацию выполняла Горьковская специальная научно-реставрационная производственная мастерская (1958—1962), проект реставрации архитектора И. Б. Потапова (1960 г.), научные обоснования (1960 г.) и второй вариант проекта (1961 г.) архитектора С. Л. Агафонова.
- <sup>10</sup> См.: Агафонов С. Дом в Болдине.— Горьковская правда, 1962, 8 февр.; см. также его доклады: «Жилой дом пушкинской усадьбы в Болдине» (на научной Пушкинской конференции в Горьком в сентябре 1962 г.) и «Реставрация историко-мемориальных усадеб на примере Болдина Горьковской области» (на научной конференции по проблемам охраны мемориальных усадеб, организованной Центральным советом ВООПИК в Звенигороде в сентябре 1978 г.).
- <sup>11</sup> Больше оснований было бы принять во внимание свидетельство серьезного исследователя нижегородской старины А. С. Гациского, посетившего Болдино в 1870 г. и писавшего, что дом, где жил поэт, был переделан и подарен местному священнику (см.: Гациский А. С. Болдино и Кочкурово.— Нижегородский сборник, 1874, т. IV, с. 324), однако в дальнейшем сам автор убедился в паткости и необоснованности приведенных сведений.
- <sup>12</sup> Левина Ю. И. Обитель дальняя..., с. 26.

*Болдино.  
Главный  
дом  
усадьбы.  
План  
дома  
в современ-  
ном  
состоянии*

- <sup>13</sup> *Щеголев П.* Пушкин и мужики. М., 1928, с. 261. Кухня, видная на фотографиях 1910-х годов, давно не существует, и местоположение ее пришлось определять специальным исследованием под руководством археолога Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника В. Ф. Черникова.
- <sup>14</sup> Подлинник письма утрачен; цит. по: *Попов П.* Указ. соч., с. 87.
- <sup>15</sup> Там же, примеч.
- <sup>16</sup> А. Л. Пушкин, будучи в начале 1890-х годов земским начальником Лукояновского уезда, проявил себя как «гонитель школ и больниц, мужико-ненавистник чистой воды». См.: *Короленко В. Г.* Полн. собр. соч., 1914, т. V, с. 96.
- <sup>17</sup> *Агальцова В. А.* Сохранение и восстановление парка Болдинской усадьбы.— В кн.: Записки краеведов. Горький, 1979, с. 170.
- <sup>18</sup> *Куприянова Н. И.* К истории Болдинского музея-заповедника А. С. Пушкина.— В кн.: Записки краеведов. Горький, 1981, с. 133.
- <sup>19</sup> Литературный архив. М.; Л., 1938, I, с. 98.
- <sup>20</sup> Летописи Государственного литературного музея. М., 1936, кн. I, с. 86—87.
- <sup>21</sup> Там же, с. 155.
- <sup>22</sup> Там же, с. 191. Комнаты мезонина штукатурились несколько позже, по наклеенным на стены газетам 1836 г. Коридор между ними так и остался без штукатурки.
- <sup>23</sup> *Звездин А. И.* О Болдинском имении А. С. Пушкина в Нижегородской губернии и о пребывании в нем поэта в 1830-х годах. Нижний Новгород, 1912, с. 9.
- <sup>24</sup> Старые стены дома на высоту несколько больше 1,5 м срублены из дубовых 30 см бревен, выше — из таких же толстых сосновых. Обшивка на кованых гвоздях. Сосновые бревна пристройки имеют диаметр 22 см, дощатая обшивка приштаита проволочными гвоздями машинной выработки.
- <sup>25</sup> «В болдине Господской Дом деревянный с мезон. сосн. и дуб. лесу, длиною саж., шириною сажень, на каменном фундамен. с каменным подвалом, тесом крыт, в нем 9 горниц, в мезонине 2 горн.» (*Щеголев П.* Указ. соч., с. 261).
- <sup>26</sup> Записки Филиппа Филипповича Вигеля. М., 1891, т. I, с. 144.
- <sup>27</sup> При производстве реставрационных работ здесь после разборки северной наружной стены кабинета Анатолия Львовича под полом были обнаружены остатки выгребной ямы.
- <sup>28</sup> *Малышкина Л. М.* Об усадебном комплексе Болдинского имения.— В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1978, с. 140. «Описание имению Закладчика Чиновника 5-го класса Сергея Львовича Пушкина, просящего Надбавочной ссуды по 50 руб. на душу» (ГАГО, ф. 639, 1830 г., оп. 124, д. 3114, л. 12 об.).
- <sup>29</sup> *Левина Ю. И.* Лев Сергеевич Пушкин — владелец Болдина.— В кн.: Записки краеведов. Горький, 1983, с. 176, 177.
- <sup>30</sup> «Внутри святая икона Божией Матери 6 кресел, 24 стульев, 2 ломберных стола, 2 стола столовых, 4 софы, 1 шкаф старинный, внизу с выдвижными ящиками, сверху полки растор стеклянный, 1 шкаф угольный стеклянный, 1 шкаф в кладовой с ящиками, 1 комод с 3-мя выдвижными ящиками, 2 зеркала в 3 четв. аршина — ценность дому с вещами, к нему принадлежащими, 5000 руб.» (*Щеголев П.* Указ. соч., с. 261).
- <sup>31</sup> *Ох А., Фетнер М.* Новые исследования по деревянным жилым домам начала XIX в. в Москве.— В кн.: Архитектурное наследство. М., 1955, вып. 5, с. 117—124.
- <sup>32</sup> На обмере фрагмента фасада, выполненном после снятия обшивки, видны только две старые врубки, соответствующие ширине балкона мезонина (см. обмер арх. И. Б. Потапова в архиве ГСНРПМ, 1960 г.). Та же ширина показана на втором варианте проекта реставрации (ГСНРПМ, июль 1961 г.). Очевидно, сначала здесь при выходе из зала было только крыльцо, которое после, когда дом стал обживать, было удлинено (при сохранении ширины). Расширенная терраса появилась после работ 1960-х годов.
- <sup>33</sup> *Белецкая Е., Крашенинникова Н., Чернозубова Л., Эрн И.* «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII—XIX вв. М., 1961, рис. 119, 2.
- <sup>34</sup> Собрание фасадов... высочайше апробованных для частных строений в городах Российской империи, части I—II. СПб., 1809, см., например, № 59.
- <sup>35</sup> См., например: *Благово Д.* Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, записанных и собранных ее внуком. СПб., 1885, с. 25 (бабушка — Елизавета Петровна Янькова, 1768—1861).
- <sup>36</sup> По материалам научно-реставрационной мастерской Ленгорисполкома. Обмер дачи Коллюбакина (Шипмарева) был выполнен архитектором Е. Н. Петровой в 1942 г.
- <sup>37</sup> По материалам Горьковской научно-реставрационной мастерской. Специальные обмеры были выполнены в связи с работой по реставрации Пушкинской усадьбы в Болдине в 1960 г.
- <sup>38</sup> Состав надворных построек дает опись 1830 г. (*Малышкина Л. М.* Указ. соч.). В определении их взаимного расположения могут помочь старые планы, аналогии с планировкой других помещичьих усадеб, а также археологические раскопки, частично уже проводившиеся в Болдине.



# НОВОЕ ОБ АНСАМБЛЕ БОЛЬШОГО ДВОРЦА В ОРАНИЕНБАУМЕ

*С. Б. Горбатенко*

Ансамбль Большого дворца является ключевым в ряду архитектурных ансамблей Ораниенбаума. Это обусловлено не только более ранним временем его возникновения, но главным образом особенностями его пространственной композиции. Ансамбль раскрыт навстречу заливу в отличие от Петерштадта и Собственной дачи, замкнутых в себе. В этой раскрытости, в динамичном развороте крыльев дворца, в поддержавшей этот разворот всей архитектуре ансамбля словно воплотилась мечта Петра, утвердившего Россию на берегах Балтийского моря.

По своей завершенности, по ясности пространственного решения Ораниенбаум не имел себе равных в окрестностях Петербурга. М. Махаев, создавая рисунки для гравюр с видами царских резиденций<sup>1</sup>, только в «Проспекте Ораниенбаума» дает нам эффектную перспективу ансамбля в целом, в других случаях ограничиваясь фронтальными изображениями дворцов. Самым замечательным является то, что жизнерадостный пафос великого стиля эпохи — барокко — выразился здесь не столько в пластической разработке фасадов отдельных зданий, сколько в их последовательном подчинении задачам построения выразительного, активно взаимодействующего с природой и зрителем пространства.

Историческая библиография Ораниенбаума достаточно обширна<sup>2</sup>. Однако главы, посвященные истории создания ансамбля Большого дворца, в современных исследованиях носят по преимуществу описательный характер, немногочисленные исторические факты разрозненны и не позволяют составить связной картины его развития. Нет единодушия в вопросах датировки таких важных элементов ансамбля, как Картинный дом, померанцевая оранжерея, Нижние дома. Ряд зданий и сооружений, некогда входивших в его состав, попросту забыты.

Настоящая статья представляет собой первую попытку осветить историю строительства ансамбля Большого дворца в 1740—1750-х годах.

Изучение документов Домовой конторы великого князя Петра Федоровича, хранящихся в Центральном гос. архиве древних актов и скрупулезно фиксирующих все работы, проводившиеся тогда в Ораниенбауме, позволило сделать вывод, что именно середина XVIII в. стала временем наивысшего расцвета ораниенбаумского ансамбля. В эти годы он расширил свои границы, получил великолепный морской фасад и парадный подъезд со стороны Петербурга.

Оставляя в стороне рассмотрение требующего специального исследования вопроса эволюции ансамбля при жизни Меншикова, необходимо подчеркнуть, что его планировочная основа была заложена именно в этот период. Об этом свидетельствует генеральный план Ораниенбаума из коллекции Берхгольда<sup>3</sup>. Этот чертеж до сих пор почти не привлекал внимания исследователей, несмотря на то что его исключительная важность очевидна: это единственный известный нам план бывшей меншиковской усадьбы первой половины XVIII в. Датируется он 1738—1739 гг. Отметим, что план в значительной степени отражает состояние усадьбы ко времени падения Меншикова. Дело в том, что с 1728 по 1736 г. дворец числился в ведении Канцелярии от строений, а с 1736 по 1743 г. принадлежал Адмиралтейств-коллегии. Работы, развернувшиеся здесь в это время, почти не затронули структуру ансамбля. Безусловно положительный эффект принесло завершение подпорных стенок террас, не законченных при Меншикове. Сад все эти годы сохранялся, так как преобладавшие в нем плодовые деревья, а также оранжереи и парники давали возможность наладить торговлю овощами и фруктами в столице, что служило существенной статьей доходов, необходимых для поддержания дворца в исправном состоянии.

По описи 1728 г., составленной после опалы Меншикова, в саду числились две жилые «светлицы» с погребями, баня, мастеровая изба и, наконец, «пять светлиц», представлявших собой оранжерею, где



*Ораниенбаум. Генеральный план. Стокгольмский Королевский музей (ТНС - 183). 1738-1739 гг. Публикуется впервые*

хранилось множество заморских деревьев, в том числе 101 померанец. Все постройки в саду были деревянными. Размеры сада по описи  $172 \times 60$  сажений. В нем находились 3 фонтана, 39 деревянных и 4 свинцовые позолоченные статуи. Цветники и партеры в описи не упомянуты (очевидно, как не заслуживающие внимания), но зато оказывается, что сад в большей своей части был засажен плодовыми деревьями — их было более тысячи<sup>4</sup>.

Сравнивая вышеупомянутый план из коллекции Берхгольца с рисунком М. Махаева 1758 г. и аксонометрическим планом П. А. де Сент-Илера, снятым в 1775 г.<sup>5</sup>, прежде всего, отметим, что планировка ядра композиции — Нижнего парка на протяжении XVIII в. не изменилась. Стал иным лишь рисунок цветников и характер заполнения боскетов, при Менши-

кове представлявших собой огражденные шпалерником посадки плодовых деревьев. Северо-восточный участок на плане 1730-х годов отделен от остальной территории парка. Здесь размещалось тепличное хозяйство, в состав которого входило стоявшее на развернутом под углом к оси ансамбля гребне нижней террасы длинное здание оранжереи — те самые «пять светлиц», что упомянуты в описи (домик садовника, пристроенный к ней, и вторая оранжерея появились в 1737 г.). Таким образом, еще при жизни Меншикова была намечена линия дуги, еще более подчеркнувшей значение барочного пространственного начала в композиции ансамбля. Размаху дугообразных крыльев дворца должен был отвечать динамичный разворот боковых участков парка, оси которых, подобно лучам вогнутого зеркала, перекрещивались на оси канала. Нам неизвестно, какую архитектурную обработку имела лицевая стена оранжереи, оформившей левое крыло парка, но то, что она должна была «работать» на восприятии ее с канала, не вызывает сомнений. Условия для этого были созданы: на плане из коллекции Берхгольца обозначен вырубленный участок роши перед парком с разбитой на нем симметричной композицией из трех прудов. Западная часть парка по сравнению с восточной выглядит незавершенной. Возможно, ее планировалось организовать подобно восточной — этого требовало обязательное правило «регулярности» ансамблей Петровской эпохи. Это же предположение можно отнести к участку роши к западу от канала.

Важным элементом ансамбля стали «Нижние палаты», на которые была ориентирована дорога, идущая из Петербурга. Первое упоминание о них мы находим в дневнике камер-юнкера Берхгольца. 18 августа 1725 г. он записал: «Ее императорское величество ... прошла через сад к новому зданию, возведенному кн. Меншиковым у канала... Здание это каменное, стоит между дорогою, прилегающею к саду, и длинным каналом, который образует перед ним небольшой бассейн. Собственно, из него должно было выйти не что иное, как беседка, и оно готово только вполювину...»<sup>6</sup>. Это здание показано на плане из коллекции Берхгольца и упоминается в описях 1728 и 1740 гг. Судя по ним, беседкой эту постройку назвать довольно трудно: кроме большого зала, в ней было семь комнат, кухня и галерея<sup>7</sup>.



В целом идею возведения «Нижних палат» нельзя признать удачной. Здание фронтом более 30 метров жестко замкнуло перспективу канала, ослабив доминирующую роль дворца, особенно на близких расстояниях. Появилась необходимость переместить дорогу на террасу, причем ширина ее значительно уменьшилась.

Окончательно идея, заложившие в проекте ансамбля Большого дворца, были воплощены в жизнь и получали дальнейшее развитие после того, как в 1743 г. последовал указ императрицы Елизаветы Петровны о передаче Ораниенбаума наследнику российского престола великому князю Петру Федоровичу.

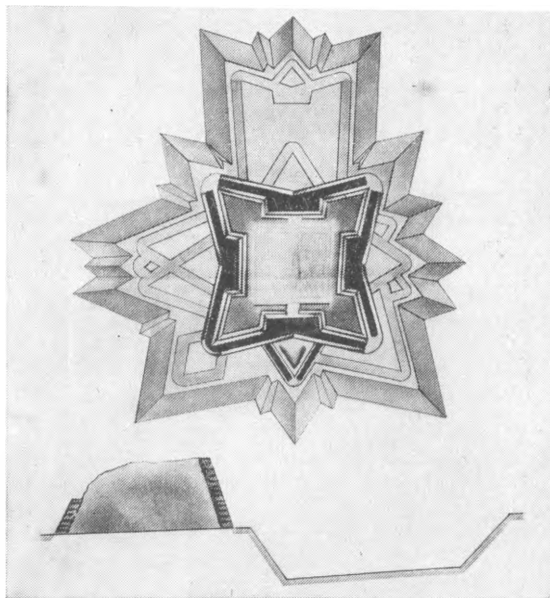
Вплоть до 1745 г. дворец простоял незавершенным. В этом году начались интенсивные поставки материалов для предстоящих работ. Документы фиксируют также выплаты каменщикам и штукатурам, «которые шлются ... к починке разнабоумских палат»<sup>4</sup>. Речь здесь, по-видимому, идет о незначительных ремонтах фасадов дворца.

О работах, развернувшихся в 1746 г., пишет Я. Штелин в своих «Записках»: «Двор великого князя провел лето в Ораниенбауме; там, на лугу, была выстроена крепость и зала с несколькими отделениями, где давались частые празднества...»<sup>5</sup>. Крепость, называвшую «Екатеринбургом»,

Александровский  
Алексей  
Ораниенбаум  
И. А. де Сент-Илера.

Фрагмент  
ГМБЛ,  
снят в 1775 г.,  
выполнен  
в 1778—  
1779 гг.

Публикуется  
впервые



*Крепость  
«Екатери-  
бург».  
План.  
ЦГВИА,  
ф. 349,  
оп. 27,  
д. 1846,  
1746 г.  
Публикуется  
впервые*

построили к югу от дворца на берегу пруда. Чертеж ее, сделанный, возможно, самим великим князем, усиленно занимавшимся фортификацией, сохранился в Центральном гос. военно-историческом архиве<sup>10</sup>. Крепость зафиксирована и на аксонометрическом плане Ораниенбаума Сент-Илера.

Расположение построек, возведенных в 1746 г., достаточно случайно. Но уже в следующем строительном сезоне начались работы, направленные на последовательное развитие принципов, заложенных в проекте первой четверти XVIII в. Общее руководство работами осуществлял обер-архитектор Ф. Б. Растрелли. Непосредственными руководителями работ в это время (что следует из многочисленных документов Домовой конторы вел. кн. Петра Федоровича) являются каменных дел мастер Мартин Людвиг Гофман и садовых дел мастер Лаврентий Ламберти, а также инспектор К. Бекельман, получавший указания от Н. Н. Чоглокова, обер-гофмейстера великого князя.

Рубеж 1740—1750-х годов — один из самых напряженных творческих периодов Растрелли. Он проектирует и руководит строительством Смольного монастыря, Петергофского и Царскосельского дворцов, строит дворец Воронцова. И это только крупные работы. Естественно, что Ораниенбауму он не мог уделять много времени, бывая здесь лишь наездами.

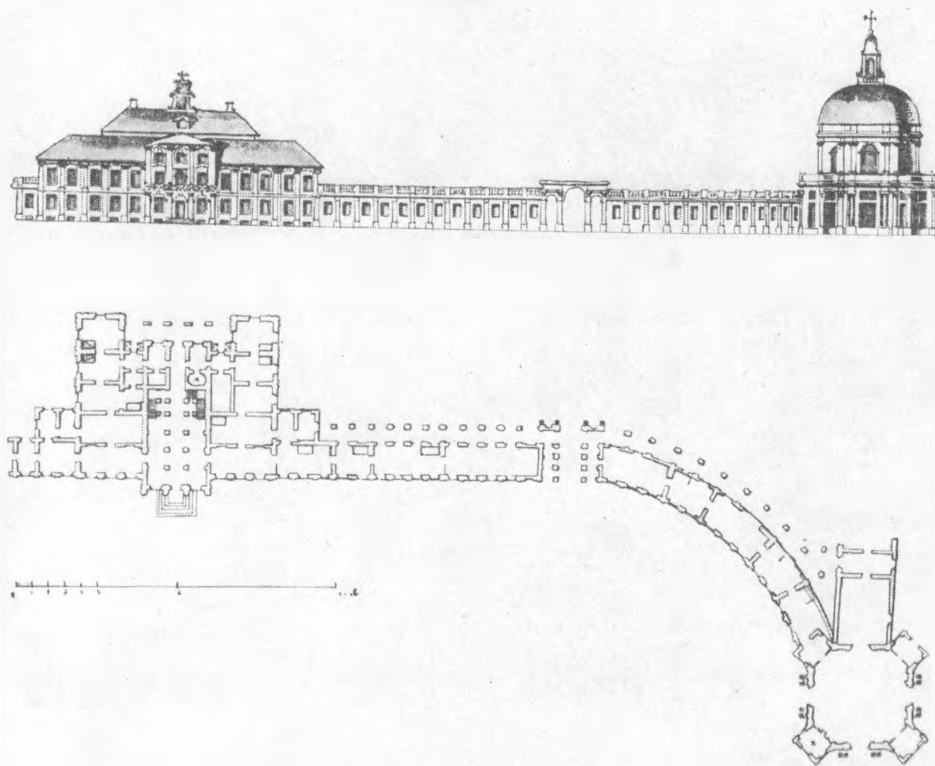
Удалось выявить чертеж, происходя-

щий из мастерской Растрелли и имеющий отношение к Ораниенбауму. Это план и фасад части Большого дворца, хранящийся в варшавской Национальной библиотеке<sup>11</sup>. Чертеж содержит первые проектные предложения по перестройке дворца. В нем предусматривается появление двух симметричных пристроек к главному корпусу — так называемых «приделочных комнат», в связи с чем протяженность его северного фасада сокращается на 2 оси (в натуре пристройки были расширены и фасад оставлен без перемен). Важное изменение, намеченное в чертеже, — устройство открытых галерей на крыльях дворца в том виде, как они существовали при Меншикове, с сохранением массивных ворот. Сделан чертеж до осени 1748 г., когда был заложен фундамент «приделочных комнат» в их современной редакции.

К сожалению, другие чертежи 1740—1750-х годов по ораниенбаумскому ансамблю нам пока неизвестны. Тем более ценными представляются сведения, которые содержит переписка Чоглокова, Бекельмана и Гофмана, а также другие текстовые документы этого периода.

О работе в Ораниенбауме в середине XVIII в. Растрелли упоминает в своих «Реляциях»<sup>12</sup>. В первой из них, датированной 1755 г., сказано: «...великий князь поручил мне переделать в современном вкусе его загородный дворец... а именно Ораниенбаум... Это здание закончено в течение двух лет». В 1764 г. Растрелли пишет: «По приказу императрицы Елизаветы я перестроил жилой корпус дворца... изменив несколько апартаментов...»<sup>13</sup>. В архивных документах имя Растрелли впервые встречается нам 1 июня 1748 г., когда он приезжал из Петербурга в Ораниенбаум «для смотрения работ»<sup>14</sup>. Однако вопросами реконструкции ансамбля он начал заниматься гораздо раньше.

В одном из своих «представлений» М. Гофман пишет: «...я... определен в Оранинбом прошедшего 1746 году сентября 12 дня по высочайшему Его Императорского Величества изустному указу и велено мне...исправлять по науке моей и по прошекам Его Высокоблагородия обер-архитектора графа фон Растрелиа одну каменную работу... но токмо по высочайшему Его Императорскому Высочества изустно прошению и приказу велено мне... знать все строения и работы проекты и репорты такожде представления



Фасад и план  
части  
Большого  
дворца.  
Из коллекции  
чертежей  
Растрелли.  
Варшавская  
Национальная  
библиотека,  
фото  
в архиве  
Лен. ГИОП  
(№ 41322),  
1747–1748 гг.

от себя подавать во дворец и тем образом Его Императорское Высочество на меня одного был весьма благонадежен и таким кратким изъяснением приказать соизволил, чтоб здесь... мне не быть под властью ни у кого...»<sup>15</sup>.

Из письма явствует, что первоначально полномочия Гофмана на строительной площадке были исключительно широкими — в 1747 г. он фактически исполнял обязанности архитектора. Это, очевидно, связано с тем, что чрезмерная занятость не позволяла Растрелли осуществлять непосредственное руководство работами. Однако основные вопросы планировки ансамбля, а также составления проектов отдельных зданий и сооружений решались в мастерской Растрелли. Готовые чертежи высылались в Ораниенбаум.

Весной 1747 г. на месте разобранной оранжереи Нижнего сада начали возводить новую каменную оранжерею, которая должна была обеспечить архитектурное оформление его восточного крыла. Здание было закончено в 1748 г.<sup>16</sup> Постановка оранжереи на месте прежней меншиковской с полным сохранением планировочной основы свидетельствовала

о сознательном следовании идеям, заложенным в проекте ансамбля еще в начале XVIII в.

Архитектурный облик этого здания известен нам по рисункам и гравюре Махаева, а также из перспективного плана Сент-Илера. Можно судить о нем и по сохранившемуся Картинному дому, компоновка фасадов которого практически повторяет ее северный фасад. Единственное отличие в том, что оранжерея имеет две дополнительные пилястры, отсекающие по две оси на боковых участках здания.

Планировка оранжереи была достаточно традиционной. В ней располагались три зала, предназначенные для хранения экзотических деревьев, в том числе знаменитых ораниенбаумских померанцев. Доступ солнечного света обеспечивали обширные застекленные проемы в южной стене.

Для главного, северного фасада автор проекта (возможно, один из помощников Растрелли) применил переработанный вариант фасада распространенного в Петербурге «одноэтажного на погребках» жилого дома с мезонином. Оранжерею отличала



Оранжерея,  
Франция  
план  
П. В. де Сюа-  
Нера, 1776 г.  
ГИИИ



Оранжерея,  
Франция  
эскиз  
М. Мазона,  
1788 г.  
ГИИИ

большая протяженность (за счет удлинения флигелей), а также пышное декоративное убранство. В описи 1792 г. упоминаются «при пилястрах капители деревянные резные», «раковины с головками», «резные рольки» над окнами и дверями.

Нельзя не отметить определенного созвучия в решении фасадов оранжереи и Большого дворца. Если мысленно убрать участки оранжерейных флигелей, отделенные шпильками, то разбивка по осям и протяженность оранжереи и главного корпуса дворца, каким мы видим его в проекте мастерской Растрелли, полностью совпадут. Очень близкими будут и размеры по вертикали. Из этого можно заключить, что в основе проекта оранжереи прежде всего лежала идея ее созвучия с дворцом — важнейшее требование для здания, входящего в состав ансамбля. Различия в трактовке центральных частей их фасадов заключались в том, что дворец, рассчитанный на восприятие с залива, имел большой ордер, а оранжерея, которая должна была восприниматься с близких расстояний, — поэтажный. Ее карниз отделял мезонин от первого этажа, что подчеркивало протяженный характер здания. Насыщенная пластика наличников, которым «тесно» на фасадах оранжереи, резьба по дереву, обильно применяемая в их убранстве, говорили о том, что перед нами здание, построенное в период расцвета барокко, отделенное 30 годами от скромно декорированного главного корпуса Большого дворца.

В том же 1747 г. в Ораниенбауме велось строительство оперного театра. 19 марта были выплачены деньги «за разборку у каменного амбара, которому быть оперному дому двух стен и построение вновь по показанию мастера Гофмана»<sup>17</sup>. Однако в конце весны строительство внезапно было прервано. Судя по указаниям, содержащимся в документах<sup>18</sup>, под театр перестраивали старые меншиковские конюшни, входившие в состав западного флигеля и уже однажды перестроенные в 1737 г. Великий князь, любитель музыки, торопился завести собственную оперу. Но дорогостоящее приспособление для этой цели старой постройки было отменено, очевидно, по совету архитектора, который ясно видел вред, который нанесло бы южному фасаду дворца возведение асимметрично расположенного и громоздкого объема. Для оперного дома было решено приспособить «Нижние палаты». 8 августа

1747 г. заключили договор о капитальном ремонте этого здания. Столярных дел мастер И. Шмидт сделал «по высочайшему приказанию в малом каменном домике у канала для держания опера музыкантам галерею»<sup>19</sup>.

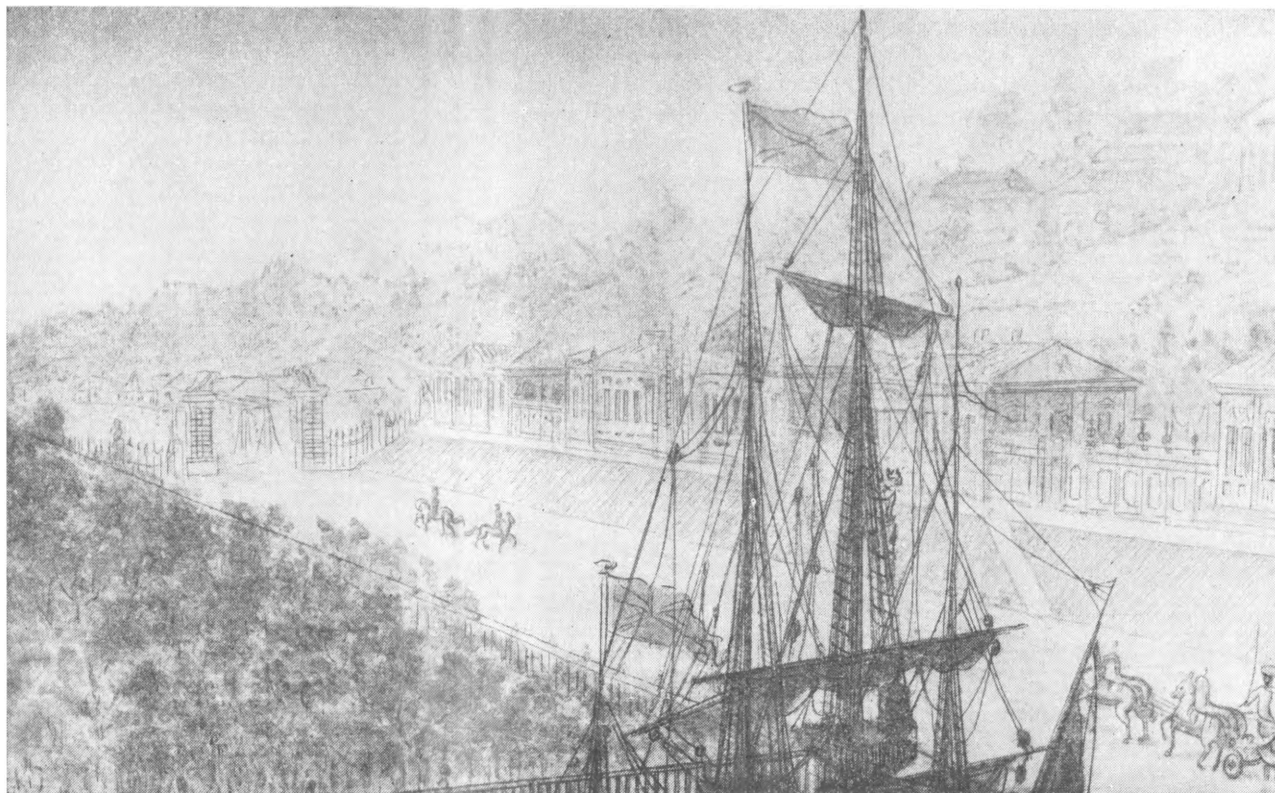
В 1747 г. были запланированы большие мероприятия по урегулированию и благоустройству территории усадьбы. В связи с предполагаемым переносом дворцовой слободы<sup>20</sup> составили ее подробную опись, селиться в ней запретили. Сносили старые постройки еще меншиковских времен. Было решено перенести и зверинец, который находился севернее оранжереи. Его устроили к востоку от дворца, за Нижним прудом.

В 1748 г. наряду с достройкой оранжереи развернулись работы по реконструкции Большого дворца. На центральном корпусе сменили стропила и кровлю. Был заключен договор с мастером И. Шмидтом на выполнение большого объема столярных работ. Осенью заложили фундамент вышеупомянутых «приделочных комнат». Велась подготовка к основным работам по интерьерам, запланированным на следующий год.

15 сентября во дворце вспыхнул пожар, уничтоживший часть кровли кухонного флигеля, причем погибла колокольня, построенная Меншиковым. В это же время, после продолжавшегося все лето ремонта, неожиданно разобрали до основания бывшие «Нижние палаты».

29 сентября Чоглоков писал Бекельману: «...При сем посылается к тебе чертеж, каким образом имеет быть поселена при Ораниенбауме слобода...»<sup>21</sup>. Главной планировочной осью новой слободы осталась Петергофская дорога. Придворных служителей предполагалось поселить «от первого шлюза, что в ранжереи, до мосту где мельница», за мостом же до Урусовой дачи — партикулярных людей, которые «неподозрительные паспорта имеют».

В декабре 1748 г. Бекельмана уведомили, что в следующем году будет производиться выравнивание территории двора Большого дворца с засыпкой пруда под руководством Растрелли. Второе, тогда же полученное им от Чоглокова письмо гласило: «...строение в будущем лето, как в палатах... столярную и штукатурную работу, так парники на показанном на плане месте и по обе стороны два домика и в зверинце беседку каменную под смотрением обер-архитектора графа фон Раст-



Нижние  
дома.  
Фрагмент  
рисунка  
М. Махаева,  
1758 г.  
ГНИМА

релли будет проводиться, чего ради все подлежащие к строениям материалы отпустить по требованиям его графа... а для приездов его... отвесь покой»<sup>22</sup>.

Чертежи всех предполагаемых построек были выданы Гофману в Петербурге. 6 января 1749 г. Растрелли с директором Канцелярии от строений В. Фермором побывал в Ораниенбауме для обсуждения предстоящих работ.

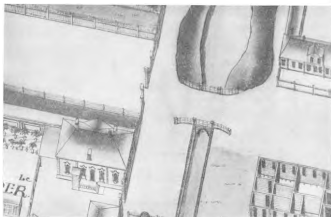
Реконструкция главного корпуса дворца продолжалась вплоть до лета 1750 г. Она включила строительство и отделку «приделочных комнат», замену почти всей столярки, ремонт и частичное устройство новых плафонов. Были исправлены паркеты, а в столовой и аудиенц-камере сделаны новые по рисунку Растрелли<sup>23</sup>. По его же распоряжению во втором этаже сделаны 10 нечей из «ямбургских кафлей». Была произведена частичная перепланировка первого этажа, включившая создание новой парадной лестницы по чертежам Растрелли<sup>24</sup>, причем сделана она была из бука, доставленного из Голштинии специально для столярных работ во дворце. Именно эта, а не меншиковская лестница (как иногда ука-

зывается в литературе) сохранилась до нашего времени.

В течение 1749—1750 гг. высокие кровли на крыльях дворца в соответствии с указаниями Растрелли заменили открытыми прогулочными галереями с изящной балюстрадой, зрительно облегчавшими дворец и подчеркнувшими композиционную роль центрального корпуса и павильонов. Уничтожили массивные ворота, сохраненные в предварительном проекте, чем было достигнуто масштабное соответствие между размахом крыльев дворца, широко раскинувшимся парком и далее — всем пространством ансамбля.

7 июля 1749 г. последовала выплата «за устройство большой лестницы, что от палат вниз в сад по договору и рассуждению обер-архитектора...»<sup>25</sup>. Компонировка лестницы до перестройки Растрелли показана на одном из планов дворца из коллекции Берхгольца (ТНС-164). Сравнительная план с гравюрой по рисунку Махаева, можно видеть, что композиционно лестница почти не изменилась. Лишь крыльцо в Нижнем саду стало двухмаршевым в отличие от показанного на плане, имеющего ступени с трех сторон.





Важный дом в саду XVIII в. Реконструкция В. Курочкин, Ленинград, архитектор М. А. 1982 г.

Граница между дворцовой территорией и слободой. Дом фершмейстера Бастиана. Фрагмент плана П. А. де Сен-Илера

Посторонние стены террас не были реконструированы. Растрелли. Возведенные по проекту И. Каролина в конце 1730-х годов, они находились в достаточно зрелом техническом состоянии.

Ужасом Чарльза Гофмана предпринималась над воротами младшего флигеля вместо створчатой над ними колокольни

сделать каменный или деревянный «красивый купол»<sup>10</sup>. Однако 15 августа 1749 г. Растрелли объяснял, что наверху помпезных ворот новый купол или колокольню сделать невозможно будет, потому что надлежит смотреть в плане сделать как поперечнику...»<sup>11</sup>. Отменяя ввержение новой высотной доминанты

в силуэт дворца, Растрелли избежал его ненужной дробности. На воротах поставили новую кровлю с балюстрадой.

Одним из важнейших мероприятий по формированию ансамбля стало строительство комплекса, позже названного «Нижними домами». Он оформил парадный подъезд ко дворцу со стороны Петербурга, образовав своего рода подготовительную фазу, предшествующую восприятию Нижнего сада и дворца. На территории, освободившейся после переноса слободы, между оранжереей и каналом, идущим от р. Каросты, в 1749 г. было заложено здание парников с двумя симметрично расположенными по его сторонам жилыми домиками<sup>28</sup>. Перпендикулярно домикам (комплекс был П-образным в плане) начали строить еще два, в каждом из которых располагались конюшни и ледники.

Для фасадов жилых домов комплекса Растрелли использовал типовые проекты, широко применявшиеся в застройке Петербурга 1730—1740-х годов. Здание парников имело более сложно организованный фасад. Центральная его часть была выделена по высоте, боковые завершены треугольными фронтонами. Кровлю опоясывала балюстрада.

От ближайшего к слободе домика вдоль канала протянулась линия ограды, четко обозначившей границы дворцовой территории. На ее пересечении с «перспективной дорогой» возвели каменные ворота,

пилоны которых еще издали привлекали внимание путника, направляющегося ко дворцу.

Общее решение комплекса подчинено идее создания глубокой перспективы. Объединив домики с парниками монументальным каменным забором, Растрелли получил единый фасад, протянувшийся почти на 140 м. Эту линию продолжал новый участок забора, оранжерей и далее ограда Нижнего сада, главные ворота которого и замыкали перспективу дороги.

Строительство комплекса завершилось к осени 1751 г. В жилых домиках поселились садовых дел мастер Ламберти и ферштмейстер Бастиан<sup>29</sup>.

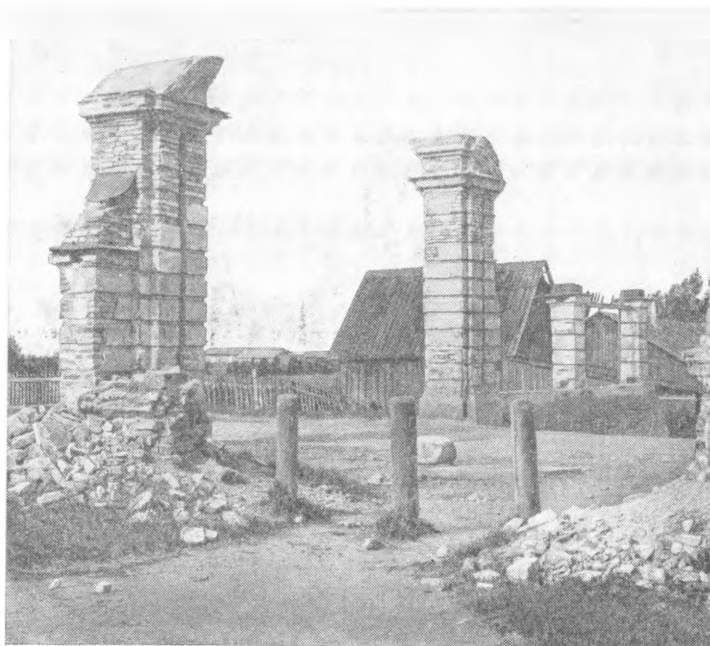
Главным событием строительного сезона 1750 г. стало возведение деревянного летнего дворца у ковша канала, на месте сломанных осенью 1748 г. меншиковских «Нижних палат».

В феврале 1750 г. были заключены контракты на поставку материалов и плотничные работы по дворцу<sup>30</sup>. В марте начали закладывать фундамент, одновременно производили контрольную сборку сруба, чтобы по готовности фундамента установить его на место. Работами руководил Гофман вместе с мастером Браугером. 8 апреля пришел приказ об усилении фундамента под центральной частью дома по указаниям Растрелли, который для этого приехал в Ораниенбаум<sup>31</sup>.

Об авторстве Растрелли в отношении этого здания можно говорить вполне определенно. Известно, что, кроме руководства укреплением фундамента, он заключал договоры на столярную и резную работы в новом дворце. А 30 сентября 1750 г. ему было выплачено 300 рублей «за употребленные его труды в смотреении во время строения ораниенбаумского нового дому»<sup>32</sup>.

Никаких чертежей дворца обнаружить не удалось, однако на основании контрактов и реестров выплат можно в общих чертах представить его внешний вид<sup>33</sup>. Центральную часть занимал, как и в «Нижних палатах», зал, который отличался, однако, гораздо большими размерами (длина 15 саж., ширина 6 саж. 2 ф.). Он имел 7 осей по фасаду в отличие от трех в «Нижних палатах» и был покрыт кровлей с переломом. По сторонам к залу примыкали прямые флигели. Перед дворцом со стороны ковша находилась площадка с лестницами, окруженная балюстрадой.

*Ворота на границе дворцовой территории. Ныне не существуют. Фотография 1930-х годов. Негатив ГМИИ (№ 16 384)*





Дворец предназначался для проведения пышных празднеств, которые в то время были неотъемлемой частью жизни двора, как «большого», так и «малого» великокняжеского. Зал старого дворца площадью 80 кв. м не мог вместить большого числа гостей и подходил только для камерных «домашних» вечеров с танцами. Однако иногда в Ораниенбаум приезжали сама императрица со свитой, высокопоставленные иностранные гости, посланники. В таких случаях устраивались большие праздники с парадными обедами, маскарадами и фейерверками, для которых был необходим летний дворец с большим залом.

Это, так сказать, «функциональная» сторона вопроса. Для нас гораздо важнее понять, чем была вызвана постановка здания у самого обреза ковша, почти на месте бывших «Нижних палат», вновь нарушившая пространственную связь ансамбля с его природным окружением. Дело здесь, очевидно, в том, что дворец спешно возводился к пышному празднику, которым великий князь хотел отметить превращение Ораниенбаума в свою постоянную резиденцию (что стало возможным с завершением основных работ по Большому дворцу). Однако в 1750 г. ансамбль еще находился в стадии формирования. Поэтому на время праздника «новостроенный у канала деревянный дом» должен был играть роль главного акцента ансамбля. Необходимо также помнить, что зрелищное начало, заложенное в природе барокко, требовало своей целенаправленной организации, в частности создания удобных смотровых площадок. Не что иное, как такие площадки

представляли прогулочные галереи на крыльях Большого дворца. Постановкой роскошного и вместительного зала с четырнадцатью огромными окнами на одной из главных видовых точек достигались эти же цели. Из окон нового дворца, выходящих на юг, открывалась панорама Нижнего парка, на север — перспектива кажущегося бесконечным канала, который служил основной осью декорационного оформления будущей иллюминации. Не случайно позже на этом месте появилась специальная смотровая площадка, изображенная на гравюре Махаева. Здание же, очевидно, сразу было задумано как временное, впоследствии подлежащее переносу, — это подтверждают последующие события.

25 июля 1750 г. в Ораниенбауме был дан большой праздник, на котором присутствовала императрица и 150 «знатных персон». Торжество проходило в новом зале. По этому поводу в «Санкт-петербургских ведомостях» появилась заметка, в которой, в частности, говорилось: «...При наступлении ночи против залы на построенном над каналом тамошней приморской гавани великом театре представлена была... великолепная иллюминация...»<sup>34</sup>.

По-видимому, это здание имеет в виду Я. Штелин, когда пишет: «...в большом зале их замка, подле библиотеки и картинной галереи была устроена еще в 1750 году небольшая сцена, главным образом для итальянских интермедий...»<sup>35</sup>

29 октября 1750 г. ораниенбаумской домовою конторой был заключен договор на постройку каменного зала для нового дворца и дворцовых конюшен — двух важ-

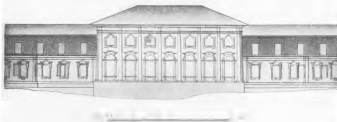
*Нижние дома.  
Фотография  
1984 г.*

Новый дворец.  
Фрагмент  
плана  
П. А. де Сент-Илера,  
1775 г. ГМИИ



Дворцовые  
конюшни.  
Фрагмент  
плана  
Сент-Илера,  
1775 г. ГМИИ

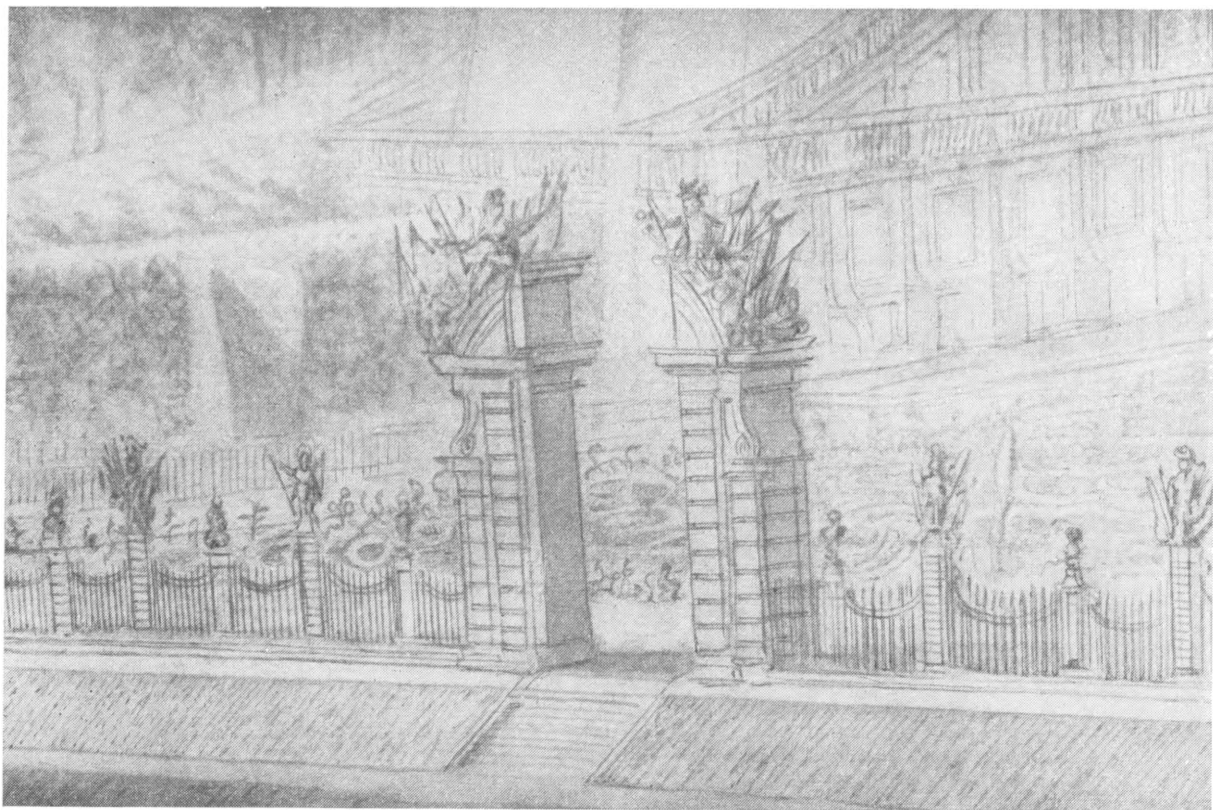




Детальный рисунок  
Фрунзева  
северного  
фасада  
с над-  
строением  
балконами.  
ЦГИА.  
ф. 107,  
кн. 27,  
л. 1002,  
1833 г.  
Публикуется  
первое



Казанский  
дворец  
Нового  
дворянства.  
Фотография  
1983 г.



Главный вход в Нижний сад. Фрагмент рисунка М. Мазаева, 1758 г. ГНИМА

ных компонентов формирующегося ансамбля<sup>36</sup>. Здания планировалось поставить по сторонам Большого дворца на краю верхней террасы, в результате чего границы ансамбля значительно расширились. Относительно нейтральные по объёмно-пространственной характеристике, одинаково решенные в массах и имеющие идентичные фасады, они должны были композиционно поддерживать центральное ядро ансамбля — Большой дворец.

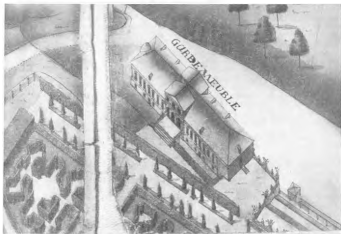
Составной частью вновь возводимого дворца должно было стать здание, поставленное у ковша канала. В январе 1751 г. Гофман рапортовал: «...сделан мною контракт... в том, что перенести новостроенный у канала деревянный дом и с пристройкой новых покоев на новом каменном фундаменте, что у бывшей кухни, где поваренный сад (т. е. овощной огород.— С. Г.), в котором доме каменный зал...»<sup>37</sup>. Фактически переносились только флигели дворца; к ним делались пристройки, в результате чего из прямых они превращались в Г-образные. Зал возводился заново в кирпиче по присланному чертежу, причем от прежнего он сохранил лишь

разбивку на 7 осей; высота зала была увеличена путем введения второго света, что улучшило освещенность его интерьера. Но главным было то, что здание стало гораздо лучше восприниматься с дальних точек. Именно в расчете на такое восприятие фасад дворца получил большой пилястровый ордер и энергично прорисованные, пластичные наличники окон.

Вчерне здание было построено летом 1751 г., а еще через год основные работы по дворцу были закончены. В июне 1755 г. последовала выплата столярных дел мастеру Шмидту «за сделанные при новом доме в каменном зале для музыкантов хоры в пропорцию по примеру поданного от него чертежа...»<sup>38</sup>.

Дворцом в узком смысле этого слова здание никогда не было. Оно предназначалось для празднеств и маскарадов, а также концертов, в которых нередко участвовал великий князь, игравший на скрипке<sup>39</sup>.

Новый дворец стал связующим звеном между двумя ораниенбаумскими ансамблями — Большого дворца и Собственной дачи. В основу последнего лег сад великой княгини Екатерины Алексеевны, ко-



Карточный домик  
Фрезерованная  
каменная  
Секция-Монета  
1775 г. ГИИИ



Карточный домик  
Фрезерованная  
каменная  
1900 г. фото

торый она разбивала вместе с садовых дел мастером Ламберти, а затем с А. Ринальди, используя новый дворец и идущую от него тройную липовую аллею как основные планировочные элементы.

Левую «кулису» Большого дворца образовало здание дворцовых конюшен. Северный фасад его центрального объема практически повторял фасад зала Нового дворца, южный имел пять широких проемов для въезда экипажей. К Г-образным флигелям с юга примыкал двор с хозяйственными постройками. Работы по возведению главного здания продолжались с 1751 по 1754 г.

Автором проекта Нового дворца, равно как и дворцовых конюшен, следует признать В. Растрелли. Это предположение в отношении Нового дворца уже неоднократно высказывалось исследователями. Его можно подтвердить прежде всего тем, что в документах это строительство трактуется как перенос дворца на новое место, а авторство Растрелли в отношении деревянного здания, построенного у канала, представляется очевидным. Во-вторых, тип дворца с композиционным центром в виде двухсветного зала с примыкающими к нему боковыми частями преобладает в творчестве архитектора. Таковы, к примеру, петербургские деревянный Зимний, Воронцовский, Летний дворцы (первый из них композиционно наиболее близок ораниенбаумскому Новому). И, наконец, фасаду каменного зала мы находим аналогии в фасадах флигелей практически одновременно возведенного Растрелли Петергофского дворца, один из которых также заключал в себе великолепный зал.

Не последнюю роль в ансамбле Большого дворца играет ажурная ограда Нижнего сада, четко очертившая его сложный контур с северной стороны. Она была возведена в 1751 г. Столбы ее декорировали резными деревянными арматурами и бюстами, исполненными мастером Шталмеером<sup>40</sup>. В этом же году на месте разобранного деревянного дворца плотник Мина Яковлев сделал специальную смотровую площадку, с которой открывалась великолепная круговая панорама ораниенбаумского ансамбля<sup>41</sup>.

С 1752 г. началось строительство Картинного дома, расположенного симметрично оранжерее и архитектурно оформившего правое крыло Нижнего парка. В течение 1752 г. заложили фундамент и возвели часть стен<sup>42</sup>. В таком виде зда-

ние простояло до 1754 г., когда возобновилось строительство. В этом году были закончены каменные работы. Весной 1755 г. велась настилка полов и потолков, а 25 мая следует неожиданная выплата «за вырубку из картинного дому с правого флигеля где быть оперу верхних потолочных всех балок»<sup>43</sup>. В июне в Ораниенбаум отправился «машинистного дела мастер Жибель «для сделания комедиантского театра»<sup>44</sup>. Видимо, именно тогда было принято решение устроить в Картинном доме оперный театр. С мая 1755 г. Картинный дом часто именуется «оперным и картинным», а иногда и просто «оперным» домом.

Решение об устройстве оперы повлекло за собой еще ряд переделок. В августе документы отмечают «закладывание дверей». К восточному торцу здания была сделана дощатая «пристройка для театра»<sup>45</sup>, скрывшая его фасад и сделавшая ненужным возведение лучкового фронтона, подобного возведенному на западном торце.

Строительство Картинного дома закончилось в 1755 г.<sup>46</sup> Здание было поставлено на некотором расстоянии от нижней террасы, которая здесь идет параллельно оси парка в отличие от участка, занятого оранжереей и развернутого под углом. Развернув с целью достижения симметрии Картинный дом, архитектор был вынужден поставить его на высокий цокольный этаж с тем, чтобы здание оказалось на одном уровне с оранжереей. А через ров, образовавшийся между картинным домом и Нижним парком, был перекинут широкий мост со ступеньками, ставший своеобразным крыльцом.

Одновременно со строительством Картинного дома проводилось множество других работ по застройке и благоустройству усадьбы. Упомянем важнейшие из них.

В 1752–1755 гг. шла реконструкция старого и строительство нового флигелей дворца. В это время была разобрана часть западного флигеля, замыкавшая двор с юга, — старые меншиковские конюшни и каретный сарай. Та же судьба постигла и возведенное в 1738 г. полуциркульное здание кухонь внутри дворца. Новые кухни разместили в западном флигеле. В 1755 г. перестроили его ворота, оформив их спаренными колоннами.

Новый восточный флигель, композиционно связанный с западным, имел ряд



отличный от последнего. Он был несколько шире, что позволило разместить в нем два ряда помещений. Его фасад получил более насыщенную декоративную обработку, а ворота были решены в ярко выраженных барочных формах. Южные торцы флигелей в целях их лучшего зрительного восприятия вдвое расширили, что привело к образованию «косых покосов». Композиционное значение оконечностей флигелей было подчеркнуто лучковыми фронтонами и венчающими их башенками — «малыми купольдами», на которых установили золоченые резные вазы, выполненные мастером Оснером. В 1754—1755 гг. между флигелями провели ограду с воротами. На нее перенесли арматуры и бюсты, снятые с ограды Нижнего сада, для которой резных дел подмастерье А. Кейсер сделал новые.

21 октября 1753 г. Бекельман заключил договор, который гласил: «Против старого и нового дворца к морю поперек от попова дворца до Голлицыной дачи рошу верхи в ровности обрубить в том числе от старого дому двух косых, а от нового дому одну прямую перспективу прочистить...»<sup>47</sup>. В соответствии с этим договором были сделаны просеки, хорошо видные на плане Сент-Илера. Две из них образовывали вместе с каналом трезубец; оси их имели точкой схода главный корпус Большого дворца. У третьей, расположенной против Нового дворца, судя по плану Сент-Илера, не было строго обозначенных границ — она более напоминала широкий луг, протянувшийся до залива.

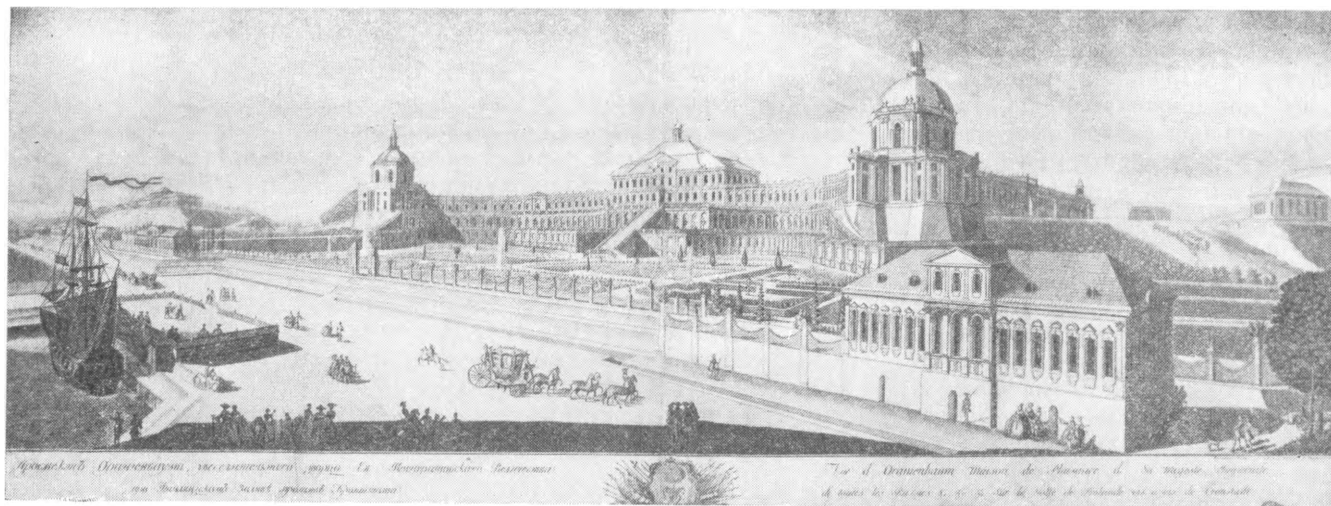
На плане Сент-Илера обозначена еще одна просека, возникшая, очевидно, одновременно с описанными выше. Она продолжает заданную каналом линию главной оси ансамбля к югу от дворца. Ансамбль словно «нанизан» на эту ось, распахинаясь навстречу заливу веером дорог и просек<sup>48</sup>.

В начале 1750-х годов имя Растрелли исчезает со страниц документов домового конторы великого князя. Чаще всего он бывал в Ораниенбауме в 1749 г., несколько раз приезжал в 1750 г. В дальнейшем, на месте работами, как и прежде, руководит каменных дел мастер М. Гофман, с 1755 г. именуемый в документах архитектором. Отсутствие Растрелли можно объяснить его возросшей загруженностью, ведь к перечисленным объектам прибавились Стрельнинский, Среднерогатский,

а в дальнейшем Строгановский и четвертый Зимний дворцы. Но главной причиной было то, что к концу 1750 г. проектные работы по ансамблю практически завершились. Были построены оранжерея и Нижние дома, намечены места постановки Нового дворца и конюшен, для которых вскоре был прислан проект. Оставалось воплотить эти замыслы в жизнь, чем и занимался Гофман на протяжении 1750-х годов. Именно эту деятельность имеет в виду Я. Штелин, когда в своих «Воспоминаниях об архитектуре в России» говорит о том, что Ринальди был назначен архитектором в Ораниенбаум «после того, как был уволен прежний архитектор или скорее каменных дел мастер Гофман, который построил конюшню, оранжерею, театр»<sup>49</sup> (театром в данном случае именуется Картинный дом).

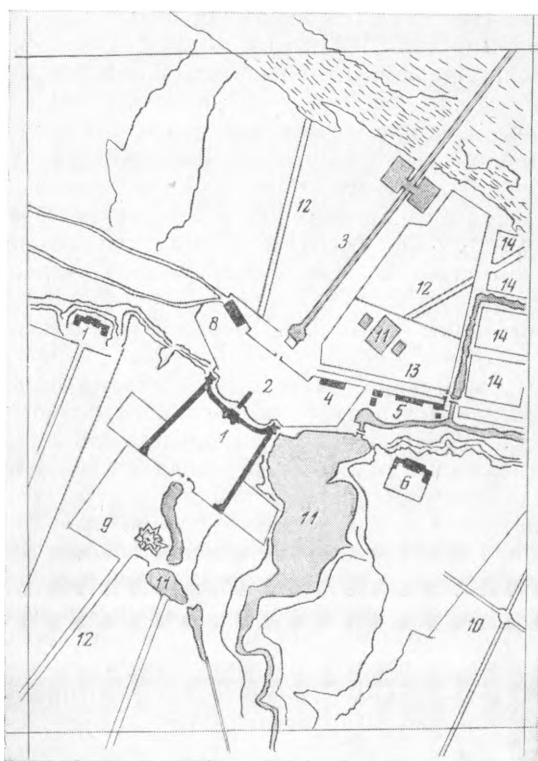
К 1755 г. облик ансамбля окончательно сформировался. В этом году М. Махаев, словно подводя итог реконструкции усадьбы, начал работу над рисунком «Перспектив Ораниенбаума». Окончательный вариант рисунка достаточно верно передает облик отдельных зданий. Лишь некоторые детали не находят подтверждения в архивных документах. К ним относятся фронтоны и вазы на балюстрадах крыльев дворца, а также вазы и бюсты в нишах подпорной стены верхней террасы. По преимуществу это элементы декора, которые, скорее всего, появились по инициативе известного театрального художника Д. Валериани, который правил и утверждал рисунки Махаева. Главным достоинством рисунка является то, что благодаря исключительно удачно выбранной тем же Валериани точке зрения он раскрывает нам ансамбль целиком, во всем его блеске и величии. Грандиозный размах крыльев Большого дворца перекликается здесь с ширью развернувшегося перед ним Нижнего сада, который фланкируют Картинный дом и оранжерея. Справа и слева на гребне террасы возвышаются Новый дворец и здание конюшен. В глубину уходит «перспективная дорога», замкнутая парадными воротами.

С 1756 г. в центре внимания великого князя оказываются объекты, лежащие вне «силового поля» ансамбля Большого дворца. Начинается строительство крепости «Петерштадт», нового Оперного дома, возводятся многочисленные казармы и конюшни для размещенных в Ораниен-



«Проспект Ораніенбаума...»  
Гравюра  
Ф. Внукова  
и Н. Челнакова  
по рисунку  
М. Махаева,  
1761 г.

Ансамбль  
Большого  
дворца.  
Схема плана  
на 1755 год  
1 — Большой  
дворец;  
2 — Нижний  
сад;  
3 — морской  
канал;  
4 — оранжерея;  
5 — комплекс  
Нижних  
домов;  
6 — дворцовые  
конюшни;  
7 — Новый  
дворец;  
8 — Картинный  
дом;  
9 — крепость  
«Екатерин-  
бург»;  
10 — зверинец;  
11 — пруды;  
12 — просеки;  
13 — дворцовый  
огород;  
14 — кварталы  
слободы



бауме голштинских войск, разбивается миниатюрный парк в долине реки Каросты. В 1756—1761 гг. провели большой ремонт морского канала. Именно тогда руководивший им генерал-лейтенант А. Ганибал предложил, «вдавшись в берега по обе стороны канала, сделать бассейны, в которые все приезжающие суда приставать могли»<sup>50</sup>, что и было исполнено.

С востеством на престол Екатери-

ны II развернулось строительство Собственной дачи, задуманной Екатериной еще в 1755 г. Но, несмотря на «смещение акцентов», первое время ансамблю Большого дворца продолжало уделяться внимание. В 1766—1775 гг. перестроили обветшавшие контрфорсы, в 1777 г. возвели участки ограды с монументальными воротами, обозначившими контур Нижнего парка с запада и востока.

Во второй половине своего царствования императрица утрачивает интерес к Ораніенбауму, все реже посещая даже излюбленную Собственную дачу. Ансамбли, для поддержания которых требовались крупные суммы денег, начинают постепенно приходить в упадок. Ушли в прошлое блеск и роскошь придворного быта, маскарады и фейерверки, охота и театральные представления — все то, что характеризовало время правления «веселой Елизаветы». Дворец был превращен Екатериной II в своего рода музей и одновременно в гостиницу для приезжавших полюбоваться Ораніенбаумом.

Начиная со второй половины XIX в. ансамбль постепенно разрушался. В настоящее время нет Померанцевой оранжереи, от Нового дворца сохранился лишь «Каменный зал», перестроено здание дворцовых конюшен и комплекс Нижних домов.

Но даже в таком виде ансамбль Большого дворца, создатели которого сумели развить и углубить композиционные закономерности, заложенные еще в Петровскую эпоху, остается выдающимся памятником архитектуры XVIII в. Ораніен-

баум разделил судьбу Петергофа, Стрельны, Царского Села, возрожденных великим Растрелли.

<sup>1</sup> В 1754—1758 гг. М. Махаев выполнил рисунки с видами дворцов в Царском Селе, Петергофе и Ораниенбауме. Рисунок с видом ансамбля Большого дворца в Ораниенбауме известен в двух вариантах. Первый находится в собрании Гос. Русского музея и датируется 1755 г. (41×63,4). На рисунке отсутствует изображение комплекса Нижних домов. Второй рисунок хранится в Гос. научно-исследовательском музее архитектуры им. А. В. Щусева, датируется 1758 г. (56,2×147). С него и была исполнена в 1761 г. Ф. Внуковым и Н. Челнаковым известная гравюра.

<sup>2</sup> В 1845 и 1847 гг. Л. Кавелин в журнале «Иллюстрация» опубликовал свои «Очерки Ораниенбаума». Изучая архивы и пользуясь свидетельствами очевидцев, автор первым отметил факт работы Растрелли в Ораниенбауме в 1746—1753 гг., связав непосредственно с именем архитектора возведение флигелей дворца и соединяющей их решетки. «В то же время построены все нынешние дворцовые каменные службы. При дворце разбиты по новому плану два сада: верхний и нижний с оранжереями, аллеями и прудами», — пишет он далее. В статье также указывается на постройку в эти годы Концертного (Каменного) зала и деревянного оперного дома.

В капитальном исследовании А. И. Успенского «Императорские дворцы» (М., 1913) приведен ряд новых данных по реконструкции Большого дворца Растрелли в середине XVIII в. Однако известная фрагментарность работы, а также отсутствие четкой авторской концепции снижают ее достоинство. Не содержит она и сведений по элементам ансамбля (за исключением ограды Нижнего сада).

Г. И. Солосин во вступительной статье к альбому «Город Ломоносов (Ораниенбаум)» (М., 1954) довольно точно, с ошибкой всего на два года, привел дату строительства Каменного зала — одной из главных составляющих ансамбля Большого дворца.

В 1977 г. К. В. Малиновский опубликовал «Воспоминания о русской архитектуре» Якоба Штелина (Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Л., 1977, вып. VII). Написанные в 1764—1774 гг., они включают важные сведения о возведении в Ораниенбауме в середине XVIII в. «конюшен, оранжереи, театра» каменных дел мастером Гофманом, а также большого оперного театра архитектором Ринальди.

В книгах А. Г. Раскина (Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. Л., 1979) и Д. А. Кючарианц (Художественные памятники города Ломоносова. Л., 1980) анализ изменений, произведенных Растрелли при реконструкции ансамбля Большого дворца, проводится по преимуществу на основании изучения гравюры М. Махаева «Перспектив Ораниенбаума...» (1761 г.). Дается краткая характеристика интерьеров дворца, перестроенных Растрелли.

<sup>3</sup> Судьба Ф. В. Берхгольца (1699—1771), сына голштинского генерала на русской службе,

тесно связана с Россией. Здесь он провел свою юность. С 1721 по 1728 г. Берхголец жил в Петербурге, где состоял при голштинском герцоге Карле-Фридрихе в качестве камер-юнкера. От этого времени остались его замечательные дневники. С 1742 по 1746 г. Берхголец находился при дворе в. к. Петра Федоровича, будучи его наставником и камергером. Очевидно, именно в этот период им и была собрана коллекция русских архитектурных чертежей, хранящаяся ныне в Стокгольмском Королевском музее. Пять листов из состава коллекции имеют отношение к Ораниенбауму: это — вышеупомянутый генплан (ТНС-183), план гавани, фасад и два плана Большого дворца. Коллекция демонстрировалась в Эрмитаже в 1963 г.

<sup>4</sup> ЦГИА, ф. 467, оп. 2, кн. 68а, л. 170.

<sup>5</sup> План находится в собрании Гос. музея истории Ленинграда. Существует также геометрический план Ораниенбаума, снятый в 1775 г. и входящий в состав альбома с изображениями ораниенбаумских построек (Большого дворца, Петерштадта и Собственной дачи), исполненного П. А. де Сент-Илером и хранящегося в Китайском дворце-музее.

<sup>6</sup> Дневник камер-юнкера Берхгольца. М., 1862, ч. 4, с. 171.

<sup>7</sup> Некоторые современные исследователи отождествляют «Нижние палаты» с Картинным домом, что приводит к неправильной датировке последнего.

<sup>8</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61463, л. 318.

<sup>9</sup> Записки Штелина о Петре Третьем, Императоре Всероссийском. — ЧОИДР, кн. 4, 1866.

<sup>10</sup> ЦГВИА, ф. 349, оп. 27, д. 1846.

<sup>11</sup> Варшавская Национальная библиотека, фото в архиве Лен. ГИОП.

<sup>12</sup> Впервые опубликованы польским исследователем З. Батовским во Львове в 1939 г. Русский перевод см.: Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР, М., 1940, вып. I, с. 14—28.

<sup>13</sup> Материалы о жизни и творчестве Франческо Бартоломео Растрелли см.: Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР, М., 1940, вып. I, с. 24.

<sup>14</sup> ЦГИА, ф. 938, оп. 1, д. 465, л. 4.

<sup>15</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61463, л. 83.

<sup>16</sup> Там же, д. 61445, л. 34 об.; д. 61455, л. 8 об.

<sup>17</sup> Там же, д. 61445, л. 13 об.

<sup>18</sup> 18 июля 1747 г. последовала выплата «за разломку изнутри дворца каменного амбара и за перевозку к строению каменной оранжереи... кирпичей...» (ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61445, л. 34 об.). «Изнутри дворца», т. е. на южном дворе, находилась лишь одна постройка, пригодная для приспособления под оперный дом, — бывшие конюшни, переделанные в конце 1730-х годов в госпитальные палаты и замыкающие двор с юга. На генплане из коллекции Берхгольца показаны под одной кровлей с флигелем.

<sup>19</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61445, л. 46.

<sup>20</sup> Слобода располагалась вдоль Петергофской дороги, к востоку от Нижнего сада. В экспликации к плану из коллекции Берхгольца она обозначена следующим образом: «...21. Слобода, в которой жили просто люди, большинство из которых были ремесленники». Главной причиной переноса слободы послужила необходимость расширения дворцовой терри-

- тории и оформления парадного подъезда ко дворцу со стороны Петербурга. На освобожденном месте впоследствии был заложен комплекс Нижних домов. О том, как выглядела дворцовая слобода в 1775 г., можно судить по аксонометрическому плану Сент-Илера. Ее планировка послужила основой для нового плана города Ораниенбаума, утвержденного в январе 1784 г.
- <sup>21</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61455, л. 16.
- <sup>22</sup> Там же, л. 27 об.
- <sup>23</sup> Там же, л. 36 об.
- <sup>24</sup> Там же, д. 61472, л. 182.
- <sup>25</sup> Там же, л. 214.
- <sup>26</sup> Там же, д. 61455, л. 36 об.
- <sup>27</sup> Там же, д. 61472, л. 210.
- <sup>28</sup> Там же, д. 61474, л. 7 об.
- <sup>29</sup> Там же, д. 61451, л. 49.
- <sup>30</sup> Там же, д. 61462, л. 31.
- <sup>31</sup> Там же, д. 61455, л. 54.
- <sup>32</sup> Там же, д. 61488, л. 13.
- <sup>33</sup> Там же, д. 61481, л. 19; д. 61495, л. 192.
- <sup>34</sup> Санкт-петербургские ведомости, 1750, № 62, с. 493—495.
- <sup>35</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 94. Упомянутые «библиотека и картинная галерея» — Картинный дом. В 1770-х годах, когда были написаны цитированные строки, Штелин именно так обозначил местоположение некогда существовавшего Летнего дворца.
- <sup>36</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61491, л. 243.
- <sup>37</sup> Там же, д. 61495, л. 2.
- <sup>38</sup> Там же, д. 61529, л. 96.
- <sup>39</sup> ЦГИА, ф. 492, оп. 2, д. 2490, л. 15 об.
- <sup>40</sup> Успенский А. И. Императорские дворцы. М., 1913, ч. II, с. 107.
- <sup>41</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61455, л. 94 об.
- <sup>42</sup> Там же, д. 61510, л. 20 об.
- <sup>43</sup> Там же, д. 61529, л. 83 об.
- <sup>44</sup> Там же, д. 61534а, л. 17.
- <sup>45</sup> ЦГИА, ф. 492, оп. I, д. 29, л. 63.
- <sup>46</sup> ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 114, д. 61529, л. 146 об.
- <sup>47</sup> Там же, д. 61511, л. 120.
- <sup>48</sup> Близкую планировочную концепцию мы находим в Руентале-курляндской резиденции Густава Бирона, спроектированной и построенной Растрелли в 1730-х годах. Здесь также присутствует сильная главная ось, «пронизывающая» ансамбль. Последний носит замкнутый характер — каре дворца и конюшен окружены рвом и вписаны в прямоугольник зеленых насаждений. Но эта замкнутость разрывается динамичным «пучком» из пяти парковых аллей, которые продолжают в виде просек в окружающем ансамбль лесном массиве.
- <sup>49</sup> Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о русской архитектуре XVIII века. — Проблемы синтеза искусств и архитектуры, Л., 1972, вып. VII, с. 25.
- <sup>50</sup> ЦГАВМФ, ф. 235, оп. 1, д. 206, л. 185.

# ПЕРСПЕКТИВА РИГЕЛЬМАНА КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ ОБ ОРЕНБУРГЕ XVIII ВЕКА

*В. В. Дорофеев*

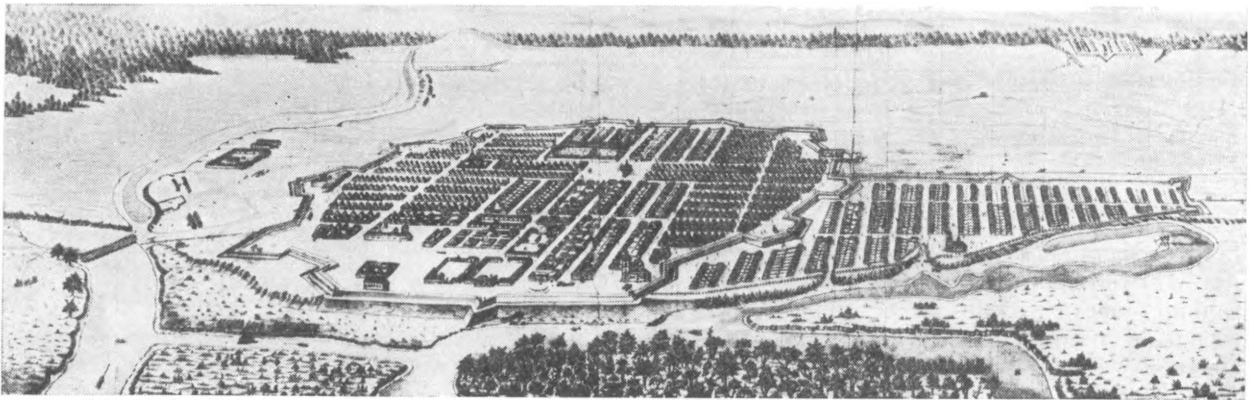
Вид Оренбурга XVIII в., выполненный А. И. Ригельманом<sup>1</sup>, публикуется довольно часто<sup>2</sup>. Вид этот — перспектива города с птичьего полета<sup>3</sup>. В середине верхней части листа помещен первый герб Оренбурга и надпись «ГОРОДЪ ОРЕНБУРГЪ», в нижней части листа уточнение: «ОПИСАНИЕ РАЗНАГО КАЗЕННАГО КАМЕННОГО СТРОЕНИЯ В ГОРОДЕ ОРЕНБУРГЕ», затем идут 39 номеров с наименованиями. На нижнем поле листа написано: «Сочинено и прислано из Оренбурга от инженер-капитана Ригельмана в 1760 году сентября месяце». Город изображен с ЮЮВ. Точка схода расположена значительно выше горизонта, поэтому хорошо видны все 10 бастионов и 2 полубастиона крепости, планировка города и казачьей слободы, расположенной к востоку от него. Крупные строения даже в удаленной от зрителя части города также хорошо просматриваются. Подробно показана окружающая ситуация с Яиком на переднем плане, Маячной горой и Бердской слободой вдалеке. Именно для того, чтобы все это попало в поле зрения, и выбрана, очевидно, соответствующая точка к ЮЮВ от центра города.

Перспективу принято считать достоверным изображением Оренбурга 1760 г.<sup>4</sup> Однако изучение планов и некоторых письменных свидетельств дает основание отвергнуть эту посылку, поскольку часть изображенного никогда не существовала или выглядела иначе.

Начнем с фортификации. Крутость берега над Яиком показана обрезанной, превращенной в стену с выступающим в ее середине острым углом, на котором построен редант. В обе стороны от него отходит стена или вал, который замыкает крепость, соединяясь с полубастионами. В действительности ничего этого не было. На датированном декабрем того же года плане, который составлен тоже Ригельманом и почти во всем повторяет перспективу, обрыв показан естественным<sup>5</sup>.

Среди чертежей существовавших в 1760 г. крепостных сооружений, а также проектировавшихся, подписанных тем же Ригельманом, есть профили горы, где обрезка крутости показана проектируемой<sup>6</sup>. По горе местами проходит лишь траншея то ниже, то несколько выше уровня полной воды. К востоку от реданта, внизу, изображены ворота, ведущие к воде (на рис. 2 указаны стрелкой снизу). Их тоже быть не могло, поскольку склон не был обрезан, а в этом месте полагалось бы сделать стену или вал, прикрывающий небольшую ложину, которую видно на планах. Живший в Оренбурге в то время первый член-корреспондент Российской Академии наук П. И. Рычков в 1760 г. о горе и ретраншменте писал следующее: «... при том на поверхности той горы, коя к реке Яику лежит, между полубастионов от Воскресенскаго до Успенскаго, по длине на 275 сажнях, по прямой линии положено быть брустверному укреплению с одним редантом, о середине для закрытия в том месте строения, и для всякой обороны с речной стороны, с тем намерением, чтоб под ним крутость горы коя из природнаго камня, со временем обрезать»<sup>7</sup>. О воротах, ведущих к воде, сказано: «...взвоз от реки Яика на гору, где положено быть сквозь вал же пятым водяным воротам»<sup>8</sup>. Не только в 1760 г., но и позже ничего из вышеперечисленного сделано не было<sup>9</sup>. Возможно, существовал некоторое время после крестьянской войны 1773—1775 гг. только небольшой редант, когда крепость подверглась частичной реконструкции. О том, что гора никогда не была обрезана, свидетельствует не только целый ряд планов<sup>10</sup>, но и современное состояние ее, где нет ни малейших следов какой-либо работы, которые камень должен был сохранить.

Бастионы, куртины и ров крепости такими, как они изображены, тоже не были в то время. Об их состоянии в 1760 г. свидетельствуют упоминавшиеся профили



*Перспектива  
Оренбурга,  
1760 г.  
Центральная  
часть*

крепости<sup>11</sup>. Во многих местах вал не имел даже бруствера, ров же — должной ширины и глубины. Такою крепость осталась и до крестьянской войны. Ко времени осады Оренбурга повстанцами ее смогли только немного поправить, и после осады крепость мало чем отличалась от предыдущего состояния<sup>12</sup>. В своем «Дневнике осады» П. И. Рычков писал, что если бы Пугачев из Чернореченской крепости<sup>13</sup> пошел прямо на Оренбург, «то б ему ворваться в город никакой трудности не было, ибо городские валы и рвы в таком состоянии были, что во многих местах без всякого затруднения на лошади верхом выезжать было можно»<sup>14</sup>. Если учесть, что во второй половине 1770-х и в 1780-е годы крепость подверглась некоторой реконструкции<sup>15</sup>, то окажется, что такой, как она изображена на перспективе, крепость никогда не существовала.

Далее возникает вопрос о ретраншменте вокруг казачьей слободы. Он показан не только на перспективе, но и на плане 1760 г.<sup>16</sup>; на плане же 1767 г. его нет<sup>17</sup>, как нет и на остальных планах<sup>18</sup>. Хотя в 1773 г. слободу сожгли при подходе повстанческой армии к Оренбургу, ретраншмент был бы нанесен на планах, существующем это укрепление. П. И. Рычков об этом ретраншменте пишет, что ему «положено быть»<sup>19</sup>. То есть и здесь на перспективе изображено лишь проектировавшееся и никогда не построенное.

Таким образом, из всех фортификационных сооружений, показанных на перспективе, достоверно существовали только вал и ров вокруг города. В 1760 г. вал был еще довольно неровным и профили его и рва только местами приближались к

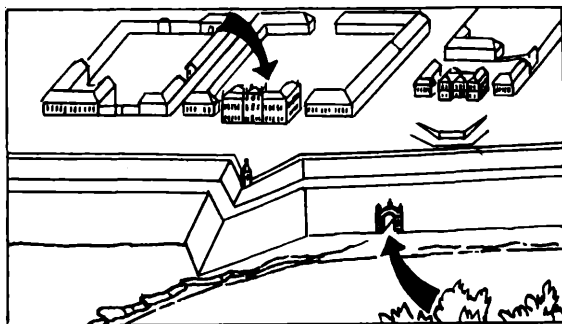
проектным<sup>20</sup>. По большей же части крепостной вал напоминал обычную, довольно пологую насыпь, высотой в среднем от двух до двух с половиной метров и шириной у основания 15–18 м<sup>21</sup>.

Такое состояние крепости через 17 лет после ее основания объясняется рядом причин. Главной было, видимо, отсутствие реального противника, что не стимулировало ускорение крепостных работ. Во-вторых, после первоначальной отсыпки вала его, доведя до проектного профиля, нужно было не только поддерживать досыпкой, компенсируя осадку, размыв и т. п., но и укреплять, что в условиях оренбургского климата было сопряжено с дополнительными трудностями. Дерн, которым обычно обкладывали такие сооружения, прирастал плохо и через некоторое время превращался в песок<sup>22</sup>, поэтому вал нужно было лицевать камнем. Общая длина вала составляла 5 верст и 192 сажени, а работа над крепостными сооружениями в связи с недостатком в людях исчислялась лишь десятками сажень за сезон. Так, например, за 1747 г. один бастион с внутренней стороны подобран камнем, 33 сажени куртины подобрано по профилю дерном и камнем, 146 сажень рва также укреплено камнем<sup>23</sup>. Чтобы крепость в 1760 г. могла выглядеть похожей на изображенную на перспективе, нужен был значительно более высокий темп работ.

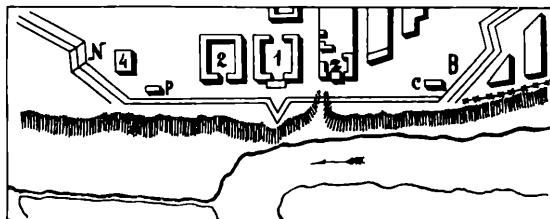
Застройка города тоже не лишена преувеличений. Прежде всего, это касается казачьей слободы. Как на перспективе, так и на плане 1760 г. слобода имеет одинаковые размеры. Она состоит из трех рядов кварталов, или корпусов, как они тогда назывались, которые начинаются

Перспектива Ригельмана

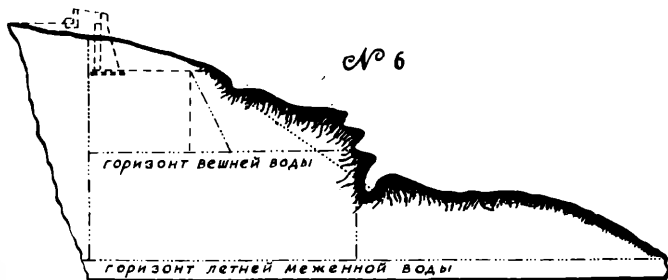
Перспектива  
Оренбурга,  
1760 г.  
Фрагмент



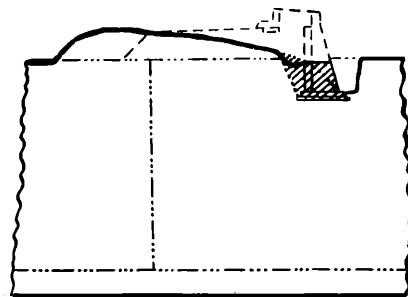
План  
Оренбурга,  
1760 г.  
Фрагмент



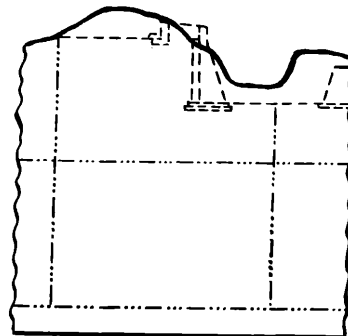
Профиль  
крутости  
над Яиком



№ 4



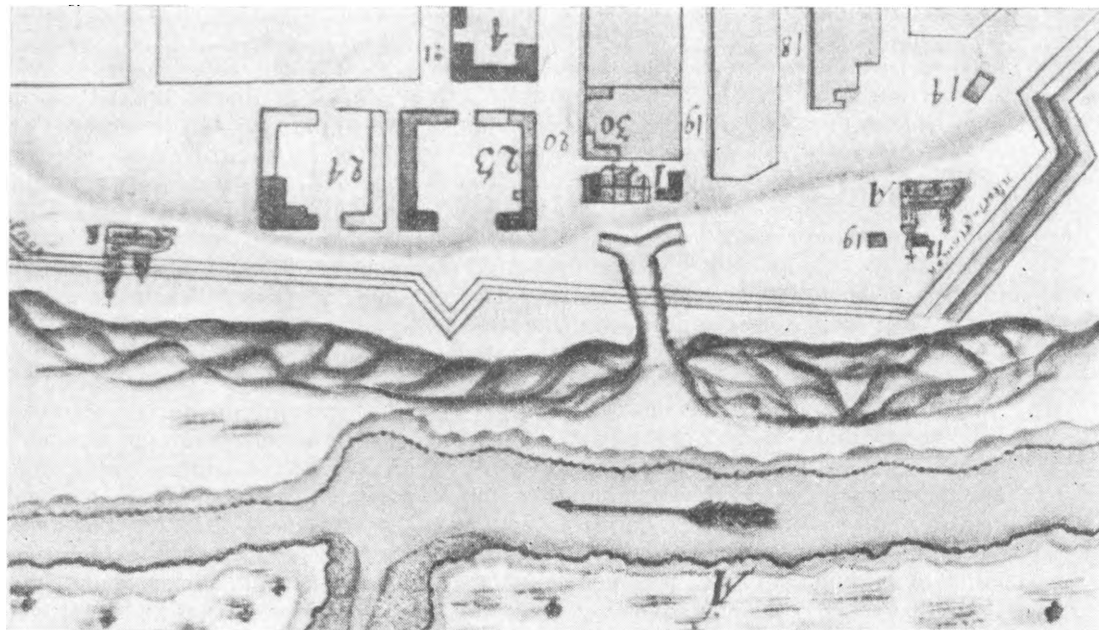
№ 5



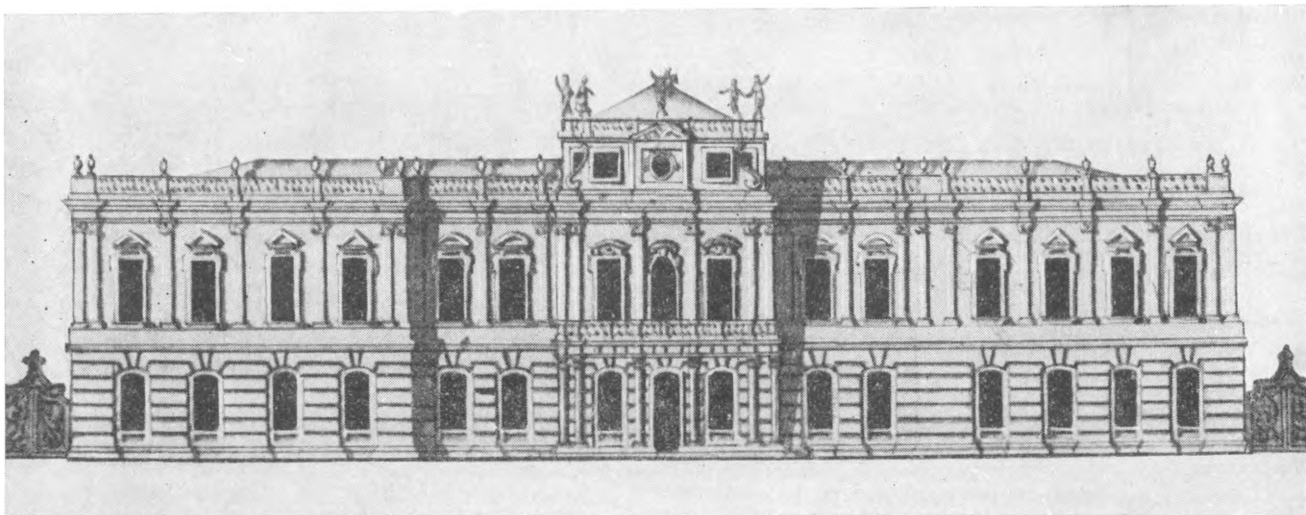
Профиль фаса  
Торгового  
бастiona

Профиль фаса  
Нагорного  
полубастiona

План  
Оренбурга,  
1767 г.  
Фрагмент  
документа







Проект  
главного  
фасада дома  
губернатора

прямо от крепости. В северном ряду — 11 кварталов, в среднем — 13, в южном — 7, не считая очень маленького восьмого квартала, нанесенного на плане. На остальных планах<sup>24</sup> в северном ряду только 7, а в среднем 9 кварталов, последний восточный квартал наполовину уже в обоих рядах, что сокращает застройку по длине примерно на 140 саженей. Интересно отметить, что у Ригельмана этот квартал в северном ряду разделен продольной линией пополам. Южный ряд показан менее однозначно. Три западных квартала есть на плане 1767 г., но их нет на планах 1777 и 1778 гг.; имея в виду большую достоверность плана 1767 г., где показаны даже свободные места в застроенной части, можно заключить, что эти кварталы существовали, но позже были снесены в соответствии с указом от 24 апреля 1767 г., запрещавшим строительство ближе 130 саженей от кроны гласиса крепостей<sup>25</sup>. Допустимость такого вывода основывается и на том, что строить начинали от крепости, всю слободу расположили в расчете на защиту крепостной артиллерии. В южном ряду эти места привлекали и своей близостью к воде. Что касается остальных кварталов, которые подлежали сносу по этому указу, то до 1773 г. на это, возможно, не хватило времени или просто об указе забыли. Таким образом, в действительности в 1760 г. слобода была более чем на четверть меньше изображенной на перспективе. В ней была церковь<sup>26</sup>, которую видно

над склоном. Никаких укреплений вокруг слободы не было.

Застроенность кварталов города-крепости, за редкими и небольшими исключениями, показана правильно. Достоверность отдельных зданий можно проверить только относительно казенных строений, чертежей «обывательских» домов нет. Среди казенных зданий, показанных на перспективе, одно представляет особенный интерес. Это губернаторский дом. На перспективе он указан цифрой 9 и перечисляется среди остальных каменных зданий без каких-либо оговорок (на рис. 2 указан стрелкой сверху). В 1760 г. был фундамент дома, на плане Ригельман показал его линиями без теней. Дальше фундамента дело не пошло, и на остальных планах<sup>27</sup> на этом месте ничего нет. П. И. Рычков в 1760 г. пишет о губернаторском доме следующее: «... к настоящему ж дому, по определению вышепомянутого господина действительного тайного советника, сделан только фундамент; и когда б он по назначенному плану и фасаду отделан быть мог, то б достойно было почесть его между лучших строений, в резиденциях императорских имеющихся»<sup>28</sup>. Иллюстрация<sup>29</sup> показывает степень правоты этого очень добросовестного человека, и можно только пожалеть, что здание никогда не было построено. Через 17 лет в своей рукописи «Лексикона»<sup>30</sup> П. И. Рычков вновь сообщает, что дом этот не построен, тем самым подтверждая графические документы. Существование в 1760 г. остальных



указанных цифрами построек подтверждается планами, хотя исключить возможность того, что некоторые не были еще полностью достроены, нельзя.

Вышеизложенное не снижает ценности перспективы Ригельмана, однако заставляет рассматривать ее не только как перспективу реальной крепости, но и в несколько другом аспекте, а именно как изображение города-крепости в идеале, каким видел его человек середины XVIII в.

Остается нерешенным вопрос, почему перспектива сделана именно так. Тем более что ничего проектного в тексте не оговаривается, а надпись, приведенная в начале статьи, подчеркивает реальность изображенного. Не случайно достоверность перспективы не вызвала сомнений.

Относительно причин такого подхода к изображению города-крепости можно пока высказать только предположение, приняв во внимание историческую обстановку конца 50-х годов XVIII в. В Европе шла Семилетняя война, участие в ней требовало средств и пополнения войск. Государство стало испытывать серьезные финансовые затруднения, а для пополнения полков вынуждены были даже уменьшать контингент войск, предназначенный для внутренней службы. Вместе с тем дальнейшее ухудшение положения крестьян вызвало подъем крестьянских волнений<sup>31</sup>. В Индии англичане к этому времени вытеснили французов, и можно было опасаться дальнейшего продвижения их в Азию. Необходимо было сохранить мир с Турцией. В этой обстановке могло быть признано дипломатически целесообразным показать иностранным послам, что новая твердыня на юго-востоке вполне устроена и благоденствует<sup>32</sup>.

\*

<sup>1</sup> Ригельман Александр Иванович (1720—1789) — инженер и историк, генерал-майор (БСЭ, 3-е изд., т. 22, с. 88). В Оренбурге начал службу, очевидно, с середины 40-х годов XVIII в. в чине инженер-подпоручика.

<sup>2</sup> См. последние публикации в научной литературе: Крашенинникова Н. Л. Облик русского города XVIII в. на примере Оренбурга. — Архитектурное наследие, 1976, № 24; Лавров В. А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов. М., 1977, с. 45.

<sup>3</sup> ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 22299. Помещается центральная часть перспективы.

<sup>4</sup> Н. Л. Крашенинникова в указанной статье подчеркивает большую «точность и достоверность» перспективы.

<sup>5</sup> ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 22298. Помещен фрагмент. Схема плана опубликована В. А. Лавровым (указ. соч., с. 45).

<sup>6</sup> ЦГВИА, ф. 349, оп. 27, ед. хр. 2452, профили № 6—9. Этот материал, так же как и планы 1777 и 1778 гг., используемые далее, найден архитектором О. Л. Головиной.

<sup>7</sup> Рычков П. И. Топография Оренбургской губернии. Оренбург, 1887, с. 244, 245. П. И. Рычков Нагорный и Преображенский полубастионы называет соответственно Воскресенским и Успенским. Вероятно, их переименовывали в то время, но новые названия не закрепились.

<sup>8</sup> Там же, с. 245.

<sup>9</sup> ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 22300. План 1767 г. составлен подполковником Петром Кротковым. План ориентирован на юг, поэтому в помещаемом фрагменте цифры и изображения перевернуты. Хорошо видно, что редант и ретраншмент в 1767 г. оставались проектируемыми.

<sup>10</sup> ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 22302, план 1777 г.; ЦГВИА, ф. 349, оп. 27, ед. хр. 2462, план 1778 г.; ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 21528, л. 45, план 1798 г.; ГАОО, ф. 124, оп. 2, ед. хр. 6062, план 1828 г.; ГАОО, ф. 124, оп. 2, ед. хр. 6058, план 1841 г.; ГАОО, ф. 124, оп. 2, ед. хр. 6066, план 1858 г.

<sup>11</sup> ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 2452, профили 2—5, 10.

<sup>12</sup> ЦГВИА, ф. 349, оп. 27, ед. хр. 2462, профили 2, 3. Профили и план 1778 г. помещены на одном листе.

<sup>13</sup> Чернореченская крепость (совр. с. Черноречье) была в 18 верстах, но отделялась от города рекой Сакмарой, мост через которую был уничтожен.

<sup>14</sup> Рычков П. И. Дневник осады/Опубл. А. С. Пушкиным. — Цит. по кн.: Пушкин А. С. Соч. М., 1950, т. 9, с. 219, примеч. \*\*\*\*.

<sup>15</sup> Восточные (Орские) ворота перенесены к середине куртины, с северо-восточной стороны построен второй вал и др.

<sup>16</sup> Указ. ед. хр. Ретраншмент вокруг слободы, так же как ретраншмент и редант на набережной, показаны и на плане 1773 г. (ЦГВИА, ф. ВУА, ед. хр. 22301). Он повторяет план 1760 г., и все дается, по-видимому, проектно. План недооформлен, экспликация написана начерно. Поэтому из рассмотрения в дальнейшем исключен.

<sup>17</sup> Указ. ед. хр. План Кроткова.

<sup>18</sup> Указ. ед. хр. Планы 1777 и 1778 гг.

<sup>19</sup> Рычков П. И. Топография..., с. 245. П. И. Рычков здесь добавляет, что это лучше видно на плане, имея в виду, вероятно, план Ригельмана, потому что эта часть книги написана тоже в 1760 г.

<sup>20</sup> Например, около ворот, особенно северных, где куртина и бастионы первыми были облицованы камнем.

<sup>21</sup> Указ. ед. хр. Профили.

<sup>22</sup> ПСЗ, т. XII, № 9444, с. 760.

<sup>23</sup> Там же, с. 759.

- <sup>24</sup> Указ. ед. хр. Планы 1767, 1777, 1778 гг. С осени 1773 г. слобода перестала существовать, кварталы на планах 1777 и 1778 гг. показаны сгоревшими.
- <sup>25</sup> ПСЗ, т. XVIII, № 12879, с. 106, 107. В указе — ссылки на документы 1748 и 1761 гг., но в ПСЗ их найти не удалось; возможно, это были ведомственные циркуляры или подобные документы.
- <sup>26</sup> Георгиевская церковь, с паперти которой пугачевцы зимой 1773—1774 гг. обстреливали Оренбург.
- <sup>27</sup> Указ. ед. хр. Планы 1767, 1777, 1778 гг., а также все более поздние планы.
- <sup>28</sup> Рычков П. И. Топография..., с. 246.
- <sup>29</sup> ЦГАДА, фонд библиотеки Московского главного архива МИД. Опубликовано Н. Л. Крашевинниковой (указ. соч., с. 74).
- <sup>30</sup> Рычков П. И. Лексикон или словарь топографический Оренбургской губернии, л. 352—352 об. Не опубликован. Цит. по кн.: Ф. Н. Мильков. П. И. Рычков. Жизнь и географические труды. М., 1953, прил. 2, с. 139. П. И. Рычков повторяет здесь слово в слово сказанное о губернаторском доме в Топографии.
- <sup>31</sup> Соловьев С. М. История России с древнейших времен. М., 1964, т. 24, с. 537—539, 670—671.
- <sup>32</sup> План Ригельмана, который расходится с перспективой только в отношении образа крутости и дома губернатора, должен был, возможно, служить подтверждением ее, тем более что расхождения малозаметны.

## ПОСЛЕДНЕЕ ТВОРЕНИЕ РАСТРЕЛЛИ

*В. Е. Вилите*

Годы заката жизни архитектора Франческо Бартоломео Растрелли связаны с западной частью Латвии — Курземе. Представление о них дополняет до сих пор специально не исследованная история строительства православной церкви в бывшей столице Курляндского герцогства Митаве (ныне г. Елгава). Документы архивов Риги, Москвы и Ленинграда свидетельствуют, что маленькая, малозаметная церквушка время от времени занимала умы государственных деятелей и выдающихся архитекторов России. Долголетняя история ее создания отражает дипломатические отношения между Российской империей и крохотным государством на ее западной границе, а также позволяет заглянуть в творческий процесс строителей и художников.

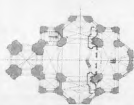
Необходимость создать православную церковь в Митаве возникла в первой четверти XVIII в., когда по воле Петра I дочь его брата Анна выходит замуж за Курляндского герцога Фридриха Вильгельма. 10 июля 1710 г. послы Курляндии в Петербурге подписывают брачный договор, цель которого — усилить влияние России в герцогстве. В статье 6-й данного договора закреплено обещание: «...ея высочество пресветлейшая супруга, купно с своими домовыми служителями, свою божественную службу греческия веры свободно и без помешательства отправлять может в удобном месте в замке в Митаве, и для того будет одна церковь по греческому украшению устроена»<sup>1</sup>.

В 1716 г. Анна Иоанновна прибывает в Митаву. В построенном для нее дворце оборудована православная церковь, а за дворцом в соседнем деревянном домике — храм во имя святых и праведных Симеона Богоприимца и Анны Пророчицы для сопровождавших ее русских людей. Точные данные об этой церкви «для народа» содержит доношение российского министра в Курляндию Э. И. Бутлара Елизавете Петровне. В 1746 г. он пишет: «Вашему Императорскому Величеству всеподданнейше донести имею, коим образом вскоре по прибытии блаженнейшии

памяти Ея Величества Императрицы Анны сюда в Митаву один дом из здешних княжеских домов для российской церкви употреблен, в котором с того времени, когда Ея Величество здесь яко вдовствующая герцогиня Курляндская пребывала, а потом и донныне российская Божия служба отправлялась»<sup>2</sup>.

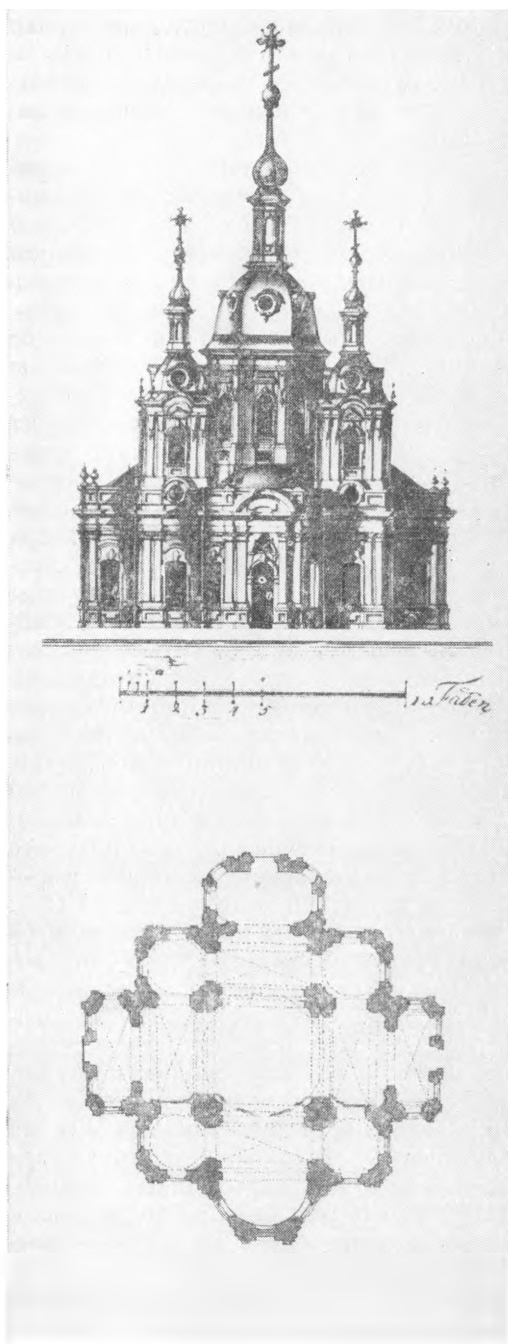
В начале 1730 г. Анна Иоанновна становится императрицей и покидает Курляндию навсегда. Ее наследственными и выкупленными имениями управляет канцелярия, расположенная в Митаве, во главе которой назначается министр. Его полномочия весьма широки — собирать доходы, следить за событиями в герцогстве и направлять их в русло, желаемое для России. Первым на эту должность в 1730 г. отправлен камергер и действительный статский советник князь Александр Черкасский. Через несколько лет в связи с его назначением губернатором Смоленска в Митаву направлен камергер князь Петр Голицын. В его доношении императрице от 6 апреля 1734 г. имеется следующее скупое упоминание о дворцовой «верхней» церкви: «Церковь, которая стояла в Вирцаве в лустгаузе, еще до приезде моего снята... и две местных икон той церкви поставлены в верхней же церкви подле северных дверей»<sup>3</sup>. О закрытии дворцовой православной церкви сообщает указ Анны Иоанновны гофсекретарю Шульжицу в 1736 г.: «А верхнюю церковь имеешь ты разобрать и порядочно сложа оную в добром состоянии держать»<sup>4</sup>.

В Архиве внешней политики России сохранились счета за ремонтные работы в русской церкви «для народа» с начала 40-х годов XVIII в. В то время Курляндский герцог Эрнст Иоган Бирон стал суверенным властелином Курляндии и фактическим правителем России. По его желанию в 1735 г. в Курляндию приезжает Ф. Б. Растрелли, по проектам которого строятся дворцы в Рундале и Митаве. После смерти Анны Иоанновны Бирон арестован, Растрелли отозван в Петербург, имущество герцога описано и большей



части: выданы туда же, имени соизготовлены и арендные деньги ввозы в казну России. Часть из них разрешено извлекать из казны малолетних русских чиновников и ремонт остальных и аренду земель. Доходы и расходы подлежат строгому контролю. Пример тому — «Росписание издержкам для строения и починки, употребленным с начала окладного на здешнюю российскую церковь

и находящегося при том здании священника» — приложение к отчету императрицы российской императрицы и Митрополита святителя К. Саввакия от 24 июня 1780 г. Деньги выданы баумейстеру И. К. Форстеру, каменного дела мастеру Эверсу, кузнецу Кружку и другим мастеровым людям за работу алтаря, а каменного дела мастеру Фектору — за окладными каменщиками<sup>1</sup>.



В том же архиве хранятся доклады императрице российского министра в Курляндии Э. И. Бутлара. В 1749 г. он пишет из Митавы о состоянии православной церкви: «Оное строение ныне хотя по местам подпорами подкреплено и повседневно по возможности починивано, так уже ветхо, что никак более переправить не можно, и повседневно падения онога опасуются. В разсуждении чего я для по-

строения новой церкви и чертеж сделать велел»<sup>8</sup>. Уже осенью следующего года он докладывает: «... я то строение, в котором на одном конце здешняя российская церковь, а на другом как священникова так и певчих жилище находится, по всемилоостивейше апробованному чертежу ныне совсем вновь перестроил и уже в готовое состояние привел, яко де оное весьма хорошо и изрядно построено»<sup>7</sup>.

Об этом здании, построенном на месте прежней церкви, сохранилось много сведений, в том числе три плана. Планы, сметы, сведения об исполнителях строительных работ хранятся как приложения к докладам российских министров в фонде «Сношения России с Курляндией» в Архиве внешней политики России. Один план выполнен «баушрейбером» О. Ф. Лауе в 1760 г., второй — в 1764 г. И. Г. Зейделем, третий — адъютантом инженерного корпуса Я. Швандером в 1765 г. Это был небольшой фахверховый дом (17×6 сажень), построенный на каменном фундаменте, двускатная крыша была покрыта черепицей. Торцом здание выходило на главную — Дворцовую — улицу, где и помещалась сама церковь, на другом конце находились четыре жилые комнаты. Рядом возвышалась 4-угольная звонница, за ней располагались хозяйственные помещения, баня, конюшня, сарай. Все работы были выполнены митавскими мастерами: плотником Иоганом Кристманом Форлером, каменщиком Фридрихом Эбертом, столяром Линде, слесарным мастером Адольфом Фридрихом Хорстманом, стекольщиком Крузе, печником Гейнрихом Бунтцлером<sup>8</sup>.

На имя императрицы от Э. И. Бутлара поступает просьба на дополнительные средства для оформления церкви и нового иконостаса, так как старый слишком мал и написан на старом холсте. В 1751 г. Бутлар получает разрешение заказать иконостас, культовые сосуды и облачение псковскому архиепископу и оплатить заказ арендными деньгами<sup>9</sup>. В последующие годы создается интерьер церкви. Митавский художник-портретист Христиан Сидав весной 1752 г. заканчивает роспись самой церкви: на потолке среди облаков — символ святой Троицы, вокруг окон и дверей — полихромный орнамент, стены и внутренняя лестница расписаны под мрамор<sup>10</sup>. Осенью того же года столяром Безелером и скульптором Крейцбергом изготовлен алтарь<sup>11</sup>, а роспись ал-

*И. Г. Зейдель.  
Три проекта  
православной  
церкви  
в Митаве,  
1764 г.  
Архив  
внешней  
политики  
России  
МИД СССР,  
ф. Сношения  
России  
с Курляндией,  
1751—1779 гг.,  
оп. 63/1, д. 5,  
л. 19, 20, 21*

таря заказана придворному живописцу Д. П. Денферу-Янсену. Для написания икон приглашен иконописец из Пскова. Но скоро обнаружилось, что здание построено плохо и требует многочисленных и дорогостоящих ремонтных работ. О. Ф. Лауе и многим мастеровым людям почти ежегодно выплачиваются деньги за починку крыши, стен, печей, окон.

Дальнейшая судьба церкви связана с политическими событиями в герцогстве. За время пребывания Бирона в ссылке свободный трон герцога занят Карлом, сыном короля католической Польши Августа III. Согласно двустороннему акту между Польшей и Россией православная церковь в Митаве продолжает свое существование «на собственном ее императорского величества иждивении». В том же документе говорится о разрешении строить новое здание церкви<sup>12</sup>. Но так как большая часть доходов с секвестрованных курляндских имений передается новому герцогу, денег на ремонт православной церкви нет и ее состояние становится все более жалким и тревожным. По сравнению с каменными лютеранскими соборами вид и убранство единственной русской церкви в городе вызывают у ее служителей беспокойство. Об этом 21 июля 1760 г. пишет священник Варлаам Зборомирский в канцелярию пребывающего в Митаве русского министра: «... требуют перемены по крайней мере при великих праздниках священническая и диако́нская одежды, особливо последних только одна ешь, а без перемены и та пришла в ветхость, так что служить диакону паче же в праздники немалой стыд ешь ... Колоколов при оной церкви совсем нет и звон бивает в маленькие колокола, оставленные на збережение от кирассирскаго третьего полку ... ибо одна токмо Российская церковь в таких публичных вещах здесь против других законов недостаток терпит ... Что же принадлежит до общей нашей бедности в содержании себя, то так я как причетники отнюдь скрыть ея не можем, потому, что от прихожан россиянского народа никакого доходу нет, ибо оных очень мало здесь жительствоуют, да и те весьма бедны, и притом понеже мы на жалованье состоим, то с тех прихожан по обыкновению и брать невозможно, а сим определенным жалованием едва токмо питаться в состоянии, особливо по тем переменившимся обстоятельствам ...

и потому принуждены последние крохи своего капитала тратить, дабы только и иностранному народу к предосуждению явным образом нищенского состояния нашего причины не подать»<sup>13</sup>.

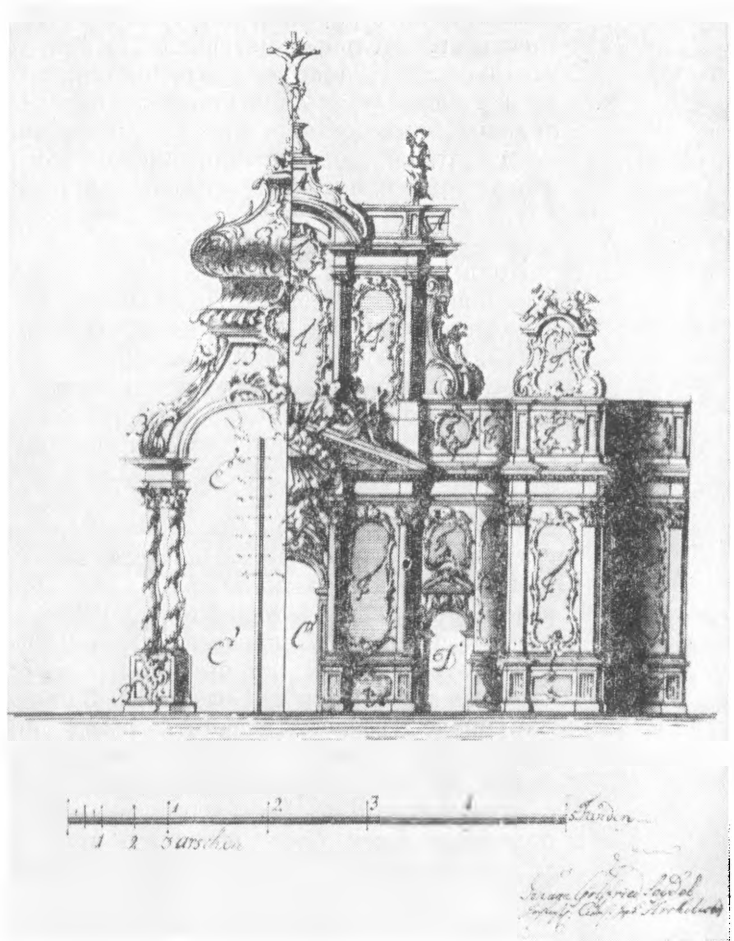
В 1758 г. отстраненного от дел министра Э. И. Бутлара сменяет Карл Симолин. Именно ему суждено было историю строительства церкви связать с именем великого Растрелли. Симолин пытается в своих докладах императрице почти сразу по прибытии в Митаву объяснить плохое состояние церкви недобросовестностью строителей и жаждой наживы от ежегодных нарочно некрепких починков и просит прислать из Петербурга надежного архитектора с полковыми мастеровыми людьми<sup>14</sup>. Проходит еще год, ничего не меняется. Оказывается, что письмо министра затерялось и пролежало в публичной экспедиции с резолюцией императрицы «к исполнению». Весной 1761 г. К. Симолин докладывает: «... церковные, как нещастливые канцелярские служители, которые по снятии секвестра многие выгоды потеряли... приведены всеконечно до крайности», а священник добавляет: «здание церкви, особливо кровля, пришли до такого состояния, что я опасюсь более священнодействовать, для того что при нынешнем ненасном времени в умножившиеся щели так велика бывает течь, что пред алтарем воды много бывает, и на престол сверху несколько протекает, которая течь не токмо может портить одежды, но и совершенную причинить остановку в священнослужении, ешь ли в скорости нового поправления учинено не будет, которое тем скорее потребно, что и на середине церкви от неутвержденного на кровле креста такожде ручьи текут, хотя наперед сего в каждой год оному поправление бывало и только от великой гнилости всего здания безнадежно и на короткое время оставалось»<sup>15</sup>.

3 июля 1761 г. Елизавета Петровна Коллегии иностранных дел приказывает: «... чтоб в находящейся в Митаве здешней православного исповедания церковь некоторыя починки исправлены и построенныя в прежних годах для священников и церковников покои починены, а другие вновь построены, равно как и потребныя в церковь сосуды, книги и одежды зделаны были, и на все то употребить до тысячи рублей из рижских доходов, о доставлении которых в Митаву к

статскому советнику Симолину и о присылке туда по его требованию архитектора с полковыми мастеровыми людьми писано от нас в рижскую губернскую канцелярию приложенным при сем указом, который наша Коллегия иностранных дел имеет от себя в Ригу доставить»<sup>16</sup>. Попытка Симолина найти в Риге плотника и каменщика кончается неудачей. Только ремонт церкви и строительство жилого дома служителям церкви обходятся дороже установленной суммы. Министр намерен искать русского подрядчика, который по сходной цене взял бы на себя проведение всего комплекса работ. В это время умирает Елизавета Петровна. Следует смена рижских губернаторов. На долгие годы губернаторский пост занимает генерал-аншеф Г. Броун. Он отвечает на требование Симолина выдать 1000 рублей отказом, так как по решению сената 30 мая 1762 г. прежние царские указы отменены и все доходы из губернии отсылаются в Петербург. Здание церкви тем временем все больше приходит в упадок, грозит обвалиться колокольня. Симолин в своем очередном докладе к императрице предлагает строить новое здание.

Митава, столица герцогства, готовится к большим переменам. Из ссылки освобожден Бирон, которому возвращен титул герцога и часть имущества. По этому случаю составлен двусторонний акт между Екатериной II и Бироном. В этом документе зафиксировано обещание Бирона не возражать против существования русской православной церкви в протестантском герцогстве и, более того, способствовать строительству нового здания церкви: «Долженствуем и хотим мы исповедникам греко-российской веры не токмо дозволить в нашей столице Митаве свободное и беспрепятственное отправление веры, но и строение публичной церкви... сколь бы часто нужда ни потребовала, вышеупомянутую церковь и дом починить или же и совсем новые зделать; то мы и наши ленопреемники сему отнюдь не попрепятствуем, но еще вспомошествовать будем»<sup>17</sup>.

2 марта 1764 г. императрице от Коллегии иностранных дел представлен доклад, подписанный канцлером Никитой Паниным. Он просит разрешения выдать из Коллегии экономии необходимые средства для строительства нового здания православной церкви в Митаве. На следующий



день на его доклад последовала собственноручная резолюция Екатерины II «Быть по сему», и начинается долгая и сложная переписка между чиновниками Петербурга, Москвы, Риги и Митавы.

13 апреля 1764 г. Панин сообщает Симолину о разрешении строить в Митаве вместо старой деревянной новую каменную православную церковь: «... и вы потому имеете чрез архитектора (которого буде в вашем месте нет, требовать из Риги)... церковное и прочее строение осмотра, вновь постановить намере во первых препорцию новому церковному строению, которое увеличивать кажется не нужно, а надобно зделать хотя и небольшую, да для прочности каменную»<sup>18</sup>. Рижскому генерал-губернатору в тот же день дан указ отправить из своей канцелярии архитектора «искусного и такого, на которого б сколько при сем случае и особливо при строении во всем без сомнения положиться было можно»<sup>19</sup>, а также

Ф. Б. Растрелли.  
Проект иконостаса,  
1764 г.  
Там же, л. 23

помочь нанять рабочих, мастеров и подготовить строительный материал. Из рапорта Броуна от 24 апреля выясняется, что «в ведомстве губернии никакого определенного архитектора, кроме мурника, не имеетца»<sup>20</sup>. Доношение аналогичного содержания написано в Митаве, где тоже «искусного архитектора сыскать не можно»<sup>21</sup>.

Но именно в 1764 г. в Курляндию по приглашению Бирона возвращается Растрелли. Герцог из Риги в свои владения отправляется уже 10 января 1763 г. Растрелли, вероятно, побывал в Митаве осенью того же года. Сохранилась запись в журнале проезжающих через Ригу иностранцев: «... следующий из Италии 8 августа 1763 г. в Санктпетербург господин обер-архитектор генерал-майор и ковалер граф де Растрелли...»<sup>22</sup>. 9 августа 1764 г. в журнал опять занесена фамилия Растрелли: он прибыл в город «только проездом по пути из Санктпетербурга в Италию»<sup>23</sup>. Из других источников известно, что он направлялся в Болонью<sup>24</sup>. Запись в журнале позволяет уточнить до сих пор неясный момент в биографии Растрелли. Вероятно, он выезжает из Петербурга с намерением ехать до Италии, но в августе 1764 г. по пути на родину в Митаве состоялись его решающие переговоры с Бироном, в результате которых путешествие было прервано и Растрелли принял должность обер-интенданта княжеских строений. Из Петербурга в Елгаву приезжает и поступает на должность придворного архитектора Курляндского герцога Иоганн Готфрид Зейдель. 9 апреля 1765 г. Карл Симолин сообщает: «...принужден я был склонять герцогского архитектора, который пред тем только в службу его светлости из Петербурга принят, но и он также, то без особливаго повеления, то за множеством княжеских строений показанный план и смету сочинить отговаривался; однако ж наконец подал мне вдруг два плана под № 1 и 2<sup>м</sup>; а как тот и другой показались гораздо обширны, и по смете под знаком + чрезмерно дороги, то я приказал ему еще поменее тех сделать, итак изготовил он последний план под № 3<sup>м</sup>, купно с планом под № 4<sup>м</sup> всего места, где церковь ныншняя стоит, и с планом иконостаса под № 5<sup>м</sup>, объявляя, что меньше того новой церкви сделать уже не можно, да и цена, как он думает, не свыше пятнадцати тысяч та-

леров простираться будет, исключая священнических покоев.

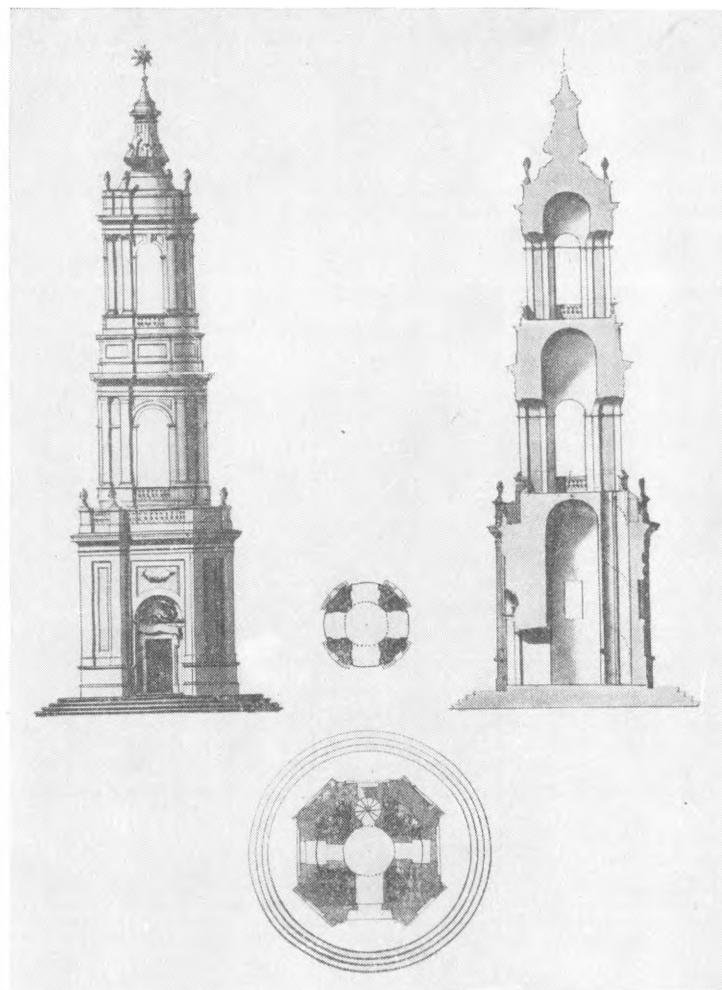
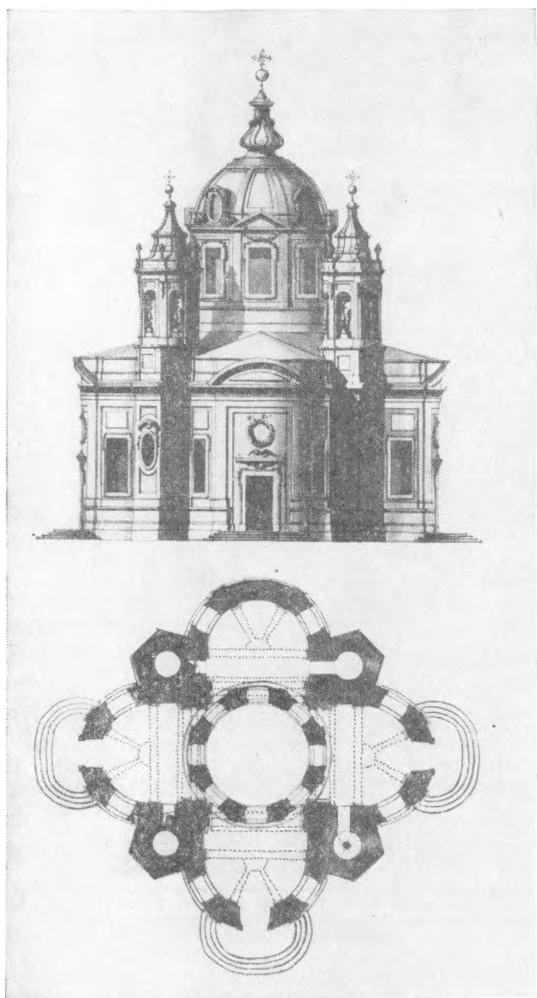
Я смелость принимаю все сии планы, и смету с оригинальными щетами мастеров под лит: А. В. С. и D. поднести Вашему Императорскому Величеству... и когда Вашего Императорского Величества на создание церкви соизволение будет, то по моему слабейшему мнению лутче с вышеписанным княжеским архитектором договориться, что он единожды за все труды свои возмет, также вместо надзирателей и баушрейберов добраго афицера с писарем из рижского гарнизона определить; а нехудо когда б и работные люди оттуда ж даны были, ибо с воли здесь очень дороги, кроме главных мастеров, с которыми для того надобно подрядиться, либо здесь, либо в Риге, что они хотя и недешевы, но в работе всегда надежнее быть могут»<sup>25</sup>.

На столь важное для нас письмо резолюция Панина, предназначенная для императрицы, никакой информации не содержит, канцлер весьма равнодушно отмечает: «По многим резонам потребно содержание нашей церкви с некоторою знатностию» — и предлагает поручить дело «старикуну генералу Воейкову, он в близости свое имеет пребывание и довольно знает тамошней земли состояние и обряды, к тому же, будучи сам нашего закона, лутче определять может все нужное и пристойное для церкви»<sup>26</sup>.

Дальнейшие события показывают, что резолюция оставлена без внимания. Без внимания также оставлены три варианта церкви и смета, выполненные Зейделем. Проекты Зейделя лишены яркой индивидуальности и не отличаются четкостью пространственного мышления. Иконостас перегружен деталями, которые не выдержаны в масштабе. Чертежи представляют собой некий усредненный образ русской барочной архитектуры середины XVIII в., но с главенствующим влиянием Ф. Б. Растрелли. Не исключено, что Зейдель попал в Курляндию благодаря его рекомендации.

Эти три проекта представляют собой три варианта пространственного объема православного храма — от крестово-купольного пятиглавия до базилики в форме латинского креста, испробуя и полигональный центральный объем, увенчанный куполом, с трехэтажной колокольней. Все проекты и смета подписаны курляндским придворным архитектором Иоганном Гот-





фридом Зейделем. В связи с деятельностью Растрелли «архитектурии бомощник Зейдель» упоминается в Петербурге как исполнитель копии одного проекта<sup>27</sup>. Уточнить время создания проектов позволяют приложенные сметы. Одна из них подписана Зейделем в декабре 1764 г., вторая, составленная разными мастерами для третьего варианта храма, имеет ту же дату.

По приказу Екатерины II действительный статский советник И. П. Елагин поручает выполнить проект церкви архитектору А. Ринальди<sup>28</sup>. 21 июля 1765 г. Елагин получает от Ринальди четыре листа чертежей — чертежи фасада, разреза, колокольни, иконостаса — и высылает их в Ригу генерал-губернатору для составления сметы. На чертежах мы видим великолепный пятиглавый собор в стиле ран-

него классицизма; два проектных листа подписаны рукой Ринальди<sup>29</sup>.

30 июля 1765 г. чертежи попадают к Г. Броуну. Инженерный адъютант Я. Швандер вместе с «коронными мурного, столярного и плотничьего художества мастерами» с чертежами выезжает в Митаву для осмотра грунта и составления сметы. Через месяц группа сдает обмеры существующих зданий с нанесением на плане новой церкви. Чертеж свидетельствует, что Ринальди имел весьма мало исходных данных, так как здание на строительной площадке просто не помещалось. Швандер крайне озабочен и тем, что «по притчине показанной тесноты и близости протчаго строения такому великолепному зданию весь вид отнимать может»<sup>30</sup>. Единственный выход — забрать соседний грунт, на котором находится

*А. Ринальди.  
Проект православного собора в Митаве, 1765 г.  
Там же, л. 60*

*А. Ринальди.  
Проект колокольни, 1765 г.  
Там же, л. 62*



Ф. Б. Растрелли.  
Проект православной церкви в Митаве, 1767 г.  
Там же, л. 120, 121

Ф. Б. Растрелли.  
Осуществленный проект православной церкви в Митаве, 1767 г.  
Там же, л. 123а

корчма. Жилых помещений на плане Ринальди не предусмотрено, инженерный адъютант предлагает перестроить под них старую церковь.

10 сентября 1765 г. план Швандера, проекты Ринальди, смета на 60 тыс. руб. отправлены из Риги в Петербург на утверждение, и целый год, как и бумаги Зейделя, планы Ринальди лежат в канцеляриях столицы. После очередного сообщения Симолина, что старая церковь становится все хуже — необходима новая крыша, а денег взять неоткуда, — начинаются поиски проектов и смет. 7 августа 1766 г. они переданы Панину. Ручкой императрицы отмечено: «Рисунок сей церкви у Елагина и за Никитом Ивановичем не строит, просим решения»<sup>31</sup>. Письменное решение, если такое было, нам пока неизвестно. Можно только догадаться, что вариант собора, предложенный Ринальди, по курляндским расценкам показался слишком дорогим.

Развязку затянувшимся поискам дешевого и репрезентативного проекта церкви предоставляет весной 1767 г. Растрелли. Он подает Симолину два новых чертежа. Причина столь большого внимания великого архитектора к Митавской церквушке — желание обеспечить будущее своей семье. Об этом рассказано в письме Растрелли к Панину, найденном и опубликованном Ю. М. Овсянниковым<sup>32</sup>. Вместо определенной императрицей пенсии 1000 руб. в год он просит выдать ему сразу 12 тыс. руб. 17 марта 1767 г. на основании личной беседы с ним Симолин сообщает Панину о существовании двух новых чертежей, может быть, последних в жизни архитектора:

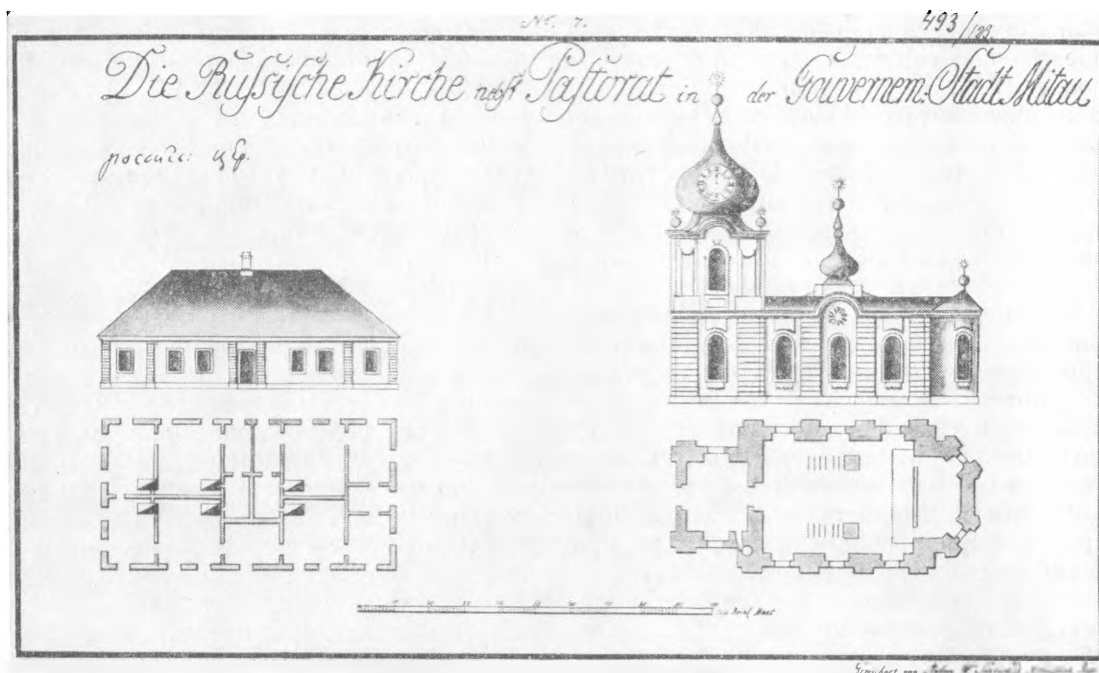
«Милостивейший государь мой Никита Иванович,

Граф Растрелли, изготовя план новый здесь греко-российской каменной церкви, вручил мне при своем к вашему высокопревосходительству письме, а в запасе и

еще другой подороже на разсуждение представил, сказывая, что тот, который под лит: А, не более, по его примерной выкладке, как от 14 до 15 тысяч талеров албертс требует, а под лит: В. возжеланное построение свыше 25 тысяч рублей стать может... в разсуждении сметы я желал точного истолкования, сколько чего именно к сему строению надобно и по какой цене всякую требующуюся вещь достать можно, дабы в силу милостивого вашего превосходительства повеления приблизится удобней было к наилучшему и основательному разсмотрению; однако помянутой граф Растрелли на то мне ответствовал, что такая подробность ныне учинена быть не может, для того, что всякая вещь объявляет свою точную цену при действительной покупке, а при покупке всегда излишек показывается, и, следовательно, смета увеличиваться будет; что он теперь, правда наугад, сделал ищисление, но в том, конечно, не ошибся, что на строение по плану лит: А не более написанной цены потребно, в чем включаться имеет не токмо особенно церковь и колокольня с наружною и внутреннюю отделкою и иконостасом, который вновь только вверх прибавится, а прочие образа старья годятся, но и ограда и жилье. ... я, будучи от него уверен таким образом, не мог далее его беспокоивать положением всех подробностей в имянном росписании и, удовольствуясь тою небольшою ценою противу прежних выкладок, подношу при сем оные оба плана с рисунками и с письмом его и передаю на особое вашего превосходительства разсуждение; и ежели соизволено будет на тот или другой план согласиться, в таком случае повелено было б каменщиков и плотников кому надлежит в Москве подрядить и сюда выслать, а столяров из адмиралтейства петербургского при случае отправления написанного железа открывающеюся водою до Риги прислать, в Ригу ж благовременно указ пожаловать, дабы безотговорочно нужный лес за коронную цену уступлен был; но что касается до денег, оные бы лутче получить поблизости из Риги, где все доходы талерами собираются, и оттуда можно скорее их достать, когда намерение принято будет еще нынешнею весною строение зачивать. Господин граф Растрелли уверяет, что в одно лето оная церковь сооружиться может...

17/28 марта 1767 г.»<sup>33</sup>.

Историческую ценность имеют еще два доклада Симолина, содержащие информацию о Растрелли. 19 марта 1771 г. он пишет: «... а между тем всенижайше донести долженствую, что бывшей обер-архитектор граф Растрелли, который в бытность свою здесь сочинил для оной церкви всемилостивейше апробованный план под литерою А., намерен был по оному и положенному им изчислению сам все в действо произвести, что несумненно по отменной Вашего Императорского Величества милости и щедроте к нему он исполнил, когда бы ныне здесь был; я, будучи в сей надежде, не хотел его потому скучать о взятии копии с двух тогда им сделанных планов и положенной по оным сметы, не зная, который из них апробован быть имеет, отправил все в оригинале к действительному Вашего Императорского Величества тайному советнику, сенатору обер-гофмейстеру и кавалеру графу Никите Ивановичю Панину при письме моем от 17/28 марта 1767 г., при котором особое еще от него Растрелли с изъяснением об оном плане и о всех прочтих надобностях письмом приложено было; но как он в прошедшую осень отсюда в Санктпетербург отъехал и уповательно с прочими концептами и оной с собой взял, то Ваше Императорское Величество всеподданнейше сим прошу всемилостивейше повелеть посланных мною при реченном письме как план под литерою А., так и принадлежащую к оному смету с письмом его Растрелли обратно ко мне прислать; по получении чего не умедлю я ригскому генерал-губернатору о присылке сюда искусного архитектора за наимением здесь предложить, который бы вместо графа Растрелли сие строение по оному плану и изчислению возвести и я с ним о том смотрении иметь мог»<sup>34</sup>. Через два месяца с утвержденного плана и с письма Растрелли, которое содержит смету и перечень необходимых для здания материалов, были сняты копии и отправлены в Митаву. Следовательно, хранящиеся в Архиве внешней политики России планы являются оригиналами. В письме Симолина от 12 февраля 1776 г., написанном после смерти Растрелли, последний раз каменная церковь в Митаве связана с его именем. В последующих документах здание безымянное. Вместо одного лета, как предусмотрел Растрелли, строительство церкви безнадежно растянулось. Составленная архи-



План  
и боковой  
фасад  
русской  
церкви  
в Митаве,  
1-я полови-  
на XIX в.  
ЦГИА  
СССР,  
ф. 1339,  
оп. 1, д. 441,  
л. 7

тектором смета была исчерпана задолго до окончания работ. Симолин пытается это как-то объяснить и напоминает императрице: «По ветхости и древности здесь греко-российской церкви, в которой божью службу почти уже отправлять нельзя было, Ваше Императорское Величество всемилостивейше повелеть соизволили построить вместо оной новую каменную церковь со всеми к оной нужными пристройками по плану, сочиненному покойным графом Растрелли, и определить на то из доходов Ригской губернии 15 тысяч ефимков. Смета по оному плану учинена помянутым Растреллием в такое время, когда здесь материалы и работа мастеровых людей в умеренной и дешевой цене состояли»<sup>35</sup>.

16 июля 1769 г. Коллегия иностранных дел сообщает Коллегии экономии, что получен план и смета на строение в Митаве новой каменной церкви, и просит подготовить 15 тыс. руб. серебром. После многочисленных указов 23 сентября первые 5 тыс. руб., а через год остальные деньги переданы в Коллегию иностранных дел. Но они не дошли до Риги, не говоря о Курляндии. Г. Броун получает письмо, в котором именем императрицы ему приказано для приготовления материалов и выписывания из России железа и ремесленников выдать из рижских доходов

15 тыс. рейхсталеров. Так как все деньги отправлены в Петербург, Симолин не получает ничего. Первая сумма — 7 тыс. талеров — ему выдана 27 июля 1773 г.

Вторая проблема — найти вместо Ф. Б. Растрелли руководителя строительных работ. После долгих безрезультатных поисков в Риге церковь построить «во всем по плану» обязался бывший «баушрейбер герцогских строений» О. Ф. Лауе. Он нанимает мастеровых людей и обещает до конца лета построить фундамент. В конце прошлого века при разборке фундамента найдена металлическая доска с текстом на латинском и русском языках: «Во время благополучного царствования победоносной великой Государини Императрицы и Самодержицы Всероссийской Екатерины II заложено сие здание лета Христова 1774<sup>го</sup> июня 23 числа»<sup>36</sup>. Это событие также отмечено в местной немецкой газете: «В прошлый понедельник здесь аккредитированный русский императорский господин министр действительный статский советник и кавалер фон Симолин торжественно заложил фундамент здешней новой греческой церкви»<sup>37</sup>.

Строительные работы продолжались пять лет. Пришлось преодолевать ряд материальных и организационных трудностей. Три года ведется исследование дела об утонувшей барже. Лауе в 1774 г. купил

известь, подрядил рижского жителя Матвея Григорьева перевезти груз из Риги до Митавы. Григорьев купил баржу, погрузил известь, но отправился в путь поздней осенью, во время сильных ветров. Баржа на реке Даугаве у Кенгарага утонула, строительство церкви приостановилось. Попытки через рижского губернатора взыскать с виновного потерянные деньги привели лишь к заключению, что с бедного крестьянина помещика Татищева «вышеписанного взыскания денег учинить никак будет невозможно, кроме того, что означенный крестьянин яко обманщик и не старающейся по обязательству своему исполнить штрафован быть имеет публично на теле»<sup>38</sup>.

В 1778 г. строительство церкви в основном закончено, но все деньги израсходованы, и не на что выполнить внутреннюю отделку. Сильный ветер срывает с крыши оставленной рядом старой церкви часть черепицы и повреждает окна новостройки. Приводя в пример успешно завершённое строительство православной церкви под Ригой в Дюнаменте (Даугавгрива), советник посольства И. Кельдерман, принявший на себя обязанность умершего Симолина, просит дополнительных средств. Коллегия иностранных дел в то время субсидирует строительство православных церквей по всей Европе, переписка об организации их в Париже<sup>39</sup> и Лондоне<sup>40</sup> ведётся с 1768 г. Средства найдены и для Митавы. В мае 1780 г. происходит торжественное открытие церкви<sup>41</sup>.

В 1883 г. в церкви вспыхнул пожар, описание которого содержит информацию о ее интерьере: «Этим пожаром иконостас церкви, бывший в три яруса, сильно поврежден... живопись на всем иконостасе попортилась, а во втором ярусе иконы даже облупились»<sup>42</sup>.

В конце прошлого столетия население губернского города увеличивается, и церковь не может вместить всех прихожан. К тому времени появляются описания с явным намерением получить здание больших размеров и отвечающее эстетическим требованиям времени: «...храм этот устроен был в весьма малых размерах, без купола, без алтаря и боковых выходных дверей. После столетнего существования этот храм в настоящее время, при своей тесноте, представляет вид убожества среди иновечерских обширных церквей как по внешнему, так и по внутреннему

состоянию»<sup>43</sup>. Специально созданный строительный комитет приглашает академика архитектуры Н. М. Чагина, он в 1888 г. представляет чертежи перестройки здания. 3 июля 1890 г. производится закладка нового пятиглавого собора на частично разобранный фундамент и стены алтарной части старого здания, работы завершены 14 ноября 1892 г.

Церковь XVIII в. не сохранилась, но в нашем распоряжении имеются два плана, позволяющие судить о ее художественной ценности. Один из них — набросок ситуационного плана, сделанный по заказу Н. М. Чагина<sup>44</sup>, второй — план и боковой фасад церкви<sup>45</sup>. Именно этот обмер начала XIX в. доказывает, что церковь, которая сто с лишним лет простояла в центре Елгавы, была построена весьма точно по проекту Растрелли. Несмотря на наивность изображения, на нем видны почти все предусмотренные архитектором детали. В своем конечном решении маленькая скромная церковь в сравнении со всеми нам известными проектами Растрелли заметно приближается к классицизму и свидетельствует об эволюции его творческой мысли. Нынешнее псевдовизантийское строение со времен Великой Отечественной войны лежит в руинах. Хочется верить, что жители Елгавы, успешно воссоздавшие свой город и его гордость — дворец, сумеют найти положительное решение и судьбы остатков здания, включающего в свои стены последнее творение Ф. Б. Растрелли.

\*

<sup>1</sup> ЦГИА ЛатССР, ф. 412, оп. 1, д. 23206, л. 66.

<sup>2</sup> АВПР, ф. Сношения России с Курляндией (СРК), 1746, оп. 63/1, д. 2, л. 66—66 об.

<sup>3</sup> Там же, 1734 г., оп. 63/1, д. 4, л. 20.

<sup>4</sup> Там же, 1736 г., оп. 63/1, д. 5, л. 1.

<sup>5</sup> Там же, 1751—1779 гг., оп. 63/1, д. 5, л. 17—17 об.

<sup>6</sup> Там же, 1749 г., оп. 63/1, д. 1, л. 36—36 об.

<sup>7</sup> Там же, 1750 г., оп. 63/1, д. 2, л. 242.

<sup>8</sup> Там же, л. 234 об.

<sup>9</sup> ЦГИА ЛатССР, ф. 96, оп. 6, д. 901, л. 1.

<sup>10</sup> Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst a d. J. 1889. Mitau, 1890, S. 19.

<sup>11</sup> АВРП, ф. СРК, 1754, оп. 63/1, д. 2<sup>a</sup>, л. 265.

<sup>12</sup> Там же, 1751—1779 гг., оп. 63/1, д. 5, л. 30.

<sup>13</sup> Там же, л. 11—12 об.

<sup>14</sup> Там же, л. 8.

<sup>15</sup> Там же, л. 26 об.—27 об.

<sup>16</sup> Там же, л. 34.

<sup>17</sup> Там же, л. 46.

<sup>18</sup> Там же, л. 49 об.

<sup>19</sup> Там же, л. 51—51 об.

<sup>20</sup> Там же, л. 53—53 об.

<sup>21</sup> Там же, л. 54 об.

- <sup>22</sup> АВПР, ф. Внутренние коллежские дела, 1763—1777 гг., оп. 2/6, д. 3501, л. 6.
- <sup>23</sup> Там же, л. 95.
- <sup>24</sup> *K. Stählin. Aus den Papieren Jakob v. Stählin. Königsberg, 1926, S. 267—268.*
- <sup>25</sup> АВПР, ф. СРК, 1751—1779 гг., оп. 63/1, д. 5, л. 63 об.—65.
- <sup>26</sup> Там же, л. 65 об.
- <sup>27</sup> *Денисов Ю., Петров А. Зодчий Растрелли. Л., 1963, с. 166.*
- <sup>28</sup> Бумаги И. П. Елагина см.: ЦГАДА, ф. 18, л. 223.
- <sup>29</sup> АВПР, ф. СРК, 1751—1779 гг., оп. 63/1, д. 5, л. 59, 60, 61, 62.
- <sup>30</sup> Там же, л. 75.
- <sup>31</sup> Там же, л. 107 об.
- <sup>32</sup> Полный текст двух писем Растрелли к Панину 1767 г. в переводе на русский язык опубликован в статье Ю. М. Овсянникова «Новые материалы о жизни и творчестве Ф. Б. Растрелли» (Советское искусствознание, 79. М., 1980, с. 347—349). Автор дает неточную датировку писем, что приводит к ряду неверных заключений.
- <sup>33</sup> АВПР, ф. СРК, 1751—1779 гг., оп. 63/1, д. 5, л. 112—114.
- <sup>34</sup> Там же, л. 147 об.—148.
- <sup>35</sup> Там же, л. 173 об.
- <sup>36</sup> ЦГИАЛ, ф. 799, оп. 16, д. 490, л. 82.
- <sup>37</sup> *Mitauische Nachrichten d. 7. Julius 1774.*
- <sup>38</sup> АВПР, ф. СРК, 1751—1779 гг., оп. 63/1, д. 5, л. 185 об.
- <sup>39</sup> ЦГАДА, ф. 168, оп. 1, д. 115, л. 1.
- <sup>40</sup> Там же, д. 106, л. 1.
- <sup>41</sup> *Mitauische Zeitung d. 23 May 1780.*
- <sup>42</sup> ЦГИАЛ, ф. 799, оп. 16, д. 490, л. 1 об.—2.
- <sup>43</sup> ЦГИА ЛатССР, ф. 412, оп. 1, д. 23206.
- <sup>44</sup> ЦГИАЛ, ф. 799, оп. 16, д. 490, л. 49.
- <sup>45</sup> Там же, ф. 1339, оп. 1, д. 441, л. 7.

# РИЖСКАЯ ПОСТРОЙКА АНРИ ВАН ДЕ ВЕЛЬДЕ

*Э. Е. Клявинь*

13 октября 1909 г. в рижской немецкой газете «*Rigasche Zeitung*» была опубликована заметка «Анри ван де Вельде в Риге». Неизвестный сотрудник газеты писал: «В течение нескольких дней пребывает в нашем старом городе блистательный гость. Профессор Анри ван де Вельде, один из пролагателей путей „нового стиля“, по приглашению прибыл в Ригу, чтобы представить здесь свои проекты здания пастората церкви Петра»<sup>1</sup>. Далее сообщалось, что осуществление проекта уже доверено ему и что ван де Вельде возвращается в Веймар, чтобы, переработав планы, приступить в следующем году к руководству строительством. Во время интервью он показывал наброски и планы пастората, кроме того, похвалил застройку Риги, парковый район в центре (последний, кстати, действительно являлся градостроительным достижением.— Э. К.) и пожелал, чтобы по возможности был сохранен старый город с его историческим «ганзейским видом»<sup>2</sup>. В дальнейшем газета изредка напоминала читателям о строящемся здании и его архитекторе<sup>3</sup>, а в иллюстрированном приложении к другой газете, «*Rigasche Rundschau*», в июле 1911 г. были помещены эссе ван де Вельде «Мое признание в любви» и фотографический портрет автора<sup>4</sup>.

Насколько нам известно, этим и ограничилось внимание, уделенное постройке ван де Вельде печатью начала века. Проект, принадлежащий столь популярному тогда деятелю «модерна», и возведенное на улице Вальню, в самом центре Риги, крупное пятиэтажное здание по неизвестным причинам не заинтересовали издателей ежегодника «*Jahrbuch für bildenden Kunst in Ostseeprovinzen*» (орган рижского общества архитекторов, в котором обычно публиковались материалы об архитектурных конкурсах и новых постройках Риги). Пасторат не заинтересовал и Карла Остхауза, немецкого мецената и единомышленника ван де Вельде, издавшего в 1920 г. о нем первую монографию, в которой рижскому зданию уделено всего несколько фраз<sup>5</sup>. В 20-е и 30-е годы

нашего века, в период распространения функционализма и неоклассицизма, отдельная постройка пионера «стиля модерн» еще меньше могла привлечь к себе внимание пишущих об архитектуре. Ее лишь упоминает известный балтийский историк архитектуры и искусства П. Кампе в статье, посвященной истории строительства церкви св. Петра (1939 г.)<sup>6</sup>.

К сожалению, этот единственный в северо-восточной Европе памятник деятельности ван де Вельде не сохранился. В октябре 1944 г. во время военных действий здание сгорело. После войны на этом месте был сооружен громадный массив гостиницы «Рига», и о постройке бельгийского классика «модерна» основательно забыли. Сам ван де Вельде считал ее и почти одновременный проект театра на Елисейских полях в Париже двумя «крупными задачами» тех лет его активной деятельности в области архитектуры<sup>7</sup>. В мемуарах ван де Вельде, изданных в 1962 г. Х. Курьелом, пасторату в Риге посвящен специальный раздел<sup>8</sup>. В нем кратко изложена история конкурса, сообщены отдельные подробности о строительстве и конструктивных особенностях здания (использование бетономешалки, соединение плитного бетонного фундамента со сваями), но главным образом пересказываются различные сохранившиеся в памяти престарелого мастера впечатления о поездках в Ригу. Это чрезвычайно яркие и интересные страницы; Вельде вспоминает бедные литовские равнины, наблюдавшиеся им из окон поезда, пышные приемы в Риге, превосходящие богатством предметов застолья все, что ему приходилось видеть в домах немецкой аристократии и финансистов, мастерство латышских ремесленников, хорошо чувствующих материал и ловко орудующих пилой и топором. Однако глава о пасторате не содержит истории его строительства и, к сожалению, никаких сведений, поясняющих архитектурный замысел и его решение.

О нем мало что мог сообщить немецкий исследователь К.-Х. Хютер, опубликовавший в годы реабилитации «модерна» ос-



новную монографию о ван де Вельде (1967 г.)<sup>9</sup>. Пользуясь воспоминаниями веймарского сотрудника последнего П. Ундейча и самого ван де Вельде, Хютер представил минимальные данные (годы постройки, заказчик, длина фасада, краткая «пространственная программа», упоминание о железобетонном фундаменте) и в качестве графического материала опубликовал приблизительный упрощенный план, реконструированный по фотографии, отображающей ван де Вельде в его веймарском ателье за работой над проектом пастората<sup>10</sup>.

Работу ван де Вельде не рассматривал и современный латышский историк архитектуры Я. Крастыньш, охвативший в своей диссертации об архитектуре Риги второй половины XIX — начале XX в. громадный материал<sup>11</sup> и позднее опубликовавший книгу об архитектуре «модерна» в Риге<sup>12</sup>. Лишь в 1974 г. историк А. Янсон в популярном издании «Dabas un vestures kalendārs» напомнил о здании ван де Вельде и привел перевод главки о пасторате из воспоминаний архитектора<sup>13</sup>.

Автор данной статьи попытался заполнить эту лакуну в истории архитектуры Риги, а также в истории творчества А. ван де Вельде.

В архивах Риги хранятся документы и письма, освещающие ход конкурса и строительства, поэтажные планы, разрезы и проект фасада, фотографии фасада. Все это в целом позволяет уточнить хронологию постройки, определить функциональные ее особенности, а также в большей или меньшей мере судить об архитектурном решении.

6 ноября 1908 г. на заседании администрации рижской церкви св. Петра была определена в общих чертах первоначальная функциональная программа здания пастората и церковной школы<sup>14</sup>, для которого был у города приобретен за 30 тыс. руб. строительный участок на улице Вальню<sup>15</sup>. Программа была достаточно сложной: 5-этажное здание (вместе с мансардой — 6-этажное) должно было включать несколько квартир для священников и служителей церкви, а также для посторонних квартиросъемщиков, школьные помещения, зал для собраний и в цокольном этаже магазины<sup>16</sup>. Затем тогда же было решено просить трех архитекторов представить проекты и были названы их имена<sup>17</sup>. Ван де Вельде назвал это

«узким конкурсом» и был прав; однако он ошибался относительно одного из своих соперников, предполагая, что таковым был «представитель новой венской школы»<sup>18</sup> (Й. Хофман?). В конкурсе участвовали, кроме ван де Вельде, два рижанина — Отто Хофман (1866—1919), профессор Рижского политехнического института, получивший профессиональное образование там же<sup>19</sup>, и Карл Фельше (1844—1919), консервативный по своему стилю архитектор, учившийся в Берлине и Петербурге и имевший в Риге обширную практику<sup>20</sup>. Участие местных архитекторов в конкурсе закономерно; что касается ван де Вельде, то он сам объяснил решение принять приглашение появившейся возможностью расширить свое «поле деятельности» до России и назвал функциональную задачу постройки «очень привлекательной»<sup>21</sup>.

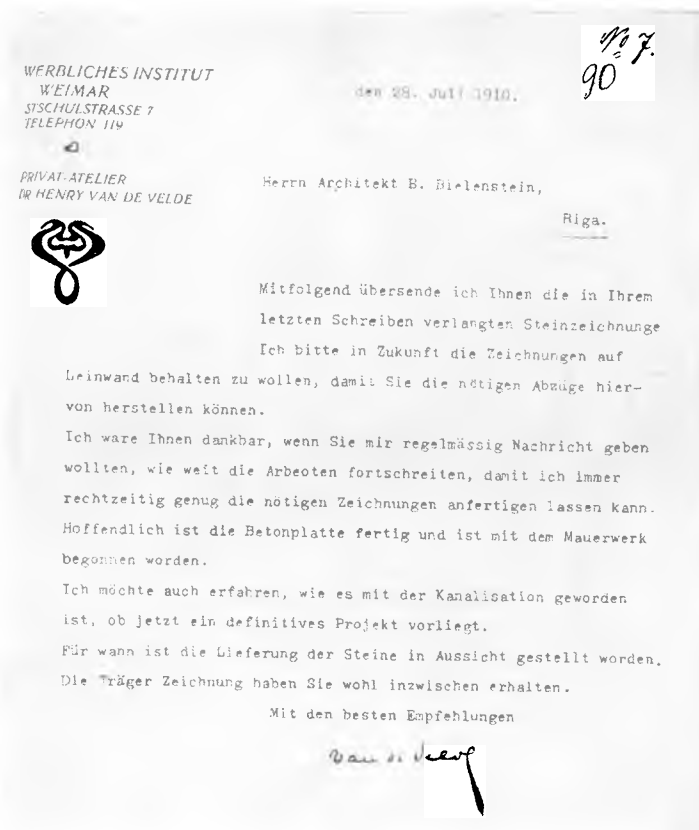
26 августа 1909 г. на заседании администрации церкви были рассмотрены представленные тремя конкурентами проекты; ни один из них не был полностью одобрен, однако большинство присутствующих было склонно принять с известными изменениями работу ван де Вельде<sup>22</sup>. Проекты снова обсуждались 19 сентября 1909 г. на расширенном заседании, в котором принимали участие администраторы, священники и члены комитета общины; судя по протоколам, это собрание было особенно драматичным<sup>23</sup>. Адвокат Р. Баум рассматривал проекты, используя «детальный отзыв» одного неназванного местного архитектора, который произвел внешне объективный сравнительный анализ проектов, превознося вместе с тем работу Хофмана и подвергая особо резкой критике предложения ван де Вельде. Ему оппонировал администратор церкви Т. Буш, также опираясь на отзыв другого анонимного архитектора или строителя. Оба отзыва сохранились (второй не маркирован, но в контексте документов принадлежность его неизвестному защитнику Вельде не вызывает сомнений)<sup>24</sup>. Они позволяют нам представить, чем отличался проект бельгийского архитектора от решений тех же задач рижскими его соперниками, а заодно судить о критериях, которыми руководствовались архитекторы того времени, проектируя здание такого типа.

Автор первого отзыва считал положительным качеством проекта Хофмана несколько меньшую, чем у Вельде, величину застроенного участка при большей ку-



батуре постройки, недостатками проекта Вельде — почти квадратную форму классических комнат, две из которых обращены окнами во двор и плохо освещены, слишком длинные и большие коридоры в квартирах, тупые углы комнат, отметил несоответствие симметричных фасадов Вельде и Фельско внутреннему расположению помещений, оправдывая асимметрию фасада, предложенного Хофманом, тем, что он учитывал узкую улицу и ракурс обзор<sup>25</sup>. В свою очередь, автор второго отзыва, сравнивавший только проекты Вельде и Хофмана, и откровенно превозносивший работу бельгийца, резко критиковал местного архитектора. По мнению второго рецензента, недостатками проекта последнего являлись: применение двух световых колодцев (площадь каждого приблизительно 21 м<sup>2</sup>), слишком сложный рисунок внешней стены, подвальные помещения под двором, в функциональном и санитарном отношении плохо решенные лестницы, находящийся на втором этаже низкий зал собраний с его четырьмя асимметрично расставленными опорами, спальни, выходящие на шумную улицу и имеющие связь с санитарным узлом только через салон или столовую, слишком большое количество дверей, слишком сложная конструкция крыши и многое другое<sup>26</sup>. В обоих отзывах речь идет главным образом о функциональных, санитарных, технических, экономических показателях. Лишь в конце второго отзыва отмечается превосходство проекта Вельде в художественном отношении, его монументальность и органичность, а также критикуется замысел Хофмана прилепить к фасаду фигуру св. Петра<sup>27</sup>.

Проект Фельско, не нашедший защитников, был исключен из обсуждения, и длительно дискутировались только предложения Хофмана и Вельде, нуждавшиеся, кроме того, в различных изменениях. Борьба мнений завершилась решением пригласить ван де Вельде приехать в Ригу и ознакомить его, а также Хофмана с пожеланиями заказчиков, пока же не отдавать предпочтение ни одному из проектов<sup>28</sup>. В Брюсселе в фонде ван де Вельде в библиотеке де ля Камбр<sup>29</sup> хранятся планы пастората 1909 г., названные «первым предложением»<sup>30</sup>. Но в нем первый этаж целиком отдан школе, что в протоколах заседаний и отзывах не отразилось. Очевидно, был еще вариант; во всяком случае, местный архитектор, критиковав-



ший проект Вельде, рассматривал два варианта цокольного и первого этажей<sup>31</sup>. Как бы то ни было, сравнение брюссельских планов с утвержденным проектом и готовым зданием позволяет лучше оценить особенности последних.

Не позже 9 октября 1909 г. ван де Вельде прибыл первый раз в Ригу, ознакомился с возражениями и пожеланиями заказчиков, 10 октября участвовал в очередном заседании администрации церкви и обещал изменить проект<sup>32</sup>. Уже 12 октября на общем заседании администрации и комитета общины ван де Вельде пояснил модификации первоначального варианта, и после того как стало известно, что Хофман отказался от дальнейшего участия в конкурсе, единогласно было решено предоставить ван де Вельде возможность разработать окончательный проект<sup>33</sup>. Неясно, что побудило Хофмана отступить, возможно, он предвидел свое поражение, возможно также, что дело решили какие-то закулисные переговоры, в которых верх одержали приверженцы бельгийского архитектора.

Дальше все шло, в общем, гладко. Пу-

Письмо  
А. ван  
де Вельде  
к Б. Билен-  
штейну  
от 28 июля  
1910 г.  
ЦГИЛ  
ЛатвССР,  
ф. 1427,  
оп. 3,  
д. 18, л. 90



проекта: в письмах Ундейча упомянуты изменения планов задних лестниц, конструкции крыши, подменялись материалы отдельных элементов, в конце августа 1910 г. были посланы новые планы этажей, разрезы и рисунок фасада (в масштабе 1:50), очевидно вносящие какие-то коррективы в предыдущие<sup>54</sup>. Однако, судя по тем же письмам, документам, фотографиям, большим, принципиальных изменений по сравнению с утвержденным вариантом не было.

Здание пастората было возведено на месте снесенной женской тюрьмы<sup>55</sup>; строительный участок (группа 5, номер 61) размером чуть больше 1000 м<sup>2</sup>, имел форму правильного четырехугольника (42×24 м). Прилегающие участки были плотно застроены зданиями XIX в., лишь на участке номер 59 архитектор К. Пекшен одновременно с пасторатом строил 5-этажный дом<sup>56</sup>. Ван де Вельде, планируя здание на участке, да и решая его в целом, во многом следовал типу обычного встроенного доходного дома, пытаясь вместе с тем (что он подчеркнул в разговоре с рижским журналистом)<sup>57</sup> добиться оптимальной инсоляции и аэрации, рационально реализовать заданную программу и, разумеется, следовать своим художественным принципам. Его возможности были более ограничены, чем в тех случаях, когда он проектировал свободно стоящие особняки. Плотность застройки максимальная (86%), соответствующая предельным средним цифрам плотности застройки участков в центре Риги<sup>58</sup> и других городов России того времени<sup>59</sup>. Общая конфигурация плана здания — несколько усложненная перевернутая буква «Т» — также соответствует типологии планов городских зданий того времени<sup>60</sup>; примерно такой же план имеет дом, построенный в 1884 г. соперником Вельде К. Фельско на соседнем участке номер 60<sup>61</sup>.

Функциональная программа (соединение жилого дома и школы) была достаточно сложной; однако школа была маленькой — в утвержденном проекте<sup>62</sup> все помещения ее (4 классные комнаты, гардеробная, учительская) занимали лишь половину бельэтажа и были подчинены поэтажным планам квартир. Более самостоятельное значение в плане, как и в объемно-пространственной композиции, имел находящийся на оси зал собраний. В общем, основной и определяющей за-

дачей была планировка квартир священников, учителя школы, церковных служителей и посторонних квартиросъемщиков. Первые от остальных отличались лишь тем, что в них две комнаты по уличной стороне имели наименования приемной и рабочей. Таким образом, преобладали функции жилого дома, и в общих чертах здание пастората соответствовало типу обычного жилого многоквартирного и доходного дома в плотно застроенном центре европейского города того времени. Функциональная программа пастората было исключением в практике ван де Вельде. Он предпочитал проектировать особняки или, точнее, «односемейные дома» и, по мнению К.-Х. Хютера, не интересовался, как и другие ведущие архитекторы того времени, типом доходного дома<sup>63</sup>. Однако, как отмечено выше, ван де Вельде увлекся программой пастората, поэтому ее нельзя считать совсем случайной постройкой, но лишь занимающей особое место в цепи его архитектурных произведений.

Нет сомнений, что, проектируя пасторат, ван де Вельде много внимания уделял функциональной стороне, что доказывают хотя бы документальные данные, рассказывающие историю строительства. Это закономерно, поскольку он считал, что назначение здания обуславливает в первую очередь направление проектирования<sup>64</sup>. Будучи одним из новаторов европейского искусства рубежа веков, Вельде не признавал формальной традиции, ограничивающей свободу функционально целенаправленного проектирования. Однако здесь эта свобода была весьма относительной, поскольку он должен был подчиниться обычной логике строительства доходного дома<sup>65</sup> и запросов домовладельца. Жилые и рабочие комнаты, салоны, столовые, приемные расположены в ряд на уличной стороне здания, спальни, кухни, комнаты для прислуги, кладовые отодвинуты в его глубину (лишь в мансардном этаже две кухни выходили на улицу). Кроме парадной лестницы на центральной оси здания, имелись еще две «черные» в дворовых выступах. Квартиры были крупные и благоустроенные: на трех основных этажах были расположены (по две на каждом) 8-комнатные квартиры с кухнями, большими передними, коридорами, комнатами для прислуги, кладовыми, ванными, уборными (по две в каждой квартире). Верхний, мансардный, этаж





состоял из двух 4-комнатных и двух 3-комнатных квартир, а в цокольном этаже за магазином находилась одна маленькая двухкомнатная квартира, предназначенная для дворника. В общем, большинство квартир принадлежало к той категории жилых помещений, которыми могли пользоваться привилегированные и богатые рижские жители. Разумеется, и общее благоустройство пастората соответствовало высшему стандарту того времени: в здании был лифт, водопровод, канализация, подключенная к городской<sup>66</sup>, телефон<sup>67</sup>; отопление было центральным, освещение электрическим (для освещения кухонь, «черных лестниц», проезда предназначался газ<sup>68</sup>).

Хотя практические функции пастората больше всего интересовали заказчиков и для самого Вельде имели первостепенное значение, планы, как и здание в целом, разумеется, не отражают утилитаристского отношения к задаче: элементы плана в своей совокупности не образуют примитивно свободную композицию доходных домов, зависящую лишь от условий участка и обрамлений практической целесообразности. Планы пастората даже поражают своей правильностью и упорядоченностью. Здание ван де Вельде представляет собой, в общем, симметрическую композицию, на центральной оси которой расположены главная лестничная клетка и зал собраний. Разделенные осью стороны здания почти зеркально отражают одна другую. Однако полного совпадения и формального единообразия нет: отдельные помещения по размерам и конфигурации не одинаковы. Это обуславливалось решением частных функциональных задач, но не противоречило и общим художественным, формообразующим закономерностям творчества ван де Вельде, допускающим как симметрию, так и асимметрию, а также сочетание обоих принципов<sup>69</sup>. В данном случае симметрия преобладает; разнясь в деталях, обе стороны плана имеют одинаковые общие контуры и основные членения.

Другие его жилые дома почти всегда в плане асимметричны, например одновременно выстроенный городской дом А. Фрёзе в Ганновере (1911 г.)<sup>70</sup>. Можно предположить, что Вельде прибегнул в рижской работе к достаточно подчеркнутой симметрии, учитывая то обстоятельство, что здание имеет в какой-то мере и общественное значение, в частности со-

держит школьные помещения. Пасторат близок в этом отношении к тем его проектам общественных построек, где принцип симметрии в плане господствует (музей в Эрфурте, театр Веркбунда в Кёльне, оба 1914 г.)<sup>71</sup>. Однако, проектируя гораздо более представительную и самостоятельную, чем рижское здание, художественную школу в Веймаре (1904—1905 гг.), Вельде от выраженной симметрии отказывается<sup>72</sup>. Поэтому вполне вероятно, что, избегая утилитаристской бесформенности, к которой вела зависимость от условий строительного участка, он придал плану пастората правильность и определенность симметрии.

Несмотря на протяженность основного корпуса, планы достаточно компактны и концентрированы — многочисленные, автономные пространственные единицы не выделяются и не образуют длинные ряды, расплываясь по участку, а тесно привязаны к осевым лестничной клетке и залу собраний. Общую характеристику планов жилых домов ван де Вельде, данную К.-Х. Хютером, считавшим, что архитектор пытался достичь выраженной замкнутости общей пространственной структуры, сохраняя при этом наибольшую самодостаточность отдельного помещения и вместе с тем «впечатление известной последовательности»,<sup>73</sup> можно в какой-то мере отнести и к планам пастората. Они подпадают также под вандевельдовское понятие «органического», которое, согласно Г. Штамму, в отношении архитектуры означало усиленную связь не теряющих свою самостоятельность пространственных частиц и тектонических форм<sup>74</sup>. При всей определенности и правильности планов, рисунок их лишен жесткости и упрощенности. Ван де Вельде постоянно использует многоугольники, срезает прямые углы, достигая многообразия форм, а также некоторого смягчения очертаний здания в целом. Последнее вполне закономерно, если вспомнить, что Вельде — классический, несмотря на свои индивидуальные склонности, мастер модерна и что рационалистические прямоугольники не подавляли в нем любовь к органическим (в общепринятом значении слова) формам, к кривым и волнообразным линиям. К такой органичности приближали и типичные для него неправильные многоугольники и восьмиугольники<sup>75</sup>.

Кривые линии в данном случае он использовал лишь в очертаниях округлен-

ных углов входных ниш, проезда и прохода во двор. Интересно, что в первом варианте планов из брюссельского архива их нет, как нет и трапециевидных в плане эркеров на уличной стороне, а также неправильных многоугольников прихожих в верхних этажах; поэтому ранние планы пастората, особенно цокольного и первого надземного этажей, кажутся более жесткими.

Рассматривая объемно-пространственную композицию здания, следует отметить, что характерная для «модерна» тенденция трактовать здание как предназначенное для рассматривания со всех точек зрения здесь не могла проявиться. Вместе с тем не могла в полной мере проявиться склонность архитектора формировать здание как единый пластический объем. В соответствии с рижскими строительными правилами<sup>76</sup> широкая плоскость фасада шла вдоль красной линии улицы и в какой-то мере сливалась с фасадами соседних зданий<sup>77</sup>. Работая над первоначальным вариантом проекта, Вельде хотел отступить от нее: сотруднику «Rigasche Zeitung» он сказал, что, отодвинув здание назад, сможет сильно расширить улицу<sup>78</sup>. Однако этого не произошло, и пасторат вошел в единый фронт фасадов на прямом отрезке улицы Вальню между улицами Калькю (современная ул. Ленина) и Театра, становясь частью обычного ансамбля улицы города периода историзма и «модерна». Это не совсем противоречило установкам ван де Вельде, стремившегося замкнутый объем здания так или иначе связать с данным окружением и допускаявшего, по мнению Хютера, компромиссы<sup>79</sup>. Следует добавить, что пасторат — не единственный такой случай в практике ван де Вельде (см., например, дом Фрезе в Ганновере). Симметричный, монументальный пасторат, занимающий среднюю часть фасадной стенки данного отрезка улицы, подчинял в какой-то мере соседние здания. Однако организующая роль его не выявляется — всю длинную плоскость фасадов на узкой улице Вальню можно охватить взглядом только под очень узким углом зрения. Высота пастората, насколько можно судить, лишь немного превышала высоту фланкирующих его зданий (архитектор был ограничен также нормой высотности — 21,3 м<sup>80</sup>).

Композиция фасада во многом определена функциональным содержанием зда-



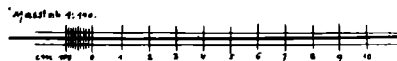
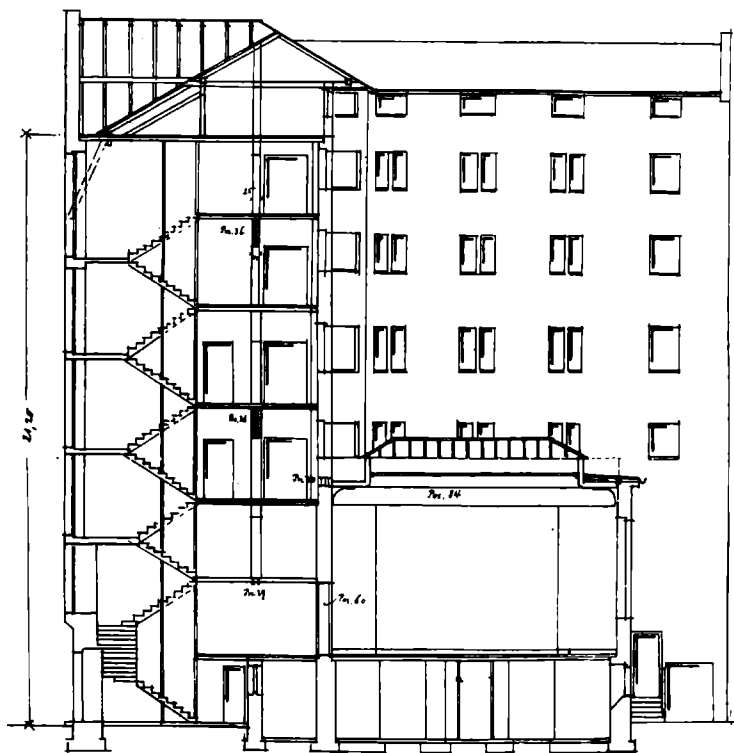
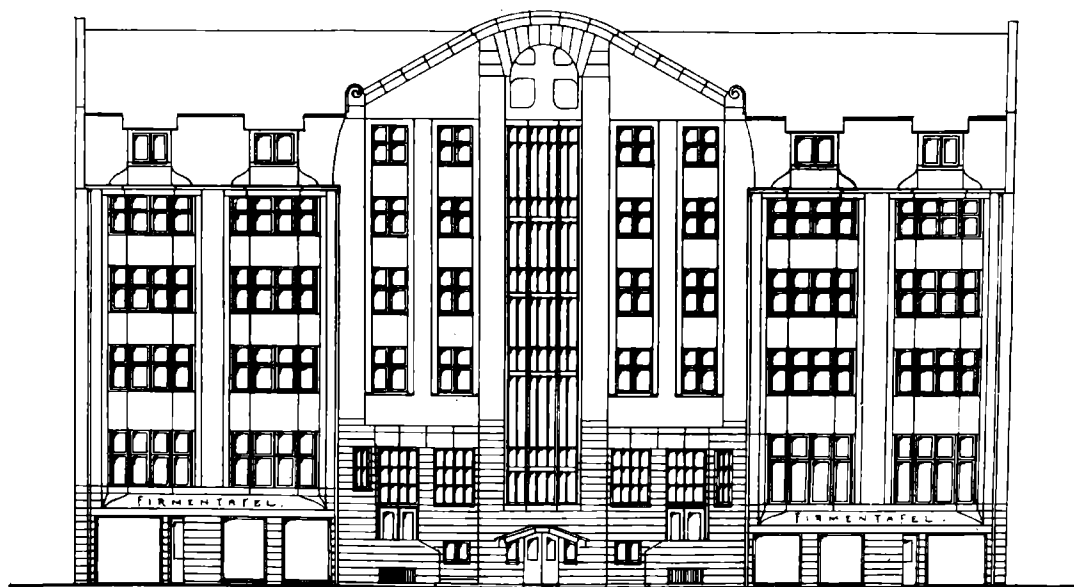
ния и планом. На одних вертикальных и горизонтальных осях расположенные почти всюду одинаковые окна отражают внутреннюю поярусную и единообразную структуру квартир, а различия высоты боковых частей бельэтажа — разную высоту классовых и жилых помещений. В центре фасада — широкая вертикальная застекленная полоса главной лестничной клетки с горизонтальными перерывами лестничных площадок.

Но ван де Вельде не удовлетворялся однообразной правильностью композиции или индивидуализированными ее элементами, порождаемыми функциональной программой. Фасад пастората имеет вполне определенную архитектурно-художественную организацию. Приняв план встроенного городского дома, ван де Вельде последовательно разработал уличный фасад как, несомненно, главную и парадную сторону здания. Отмеченные различия высоты бельэтажа не бросаются в глаза, и фасад в общем симметричен. Симметрия фасада соответствует симметрии сторон плана, разделенных осью, идущей через лестницу и зал собраний. Но основная двудольность объемно-пространственной композиции здания не отражается, помимо симметрии, в фасаде. Наоборот, она скрыта, и фасад представляет собой искусственно организованную трехчастную плоскость. Такое деление в какой-то мере обосновано центральными входами и парами боковых эркеров, однако громадный щипец, завершающий среднюю плоскость, представляет собой чисто

Улица Вальню с фасадом пастората. Фотография 1920-х годов. ЦГАКФФД ЛатвССР, инв. № 72276 — Н

Фасад  
пастората,  
1910 г.  
ТАОАС, ф. 2761,  
оп. 3, д. 594

Разрез  
пастората,  
1910 г.  
ТАОАС, ф. 2761,  
оп. 3, д. 594



декоративную конструкцию и форму, ради которой прерывается мансардная крыша. Средняя часть возвышается над боковыми и, несомненно, доминирует. Так создается достаточно торжественная, репрезентативная композиция фасада. Возможно, как уже отмечалось выше, ван де Вельде желал подчеркнуть тот факт, что здание не является обычным доходным домом, но имеет некоторое общественное значение. Об этом говорит и крест в щипце, определенно указывающий на связь постройки с церковью. Однако думается, что большую роль здесь сыграло стремление архитектора объединить обе стороны фасада и, используя явно доминирующую среднюю плоскость, создать «органическое» единство форм, которое являлось одной из его основных целей при создании любых композиций. Несовпадение фасада с внутренним построением здания не означает, что ван де Вельде здесь отказался от последовательной реализации столь важного для него принципа функциональной целесообразности. Нельзя забывать, что Вельде и в 1910 г. остается мастером «модерна», для которого архитектурная форма не зависела целиком от функционального содержания. Внешнее не должно было просто отражать внутреннее, объем зданий и фасады подчинялись своим собственным тектоническим законам<sup>81</sup>.



В рисунке фасада, несомненно, преобладают четкие, прямые линии, прямые углы проемов, выступов, углублений. Рельеф фасада образует сочетание прямых, чистых плоскостей. Специфические для «модерна» кривые и волнообразные линии и плоскости находим лишь в очертаниях щипца и покрытиях эркеров; сюда же следует добавить упомянутое округление углов цокольного этажа. Но рационализм и пуризм простых геометрических форм перерастает в другое качество, зависящее от масштаба элементов фасада. Крупные членения его, лизены, объединяющие четыре этажа, громадные входные ниши, гигантский щипец придают фасаду эффект сверхчеловеческой монументальности, которая присуща и другим постройкам ван де Вельде того времени. (Поэтому нельзя согласиться с Остхаузом, утверждавшим, что пасторат был чисто функциональным зданием, которое невозможно было, учитывая условия узкой улицы, сделать монументальным<sup>82</sup>.) Возможно, здесь тоже играли роль соображения репрезентации, от которых, как полагает Хютер, Вельде не был свободен, проектируя общественные сооружения<sup>83</sup>.

Разумеется, это не является индивидуальной особенностью ван де Вельде; сопутствующая упрощению объемов и членений гипертрофированная монументальность является проявлением одной из характерных тенденций развития европейской архитектуры того времени, примером которой в различных вариациях «модерна», национального романтизма и неоклассицизма находим, конечно, и в Риге. (В свое время Р. Хаманн объединил типичные образцы этого направления понятием «монументального искусства»<sup>84</sup>.) Следует лишь признать, что на фоне последних, а также рядом с такими работами Вельде, как проект музея в Эрфурте (1913—1914 гг.) и памятника Ф. Ницше в Веймаре (1912 г.)<sup>85</sup>, пасторат кажется в этом отношении гораздо скромнее. Общий репрезентативный характер фасада не подкрепляется особо акцентированным входом. Собственно, имеется три входа. Средний, с более сложным дверным проемом, но небольшой, даже незаметный, никак не «главный портал», вел прямо в лестничную клетку и к лифту (похожий вход имел особняк Т. Кернера в Хемнице, построенный Вельде в 1913 г.<sup>86</sup>). Симметрично расположенные другие два ведут в шко-

лу и в квартиру первого этажа. Они спрятаны в ниши и за парапеты открытых боковых лесенок (подобный вход имел интимный личный дом Вельде «Высокие тополя» в Веймаре, 1907—1912 гг.<sup>87</sup>).

Организуя фасад пастората, ван де Вельде применил типичный для художника «модерна» прием: подчеркнул вертикальные направления линий и форм. Не используя горизонтальные членения, столь выраженные в соседних фасадах периода эклектизма, он объединил по вертикали проемы с помощью лизен, выступов, углублений, переломов форм эркеров, преодолевая, таким образом, неизбежную горизонтальность плоскости фасада в целом. Поэтому, несомненно, уменьшалась его тяжесть и инертность, он казался компактным, целостным, а сбоку, под узким углом зрения — даже устремленным ввысь. Важно отметить, что в брюссельском рисунке фасада горизонтальные направления сохранены больше (нерасчлененные по вертикали боковые выступы, непрерывные горизонтали мансардной крыши и первых двух этажей). Возможно, что данные отличия свидетельствуют о желании Вельде согласовать пасторат с архитектурой Риги (со средневековыми памятниками старого города) или о влиянии многочисленных, подчеркнуто вертикально организованных фасадов рижского «модерна». Во всяком случае, вертикальная устремленность членений пастората ощущается больше, чем в других работах Вельде того времени, и не только в архитектуре особняков, где нарастает значение мощных, непрерывно идущих карнизов, полностью гасящих движение вертикалей (дома Т. Кернера в Хемнице и И. Шпрингмана в Хагене, 1915—1919 гг.)<sup>88</sup>, но и в проектах крупных общественных сооружений (музей в Эрфурте, театр Елисейских полей в Париже, 1911 г.)<sup>89</sup>.

Сохраняя общую прямую плоскость фасадов, позволяющую зданию влиться в ансамбль улицы, ван де Вельде тем не менее добивается с тонким чувством меры определенного пластического эффекта с помощью эркеров, больших входных ниш, выступов и, разумеется, как всегда пользуясь формой мансардной крыши. Последняя, как и закругленные углы проходов во двор, наиболее непосредственно указывает на не исчезнувшее и здесь желание трактовать здание как пластически целостный объем.

Средствами пластической выразительности фасада становятся как высокий рельеф эркеров, так и слабые выступы лизен, с помощью которых Вельде оживлял, но не терял плоскость стены (лизена — характерный для ван де Вельде мотив<sup>90</sup>). Это — одно из проявлений принципа «оживления субстанции», что для Вельде означало, кроме ритма объемов и контуров, также игру светотени<sup>91</sup>. Осуществление этого принципа было направлено, как верно отмечает Г. Штамм, на слияние отдельных форм; другими словами, это та же «органичность» композиции.

Следует заметить, что «органичность» реализованного проекта фасада — большая, чем в первом варианте: там членений меньше, яснее выделяются основные плоскости, совсем нет волнообразных линий, завершение центральной части как бы смонтировано из треугольного фронтона и полукруглого щипца; в общем фасад, как и планы, кажется более жестким и «сконструированным».

«Органичность» архитектуры пастората легко связать с так называемым биологическим романтизмом «модерна»<sup>92</sup>, но ван де Вельде совершенно не пользуется здесь обычным для этого стиля растительным орнаментом; орнамента вообще нет, если не считать мягкого контура креста в щипце. Использование преимущественно абстрактных, тектонических форм характерно для ван де Вельде, как и отсутствие растительной символики конструкций<sup>93</sup>. В этом отношении пасторат — типичный образец его творчества.

Кирпичное здание пастората покрыто гладкой штукатуркой, что соответствует рациональности и абстрактности его форм. «Субстанция» здания как визуально воспринимаемый пластический материал также кажется абстрактной. Цвет, очевидно, играл какую-то роль, хотя вряд ли был одним из основных средств выразительности. Одинаковый серый с коричневатым оттенком тон покраски фасада наверняка усиливал его пластическое единство и вместе с тем придавал облику здания солидно сдержанный и серьезный характер. (Сохранился присланный из веймарского ателее образчик цветового тона покраски фасада<sup>94</sup>.) Возможно, что выбор его был обусловлен сакральной функцией здания. Все же нельзя утверждать, что Вельде стремился по возможности нейтрализовать цвет ради достижения

пластического эффекта или определенно-го символического значения. Согласно указанию из Веймара<sup>95</sup>, все деревянные части фасада были покрашены масляной краской под тон шифера крыши («шиферно-голубой» цвет<sup>96</sup>); отсюда можно заключить, что создавался слабый, но достаточно явный контраст тепло-серого и холодно-серого тонов, имеющий декоративное значение и соответствующий общему стилю блеклых цветовых гамм «модерна». Вельде не нашел нужным употребить серые тона для плоскостей стен, видимых со двора, — те были покрашены какой-то светлой краской в тон соседнего дома<sup>97</sup>.

Что касается отделки и оборудования интерьеров, то судить об этом можно лишь по письменным источникам. Разумеется, стремление мастеров «модерна», в том числе и самого Вельде, создать подчиненную единому стилю среду обитания человека здесь не могло быть полностью осуществлено. Если интерьеры особняков он часто дополнял мебелью, сделанною по его проектам, то в многоквартирном полудоходном доме сделать это было невозможно. Все же согласно указаниям из Веймара двери в комнатах были с гладким полом<sup>98</sup>, как и дверцы в образцах мебели Вельде того времени<sup>99</sup>, по его рисункам заказывались дверные ручки; желтые керамические плитки для полов «репрезентативных» помещений в цокольном и главном этажах имели коричневый орнамент тоже по рисунку Вельде; в одном из писем Ундейча находим схему — образец кладки паркета<sup>100</sup>. В ателее Вельде отбирались оборудование санитарных узлов и газовые плиты для кухни; из Веймара была дана инструкция боковые входные помещения обшить деревом<sup>101</sup>. Обшивка позднее красилась и лакировалась, а стены помещений всех этажей были покрашены «в различные тона по наложенному рисунку»<sup>102</sup>.

Какие особенности постройки ван де Вельде выделяются, если ее рассматривать в аспекте эволюции творчества мастера, а также европейской и рижской архитектуры?

Достаточно строгая симметрия плана и фасада, четкость его линий, лизены, являющиеся как бы заменой пилястров, — все это напоминает о модном тогда неоклассицизме; все же здание остается в пределах типичного индивидуального стиля ван де Вельде, не интересовавшегося

классическими стилизациями. Это бросается в глаза, если сравнить фасад пастората хотя бы с характерными примерами неоклассицизма того времени в Риге, где, согласно Я. Красыньшу, большинство таких построек классичны только в своих деталях, а не в общей композиции<sup>103</sup>; однако эти детали (ордерные и орнаментальные мотивы) недвусмысленно связывали постройку с классическим наследием, чего нет у ван де Вельде.

Как обычно, ван де Вельде использует такие неоромантические и популярные архитектурные мотивы, как мансарда и щипец. Однако в Риге он, очевидно, еще более чужд локализации романтизма, чем в тех случаях, когда, как пишет Хютер, избирал материалом местный камень или сочетание цвета, связывающее жилое здание с природным ландшафтом<sup>104</sup>. Отвлеченный, «всеевропейский» неоромантизм постройки с ее абстрактной тектоникой и фактурой заметен очень хорошо, если рассмотреть ее на фоне архитектуры рижского национального романтизма — многочисленных зданий начала века с их этнографическим орнаментом, резкими контрастами ровных плоскостей и грубой, «естественной» фактурой.

В общем пасторат следует считать примером, показывающим усиливающуюся рационалистичность в развитии творчества ван де Вельде, а также всей европейской архитектуры начала XX в. Это очевидно, если рассматривать постройку в контексте той же рижской архитектуры: рядом с построенными около 1910 г. многими жилыми и общественными зданиями, сохраняющими разнообразие форм, орнаментов и фактур, пасторат кажется простым и цельным, предвещающим архитектуру 1920—1930-х годов. Но Вельде не делает шага, отделяющего его от функционализма, он остается мастером «модерна», сохраняющим свой индивидуальный стиль, лишенный внешней яркости и романтической фантастичности, но привлекающий логической ясностью и единством.

\*

<sup>1</sup> Henry van de Velde in Riga.— Rigasche Zeitung, 1909, 13. October, N 236.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Rigasche Zeitung, 1910, 31. August, N 199; 1911, 17. Januar, N 12; 15. Dezember, N 289; 1912, 25. Februar, N 46.

<sup>4</sup> Illustrierte Beilage der Rigaschen Rundschau, 1911, Juli, N 7, S. 49—51.

<sup>5</sup> Osthaus K. Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers. Hagen i. W., 1920, S. 97.

<sup>6</sup> Kampe P. Rigas sv. Pētera baznīcas būvēsture.— Senatne un Māksla, 1939, III, 102. lpp.

<sup>7</sup> Velde H. van de. Geschichte meines Lebens. München, 1962, S. 330.

<sup>8</sup> Ibid., S. 325—327.

<sup>9</sup> Hüter K.-H. Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland. B., 1967.

<sup>10</sup> Ibid., S. 268, 230. Фотография опубликована в указанных мемуарах Вельде, с. 360—361.

<sup>11</sup> Красыньш Я. А. Развитие архитектуры Риги второй половины XIX — начала XX века: Дис. ... канд. архитектуры. Рига, 1973. (Машинопись).

<sup>12</sup> Krastiņš J. Jugendstils Rīgas arhitektūra. Rīga, 1980.

<sup>13</sup> Jansons A. Henrijs van de Velde Rīgā.— Grām.: Dabas un vēstures kalendārs 1974. gadam. Rīga, 1973, 233.—235. lpp.

<sup>14</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 12 (книга протоколов заседаний администрации церкви св. Петра), л. 89—99.

<sup>15</sup> Там же, л. 137.

<sup>16</sup> Там же, л. 90.

<sup>17</sup> Там же, л. 90.

<sup>18</sup> Velde H. van de. Op. cit., S. 325.

<sup>19</sup> Deutschbaltisches biographisches Lexikon. Köln; Wien, 1970, S. 331.

<sup>20</sup> Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908, S. 45; Krastiņš J. Op. cit., 36. lpp.

<sup>21</sup> Velde H. van de. Op. cit., S. 325

<sup>22</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 12, л. 104.

<sup>23</sup> Там же, л. 104—109.

<sup>24</sup> Там же, оп. 2, д. 9, л. 14—29.

<sup>25</sup> Там же, л. 14—20.

<sup>26</sup> Там же, л. 21—29.

<sup>27</sup> Там же, л. 28—29.

<sup>28</sup> Там же, оп. 3, д. 12, л. 106—108.

<sup>29</sup> В аббатстве де ля Камбр размещена основанная ван де Вельде школа декоративного искусства и архитектуры.

<sup>30</sup> Ксерокопии планов находятся в материалах инспекции защиты памятников архитектуры г. Риги, д. 25а.

<sup>31</sup> ЦГИА ЛатвССР, оп. 2, д. 9, л. 15—16.

<sup>32</sup> Там же, оп. 3, д. 12, л. 109—110.

<sup>33</sup> Там же, л. 110—112.

<sup>34</sup> Там же, л. 115—116.

<sup>35</sup> Там же, л. 119, 121—123.

<sup>36</sup> Технический архив отдела архитектуры и строительства Исполнительного комитета г. Риги (далее: ТАОАС), ф. 2761, оп. 3, д. 594.

<sup>37</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 18, л. 13.

<sup>38</sup> Там же, д. 12, л. 137.

<sup>39</sup> Там же, л. 135.

<sup>40</sup> ТАОАС, ф. 2761, оп. 3, д. 594.

<sup>41</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 18, л. 88.

<sup>42</sup> ТАОАС, ф. 2761, оп. 3, д. 594.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 12, л. 172; д. 18, л. 4, 11.

<sup>45</sup> Там же, д. 40.

<sup>46</sup> ТАОАС, ф. 2761, оп. 3, д. 594; Б. Биленштейн (1877—1959) — сын известного прибалтийского немецкого лингвиста и этнографа А. Биленштейна, архитектурное образование получил в рижском политехническом институте, много проектировал в годы строительного «бума» в Риге перед первой мировой войной. См.: Bernhard Bielenstein's Erinnerungen.—

- Baltische Hefte, Bd. 13, 1967, S. 128—214; см. также: *Krastiņš J.* Op. cit., 101., 189., 191., 192., 197., 204—206. lpp.
- <sup>47</sup> ЦГИА ЛатвССР, оп. 3, д. 12, л. 131.
- <sup>48</sup> Там же, д. 18, л. 90. <sup>49</sup> Там же, д. 18.
- <sup>50</sup> Там же, л. 87. <sup>51</sup> Там же, л. 135, 139, 140.
- <sup>52</sup> Там же, д. 12, л. 139, 143, 157.
- <sup>53</sup> Там же, л. 172.
- <sup>54</sup> Там же, д. 18, л. 125, 127, 71, 131, 138, 85, 113.
- <sup>55</sup> Там же, д. 12, л. 80.
- <sup>56</sup> ТАОАС, ф. 2761, оп. 3, д. 594 и 591.
- <sup>57</sup> Henry van de Velde in Riga.— Rigasche Zeitung, 1909, N 236.
- <sup>58</sup> *Krastiņš J., Vasiljevs J.* Rīgas izbūve un arhitektūra 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā.— Grām.: Rīga, Rīga, 1978, 421. lpp.
- <sup>59</sup> *Кириченко Е. И.* О некоторых особенностях эволюции городских многоквартирных домов второй половины XIX — начала XX в.— Архитектурное наследство, 15, 1963, с. 166.
- <sup>60</sup> *Красгынъш Я. А.* Указ. соч., с. 144; *Кириченко Е. И.* Указ. соч., с. 155, 168.
- <sup>61</sup> ТАОАС, ф. 2761, оп. 3, д. 595.
- <sup>62</sup> Там же, д. 594.
- <sup>63</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 150—151.
- <sup>64</sup> *Stamm G.* Studien zur Architektur und Architekturtheorie Henry van de Velde. Göttingen, 1969, S. 155.
- <sup>65</sup> Handbuch der Architektur. Т. 4., 2. Н-В. (Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs). Stuttgart, 1902, S. 313.
- <sup>66</sup> ТАОАС, ф. 7261, оп. 3, д. 594.
- <sup>67</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 18, л. 21.
- <sup>68</sup> Там же, д. 12, л. 144.
- <sup>69</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 154, 233.
- <sup>70</sup> *Ibid.*, S. 133. <sup>71</sup> *Ibid.*, S. 184, 202.
- <sup>72</sup> *Ibid.*, S. 163. <sup>73</sup> *Ibid.*, S. 232.
- <sup>74</sup> *Stamm G.* Op. cit., S. 165.
- <sup>75</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 232.
- <sup>76</sup> Rigasches Bau-Taschenbuch. Riga, 1903, S. 200.
- <sup>77</sup> Фотокопии, отображающие фасад пастората и улицу Вальню, сделаны с негативов фотографа В. Ридзенника (1920-е годы). См.: Центральный гос. архив кинофотодокументов ЛатвССР, инв. № 72275-Н, 72276-Н, 72277-Н.
- <sup>78</sup> Henry van de Velde in Riga.— Rigasche Zeitung, 1909, N 236.
- <sup>79</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 155.
- <sup>80</sup> *Krastiņš J., Vasiljevs J.* Op. cit., 429. lpp.
- <sup>81</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 154.
- <sup>82</sup> *Osthaus K.* Op. cit., S. 97.
- <sup>83</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 231.
- <sup>84</sup> *Hamann R., Hermand J.* Stilkunst um 1900. В., 1967, S. 395.
- <sup>85</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 186—187, 215.
- <sup>86</sup> *Ibid.*, S. 139. <sup>87</sup> *Ibid.*, S. 128.
- <sup>88</sup> *Ibid.*, S. 139, 148. <sup>89</sup> *Ibid.*, S. 198—199.
- <sup>90</sup> *Ibid.*, S. 231.
- <sup>91</sup> *Stamm G.* Op. cit., S. 187—189.
- <sup>92</sup> *Schmutzler R.* Art Nouveau. N. Y. (1962), p. 260.
- <sup>93</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 157.
- <sup>94</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 18, л. 6.
- <sup>95</sup> Там же, л. 140.
- <sup>96</sup> Там же, д. 40, л. 1.
- <sup>97</sup> Там же, д. 40, л. 3; д. 18, л. 135.
- <sup>98</sup> Там же, д. 18, л. 68, 79.
- <sup>99</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 64.
- <sup>100</sup> ЦГИА ЛатвССР, ф. 1427, оп. 3, д. 18, л. 138, 101.
- <sup>101</sup> Там же, л. 78, 100, 138.
- <sup>102</sup> Там же, д. 40, л. 1.
- <sup>103</sup> *Krastiņš J.* Op. cit., 157. lpp.
- <sup>104</sup> *Hüter K.-H.* Op. cit., S. 230—231.

# АРХЕОЛОГИЯ

Об одной группе стеклянных гемм из древнерусских городов

Церковь Благовещения в Витебске

## ОБ ОДНОЙ ГРУППЕ СТЕКЛЯННЫХ ГЕММ ИЗ ДРЕВНЕРУССКИХ ГОРОДОВ

Ф. Д. Гуревич

При раскопках Белгорода Киевского, Смоленска и Новогрудка в каждом из этих городов найдено по одной стеклянной округлой гемме со скошенными краями, на одной из сторон которой неглубоко процарапаны схематические фигуры бородатых мужчин. В свое время геммы с такими изображениями получили в немецкой литературе наименование «*Alsengemmen*» — по датскому острову Альсен, где в городе Зондербург в 1871 г. была найдена гемма из темно-синего стекла. На ней видны трое взявшихся за руки людей, над головами которых процарапаны две ветки<sup>1</sup>. Термин «*Alsengemmen*» применительно к геммам этой группы укоренился в литературе и существует до сих пор.

Гемма из древнего Белгорода опубликована шведским ученым Т. Арне, выявившим ее в 1913 г. в Киевском музее среди материалов В. В. Хвойки, который производил раскопки в Белгороде в 1909—1910 гг. Гемма (диам. 1,9 см) изготовлена из светло-синего стекла. На ней процарапаны фигуры двух бородатых людей с повернутыми головами (рис. 1, 1). Вместе с этой находкой Арне отметил еще две геммы из синего стекла: на одной из них (диам. ок. 1 см) видна человеческая голова, вторая без орнамента. По мнению автора публикации, все три геммы были привезены в Киев норманнами из Скандинавии. Из Киева, пишет Арне, где жило много выходцев из Швеции и Дании, эти изделия попали в Белгород. Находка изделия из группы *Alsengemmen*, полагает Арне, свидетельствует о том, что они были распространены на Востоке гораздо больше, чем это предполагалось ранее<sup>2</sup>. В работах В. В. Хвойки и участницы раскопок в Белгороде Н. Д. Полонской, в которых изложены результаты археологических исследований в этом городе<sup>3</sup>, нет сведений о стеклянных геммах. Поэтому осталось неизвестным, в каких условиях они были найдены.

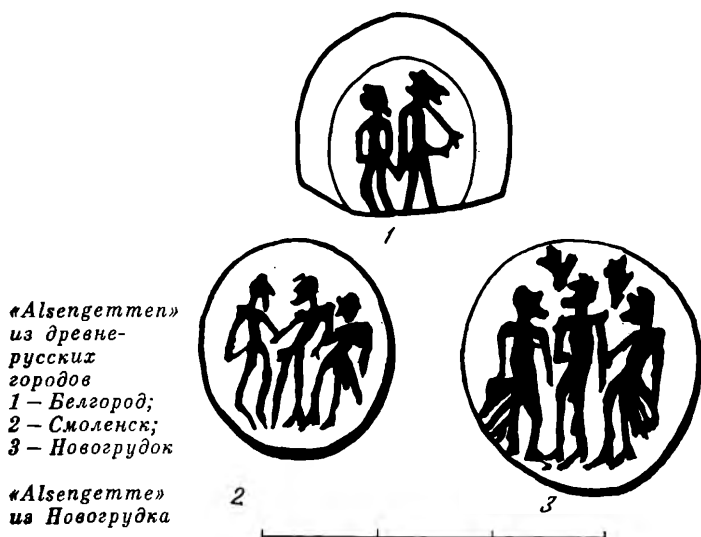
Гемма из Смоленска найдена в 1957 г. экспедицией под руководством Д. А. Андусина и опубликована В. П. Даркеви-

чем. Она происходит из культурного слоя XII—XIV вв. на ул. Соболева. На смоленской гемме (диам. 1,9 см) из голубого стекла видны фигуры трех взявшихся за руки бородатых людей. Один из них в широкополой шляпе. Фигуры, стоящие справа и слева, обращены к средней, (рис. 1, 2). В соответствии с принятой в последние годы датировкой *Alsengemmen* В. П. Даркевич относит смоленскую находку к IX—X вв., усматривая в ней амулет — печать странствующего купца. По мнению автора, белгородская и смоленская геммы связаны с днепровской магистралью, по которой западные денарии проникали на юг<sup>4</sup>. В своде, посвященном западным изделиям, найденным в Восточной Европе, В. П. Даркевич вторично опубликовал смоленскую гемму как находку IX—X вв. Вместе с золотыми венцами из Казани она отнесена к наиболее ранним изделиям Запада на рассматриваемой территории<sup>5</sup>.

Гемма из Новогрудка публикуется впервые. Она добыта в 1965 г. экспедицией М. К. Каргера при раскопках новогрудского храма Бориса и Глеба. Стекло ее синее, диам. 2 см. Фигуры трех мужчин, процарапанные на гемме, повторяют изображения на смоленской находке, с той разницей, что над их головами имеются две ветки<sup>6</sup>.

Новогрудская гемма найдена при раскопках храма, построенного в XII в.<sup>7</sup> Однако она могла относиться и к культурному слою поселения, существовавшему на данной территории до постройки храма. В свое время вблизи того места, где находилась церковь, нами был заложен шурф 3×2 м и открыт культурный слой. Наиболее ранняя керамика этого слоя представлена фрагментами, орнаментированными ромбическим штампом, и обломками горшков с венчиком, характерным для XI в.<sup>8</sup> Обломки керамики XI в. зафиксированы также при раскопках борисоглебского храма<sup>9</sup>.

Назначение *Alsengemmen*, найденных при раскопках древнерусских городов, не может быть выяснено без привлечения



аналогичных изделий, известных за пределами нашей страны. Атрибуцией и хронологией этих своеобразных гемм, первые из которых найдены более ста лет тому назад, занималось несколько поколений ученых. Этим вопросам посвящена большая литература, насчитывающая более 80 наименований. В 1956 г. вышла в свет работа немецкого искусствоведа О. Ф. Гандерта, в которой подведены итоги изучения Alsengemmen, накопленных к середине нашего столетия<sup>10</sup>.

Труд Гандерта состоит из каталога и исследования. В каталоге автор подробно описал 84 геммы данной группы, на 14 из которых процарапано по одной мужской фигуре, на 25 изображено по две, на 44 — по три и лишь на одной гемме видны четыре мужских фигуры. Почти на половине гемм над головами людей имеются дополнительные изображения — ветки, крест, звезда, геометрические фигуры и другие атрибуты. Каталог Гандерта дает возможность отметить своеобразие топографии Alsengemmen. Из 84 гемм 81 относится к территории Северо-Западной Европы, Западной Германии, Бельгии, Нидерландам, Дании, Швеции и Норвегии. За пределами этого ареала находятся две итальянские Alsengemmen, на которых изображено по одной мужской фигуре. В нашей стране Гандерт мог учесть только белгородскую находку.

Большее половины Alsengemmen (46) служили украшениями церковной утвари. Нередко в оправе из позолоченного серебра или золота они прикреплялись к переплетам богослужебных книг, к вы-

носным крестам, реликвариям и другим предметам культового обихода. В этой своей функции Alsengemmen больше всего использовались в Германии. Остальные геммы извлечены из земли во время полевых или строительных работ и в отдельных случаях относились к культурному слою поселений, где найдены в сопровождении керамики или костей животных. В пункте Бокель (Нижняя Саксония) в 1928 г. был найден клад, состоявший из 14 000 брактеатов, золотых украшений и геммы в оправе из позолоченного серебра. В двух случаях Alsengemmen найдены в воде<sup>11</sup>.

Детальный каталог, составленный Гандертом, дает возможность объективно оценить исследовательскую часть его работы. Не останавливаясь на всех ее разделах, каждый из которых по-своему важен, следует отметить, что автор разработал типологию Alsengemmen. По форме (круглые, овальные), размерам (диам. 1,2—3,2 см) и изображениям среди гемм выделяются 6 типов и 13 подтипов.

Начало распространения Alsengemmen Гандерт связывает с появлением находки из Ливерен (Нидерланды) — единственной геммы, на которой процарапаны четыре фигуры. Одна из них, находящаяся справа, изображена сидящей. Как полагает автор, на этой гемме воспроизводится своеобразно понятая христианская символика — три волхва, пришедшие в Вифлеем к богородице с новорожденным Христом. В дальнейшем четвертая фигура на геммах была утрачена, мужские фигуры олицетворяли волхвов, а сами



геммы служили амулетами-печатами. Гандерт считает, что с середины VIII до конца X в. орнаментацией гемм занимались фризы, приобретая заготовки из стекла, вероятно, в среднерейнских землях. Изображения фигур и атрибутов процарапывались стальной иглой. От фризов *Alsengemmen* попадают на территорию Германии и Скандинавии. С использованием *Alsengemmen* в церковном обиходе их изготовление происходит в Вестфалии и церковных мастерских Нижней Саксонии<sup>12</sup>.

Дата изготовления *Alsengemmen* на территории фризов устанавливается автором лишь по данным иконографии. Из 36 гемм, встреченных в земле или воде, большая часть представляет собой случайные находки. В тех же случаях, когда *Alsengemmen* были связаны с культурным слоем или находились в комплексе с другими вещами, эта дата оказывалась поздней. Так, в Эдевехте (Нижняя Саксония) гемма из синего стекла с тремя фигурами сопровождалась серой керамикой, датированной около 1200 г.<sup>13</sup> В замке Кальмар (Швеция) находка встречена в слое XIII в. В кладе из цункта Бокель, о котором упоминалось выше, гемма обнаружена вместе с бракеттами, наиболее поздние из которых относились к 1220—1225 гг. В Бремене гемма извлечена из реки Малый Везер вместе со знаком паломника XIII в., хотя возможно, что такой знак относится к несколько более раннему или более позднему времени<sup>14</sup>.

Таковы основные положения этой обстоятельной работы, в которой, помимо *Alsengemmen*, привлечен большой сравнительный материал. Автор отнюдь не категоричен в своих выводах. Подчеркивая трудность интерпретации исследуемых им реалий, он неоднократно отмечает, что высказанные в работе положения должны способствовать появлению новых исследований по этим вопросам<sup>15</sup>.

Возвращаясь к *Alsengemmen*, найденным на территории Древней Руси, следует прежде всего отметить, что все три наши находки идентичны геммам Северо-Западной Европы. Известная Гандерту белгородская гемма была включена им в тип «Е», подтип «Е5», куда, кроме белгородской, относятся две геммы из церковных древностей Нижней Саксонии. Одна из них украшала алтарь церкви Михаила в Люнебурге, а вторая — позолочен-

ный крест в Хейнингене (рис. 4, 1). На этом последнем гемма, аналогичная белгородской, была прикреплена к кресту наряду с благородными камнями.

Смоленская гемма с тремя фигурами без дополнительных атрибутов имеет множество аналогий, среди которых отметим геммы из Лаэр (ФРГ), Шонен (Швеция), Фридрикснаде (Дания), Девентер (Нидерланды) и Нуммерсдаль (Норвегия), Бюкебург (ФРГ) (рис. 4, 2). Такие геммы были как среди случайных находок, так и в составе церковных древностей<sup>16</sup>.

Параллели находке из Новогрудка, на которой наряду с тремя фигурами изображены две ветки, также немногочисленны. Это геммы из Фраекер и Идаард (Нидерланды), Эдевехт и Оснабрюк (ФРГ), Готланд, Ходенбург и Фестер Небель (Дания) (рис. 4, 3). Лишь одна из этих гемм была в составе церковной утвари. Остальные хранились в земле<sup>17</sup>.

Совершенно очевидно, что стеклянные геммы из древнерусских городов, о которых идет речь, попали на Русь из Северо-Западной Европы. Повсеместно там распространенные, они являются раритетами на нашей территории. Время появления *Alsengemmen* в древнерусских городах и их назначение представляют безусловный интерес.

Применительно к белгородской гемме, тогда единственной русской находке, эти вопросы ставил Гандерт. Для него гемма с двумя фигурами из Белгорода в сочетании с двумя другими поделками из стекла служила основанием считать, что она украшала переплет книги или другую церковную утварь, как полагает автор, гильдесгеймской работы (Нижняя Саксония). Не соглашаясь с мнением Арне о том, что эти находки были привезены норманнами, Гандерт пытается решить, каким образом христианская культовая утварь могла с Запада попасть в Поднепровье. Автор ищет объяснение в прямых связях, которые существовали у оттоновской Германии с Древней Русью. Опираясь на письменные источники, Гандерт отмечает прибытие Адальберта Трирского с миссией в Киев в 961 г. к княгине Ольге. Вполне возможно, считает Гандерт, что с приездом Адальберта связано появление Евангелия или креста, украшенного геммой с процарапанными фигурами мужчин и двумя другими геммами. Впоследствии утварь могла быть из Киева

Карта распространения «*Alsengemmen*» (по О. Гандерту с включением гемм из древнерусских городов)  
 I — находка, извлеченная из земли;  
 II — то же. Место находки неизвестно;  
 III — «*Alsengemmen*» в составе церковных древностей;  
 IV — несколько «*Alsengemmen*» в составе церковных древностей;  
 V — «*Alsengemmen*» в составе церковных древностей. Место находок неизвестно



1 — Нуммерсдаль;  
 2 — Готланд;  
 3 — Альби;  
 4 — Кальмар;  
 5 — Шонен;  
 6, 7 — Роскильде;  
 8 — Аагеруп;  
 9 — Йордлезе;  
 10 — Фестер Небель;  
 11 — Лем;  
 12 — Зондербург;  
 13 — Фридрикснаде;  
 14 — Эугин;  
 15 — Лойтмарк;  
 16 — Аурих;  
 17 — Кляйн Гладебрюге;  
 18—21 — Люнебург;

22 — Эмбзен;  
 23 — хранится в Лейпциге;  
 24 — Хейнинген;  
 25—31 — Гильдесгейм;  
 32 — Бокель;  
 33 — Бремен;  
 34, 35 — Фрицлар;  
 36 — Зекинген;  
 37—40 — Оснабрюк;  
 41 — Боркгорст;  
 42 — Бекум;  
 43 — Бюкебург;  
 44 — Штейнхаузен;  
 45 — Лаар;  
 46—49 — Мюнстер;  
 50 — Эдвезт;  
 51 — Зудденс;  
 52 — Энгер;

53—58 — Девентер;  
 59 — Ливерен;  
 60 — Франкер;  
 61 — Беетгум;  
 62 — Бирдаард;  
 63 — Хольверд;  
 64 — Шпаннум;  
 65 — Хитцум;  
 66 — Идаард;  
 67 — Снеек;  
 68 — Варфюм;  
 69 — Бафло;  
 70 — Энсхеде;  
 71—77 — Рейнская земля;  
 78 — Трир;  
 79 — Аазен;  
 80 — Монс;  
 81 — Бавария;  
 82 — Брешиа;  
 83 — хранится во Флоренции;  
 84 — Белгород;  
 85 — Смоленск;  
 86 — Новогрудок

перевезена в Белгород. Вторую возможность попадания западных реалий в Белгород Гандерт усматривает в миссии Брунона, приехавшего в Киев через Прагу и Краков в самом начале XI в. и привезшего с собой предметы культа. Белгородский храм, освященный в 1197 г., как думает автор, мог быть основан в X в. и стать местом хранения западных сокровищ<sup>18</sup>.

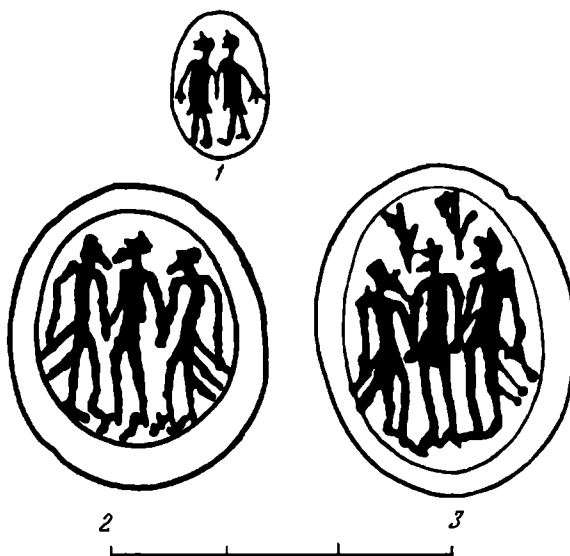
Предположение Гандерта о том, что белгородская гемма и сопутствующие ей изделия из стекла связаны с предметом христианского культа, происходящего из Германии, представляется вполне приемлемым. Однако дата, предлагаемая автором для времени проникновения этих предметов в Белгород, является слишком ранней. В 961 г., когда в Киеве появился Адальберт, Русь была еще языческой, а во время появления Брунона, хотя кре-

щение уже произошло, не имеется данных о том, что в Белгороде была церковь X и даже XI в. К тому же использование *Alsengemmen* в качестве украшений священных реалий, по существу, начинается лишь с XI в., причем для этого столетия известно лишь два случая, когда они становятся сокровищами церкви. В гораздо большей степени это наблюдается в XII и XIII вв.<sup>19</sup>

Более реальной датой проникновения гемм в Белгород является XII в., когда здесь возводятся храмы. В 1197 г. в этом городе освящен храм. «Созда церковь камени святым апостол в Белгороде», — сообщает летописец<sup>20</sup>. До постройки каменной церкви на этом месте, по-видимому, стояла деревянная, к которой относились угли и обгорелые бревна, лежавшие ниже уровня храма<sup>21</sup>. На белгородском детинце В. В. Хвойка открыл и частью раскопал остатки второго малого каменного храма, исследовавшегося затем Б. А. Рыбаковым. Выяснилось, что под храмом конца XII в. находилась деревянная церковь с майоликовым полом того же времени, а рядом с ней постройка, в которой находился белокаменный саркофаг с погребением, вероятно, одного из белгородских епископов<sup>22</sup>.

Для установления времени появления в Белгороде интересующей нас стеклянной геммы представляется интересным, что при раскопках в этом городе найдены фрагменты бронзового водолея. Водолеи из бронзы и серебра, служившие для омовения в быту и при христианском богослужении, выделывались мастерами Нижней Саксонии. Таким образом, гемма и водолеи были привезены в Белгород из одних и тех же земель. Существенно, что в XII—XIII вв. в Киеве и Киевской земле появляется много вещей церковного обихода западного, в том числе немецкого, происхождения<sup>23</sup>. В свете этих данных культовые находки латинской церкви, к которым относятся белгородская гемма из группы *Alsengemmen* и две другие подделки из стекла, скорее соответствуют древностям Белгорода XII—XIII вв., чем более раннему времени.

Обратимся к гемме из Смоленска, которую В. П. Даркевич датировал IX—X вв. Однако такая датировка, установленная Гандертом для *Alsengemmen*, относится ко времени их изготовления. В Смоленске же, где нет культурного слоя древнее второй половины XI в.<sup>24</sup>, гемма должна была



попасть значительно позднее. Время и причина появления в Смоленске данной вещи могут быть связаны с пребыванием в этом городе иноземцев из Западной Европы. В договоре Смоленска с Ригой и «Готским берегом» 1229 г. в Смоленске упомянуты по одному варианту — церковь «Немецкая Богородица» и «Немецкая божница», по другому — «Латинская церковь»<sup>25</sup>. Архитектурно-археологические работы в городе показали, что такой храм существовал уже в XII в. Речь идет о смоленской ротонде, находящейся вблизи церкви Иоанна Богослова. Остатки древней постройки, раскапывавшейся в начале и середине 50-х годов нашего столетия, были исследованы экспедицией Д. А. Авдусина<sup>26</sup> и интерпретированы П. А. Раппопортом. В округлом в плане здании (диам. 18,1 м) стены сохранились на высоту до 1,6 м. Внутри открыты четыре столба. В южной части отмечено наличие трех окон, а в восточной — одного. Отмечая сходство плана смоленской ротонды с планами церквей-ротонд Дании, Швеции и Северной Германии, П. А. Раппопорт приходит к выводу, что раскопанные руины — это, очевидно, остатки церкви проживавших в Смоленске иноземных купцов, которая строилась под руководством приезжего зодчего во второй половине XII в.<sup>27</sup>

О существовании немецкой слободы в той части Смоленска, где стояла ротонда, свидетельствуют такие данные, как прежние наименования улиц вблизи нее (одна называлась Немецкой улицей, а другая Немецкой горой), а также заброшенное

*«Alsengemmen»*  
из Северо-  
Западной  
Европы:  
1 — Хейниген;  
2 — Бюкебург;  
3 — Фестер  
Небель

лютеранское кладбище, которое по традиции размещалось недалеко от немецкой церкви. Выводы П. А. Раппопорта о характере смоленской ротонды и другие материалы, подтверждающие существование немецкой слободы в Смоленске в XII в., вошли в последующие труды, посвященные истории этого города<sup>28</sup>. Постройка «Латинской церкви» в Смоленске XII в. помогает понять появление здесь западноевропейской геммы. Находка ее в культурном слое XII—XIV вв. отражает то время, когда гемма появилась в городе. Это могло произойти в XII в., возможно, несколько позднее, но вряд ли раньше того времени, когда в Смоленске не было еще немецкой фактории.

Новгородская гемма, как отмечалось выше, относилась либо к находке из культурного слоя XI в., либо была реальией самого храма XII в. В XI в. связи Новгородка с землями, находившимися за пределами Руси, были редкими. Особенно это относится к контактам со странами Западной Европы. Одной из немногих западных находок этого времени является чаша из листовой бронзы. Такие чаши, относящиеся к XI—XIII вв., называются романскими или ганзейскими. Те из них, которые имеют гравированные аллегорические изображения и латинские надписи, рассматриваются как сосуды, связанные с христианским богослужением, а в неорнаментированных усматривают принадлежность погребального ритуала<sup>29</sup>. Новгородская чаша не имеет ни изображений, ни надписей. Параллели ей известны между Вислой и Одером и в юго-восточной Прибалтике<sup>30</sup>. Ареалы чаш, одна из которых была привезена в Новгород, и *Alsengemmen* не совпадают, но мы не располагаем другими материалами, которые помогли бы объяснить проникновение геммы в Новгород в XI в.

Если же эта гемма относится к находкам, сделанным в церкви, т. е. появляется в Новгородке не ранее XII в., то объяснение этому следует искать в синхронных или более поздних материалах. В этом плане нужно отметить следующее: строительство борисоглебской церкви происходит в то время, когда на соседней возвышенности, где до конца XI в. существовал городской посад, формируется окольный город с богатым кварталом. Одна из построек этого квартала выделялась тем, что стены ее были оштукатурены и покрыты фресковой росписью<sup>31</sup>. Сходст-

во фресковой росписи жилища с фресками новгородской церкви свидетельствует в пользу того, что жилая и культовая постройки строились одновременно и расписывались одними и теми же фрескистами. Среди разнообразного инвентаря жилой постройки, о которой идет речь, был найден женский золотой перстень с красным камнем. На его узком ободке выгравированы частью стершиеся латинские буквы. Д. А. Дрбоглав установил, что это была надпись, которая гласит «*Jesus d(ominus) vindicaret me*» — «Иисус Господь спас меня от зла»<sup>32</sup>. Среди западноевропейских средневековых древностей известны подобные предметы с охранительными надписями. Сопоставляя находку западноевропейского перстня с геммой, можно предположить, что последняя принадлежала иноземке — хозяйке перстня, имевшей отношение к семье, владевшей домом, построенным одновременно с борисоглебской церковью. Может быть, гемма была пожертвована храму или попросту оброчена в нем. *Alsengemmen*, найденные в трех древнерусских городах, из которых один находился в Среднем Поднепровье, второй — в Верхнем Поднепровье, а третий — в Понеманье, должны рассматриваться как находки, имеющие одну и ту же атрибуцию. На территорию Древней Руси они попадают позднее того времени, когда были изготовлены, и являли собой не те полужычские амулеты фризов, в которые были первоначально воплощены, а маленькие христианские святыни, чтимые западной церковью. В Белгороде, Смоленске и Новгородке *Alsengemmen* появляются при разных обстоятельствах. Смоленская гемма может быть связана с таким значительным явлением в жизни города, как существование в нем немецкой слободы. В Новгородке находка геммы скорее свидетельствует о пребывании в нем отдельного лица, прибывшего из Западной Европы. Гемма из Белгорода подтверждает то положение, что начиная с XII в. происходит приток на Русь, в частности в Киевскую землю, художественной утвари с Запада и что активная роль в этом процессе принадлежала немецким землям<sup>33</sup>. Известны примеры того, что церковь в Древней Руси использовала предметы западнохристианского культа: водолей из Нижней Саксонии найден в Коложской церкви в Гродно, лиможский и вестфальский подсвечники — в алтарной церкви Вщижа, а фран-

пузский канделябр — в храме Переяславля<sup>34</sup>. Если белгородская гемма с процарапанными фигурами и две геммы другого рода действительно были украшением немецкой культовой утвари, то возможно и то, что она принадлежала одной из белгородских церквей.

Единичные *Alsengemmen*, найденные на территории древнерусских городов, дают представление об особой грани культурных контактов Древней Руси с Западной Европой. Их своеобразие заключается в том, что геммы с изображенными на них человечками попадают на Русь из мест своего изготовления, минуя территорию, находящуюся между Эльбой и Неманом, и лишь в Понеманье встречена новгородская находка — наиболее западной из трех русских *Alsengemmen*.

\*

<sup>1</sup> *Beyrich E.* Runenstein von Alsen.— *ZE*, 1871, S. 144.

<sup>2</sup> *Arne T. J.* *Alsengemmen aus Russland*.— *Wiener Prähistorische Zeitschrift*, III, N. 3—4, 1916, S. 92—94.

<sup>3</sup> *Хвойка В. В.* Раскопки в с. Белгородка Киевского уезда.— В кн.: *Древние обитатели Среднего Поднепровья*. Киев, 1913, с. 76—94; *Полонская Н. Д.* Археологические раскопки В. В. Хвойки 1909—1910 гг. в мест. Белгородка.— *Труды Московского Предварительного комитета по устройству XV Археологического съезда*. М., 1911, с. 47—66.

<sup>4</sup> *Даркевич В. П.* Гемма из Смоленска.— *КСИА*, 1955, вып. 104, с. 38—41.

<sup>5</sup> *Даркевич В. П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.).— *САИ*. М., 1966, вып. Е 1—57, с. 8—10.

<sup>6</sup> В настоящее время гемма утрачена.

<sup>7</sup> *Каргер М. К.* Раскопки церкви Бориса и Глеба в Новгородке.— *КСИА*, 1977, вып. 150, с. 79—85.

<sup>8</sup> *Гуревич Ф. Д.* К истории древнего Новгорода.— *Swiatowit*, 1962, т. XXIV, с. 566.

<sup>9</sup> О находках такой керамики упоминается в дневнике, который вел О. В. Овсянников. Дневник хранится в архиве Ленинградского отделения Института археологии.

<sup>10</sup> *Gandert O. F.* *Die Alsengemmen*.— 36. Bericht der Römisch—Germanische Kommission. В., 1956, S. 156—222.

<sup>11</sup> *Ibid.*, S. 204—222.

<sup>12</sup> *Bartels M.* *Die Gemmen von Alsen und ihre Verwandten*.— *ZE*, 1883, S. 53—56; *Gandert O. F.* *Op. cit.*, S. 167—184.

<sup>13</sup> *Gandert O. F.* *Op. cit.*, S. 207.

<sup>14</sup> *Ibid.*, S. 186—196.

<sup>15</sup> *Sökeland H.* *Zwei neue Alsengemmen*.— *ZE*, 1913, S. 208; *Gandert O. F.* *Op. cit.*, S. 173—174.

<sup>16</sup> *Rygh O.* *Fund einer dreifigurigen Gemme von Alsentypen in Norwegen*.— *ZE*, 1893, S. 161—162; *Selling D.* *En nyfunnen «alsengemmen»*.— *Fornvännen*, 1948, s. 166; *Gandert O. F.* *Op. cit.*, S. 206—221.

<sup>17</sup> *Alten F.* *Über die Gemme von Alsen und ihre Verwandten*.— *ZE*, 1882, S. 547; *Bartels M.* *Siegelabdruck einer Gemme*.— *ZE*, 1887, S. 345; *Idem.* *Diskussionbeitrag*.— *ZE*, 1893, S. 162; *Montelius O.* *Kulturgeschichte Schwedens*. Stockholm, 1906, S. 236, Abb. 400; *Gandert O. F.* *Op. cit.*, S. 204—205.

<sup>18</sup> *Gandert O. F.* *Op. cit.*, S. 193—194.

<sup>19</sup> *Ibid.*, S. 189—191.

<sup>20</sup> ПСРЛ, т. II. М., 1962, стб. 706.

<sup>21</sup> *Pannoport П. А.* *Русская архитектура X—XIII вв.*.— *САИ*, Л., 1982, вып. Е 1—47, с. 28—29.

<sup>22</sup> *Хвойка В. В.* Указ. соч., с. 82—85; *Полонская Н. Д.* Указ. соч., с. 59—60; *Рыбаков Б. А.* *Раскопки в Белгороде Киевском*.— *Археологические открытия 1968 г.* М., 1969, с. 330—332; *Pannoport П. А.* Указ. соч., с. 29.

<sup>23</sup> *Даркевич В. П.* *Произведения...*, с. 14—16.

<sup>24</sup> *Алексеев Л. В.* *Смоленская земля*. М., 1980, с. 288.

<sup>25</sup> *Pannoport П. А.* «Латинская церковь» в Смоленске.— В кн.: *Новое в археологии*. М., 1972, с. 288.

<sup>26</sup> *Авдусин Д. А.* *Смоленская ротонда*.— В кн.: *Историко-археологический сборник в честь 60-летия А. В. Арпиховского*. М., 1962, с. 243.

<sup>27</sup> *Pannoport П. А.* «Латинская церковь»..., с. 288—289.

<sup>28</sup> *Воронин Н. Н.*, *Pannoport П. А.* *Зодчество Смоленска XII—XIII вв.* Л., 1979, с. 140—150; *Алексеев Л. В.* Указ. соч., с. 238; *Pannoport П. А.* *Русская архитектура*, с. 87.

<sup>29</sup> *Poklewski T.* *Misy brązowe z XI, XII i XIII wieku*. Łódź, 1961, s. 51—61.

<sup>30</sup> *Гуревич Ф. Д.* *Древний Новгород*. Л., 1981, с. 102.

<sup>31</sup> Там же, с. 37—38.

<sup>32</sup> Там же, с. 44. Благодарю Д. А. Дрбоглава за прочтение надписи.

<sup>33</sup> *Даркевич В. П.* *Произведения...*, с. 64.

<sup>34</sup> *Воронин Н. Н.* *Древнее Гродно*.— *МИА*, 41. 1954, с. 99—101; *Даркевич В. П.* *Произведения...*, с. 69—70.

# ЦЕРКОВЬ БЛАГОВЕЩЕНИЯ В ВИТЕБСКЕ

*П. А. Раппопорт*

Среди сравнительно немногочисленных памятников русского зодчества домонгольской поры, привлекавших к себе внимание уже в XIX в., почетное место занимала церковь Благовещения в Витебске. Ее подробно обследовал А. М. Павлинов, посвятивший ей специальную статью и включивший ее в свой общий курс истории русской архитектуры<sup>1</sup>. Павлинов справедливо отметил, что письменные источники, связывавшие постройку церкви либо с княгиней Ольгой (X в.), либо с князем Ольгердом (XIV в.), недостоверны и не могут служить основанием для датировки. Исходя из этого, он попытался датировать церковь на основании особенностей самого памятника, по ее типу и по конструкции стен. В результате изучения стен Благовещенской церкви Павлинов пришел к выводу, что кладка их близка кладке новгородских храмов XI и XII вв. Вывод этот был, несомненно, ошибочен, поскольку в Новгороде кладка велась из рядов слабо обработанной местной известняковой плиты, чередующихся с рядами плинфы, тогда как в Витебске двойные (а иногда тройные) ряды плинф чередовались с рядами плотного, хорошо огесанного известняка. Тем не менее, несмотря на неправомерное сближение витебской кладки с новгородской, Павлинов пришел к справедливому выводу, что Благовещенская церковь не может относиться к XIV в. и вряд ли относится к X в. Наиболее вероятным временем построения церкви Павлинов считал XI в. или первую половину XII в. Он отметил также, что древняя кладка в здании сохранилась до основания сводов, тогда как своды полностью сложены из более позднего кирпича. В работах Павлинова были приведены также схематические чертежи церкви. Казалось, что все предвещает витебскому храму судьбу памятника, уже очень рано ставшего объектом серьезного изучения.

В дальнейшем, однако, исследователи перестали проявлять интерес к этой замечательной постройке и детальное изучение ее так и не было осуществлено. После Великой Отечественной войны здание

стояло без кровли и с частично обвалившейся штукатуркой. Оказались разрушенными и более поздние пристройки к церкви, что облегчало ее изучение. В 1944 г. здание Благовещенской церкви обмерил архитектор П. Д. Барановский, однако обмер этот не был опубликован<sup>2</sup>. В 1961 г. памятник был разрушен и в течение нескольких лет представлял собой груды строительного мусора. В 1964 г. здесь произвел небольшие раскопки Г. В. Штыхов<sup>3</sup>, а в 1968 г. археологическая экспедиция под руководством М. К. Каргера произвела расчистку руин и небольшие раскопки<sup>4</sup>. В процессе этих работ были исполнены детальные обмеры сохранившихся участков стен разрушенной постройки. Таким образом, общая характеристика памятника как в отношении композиции его плана, так и в отношении строительной техники была установлена<sup>5</sup>. И все же многие особенности здания оставались невыясненными. Поэтому в 1982 г. П. А. Раппопорт и О. А. Трусов провели здесь новые археологические раскопки и исследование руин. Было заложено 8 шурфов общей площадью 45 кв. м. Раскопки позволили во многом уточнить данные как о конструкциях, так и о формах памятника.

Церковь Благовещения представляла собой трехнефный шестистолпный храм, западная пара столбов которого соединена с боковыми стенами, четко отделяя нартекс. Нартекс этот сообщается с основным помещением только по среднему нефу. Столбы расставлены очень широко, благодаря чему подкупольное пространство довольно велико (в длину 3,9 м при ширине 4,4 м) при общей сравнительно небольшой ширине помещения (8,9 м). Необычная особенность памятника — членение его по длине между столбами на равные отрезки, отчего не только подкупольное, но и размещенное к западу пространство имеет в среднем нефу почти квадратную форму.

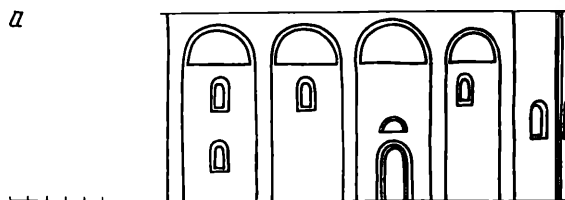
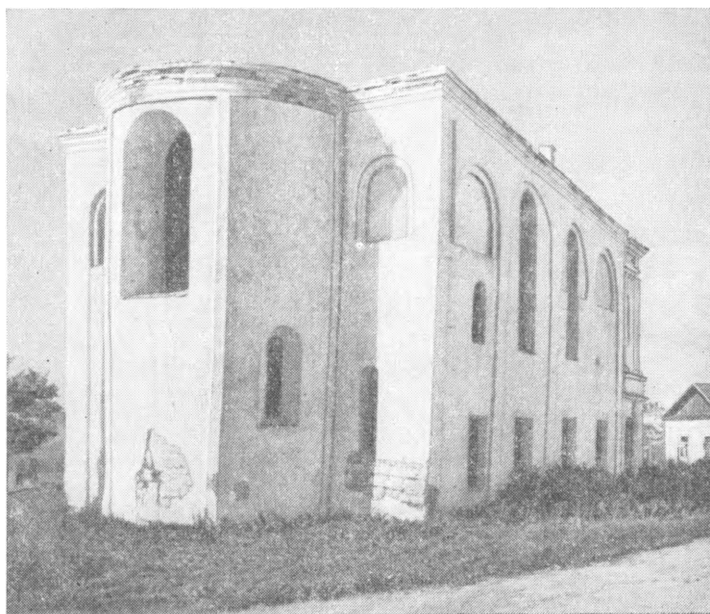
На восточной стороне церкви размещена одна полукруглая апсида, а боковые апсиды отсутствуют. Изнутри здания

вместо боковых апсид в толще восточной стены имеются небольшие ниши. Общий размер здания — длина 21 м, ширина 11 м, азимут продольной оси  $92^\circ$ . Толщина боковых стен около 1,05 м, а западной стены — 1,47 м. В северной части западной стены имеется вход на лестницу, проходившую в толще этой стены и ведущую на хоры. Небольшая ширина здания сильно затрудняла размещение здесь лестницы, и поэтому вход на лестницу сделан на высоте несколько более 1 м от пола; видимо, к этому входу вела еще дополнительная деревянная лесенка. Однако и этого все же оказалось недостаточно, и западный портал храма пришлось несколько сдвинуть к югу от середины западного фасада.

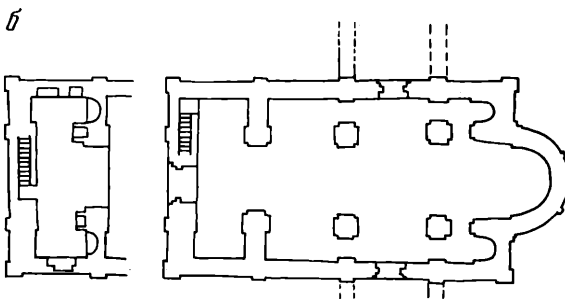
Хоры, судя по чертежу Барановского, были размещены над нартексом и в боковых членениях имели небольшие часовни с апсидами в толще их восточной стены и нишами в северной и южной стенах. Сохранившиеся пять сводов, на которые опирались хоры, позволяют утверждать, что своды были цилиндрическими с большими распалубками. В центральном членении ось свода была повернута поперек здания, а в боковых членениях — вдоль. На западной стене нартекса отсутствуют пилястры, и поэтому пять сводов хор опирались на каменные кронштейны.

Столбы храма крестчатые в плане, размером (вместе с закрестиями) 1,4 м. На наружных и внутренних стенах их отвечают плоские лопатки; внутренние — шириной 90 см, наружные — 80 см.

В настоящее время стены храма сохранились на различную высоту, большей частью менее 3 м и лишь западная стена местами имеет высоту около 4,5 м. Наличие обмера Барановского, а также фотографий, исполненных до разрушения, позволяет представить в общих чертах структуру стен на значительно большую высоту. Оказалось, что древняя кладка здания сохранялась до уровня пят арочных перемычек окон 2-го яруса. Таким образом, очевидно, что полукруглые завершения на фасадах, имитирующие закомары, не были первоначальными и не должны приниматься во внимание при попытках реконструкции системы покрытия. Оказалась переложеной также верхняя часть апсиды. В интерьере, судя по фотографиям, древние столбы сохранялись до пят подиружных арок. Наиболее вероятно, что своды и завер-



Церковь Благовещения. Вид с северо-востока. Фотография 1946 г.



Церковь Благовещения: а — стена южного фасада (по обмеру П. Д. Барановского); б — план церкви и хор. Реконструкция

шения фасадов были полностью переложены при перестройке здания в 1862 г.<sup>6</sup>

Храм имел три портала, но северный был при перестройке растесан и превращен в большое окно. Снаружи порталы имели двухступчатое обрамление, а над южным порталом сохранялась полукруглая ниша. В двух западных членениях южного фасада находилось по одному древнему окну во втором ярусе, а в крайнем западном членении — еще одно окно в нижнем ярусе, освещавшее нартекс. В восточном членении южного фасада имелось одно окно во втором ярусе, рас-



*Церковь  
Благовещения.  
Вид с запада.  
Фотография  
1968 г.*

положенное, однако, не в середине членения, а несколько сдвинутое к западу, поскольку восточную часть этого членения в интерьере занимает ниша, заменяющая южную апсиду храма. На северном фасаде сохранилось лишь одно такое же окно во втором ярусе восточного членения, а все остальные окна растесаны. На апсиде были размещены три окна в нижнем ярусе (но выше окон нижнего яруса на боковых стенах) и одно большое растесанное окно в центре апсиды во втором ярусе. В боковых простенках восточного фасада в нижнем ярусе также имелось по одному окну, выходящему в интерьере в ниши восточной стены. По апсиде проходили две узкие плоские вертикальные тяги.

Окна церкви были узкими и высокими; ширина их около 30 см; высота окон 1-го яруса 143 см, а окон 2-го яруса — 170 см. Завершались окна арочными перемычками. Наружу и внутрь здания окна имели широкие откосы, благодаря чему их ширина с фасада достигала почти 90 см. В средней части окон сохранились щели от заложённых в кладку деревянных оконниц, а в одном из окон — подлинны́е остатки дубовой оконницы толщиной около 3 см.

Пол церкви был расположен на 1,2 м выше уровня поверхности земли. В уровне пола стены храма с внутренней стороны имеют небольшой уступ шириной не более 15 см. Пол был выстлан большими каменными плитами неправильной формы. Верхние поверхности этих плит были

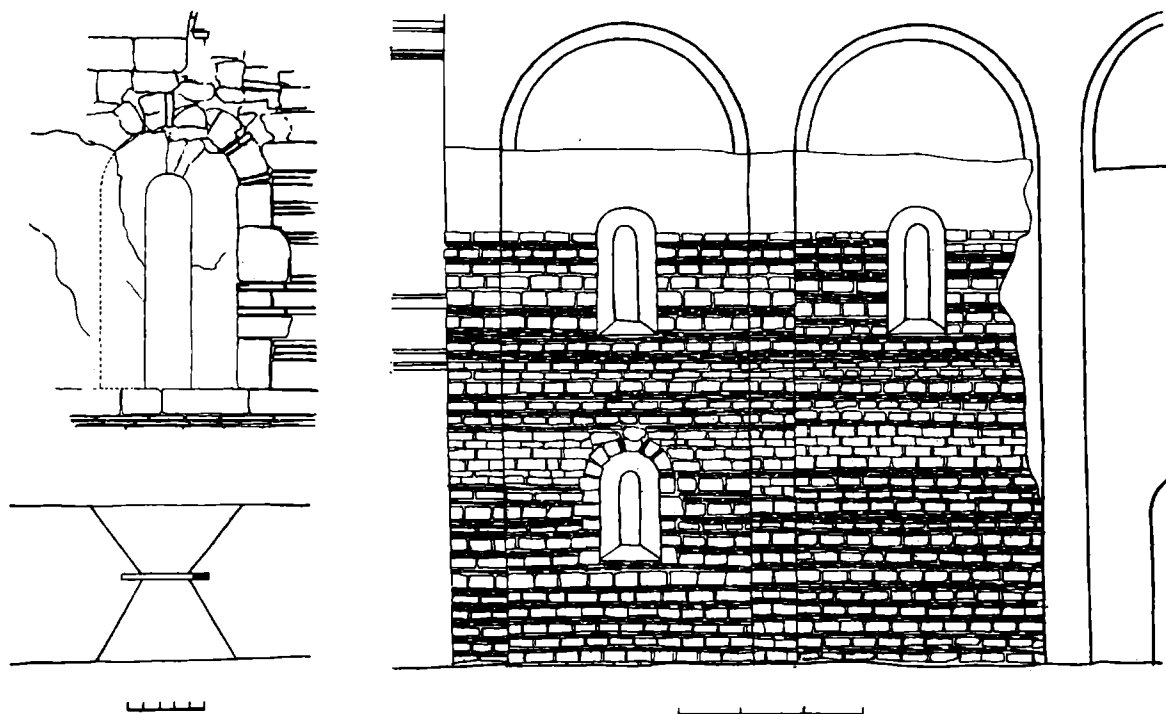
тщательно отесаны и уложены горизонтально, а пространства между ними заполнены раствором. Под полом находится слой подсыпки толщиной около 1 м, состоящий из мелких камней и кусочков извести, а также немногочисленных мелких обломков плитф.

Чрезвычайно своеобразна техника кладки стен витебской церкви. Здание сложено из отесанных квадров серого известняка, чередующихся с рядами кирпичей-плитф. Большой частью один ряд квадров перемежается с двумя рядами кирпичей, но местами кирпичи уложены всего в один ряд или же, наоборот, кирпичей больше и они уложены в три или даже четыре ряда. На некоторых участках четыре-пять рядов каменных квадров лежат без прослоек кирпичей. Так, в обоих западных членениях южного фасада несколько выше окон 1-го яруса, а также в крайнем западном членении этого же фасада в уровне окон 2-го яруса размещены участки кладки, где на высоту почти одного метра идут сплошные ряды каменных квадров без прослоек кирпичей. Арочные перемычки порталов, а судя по сохранившимся остаткам, и своды под хорами были сложены целиком из кирпичей. Оконные же перемычки исполнены из камней, чередующихся с кирпичами. Снаружи здания кладка всюду имеет очень аккуратный характер, а в интерьере такая обработка имеет место только выше пола, тогда как ниже уступа, отвечающего уровню пола, кладка менее регулярная.

Каменные квадры в кладке имеют различную толщину. Встречаются узкие ряды камней высотой всего 7—8 см, но чаще высота рядов 20—24 см, а в отдельных случаях еще больше. Размер кирпичей 3,5×20—21×29—33 см, хотя встречаются и более крупные — 6×27×30 см. В сводах преобладают более узкие кирпичи, имеющие ширину 11—12 и 15—16 см при длине 22—24 см. Лекальных кирпичей не обнаружено, кроме небольшого количества треугольных, использовавшихся в кладке оконных проемов. На кирпичах встречаются очень немногочисленные знаки на торцах, а также знаки и клейма на постелистой стороне. Раствор в кладке известковый с песком, без цемента; песок окатанный размером, как правило, менее 1 мм. Связующее составляет около 50% раствора.

В кладке сохранились отверстия от пальцев строительных лесов. Они сквоз-





ные, большей частью квадратные, хотя иногда высота их немного больше ширины. Размер сторон отверстий от 11 до 22 см. Расположены они в рядах каменных квадров, обычно во всю высоту такого ряда. Нижний ряд отверстий находится на высоте 1,6 м от поверхности земли, а выше расстояния между рядами равны приблизительно 1,4 м. Расстояния между отверстиями по горизонтали около 2,2 м. Отмечено наличие в кладке двух ярусов деревянных связей, причем нижний ярус проходил ниже пола и соединял стены со столбами, образуя сплошной каркас здания.

Фундамент исполнен из булыжников на очень слабом растворе. Он прорезает культурный слой и примерно на 40 см врезан в материковый грунт. Глубина фундамента 1,5 м. С наружной стороны здания верх фундамента ограничен вымосткой из одного ряда тесаных блоков, а над ним — одного ряда плинф. Вымостка эта имеет ширину, равную толщине наружных лопаток. Изнутри здания фундамент выступает от стен значительно больше, не менее 50 см, а в центральной апсиде он занимает значительную часть этой апсиды. В районе северо-восточного подкушольного столба удалось отметить, что фундамент от столба тянется как к

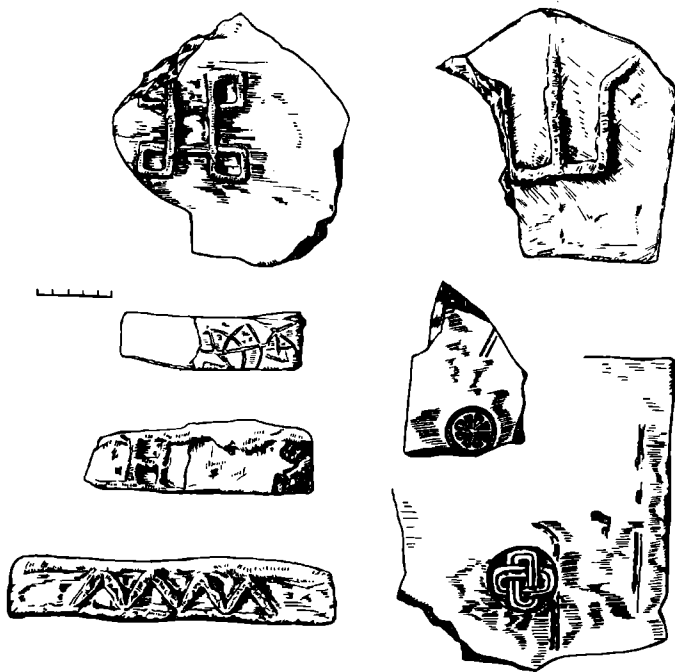
междуапсидной стенке, так и в сторону юго-восточного столба. Очевидно, храм имел систему ленточных фундаментов. Над ленточными фундаментами всюду проходит прослойка прочного раствора толщиной около 5 см, а выше этой прослойки лежит слой подсыпки пола.

Поверхность земли вокруг здания достаточно четко определяется верхней границей залегающего здесь культурного слоя. Слой этот имеет толщину от 60 см в районе северного портала до 85 см у апсиды. В слое обнаружено значительное количество фрагментов керамики XI и XII вв., кости животных. Материк — желтая супесь.

В 1964 г. раскопками Штыхова были обнаружены слабые следы притвора перед южным порталом храма, а в 1968 г. Каргер выявил остатки притвора и перед северным порталом. Раскопки 1982 г. подтвердили эти наблюдения. Оказалось, что фундаменты притворов выполнены в той же технике, как и фундаменты основного здания, и, видимо, были построены одновременно. Ширина фундаментов притворов около 70 см, глубина около 80 см; они очень незначительно врезаны в материковый грунт. Существовал ли притвор перед западным фасадом храма, выяснить не удалось, так как здесь к

*Окно нижнего яруса в западном членении южного фасада (по П. Д. Барановскому)*

*Древняя кладка двух западных членений южного фасада (по П. Д. Барановскому)*



Знаки  
и клейма  
на кирпичах

древнему зданию вплотную примыкают более поздние кирпичные склепы.

Замечательно, что чрезвычайно декоративная кладка церкви, как оказалось, не была видна ни снаружи, ни изнутри здания, поскольку снаружи она была покрыта затиркой, а изнутри — росписью. Наружная затирка исполнена раствором с наполнением крупным, хорошо окатанным цветным песком. Поверхность затирки шероховатая, имела коричневато-серый цвет. Поверх затирки заглаженными линиями шириной 1–1,5 см была сделана разбивка, имитирующая кладку из каменных квадров. В интерьере храма кое-где сохранились остатки росписи. Живопись была нанесена на слой грубого раствора, идентичного раствору наружной затирки. Слоя штукатурки здесь нет. Краски нанесены на тонкий слой белой подмазки и сильно стертые, поскольку роспись была исполнена не в технике фрески, а по сухому грунту. При разборке завалов в 1968 г. было найдено несколько кусочков обмазки стен с процарапанными рисунками-граффити.

Вопрос о датировке памятника и его месте в истории развития древнерусского зодчества очень сложен, поскольку техника кладки церкви Благовещения уникальна в русской архитектуре. Законченная и разработанная система своеобразного

сочетания тесаных квадров и кирпичей-плинф не имеет на Руси никаких истоков. Несомненно, что церковь Благовещения — произведение какой-то иноземной артели, приехавшей в Витебск со своими сложившимися традициями и осуществившей здесь строительство в полном соответствии с этими традициями. Историческая обстановка дает основания полагать, что наиболее вероятным временем, когда в Витебске могли начать монументальное строительство, была первая половина XII в. В пользу такой датировки свидетельствует и сравнение витебской церкви с церковью Бориса и Глеба в Новогрудке, раскопанной в 1961–1962 и 1965 гг.<sup>7</sup> Кладка новогрудской церкви почти точно повторяет кладку витебской церкви, но исполнена гораздо более небрежно; чередование тесаных квадров и кирпичей здесь еще менее регулярное. Очевидно, строительная артель, работавшая в Витебске, переехала в Новогрудок уже в ослабленном составе. Сразу же после возведения основного объема новогрудской церкви к ней пристроили галереи, выполненные уже в иной технике — кладке из кирпичей со скрытым рядом. Очевидно, галереи возводили полоцкие мастера, поскольку подобная строительная техника была в XII в. характерна только для полоцкой архитектурной школы<sup>8</sup>. Время завершения постройки новогрудской церкви определяется сравнением формата кирпича ее галерей с кирпичами полоцких памятников — это вторая четверть или середина XII в. Кроме того, кирпичи, имеющие формат, полностью совпадающий с кирпичами основного здания новогрудской церкви, были обнаружены в Новогрудке при раскопках печи в жилище, датруемом также до середины XII в.<sup>9</sup> Таким образом, витебская церковь, построенная непосредственно перед новогрудской, получает достаточно уверенную датировку: она относится ко второй четверти XII в.

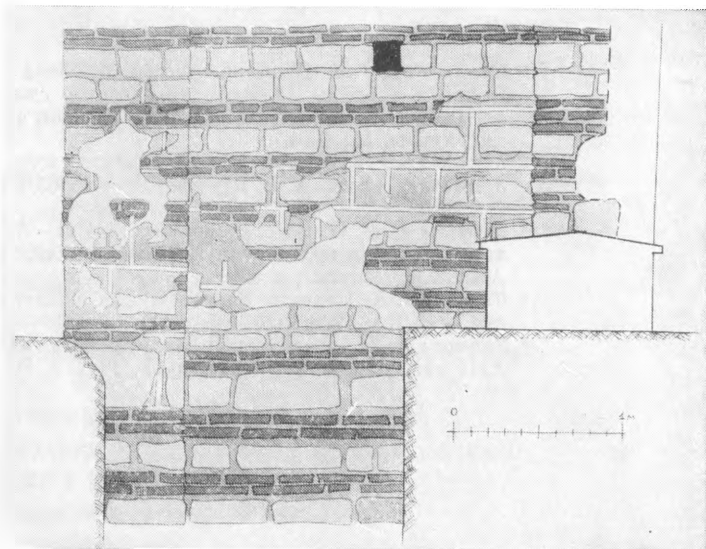
Наиболее вероятно, что строительная артель, которая построила церковь Благовещения, приехала в Витебск в 1140 г., когда несколько полоцких князей (в том числе, вероятно, и витебский князь) возвратились на Русь из ссылки в Византию<sup>10</sup>. Откуда могла приехать эта артель? Техника кладки с чередованием отесанных каменных квадров и кирпичей-плинф имела очень широкое распространение на территории Византии, особенно

в византийских провинциях и на Балканах<sup>11</sup>. Подобная кладка хорошо известна в Македонии, Болгарии, Сербии. Известна она также и в Крыму, например в Керчи<sup>12</sup>. Свообразные особенности кладки витебской церкви, очевидно, помогут в дальнейшем более точно определить, откуда приехали мастера, построившие этот памятник.

Применив в Витебске привычную технику кладки, строители в планоном, а вероятно и в объемном, решении храма явно были вынуждены ориентироваться на принятые на Руси композиционные приемы. Конечно, зодчие и в этом отношении внесли некоторые новые элементы: применение одной апсиды вместо трех, равенство продольных членений между столбами и пр. Но общая схема трехнефного храма с нартексом, с крестчатыми столбами, хорами над нартексом и ведущей туда лестницей в толще западной стены особенность, характерная для русского зодчества этой поры и в других русских землях.

Приехавшая в Витебск строительная артель по каким-то причинам построила очень мало. Правда, существует предположение, что в Витебске существовала и вторая каменно-кирпичная церковь, но обнаружить ее пока не удалось, хотя в районе бывшего здания пединститута при раскопках 1977—1978 гг. (М. А. Ткачев) и 1981—1982 гг. (Л. В. Колединский) были найдены куски плинф иного размера, чем плинфы Благовещенской церкви; там же были найдены и фигурные поливные керамические плитки. Какой окажется вторая витебская постройка, неясно, и, таким образом, деятельность группы строителей, создавших церковь Благовещения, прослеживается пока только на одном памятнике и частично в Борисоглебской церкви в Новогрудке.

Возможно, что некоторые композиционные приемы витебской церкви нашли отражение в зодчестве соседнего Полоцка, например в Борисоглебской церкви Бельчицкого монастыря и в Спасской церкви Езфросиньего монастыря. В целом же церковь Благовещения в Витебске осталась единичным явлением, не оказавшим существенного влияния на развитие русского зодчества.



Нижняя часть южного членения западного фасада. Обмер О. Ворониной

Рисунок-граффити на обломке

\*

- <sup>1</sup> Павлинов А. М. Древние храмы Витебска и Полоцка.— Труды IX Археологического съезда, 1895, т. I, с. 1; *Он же*. История русской архитектуры. М., 1894, с. 38.
- Архив Гос. научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, Р—У, 2705/1—4, 3865/1—4.
- <sup>2</sup> Штылов Г. В. Отчет о раскопках 1964 г.— Архив отделения археологии Института истории АН БССР (Минск), д. 477.
- <sup>3</sup> Каргер М. К. Церковь Благовещения в Витебске.— КСИА, 1978, вып. 155, с. 71.
- <sup>4</sup> Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982, с. 99.
- <sup>5</sup> Черняўская Т. I. Архітектура Віцебска. Мінск, 1980, с. 9.
- <sup>7</sup> Каргер М. К. Раскопки церкви Бориса и Глеба в Новогрудке.— КСИА, 1977, вып. 150, с. 79.
- <sup>8</sup> Раппопорт П. А. Полоцкое зодчество XII века.— СА, 1980, № 3, с. 142.
- <sup>9</sup> Гуревич Ф. Д. Древний Новогрудок. Л., 1981, с. 36, 117.
- <sup>10</sup> Алексеев Л. В. Полоцкая земля. М., 1966, с. 265.
- <sup>11</sup> Reusche E. Polychromes Sichtmauerwerk byzantinischer und for Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas. Köln, 1971.
- <sup>12</sup> Якобсон А. Л. Раннесредневековые поселения восточного Крыма.— МИА, 1958, № 85, с. 495.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ААЭ— Акты Археографической экспедиции  
АВПР— Архив внешней политики России  
БАН— Библиотека Академии наук СССР  
ВВ— Византийский временник  
ВДИ— Вестник древней истории  
ВНИИР— Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации  
ВОКГ— Вологодская областная картинная галерея  
ВЦНИЛКР— Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации  
ГАИМК— Гос. академия истории материальной культуры  
ГАОО— Гос. архив Оренбургской области  
ГБЛ— Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина  
ГИМ— Гос. Исторический музей  
ГМИИ— Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина  
ГММК— Гос. музей Московского Кремля  
ГПБ— Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина  
ГРМ— Гос. Русский музей  
ГТГ— Гос. Третьяковская галерея  
ГЦТМ— Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина  
ГЦХРМ— Гос. центральные художественно-реставрационные мастерские им. И. Э. Грабаря  
ГЭ— Гос. Эрмитаж  
ДПМП— Гос. художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник в г. Петродворце  
ДРВ— Древняя Российская Вивлиофика  
ЗГИХМЗ— Загорский гос. историко-художественный музей-заповедник  
ЗРАО— Записки Русского Археологического общества  
ИРАИК— Известия Русского Археологического института в Константинополе  
ИРЛИ— Институт русской литературы АН СССР  
КСИА— Краткие сообщения Института археологии АН СССР  
ЛОИА— Ленинградское отделение Института археологии АН СССР  
ЛОИИ— Ленинградское отделение Института истории СССР АН СССР  
МИА— Материалы и исследования по археологии СССР  
МОКМ— Московский областной краеведческий музей  
МХАТ— Московский Художественный академический театр им. А. М. Горького  
МХТ— Московский Художественный театр  
ОРЯС— Отделение русского языка и словесности

- ПДМ— Павловский дворец-музей  
ПДПИ— Памятники древней письменности и искусства  
ПКНО— Памятники культуры. Новые открытия  
ПСЗ— Полное собрание законов Российской империи  
ПСРЛ— Полное собрание русских летописей  
РАНИОН— Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук  
РИБ— Русская историческая библиотека  
РИО— Русское историческое общество  
СА— Советская археология  
СВ— Средние века  
СИЭ— Советская историческая энциклопедия  
ТГЭ— Труды Гос. Эрмитажа  
ТОДРЛ— Труды отдела древнерусской литературы  
УрГУ— Уральский гос. университет  
ЦГАВМФ— Центральный гос. архив военно-морского флота  
ЦГАДА— Центральный гос. архив древних актов  
ЦГАЛИ— Центральный гос. архив литературы и искусства  
ЦГВИА— Центральный гос. военно-исторический архив  
ЦГИА— Центральный гос. исторический архив (г. Ленинград)  
ЦГИА— Центральный гос. исторический архив Латвийской ССР  
Латв.ССР  
ЧОИДР— Чтения в обществе истории и древностей российских  
CVA— Corpus vasorum antiquorum  
DOP— Dumbarton Oaks Papers  
JHS— Journal of Hellenic Studies  
ZE— Zeitschrift für Ethnologie

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПИСЬМЕННОСТЬ

<i>Т. А. Долгодрова</i>	Рукописные книги Бургундского герцога Филиппа Доброго в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина . . . . .	7
<i>М. Г. Кротов</i>	Новое об авторе «Жития Улиании Лазаревской» . . . . .	16
<i>Н. Б. Реморова</i>	Книга Ж. Делиля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры . . . . .	19
<i>Е. З. Тарланов</i>	Альбом Е. В. Гоголь-Быковой . . . . .	33
<i>М. П. Мироненко</i>	Из истории русской исторической журналистики (переписка П. А. Вяземского и П. И. Бартенева) . . . . .	48
<i>Б. С. Каганович</i>	Воспоминания Н. П. Анциферова об И. М. Гревсе . . . . .	59
<i>А. В. Лавров</i>	«Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова . . . . .	70

## ИСКУССТВО

### I

<i>В. В. Калугин</i>	Автограф «Успенской драмы» Дмитрия Ростовского . . . . .	99
<i>Л. М. Старикова</i>	Первая русская балетная труппа . . . . .	102
<i>О. М. Фельдман, Е. А. Шингарева</i>	А. Н. Бенуа режиссирует «Каменного гостя» . . . . .	108

### II

<i>Н. С. Серегина</i>	Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного . . . . .	148
<i>А. В. Конотоп</i>	Вологодские певческие строки . . . . .	165
<i>Н. П. Парфентьев</i>	Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в. . . . .	171

### III

<i>Ю. Г. Бобров</i>	Новые открытия псковской живописи XV—XVI вв. . . . .	177
<i>В. Ф. Шмагов</i>	Гравюры «малой подорожной книжицы» Скорины и их источники . . . . .	188
<i>Н. И. Стадничук</i>	Картина «Возвращение Товия» из коллекции Павловского дворца-музея . . . . .	197
<i>В. А. Садков</i>	Неизвестные произведения Луиса де Колери и мастеров его круга . . . . .	202
<i>О. А. Полякова</i>	Новооткрытые иконы царских изографов из собрания музея «Коломенское» . . . . .	213
<i>С. О. Андросов</i>	Вновь опознанные произведения Орацио Маринали . . . . .	222
<i>Е. И. Кочерова</i>	Об Иване Никитине — художнике с Партикулярной верфи . . . . .	230
<i>Е. Ю. Иванова</i>	Сравнительное исследование техники живописи двух «портретов адмирала С. К. Грейга», связанных с именем Д. Г. Левицкого . . . . .	236

<i>Л. И. Вуич</i>	Пушкинский Петербург в коллекции П. В. Губара . . . . .	251
<i>Т. А. Селинова</i>	Неизвестные прижизненные портреты участника Отечественной войны 1812 года А. А. Тучкова . . . . .	264
<i>Е. В. Королев</i>	Работы скульпторов И. П. Прокофьева, С. М. Теглева, М. П. Александрова и И. И. Терebeneва в интерьерах Павловского дворца . . . . .	270
<i>Л. Г. Соснина</i>	Коллекция рисунков М. П. Клодта . . . . .	297
IV		
<i>Н. А. Сидорова</i>	Группа поздних чернофигурных ваз из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	307
<i>В. Г. Пуцко</i>	Венецианский процессионный крест с изображением стигматизации Франциска Ассизского . . . . .	315
<i>Н. А. Маясова</i>	Светлица новгородской боярыни в Москве . . . . .	330
<i>И. И. Плешанова</i>	Новгородские хоросы в собрании Государственного Русского музея . . . . .	345
<i>Л. М. Черненилова</i>	Пелена «Богоматерь Владимирская» из собрания Московского областного краеведческого музея . . . . .	357
<i>И. А. Бобровницкая</i>	Памятник московского эмальерного искусства XVII века .	363
<i>В. Г. Клементьев</i>	Паркеты Китайского дворца . . . . .	378
<i>И. К. Богт, Ю. Л. Колосова</i>	Об атрибуции двух комодов из собрания Государственного художественно-архитектурного дворцово-паркового музея-заповедника в г. Петродворце . . . . .	392
<i>Н. М. Вершинина</i>	Французские декоративные вышивки конца XVIII века из коллекции Павловского дворца-музея . . . . .	403
<i>А. А. Гилодо</i>	Металлическая мебель XVIII века из собрания Государственного исторического музея . . . . .	409
<i>Т. И. Дулькина</i>	Полуфаянсовые кумганы и квасники Гжели XIX века . .	419
<i>Т. Б. Шашкина</i>	«Книга колокольного мастерства» . . . . .	431
<i>А. К. Ганулич</i>	Коллекция русских упряжных бубенцов А. К. Ганулича . .	438
V		
<i>А. Л. Баталов</i>	О времени построения собора Болдино-Дорогобужского монастыря . . . . .	442
<i>С. Л. Агафонов</i>	Пушкинская усадьба в Болдине . . . . .	448
<i>С. Б. Горбатенко</i>	Новое об ансамбле Большого дворца в Ораниенбауме . .	461
<i>В. В. Дорофеев</i>	Перспектива Ригельмана как источник информации об Оренбурге XVIII века . . . . .	481
<i>В. Е. Вилите</i>	Последнее творение Растрелли . . . . .	487
<i>Э. Е. Клявинь</i>	Рижская постройка Анри ван де Вельде . . . . .	499
АРХЕОЛОГИЯ		
<i>Ф. Д. Гуревич</i>	Об одной группе стеклянных гемм из древнерусских городов	515
<i>П. А. Раппопорт</i>	Церковь Благовещения в Витебске . . . . .	522
	Список сокращений . . . . .	529



## CONTENTS

### LITERARY SOURCES, BOOKS AND MANUSCRIPTS

<i>T. A. Dolgodrova</i>	Manuscript books of Burgundian duke Phillip the Kind in the State Public library of M. E. Saltykov-Shchedrin . . . . .	7
<i>M. G. Krotov</i>	New facts about the author of «The Life of Ulianiya Lazarevsky» . . . . .	16
<i>N. B. Remorova</i>	The book by J. Dellile «Les Jardins» from the library of V. A. Zhukovsky as a monument of the history of culture	19
<i>E. Z. Tarlanov</i>	The E. V. Gogol-Bykova's album . . . . .	33
<i>M. P. Mironenko</i>	From the history of the Russian journalism (the correspondence of P. A. Vyazemsky and P. I. Bartenev). . . . .	48
<i>B. S. Kaganovich</i>	Memoirs by N. P. Antsiferov about I. M. Grevs. . . . .	59
<i>A. V. Lavrov</i>	«New verses by Nelli» — the literary mistification by Valery Brusov . . . . .	70
	ART	
	I	
<i>V. V. Kalugin</i>	The autograph of «The Uspenskaya drama» by Dimitry Rostovsky	99
<i>L. M. Starikova</i>	The first Russian ballet company. . . . .	102
<i>O. M. Feldman, E. A. Shingareva</i>	A. N. Benois is producing «The Stony guest». . . . .	108
	II	
<i>N. S. Seregina</i>	The reflection of history events in the stichieron troparion about Temir-Aksak and in other sacred singings to «The Vladimir icon» and the problem of the authorship by Ivan the Terrible. . . . .	148
<i>A. V. Konotop</i>	Vologda chorist lines. . . . .	165
<i>N. P. Parfentiev</i>	The new manuscript monument of «sing» notation of the XVIII century. . . . .	171
	III	
<i>Yu. G. Bobrov</i>	New discoveries of the Pskov painting of the XV—XVI centuries . . . . .	177
<i>V. F. Shmatov</i>	Engravings of the Skorina's «Small travelling pocket-book» and their sources. . . . .	188
<i>N. I. Stadnichuk</i>	The picture «The return of Tovyy» from the Pavlovsk palace-museum. . . . .	197
<i>V. A. Sadkov</i>	Unknown works by Louis de Caulery and masters of his surroundings . . . . .	202
<i>O. A. Polyakova</i>	New discovered icons of tsar's painters from the collection of the «Kolomenskoye» museum. . . . .	213
<i>S. O. Androsov</i>	New identified works by Oratio Marinali. . . . .	222
<i>E. I. Kocherova</i>	On Ivan Nikitin — the artist from the Particulariy dock-yard. . . . .	230

<i>E. Yu. Ivanova</i>	The comparative research of two «portraits of admiral S. C. Greig» connected with D. G. Levitsky. . . . .	236
<i>L. I. Vuich</i>	Pushkin's Petersburg in the collection of P. V. Gubar. . . . .	251
<i>T. A. Selinova</i>	Unknown portraits of A. A. Tuchkov, a participant of the Patriotic war of 1812, belonging to his time. . . . .	264
<i>E. V. Korolev</i>	Works by sculptors I. P. Prokofiev, S. M. Teglev, M. P. Aleksandrov and I. I. Terebenev in the interior of the Pavlovsk palace. . . . .	270
<i>L. G. Sosnina</i>	The collection of drawings by M. P. Klodt. . . . .	297

## IV

<i>N. A. Sidorova</i>	The group of vessels in the late blackfigure style from the collection of the Pushkin Museum of Fine Arts. . . . .	307
<i>V. G. Putsko</i>	The Venetian processive cross with the imagination of the stigmatisation of St. Francesco d'Assisi. . . . .	315
<i>N. A. Mayasova</i>	The embroidery-chamber of the Novgorod boyarynia in Moskow . . . . .	330
<i>I. I. Pleshanova</i>	The Novgorod «choros» in the collection of the Russian museum. . . . .	345
<i>L. M. Chernenilova</i>	«The Virgin Vladimirskaya» podea-showing from the collection of the Moskow Regional Studies museum. . . . .	357
<i>I. A. Bobrovnitskaya</i>	A piece of Moskow enamelled art of the XVII century. . . . .	363
<i>V. G. Klementiev</i>	Parquets of Chinese palace. . . . .	378
<i>I. K. Bott, Yu. L. Kolosova</i>	On attribution of two drawers from the collection of the Petrodvorets museum. . . . .	392
<i>N. M. Vershinina</i>	French decorative embroideres by the end of the XVIII century from the collection of the Pavlovsk palace-museum . . . . .	403
<i>A. A. Gilodo</i>	Metallic furniture of the XVIII century from the collection of the State Historical museum. . . . .	409
<i>T. I. Dulkina</i>	Gzhel semifaience kumganes and kvassnics of the XIX century. . . . .	419
<i>T. B. Shashkina</i>	«The book of bell art». . . . .	431
<i>A. K. Ganulich</i>	The collection of Russian shaft bow bells of A. K. Ganulich . . . . .	438

## V

<i>A. L. Batalov</i>	On the time of building of the cathedral in the Boldino-Dorogobuzhsky monastery. . . . .	442
<i>S. L. Agafonov</i>	The Pushkin's mansion in Boldino. . . . .	448
<i>S. B. Gorbatenko</i>	New facts about the ensemble of the Great palace in Oranienbaum . . . . .	461
<i>V. V. Dorofeev</i>	The perspective by Rigelman as the source of information about Ohrenburg in the XVIII century. . . . .	481
<i>V. E. Vilite</i>	The last Rastrelli work. . . . .	487
<i>E. E. Klyavin</i>	Henry van de Velde building in Riga. . . . .	499

## ARCHAEOLOGY

<i>T. D. Gurevich</i>	On a group of glass gemm from old Russian towns. . . . .	515
<i>P. A. Rappoport</i>	The Annunciation church in Vitebsk. . . . .	522

**ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ  
Ежегодник 1985**

*Утверждено к печати  
Научным советом  
по истории  
мировой культуры  
Академии наук СССР*

*Редактор  
Б. Л. ФОНКИЧ  
Редактор издательства  
Н. А. АЛПАТОВА  
Художник  
Т. П. ПОЛЕНОВА  
Художественный редактор  
Н. Н. ВЛАСИК  
Технический редактор  
Н. П. КУЗНЕЦОВА  
Корректоры  
Р. С. АЛИМОВА, О. В. ЛАВРОВА*

**ИБ № 29531**

*Сдано в набор 11.05.85  
Подписано к печати 20.01.87  
А-04620  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага типографская № 1  
Гарнитура обыкновенная  
Печать высокая  
Усл. печ. л. 56,3. Уч.-изд. л. 57,4  
Усл. кр.-отт. 57,98  
Тираж 10 000 экз.  
Тип. зак. 1854  
Цена 4 р. 70 к.*

*Ордена Трудового  
Красного Знамени  
издательство «Наука»  
117864 ГСП-7, Москва В-485  
Профсоюзная ул., 90*

*2-я типография издательства «Наука»  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6*

В издательстве  
«НАУКА»  
готовится  
к печати:

---

## ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

X — первой половины XIII в.

Сборник включает материалы по памятникам зодчества, монументальной живописи, иконописи, скульптуры и прикладного искусства, историко-культурные исследования. В него входят как обобщающие статьи, характеризующие этапы художественного развития, так и статьи публикационного характера, связанные с новыми реставрационными работами и археологическими раскопками. Среди авторов сборника — историки, историки искусства, архитектуры, реставраторы, археологи из многих городов РСФСР, Украины, Белоруссии. Особый интерес представляют новые реставрационные открытия памятников архитектуры и монументальной живописи г. Киева, работы по белокаменной скульптуре Дмитровского собора во Владимире, по собору Спасо-Мирожского монастыря во Пскове, фрескам Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по одному из адресов: 117192 Москва, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»; 197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел «Книга — почтой».

480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97;  
370005 Баку, 5, Коммунистическая ул., 51;  
690088 Владивосток, Океанский проспект, 140;  
320093 Днепропетровск, проспект Ю. Гагарина, 24;  
734001 Душанбе, проспект Ленина, 95;  
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289;  
252030 Киев, ул. Пирогова, 4;  
277012 Кишинев, проспект Ленина, 148;  
343900 Краматорск, Донецкой области, ул. Марата, 1;  
443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2;  
220012 Минск, Ленинский проспект, 72;  
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22;  
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137;  
700185 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6;  
450059 Уфа, 59, ул. Р. Зорге, 10;  
720000 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42;  
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87.