

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

ПК  
НО

ПАМЯТНИКИ  
КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ  
ОТКРЫТИЯ

1992

1992



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Научный совет  
по истории мировой культуры





RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

Yearbook of the Scientific Council  
of the History of World Culture

MONUMENTS OF CULTURE  
NEW DISCOVERIES



Москва • «Наука» • 1993



# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

# НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность

Искусство

Археология

Ежегодник

1992



Москва • «Наука» • 1993



Редколлегия:

Г. К. ВАГНЕР,

В. Э. ВАЦУРО,

Ю. В. КЕЛДЫШ,

Т. Б. КНЯЗЕВСКАЯ

(зам. председателя, составитель),

Д. С. ЛИХАЧЕВ (председатель),

Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ,

Б. А. РЫБАКОВ,

С. О. ШМИДТ

Рецензенты:

доктор исторических наук А. Я. ГУРЕВИЧ,

кандидат искусствоведения Ш. Ш. БОГАТЫРЕВ

Редактор издательства Н. А. АЛПАТОВА

П15 **Памятники культуры. Новые открытия.**  
1992/Сост. Т. Б. Князевская.— М.: Наука,  
1993—480 с.

ISBN 5-02-012788-4

Ежегодник посвящен памятникам отечественной и зарубежной культуры от античности до наших дней. Среди публикаций выделяются статьи о М. Чехове, новые материалы о В. Мейерхольде, об эскизах Н. Рериха к опере И. Ф. Стравинского «Весна священная». Исследуются редчайшие памятники древнерусского искусства: иконы, утраченные храмы, произведения прикладного искусства и др.

Для искусствоведов, филологов и широкого круга читателей.

П  $\frac{4900000000-260}{042(02)-93}$  484-93. II полугодие

ББК 85

ISBN 5-02-012788-4

© Научный совет по истории  
мировой культуры РАН, 1993



# Письменность



Макиавелли. Из неопубликованных служебных бумаг

Создание начальной редакции первой русской «Риторики» XVII в.

Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» (1743)

Альбом Аксаковых в Абрамцеве

«Итальянское путешествие» Михаила Кузмина

Борис Вышеславцев и Константин Коровин

Родословная Анны Андреевны Ахматовой

## МАКИАВЕЛЛИ. ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ СЛУЖЕБНЫХ БУМАГ

*М. А. Юсим*

В Архиве СПБОИИ РАН хранятся несколько итальянских документов рубежа XV—XVI вв., связанных с деятельностью Никколо Макиавелли на посту второго канцлера флорентийской Синьории.

Письма, приобретенные в свое время Н. П. Лихачевым, упоминаются в каталоге «От Данте до Тассо», составленном Л. Г. Катушкиной<sup>1</sup>. Несмотря на то что во флорентийских архивах имеются тысячи автографов Макиавелли (только за период с июля 1498 по июль 1507 г. более 6300<sup>2</sup>), эти документы представляют определенный интерес уже потому, что редко встречаются за границей. Наиболее фундаментальное изучение служебных бумаг Макиавелли раннего периода было предпринято международной группой исследователей во главе с Ф. Кьяппелли и Ж.-Ж. Маршаном, опубликовавшими их под заглавием «Посольства и поручения. Служебные письма»<sup>3</sup>. Предлагаемая публикация является, по существу, маленьким дополнением к первому тому названного труда, охватывающему 1498—1501 гг.<sup>4</sup> В нем обнародовано три с половиной сотни автографов этого времени из 2100, перечисленных здесь же<sup>5</sup>, и ряд документов, скопированных с черновиков Макиавелли, продиктованных им или составленных под его редакцией<sup>6</sup>.

Судя по всему, интересующие нас письма относятся именно к последней категории. Большая часть сохранившихся автографов сходного содержания — черновики, в которых отсутствуют стандартные вводная и заключительная части. Это видно из сравнения черновиков с беловыми копиями, занесившимися в регистры коммуны<sup>7</sup>. Были, естественно, и другие экземпляры писарских копий, собственно оригиналы, посылавшиеся адресатам, вследствие чего в архивах коммуны их и не оставалось.

Из 4 публикуемых писем\* 2 имеют адрес на обороте в середине листа, сложен-

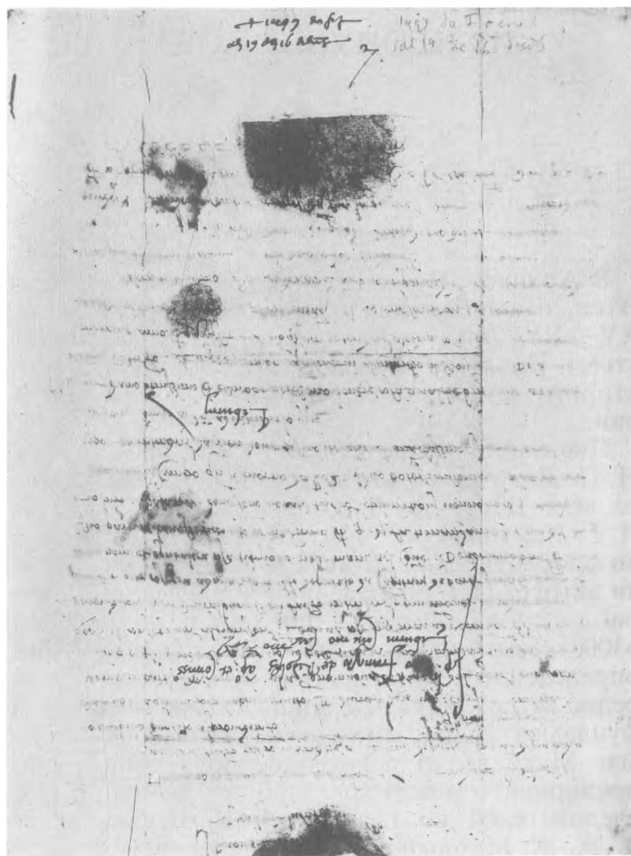
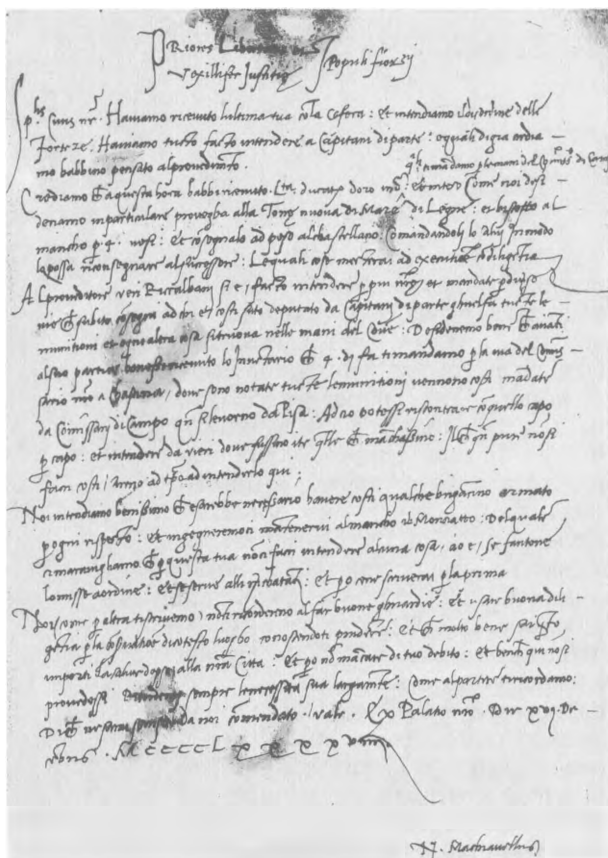
ного по характерному двойному сгибу<sup>8</sup>, т. е. принадлежат к разряду оригиналов. Остальные два письма, без адресации и без сгибов, теоретически могли бы быть и беловой копией, но, скорее всего, это оригиналы, пересылавшиеся иным способом, возможно вместе с другими бумагами: в одном письме упоминается о прилагаемом платежном списке, который не сохранился. Все письма, судя по адресам и в отсутствие их по косвенным данным, предназначались Франческо ди Джованни Ридольфи, комиссару республики в Ливорно; это наводит на мысль об их происхождении из семейного архива.

Любопытно, что 3 публикуемых письма Макиавелли относятся к тому хронологическому отрезку (с 17 ноября 1499 по июнь 1500 г.), за который его автографы почти отсутствуют<sup>9</sup>, так что в издании Кьяппелли—Маршана используются беловые копии из регистров Синьории, в том числе и копии писем к Франческо Ридольфи (других)<sup>10</sup>.

Из 4 писем только одно письмо, адресованное А. Серралли из Ливорно во Флоренцию, выглядит как собственноручно написанное автором. Остальные 3 письма Макиавелли из Флоренции в Ливорно<sup>11</sup> переписаны канцелярским курсивом разными, при сходстве почерков, лицами. Для самого Макиавелли, насколько можно судить по опубликованным образцам<sup>12</sup>, характерно иное написание таких букв, как b, d, h, а также сокращенных знаков che, per. Существуют специальные исследования орфографии Макиавелли и ее эволюции<sup>13</sup>, но в данном случае орфография для суждений об авторстве писем малопригодна, так как у Макиавелли и его коллег по канцелярии она довольно близка<sup>14</sup>.

Все публикуемые документы связаны с осадой Пизы, овладение которой было одной из важнейших военно-политических задач Флоренции в конце XV — начале XVI в., и для ее решения Макиавелли





Письмо  
Макиавелли  
Франческо  
Ридольфи, 16  
дек. 1499 г.,  
об.

приложил немало усилий на службе республике. Приобретение Пизы было необходимо Флоренции, так как обеспечивало безопасность ее выхода к морю<sup>15</sup>. Пиза подпала под власть флорентийцев еще в 1406 г., а в 1495 г., во время нашествия французов, ей удалось освободиться. К концу 1490-х годов создались благоприятные условия для возвращения былого господства Флоренции, которой перестали противодействовать ее соперники в Северной Италии — Милан и Венеция и обещали свое содействие французы. Впрочем, последние не оказали республике реальной помощи, и она делала попытки самостоятельно справиться с пизанцами. Довольно успешными были военные действия в конце лета — начале осени 1499 г., хотя они не увенчались полной победой из-за нерешительности командования. Кондотьер Паоло Вителли был обвинен в прямом предательстве и 1 октября 1499 г. казнен.

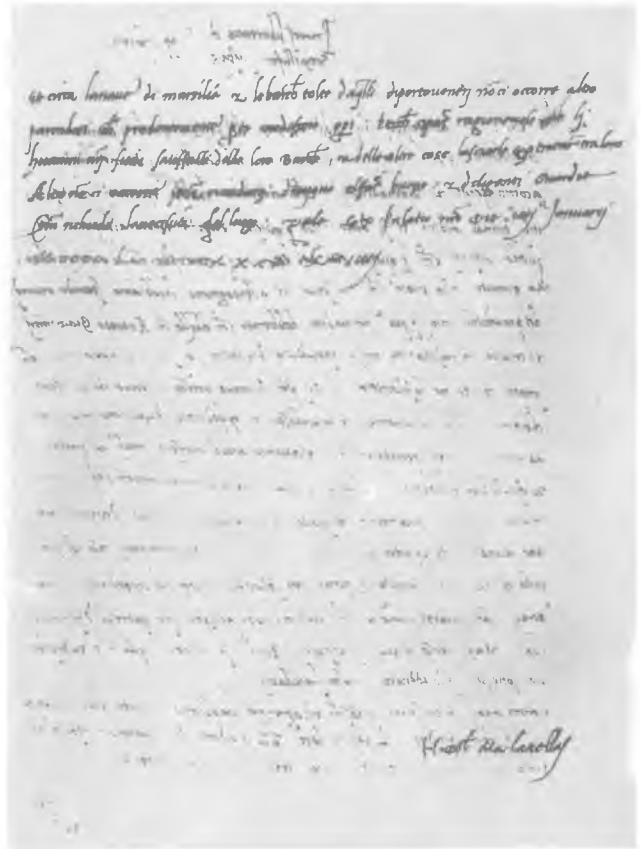
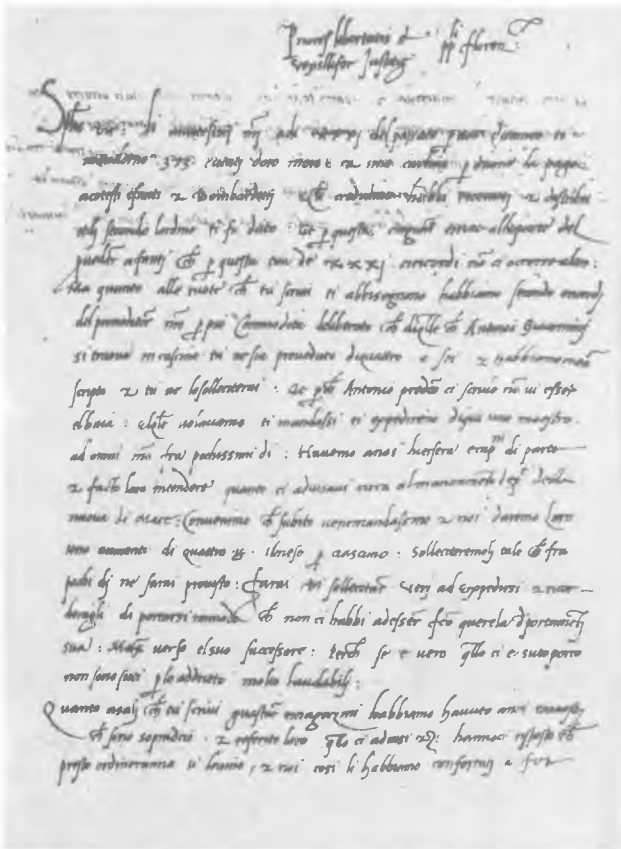
В последние месяцы года Синьория предпринимала отчаянные (вследствие

нехватки средств) попытки удержать свои завоевания под Пизой, в частности морской порт Ливорно, с помощью наемных отрядов в ожидании более активного выступления союзников<sup>16</sup>.

Письма Макиавелли этого периода представляют интерес как для истории Флорентийской республики, ее военной политики, попыток организации морской блокады Пизы, деятельности ее комиссаров и пр., так и с точки зрения формирования стиля флорентийского секретаря. К публикуемым документам последнее относится, правда, в малой степени, разве что в заключительных, часто повторяющихся в письмах призывах к бдительности проглядывают какие-то индивидуальные черты Макиавелли.

Первое по хронологии письмо принадлежит Анджело Серралли, предшественнику Франческо Ридольфи на посту комиссара Ливорно. Оно датировано 20 ноября, Серралли хочет быстрее вернуться во Флоренцию и торопит Ридольфи с приездом, который, впрочем, как видно





Письмо  
Макиавелли  
Франческо  
Ридольфи,  
4 янв.  
1500 г., об.

- <sup>5</sup> С—М. Indice cronologico degli autografi consultati.  
<sup>6</sup> С—М. Р. 601. (Nota ai testi).  
<sup>7</sup> «...Макиавелли набрасывал черновики, представляемые для утверждения и отсылки, а иногда и переписки в регистрах беловых копий, осуществляемой другими сотрудниками Второй канцелярии». С—М. Р. 601.  
<sup>8</sup> С—М. Р. 594, о письмах Макиавелли Синьории. Ср. на р. 297 № 242 письмо от имени Синьории к комиссару в Кашине Антонио Джакомини, подписанное Макиавелли. Это письмо от 6 марта 1499 г., одно из немногих, опубликованных в С—М по сохранившемуся (не автографическому) оригиналу, в точности похоже на рассматриваемые нами.  
<sup>9</sup> С—М. Р. 600—601. Возможна какая-то связь этой лакуны с отсутствием с середины 1499 по октябрь 1500 г. комиссии 10 (Dieci di Libertà e Pace), занимавшейся вопросами военной и внешней политики. Комиссию, секретарем которой наряду с прочим был Макиавелли, не удавалось избрать из-за недовольства граждан военными расходами. Дела в это время обсуждались на совещаниях влиятельных лиц. См.: С—М. Р. 628, п. 2.  
<sup>10</sup> С—М. Р. 293—303. В опубликованных там беловых копиях вводные и заключительные части отсутствуют, как в черновиках, это еще раз подтверждает, что все 3 письма из коллекции Лихачева оригиналы посланий Синьории, списанные с автографов Макиавелли.  
<sup>11</sup> Два письма подписаны именем Никколó Маки-

- авелли, но, судя по почерку, не им самим: «...собственноручная подпись „Никколó Макиавелли“ часто обнаруживается в оригиналах депеш...» (С—М. Р. 602).  
<sup>12</sup> В частности, по факсимильным изображениям в изданиях: Gerber A. Niccolò Machiavelli. 147 Facsimiles zur Illustration der Handschriften, Ausgaben und Übersetzungen seiner Werke im 16 und 17 Jahrhundert. München, 1914; Autografi dell'Archivio mediceo avanti il principato. Firenze, 1977 (Scriptorium Florentinum). P. 194—196, tav. XCVII—XCVIII.  
<sup>13</sup> Gerber A. Niccolò Machiavelli. Die Handschriften, Ausgaben und Übersetzungen seiner Werke im 16 und 17 Jahrhundert. Gotha, 1912—1913. 3 Theile; Ghiglieri P. La grafia del Machiavelli studiata negli autografi. Firenze, 1969.  
<sup>14</sup> Ghiglieri P. Op. cit. P. 10.  
<sup>15</sup> Весной 1499 г. Макиавелли написал «Рассуждение по поводу Пизы», в котором обосновывал необходимость отвоевать Пизу «добром (amore) или силой» ради сохранения флорентийской свободы. См. публикацию: Marchand J.-J. Niccolò Machiavelli. Primi scritti politici (1499—1512). Nascita di un pensiero e di uno stile. Padova, 1975. P. 403—404.  
<sup>16</sup> V. Mordenti F. Diario di Niccolò Machiavelli. Firenze, 1880. P. 51—56; С—М. Р. 616—636.  
<sup>17</sup> С—М. Р. 293 (№ 238, от 6 февраля 1499/1500), р. 296 (№ 241, от 27 февраля 1499/1500), р. 303 (№ 247, от 31 марта 1500).  
<sup>18</sup> С—М. Р. 303.



## ТЕКСТЫ

43/179. Spe[ctabi]lis vir etc. Io o inteso la electione sutarifacta per qui. Certamente Franc[esc]o mio ben pochi huomini potevano esser electi ch'io nefussi tanto contento qua[n]to io sono di te per molti respecti et a bóchacene raguaglereno. Restami a pregharti che con tuo comodo quanto più presto verrai tanto più piacere mifa. Et inoltre tipregheo tifaccia fare una lectera da n[ost]ri excelsi S[ignori] ad me per la quale midieno lice[n]tia mene possi venire farammene piacere grandissimo. Vennici per octo di et sono LXXX già et anchora abbi pochafaccenda costà pure mi da brigha a non vi essere.

Delle cose diqua e n[ost]ri S[ignori] ti raguagleran[n]o et circa allofficio tuo so[no] st[at]o informato benissimo. Quello bisogna benchè il Cavalieri ma decto haverti scritto inparte ilbisogno. Achadendo habbi affare nulla perte advisa che sono prontissimo diq[ue]l posso fare ogni cosa per te.

Lavia che terrai alvenire non so quale ti deliberai. Io ti sapperrei confortare venire alla via di Lari et provedere che qui io lo sappi el di vi sarai a punto, perché questa medesima sera che tu giugnesi aLari io potessi fare che la scorta vandassi di qui quella medesima sera in modo che tu non havessi senon poi lamattina seguente advenire et a qu[es]to modo non correresti pericolo che non si vuole che tu habbi aspectare scorta nella scorta habbi aspectare te, perché inogni luogho é delle spie.

Ecci la via di Bibbona et Rasignano p[er] laquale é mancho pericolo, ma da Rasign[an]o aqui nonsipuò condurre some et bisogna usare el mare il quale et incerto per chattivi tempi corrano et ecci pure qualche fusta et brigantino. Hora tu ti risolverai come intenderai sia meglio, et pigliando lavia di Lari arrivavi più tosto alle 24 hore che alle 23 a mo mancho si sappi.

Arò piacere macomodi di due bestie per venirmene in costà et taviso che a starvi senza epsa farai ilmeglio che non ce strame et la biada chara dipoi nonla adoprerresti anulla che non si esce diporta, et se vi sarà unoparo distaffe franzese sarò charo perchè o listivali francesi.

Quando deliberassi venire dallari o vogli altro avisa mi et diriza la lettera al vic[ari]o di Lari, et allui scrivi \* melamandi subito per uno co[n]tadino che venghono saldi. Ne altro per queste atte miracomando etc. Liburno die 20 novembris 1499.

Angelus de Serraglis, comiss[arius]  
Sp[ectabi]li viro Francisco Johannis  
deridolfis  
uti fr[at]ri suo h[onoran]do etc.  
Florentiae

41a/179. Priores Libertatis et  
vexillifer Justitiae  
populi florentini

Sp[ectabi]lis civis n[oste]r. Abbiamo ricevuto lultima tua co[n]la cifera, et intendiamo ildisordine delle forteze. Abbiamo tucto facto intendere a capitani di parte, equali di già crediamo habbino pensato alprovedim[en]to.

Crediamo che a questa hora habbi ricevuto L—ta ducati doro in o[ro], quali ti mandamo per le mani del comis[sario] di campo \*, et inteso come noi desideriamo inparticolare provegha alla Torre nuova di Mare di legne et biscotto al mancho p[er] 4 mesi, et consegnalo ad peso al chastellano, comandandoli lo salvi in modo lo possa riconsegnare alsuccessore. Le quali cose mecteari ad exentione co[n] dilige[n]tia.

Alproveditore veri Riccalbani si é facto intendere per più n[ost]re et mandate p[er] diverse vie che subito co[n]segnati ad chi é costi suto deputato da capitani di parte ghuelfa tucte le munitioni et ogni altra cosa situova nella mani del Co[m]mune. Desiderremo bene che avanti al suo partir havessi ricevuto lo inventario che 4 di fa ti mandamo p[er] la via del commissario n[ost]ro a Chascina, dove sono notate tucte lemunioni vennono costi ma[n]dati da commissarii di campo q[ua]ndo si levorno da Pisa, adciò potessi riscontrare con quello capo p[er] capo et intendere da Vieri dove fussino ite q[ue]lle che manchassino. Il che q[ua]ndo pure no[n] si facci costi sareno ad t[em]po ad intendarlo qui.

Noi intendiamo benissimo che esarebbe necessario havere costi qualche brigantino armato p[er] ogni respecto et ingegneremoci mantenervi almancho il Monciatto \*, del quale ci maravigliamo che p[er] questa tua no[n] ci facci intendere alcuna cosa, ciò é se fantone lo misse aordine et se serve alli merchatanti et però ce ne scriverai per la prima.

Noi (come p[er] altra ti scrivemo), no[n] ti ricordereno al far buone guardie et usar buona dilige[n]tia p[er] la co[n]servatio[n]e di cotesto luogho, conoscendoti prudente, et che molto bene sai q[ua]nto importi la salute d'epso alla n[ost]ra città. Et però non ma[n]care di tuo debito et benchè qui non si provedessi, ricorderai sempre lanecessità sua largamente, come al partire tericordamo. Di che ne sarai sempre da noi co[m]mendato. Vale. Ex Palatio n[ost]ro. Die XVI Dece[m]bris MCCCCLXXXVIII.

N. Machiavellus  
Sp[ectabi]li viro Francisco de Ridolfis  
Cap[itano] et Commiss[ario] Liburni civi  
n[ost]ro car[issimo].  
Liburni

\* Вставлено над строкой.

44/179. Priores liber[ta]tis  
et vexill[ifer]Justitiæ  
Populi floren[tini]

Mag[nifi]ce vir etc. Mandiamoti P[er]via di Campo duc[ati] 373 [et lo carlino] larg[hi] doro inoro p[er] dare una pagha a cotesti con[stabi]lli et maestranze nel modo che p[er] la inclusa nota vedrai. Pagherai subito, no[n] deviando dallo ordine n[ost]ro, avendo aduertenza che ciasch[un]o de con[stabi]lli habbi la comp[agni] a sua.

Alle tue ult[im]e l[ette]re de 26 et 28 no[n] bisogna replicar[e] altro p[er] haver media[n]te q[uest]a pagha provisto ad qua[n]to p[er] qu[est]e ci ricerchavi. Et circa al maestro domandi p[er] raffinar lapolver[e] etc. no[n] avendo qui comodità di provederti habbiamo scripto ad Ant[oni]o Giacomini che ti mandi il Baya quale si trova in Cascina. Scriverrane anchora tu al d[ett]o Ant[oni]o accioche più presto telo expedisca. Habbiamo et [iam] ordinato come p[er] la inclusa nota vedrai, dia la pagha al nipote di m[ae]str[o] Franc[esc]o dasti i[n] cambio suo come p[er] le tue l[ette]re ci ricordi.

Quanto al monciatto no[n] have[n]do possuto exp[er]ire noi la paga sua ne habbiamo lasciato ricordo alli n[ost]ri successori. Crediamo li satisfaran[n]o et tu lo conforterai ad intractener la comp[agni]a sua tanto che apieno intenda lo a[n]i[m]o loro. Noi existimiamo habbi proveduto il cast[ella]no della Torre n[uo]va di mare di quelle cose che p[er] altra n[ost]ra ti mandamo nota. Et p[er]ch[è] tu ci advisasti che no[n] havevi comodità provederlo di asse ne habbiamo scripto a Ant[oni]o Giacomini et impostoli che havendone in munitione da provederelo di una soma, ordini in qualche modo di mandartele et tu anchora glele scrive-rai. Et mandandotele le consegnerai ad [c]et[o] Cast[ellan]o p[er] inventario. Ap[er]so p[er]che il p[re]dec[et]to Cast[ellan]o ci fa intendere come no[n] si può valer di una barcha la quale soleva stare a servitii delli suoi antecessori et p[er] q[uest]a cagione patisce spesso carestia delle cose neces[sari]e. Desiderremo ordinassi in modo che li fussi mantenuto lo ordine delli altri. Et inparticolare ti imponiamo li facci habilità di legne diche lui mostra starne co[n] disagio gran[dissim]o. Noi no[n] ti ricorderemo altrime[n]ti il fare buona guardia perch[è] la prude[n]tia tua et la importantia del luogo ti fa sollecito. Vale. Ex Pal[atio] n[ost]ro die ultima decembris 1499.

La paga delnipote di m[ae]str[o] Fra[n]cesc[o] dasti si è pagata qui.

42/179. Priores libertatis et  
vexillifer Justitiæ  
populi floren[tini]

Sp[extabi]llis vir, li antecessori n[ost]ri adi XXXI del passato p[er] via di campo ti mandorno 373 ducati doro inoro et uno carlino p[er] darne la paga a cotesti fanti et bombardieri e q[ues]ti crediamo habbi ricevuti et distri-

buitili secondo lordine ti fu dato. Et p[er] questa ragione circa allaparte del p[ro]veder a fanti che p[er] questa tua de XXXI circordi no[n] ci occorre altro. Ma quanto alle ruote che tu scrivi ti abbisognono habbiamo secondo e ricordi del proveditore n[ost]ro p[er] più comodità deliberato che di q[ue]lle che Antonio Giacomini si truova in Cascina tu ne sia proveduto di quattro o sei et habbiamognene scripto et tu ne lo solliciterai. Et p[er]che Antonio predec[et]to ci scrive no[n] vi esser il baia, el quale volevamo ti mandassi ti expedireno diqui uno maestro ad omni mo[do] fra pochissimi di. Havemo anoi hiersera ecap[ita]ni di parte et facto loro intendere quanto ci advisavi circa al mancame[n]to de P[ro]visiona[ti] \* della nuova di mare, convenimo che subito venemandassino et noi daremo loro uno aumento di quattro lire il mese p[er] ciascuno. Solliciteremoli tale che fra pochi di ne sarai provisto, farai tu sollicitar veri ad expedirsi et ricorderaigli di portarsi immodo che non ci habbi adesser l[ac]to quere-la de portamenti sua. max[ime] verso el suo successore, perch[è] se è vero q[ue]llo ci è suto porto non sono suti p[er] lo addrieto molto laudabili.

Quanto asali che tu scrivi guastar emagazini habbiamo havuto anoi emastri che sono sopraddcio, et referito loro q[ue]llo ci advisi etc. hannoci risposto che presto ordineranno si levino, et noi cosi li habbiamo confortati a fare et circa lanave di marsilia et le barche tolte da q[ue]lli di Portovenieri no[n] ci occorre altro parendoci che prudentemente p[er] te medesimo o p[er] ji, perch[è] ci par ragionevole che li huomini n[ost]ri sieno satisfacti delle loro barche et delle altre cose lasciarle extricar tra loro. Altro no[n] ci occorre seno[n] ricordarti di nuovo el far buone et diligenti guardie come richiede la necessità del luogo. Vale. Ex Palatio n[ost]ro. Die IIII Januarii MCCCCLXXXVIII.

Niccol[aus] \* Maclavellus

#### ПЕРЕВОДЫ

43/179. Досточтимый муж и пр. Я узнал о состоявшемся новом избрании на здешний пост. Конечно, дорогой Франческо, немного найдется людей, чье избрание могло бы порадовать меня, как твоё, по разным причинам, о чем мы поговорим при встрече. Прошу тебя только приехать так скоро, как сможешь, чем скорее, тем лучше. Кроме того, прошу тебя похлопотать у наших сиятельных Синьоров о письме с разрешением для меня приехать, которое доставило бы мне превеликое удовольствие. Я прибыл сюда на восемь дней, а прошло уже восемьдесят<sup>1</sup>, и хотя у меня нет там (дома) особых дел, мне досадно не быть на месте.

\* Первое письмо принадлежит не Маклавелли, а А. Серралли и публикуется здесь, поскольку оно составляет единый комплекс с письмами Макиавелли и дополняет их своим содержанием.

О здешних делах тебе сообщает наши Синьоры, а о твоих обязанностях я получил самое полное представление. Это нужно, хотя Кавальери сказал, что отчасти разъяснил тебе необходимость сего в письме. В случае, если у тебя других дел нет, сообщи, и я всегда готов сделать все, что могу, для тебя.

Не знаю, какую дорогу ты выберешь. Я могу содействовать тебе на пути через Лари<sup>2</sup>, если ты сообщишь мне точно день, когда будешь там, и в тот же вечер, как ты приедешь в Лари, я могу отправить отсюда конвой в этот же самый вечер, так что на следующее утро ты будешь доставлен в безопасности, и вам с конвоем не придется дожидаться друг друга, потому что везде есть солдаты.

Есть еще дорога через Биббону и Разиньяно<sup>3</sup>, которая безопасна, но от Разиньяно сюда невозможно переправить вьючный груз, так что приходится ехать по морю и подвергаться риску из-за плохой погоды, а также некоторых лодок и бригантин<sup>4</sup>. Смотри, как для тебя лучше, только через Лари ты приедешь если не за 23 часа, то за 24, по крайней мере это верней.

Ты удружил бы мне парой лошадок, чтобы выехать отсюда, а тебя я хочу предупредить, что здесь лучше быть без них, потому что нет соломы, а овес дорогой, да и ни к чему они, так как здесь никуда не высовываешь носа; и хорошо бы еще прихватить пару французских стремян для моих французских сапог.

Если ты надумаешь приехать через Лари или что другое, сообщи мне и отправь письмо викарию Лари<sup>5</sup> и напиши, чтобы он послал его с каким-нибудь крестьянином, которые свободно проходят. Засим остаюсь готовый и пр. Ливорно, 20 ноября 1499.

Анджело Серралли, комиссар

Досточтимому мужу Франческо ди Джованни Ридольфи, как уважаемому брату и пр.

Во Флоренцию

41a/179. Приоры свободы и гонфалоньер справедливости флорентийского народа<sup>6</sup>)

Досточтимый гражданин. Мы получили твое последнее шифрованное донесение, из которого узнали о беспорядке в крепостях. Обо всем мы сообщили капитанам партии<sup>7</sup>, которые, как мы полагаем, уже позаботились о поставке.

Думаем, что в настоящее время ты уже получил 50 золотых дукатов золотом<sup>8</sup> (которые выслали тебе через комиссара в лагере) и узнал, что мы желаем в особенности, чтобы ты снабдил Торре нуова ди Маре<sup>9</sup> дровами и сухарями хотя бы на 4 месяца, отпустив их по весу коменданту, и велел

ему хранить их для передачи своему преемнику. Все это ты тщательно исполни.

Управляющему Вьери Риккальбани<sup>10</sup> дано знать несколькими посланиями, отправленными разными путями, чтобы он немедленно отпустил уполномоченному капитанам гвельфской партии все припасы и все, что находится в руках коммуны. Мы хотели бы, чтобы до его отъезда ты получил опись, которую 4 дня назад мы отправили тебе через нашего комиссара в Кашине<sup>11</sup> и в которой помечены все припасы, отправленные туда комиссарами лагеря, когда они отошли от Пизы<sup>12</sup>, и ты мог бы проверить поштучно их наличие и узнать у Вьери, куда делись остальные. Если же там это не будет сделано, мы своевременно узнаем об этом.

Мы хорошо понимаем, что там необходимо держать на всякий случай несколько вооруженных бригантин, и по крайней мере постараемся сохранить там Мончатто<sup>13</sup>, от которого в твоём письме почему-то нет никаких вестей, а именно привел ли его в порядок Фантоне<sup>14</sup> и помогает ли он торговцам, так что об этом ты сообщишь нам в ближайшем письме.

Мы (как писали тебе в прошлом письме) не станем напоминать тебе о бдительной и усердной охране этого места, зная твое благоразумие и понимание его важности для нашего города. Посему не забывай своего долга и щедро заботься о тамошних нуждах, как мы наставляли тебя перед отъездом, хотя бы здесь и не уследили за этим. Тем самым ты заслужишь наше одобрение. Будь здоров. Из нашего дворца. 16 декабря 1499.

Н. Макиавелли

Досточтимому мужу Франческо Ридольфи, капитану и комиссару Ливорно, нашему дражайшему гражданину в Ливорно<sup>15</sup>

44/179. Приоры свободы и гонфалоньер справедливости флорентийского народа

Пресветлый муж и пр. Высылаем тебе через лагерь 373 больших золотых дуката (и 1 карлино)<sup>16</sup> золотом для выплаты коннетаблям<sup>17</sup> и работникам<sup>18</sup> как указано в прилагаемом списке<sup>19</sup>. Заплати немедленно, не отклоняясь от наших велений и имея в виду, чтобы каждый коннетабль мог содержать свой отряд.

Твои последние письма от 26 и 28 не требуют другого ответа, ибо данной выплатой мы исполняем твою просьбу. Что касается мастера, которого ты хотел получить для очистки пороха и пр., то, не имея здесь такой возможности, мы написали Антонио Джакомини<sup>20</sup>, чтобы он выслал тебе Байю<sup>21</sup>, находящегося в Кашине. Ты тоже напиши Антонио, чтобы он поскорее отправил его. Еще мы приказали,



как ты увидишь из приложенного списка, выдать плату племяннику маэстро Франческо Д'Асти вместо него, как упомянуто в твоём письме.

Что до Мончатто, то, не имея возможности выслать его жалованье, мы оставили об этом заметку для наших преемников<sup>22</sup>. Полагаем, что они удовлетворят его (просьбу), а ты убеди его удержат команду, пока не выяснятся полностью их намерения.

Думаем, что ты снабдил коменданта Торре нуова ди Маре тем, о чем мы писали в предыдущем письме. Так как ты сообщаешь, что не мог дать ему досок, мы написали Антонио Джакомини и поручили ему собрать один тюк из своих запасов, прикажи выслать их тебе и напиши также ты ему. Получив их от него, передай вышеназванному коменданту по списку. Далее, он сообщает, что не может пользоваться лодкой, служившей его предшественникам, и по этой причине часто испытывает нужду в необходимых вещах. Мы желаем распорядиться таким образом, чтобы в отношении его соблюдался тот же порядок, что и с другими. В частности, поручаем тебе снабдить его в достаточном количестве дровами, которых у него совершенно не хватает. Не станем напоминать тебе о бдительности, поскольку твоё благоразумие и важность (охраняемого) места не дадут тебе о ней забыть. Будь здоров. Из нашего дворца, в последний день декабря 1499.

Жалованье племянника маэстро Франческо Д'Асти выплачено здесь.

42/179. Приоры свободы  
и гонфалоньер справедливости  
флорентийского народа

Досточтимый муж, наши предшественники 31 числа прошлого месяца выслали тебе через лагерь 373 золотых дуката золотом и один карлино для выплаты пехотинцам и бомбардирам, каковые ты, как мы полагаем, получил и роздал согласно полученному тобой приказу. По этой причине от нас не требуется больше ничего в части выплаты жалованья пехотинцам, о которой ты напоминаешь нам в своём письме от 31 числа. Что же касается колес, в которых ты, как пишешь, нуждаешься, то по соображениям нашего управляющего в силу разных удобств мы решили, чтобы Антонио Джакомини выделил тебе четыре или шесть из тех, что имеются в Кашине, о чем мы ему написали, а ты ему напомни об этом. И так как вышеназванный Антонио пишет нам, что Байи там нет, а мы хотели послать его к тебе, то мы через несколько дней обязательно отправим тебе мастера отсюда. Вчера у нас были капитаны партии, и мы сообщили им твои сведения о недостатке наемных солдат<sup>23</sup> в Нуова ди Маре, так что было решено тотчас же прибавить их с увеличением жалованья на четыре лиры в месяц каждому. Мы позаботимся о том, чтобы в несколько дней ты был обес-

печен ими, а ты поторопи Вьери и напомни ему, чтобы он вел себя так, дабы не заставлять нас устраивать разбор его поступков, особенно в отношении его преемника, ибо, если правда то, что нам передали, в прошлом они были не очень похвальными.

Что касается соли, о которой ты пишешь, чтобы разорить ее склады<sup>24</sup>, то у нас были люди, занимающиеся этим, и когда мы им сообщили твои сведения, они ответили, что скоро прикажут сниматься, с чем мы и согласились, а насчет корабля из Марселя и лодок, отнятых у людей из Портовенери<sup>25</sup>, мы не станем ничего предпринимать, считая, что ты действуешь благоразумно: нам кажется правильным возместить нашим людям их лодки, а впрочем пусть они разбираются сами между собой. Нам остается лишь напомнить тебе еще раз об осторожности и бдительности, чего требует важность места. Будь здоров. Из нашего дворца. 4 января 1499(1500)<sup>26</sup>.

Никколо Макиавелли

\*

Документы хранятся в Западноевропейской секции Архива СПБООИИ, кол. 5, ед. хр. 41а, 42, 43, 44/179. Все письма написаны на бумаге без водных знаков, они снабжены транскрипцией XIX в. на листах с водными знаками «К. Вольпини» и монограммой. Случаи исправления указанной транскрипции отмечены звездочкой. Письма и переводы публикуются в хронологическом порядке.

<sup>1</sup> Анджело Серраллы упоминается в письмах Макиавелли как комиссар Ливорно с 7 октября 1499 г. (С—М. Р. 708). Уже 18 октября Макиавелли пишет ему: «...относительно твоего отпуска... мы пока не можем удовлетворить тебя, потому что там нет капитана; когда он придет, мы прикажем удовлетворить твоё желание» (С—М. Р. 253—254). Восьмидневный срок, на который был избран Серраллы первоначально, как он пишет, был, вероятно, минимальным; обновленная комиссия 10 с октября 1500 г. имела право назначать комиссара не больше чем на 8 дней, а затем требовалось утверждение совета 80. См.: С—М. Р. 628, п. 2.

Ридольфи должен был заменить Серраллы, и тот хотел, как мы видим, наконец уехать, но в письме от 22 ноября 1499 г. Макиавелли еще обращается к нему как к комиссару Ливорно, в том же письме он упоминает о новоизбранном комиссаре лагеря флорентийцев в Кашине А. Джакомини; о Ридольфи же, который должен был быть избран тогда же, речи нет (С—М. Р. 268). После 22 ноября Серраллы не упоминается.

<sup>2</sup> Лари — городок примерно в 20 км юго-восточнее Пизы и в 40 км западнее Флоренции.

<sup>3</sup> Биббона — в 50 км, Разиньяно — в 30 км южнее Пизы

<sup>4</sup> 13 октября 1499 г. Серраллы получил приказ задержать появившуюся в Ливорно лодку (*fusta*) и 2 бригадинты, подозреваемые в антифлорентийских намерениях. Затем по ходатайству из

- Рима эти суда, принадлежащие некоему Моттино, должны были быть отпущены. Однако поскольку Моттино не торопился, 22 ноября комиссару предписывается удалить его силой (С—М. Р. 246, 253—254, 268).
- <sup>5</sup> *Викарий* — наместник флорентийской коммуны в небольшом населенном пункте. Викарием Лари был в это время Пьеро Ручеллаи. См.: С—М. Р. 708.
- <sup>6</sup> *Приоры* — члены Синьории, правительства флорентийской республики, *гонфалоньер* (знаменосец) справедливости — глава правительства. Приоры и гонфалоньер избирались в это время на 2 месяца. В ноябре — декабре 1499 г. гонфалоньером был Джованни Баттиста ди Луджи Ридольфи (1448—1514), может быть, родственник адресата. См.: С—М. Р. 573.
- <sup>7</sup> Речь идет о капитанах гвельфской партии, политической организации флорентийского попола, носившей такое название в память о давнишней победе в XIII в. гвельфов над гибеллинами. Непосредственное участие капитанов партии в снабжении объясняется, вероятно, неизбранием в этот период комиссии 10 (см. примеч. 1).
- <sup>8</sup> *Золотом* — так как дукат был и счетной единицей — для сумм, выплачиваемых в другой монете.
- <sup>9</sup> Судя по названию: «Новая башня на море» — укрепление, построенное флорентийцами.
- <sup>10</sup> *Вьери Риккальбани* — интендант республики, упоминается и в других документах: 6.08.1498; 4, 16 и 20.06.1501 (С—М. Р. 458, 730).
- <sup>11</sup> Кашина — город к востоку от Пизы, на расстоянии 21,5 км, в этот момент центр флорентийского лагеря. Комиссаром был с 17 ноября Антонио Джакомини, см. примеч. 20.
- <sup>12</sup> Флорентийцы отошли от Пизы по приказу Пало Вителли «с превеликими потерями» 3 сентября 1499 г. (С—М. Р. 633).
- <sup>13</sup> Мончатто, как явствует из писем Макиавелли, капитан на службе Флоренции, который должен был вооружить для нее галеон и бригантину в Ливорно (13 октября 1499 г.) и помочь задержать Моттино (см. примеч. 4). Видимо, в его задачу входила и защита торговых судов (С—М. Р. 246, 268).
- <sup>14</sup> *Фантоне Фантони* — наемный военачальник, он имел поручение содействовать Мончатто: очевидно, в укомплектовании его судов солдатами (см. письмо Макиавелли от 22 ноября 1499 г.; С—М. Р. 268). Как мы видим, до 16 декабря правительство не получило от него известий. Ср.: С—М. Р. 689, письмо от 7 января 1499 г. к Фантони в Ливорно.
- <sup>15</sup> Внизу листа пометка, перевернутая по отношению к адресу: «1499 из Флоренции, 19 от 16 декабря и пр.» (?). Ср. аналогичную надпись на письме к Джакомини от 6 марта 1499 г., С—М. Р. 297.
- <sup>16</sup> *Карлино* (по имени Карла I Анжуйского, неаполитанского короля XIII в.) — название серебряной и золотой монеты, выпускавшейся несколькими итальянскими государствами. Слова «и один карлино» вставлены над строкой.
- <sup>17</sup> *Коннетабли* — начальники наемных военных отрядов. Об их обязанностях и оплате (12 золотых дукатов в месяц) см.: Canestrini G. Prefazione // Niccolò Machiavelli. Scritti inediti riguardanti la storia della milizia. Firenze, 1857. P. XLV.
- <sup>18</sup> *Maestranze* — возможно, каменщикам или пушкарям, ср. след. письмо.
- <sup>19</sup> Этого документа нет.
- <sup>20</sup> *Антонио Джакомини* — генеральный комиссар флорентийской армии в Кашине с ноября 1499 г. Один из немногих военачальников, вызывавших у Макиавелли симпатию. 14 января 1500 г. Макиавелли поздравляет его с избранием капитаном Ливорно, но это, очевидно, ошибка, так как этот пост занимал Франческо Ридольфи. В письмах Макиавелли к последнему в феврале он именуется капитаном и комиссаром Ливорно. Только из письма от 11 апреля 1500 г. к Джакомини явствует, что Ридольфи вернулся во Флоренцию. После этого, с 21 апреля, Макиавелли адресуется к новому комиссару Ливорно — Маттео Черретани. См.: С—М. Р. 284, 293, 296, 305, 308.
- <sup>21</sup> Байя упоминается в следующем письме, а также в письме Макиавелли к Ридольфи от 27 февраля 1500 г., где сказано, что плата ему выслана через лагерь (С—М. Р. 296).
- <sup>22</sup> Имеется в виду новый состав Синьории, избравшийся на январь — февраль, ср. примеч. 6.
- <sup>23</sup> *Provisionati* — наемные пехотинцы на жалованье (без особого договора).
- <sup>24</sup> Существовали специальные отряды для разорения окрестностей осажденных городов.
- <sup>25</sup> Речь идет о судах, задержанных в связи с блокадой Пизы. 18 мая 1500 г. Макиавелли одобряет поступок Черретани, отпустившего лодки из Портовенери (поскольку в Портовенери отпустили флорентийское судно), но задержавшего товары (С—М. Р. 311).
- <sup>26</sup> 1499 г. по флорентийскому календарю, в котором год начинался 25 марта.

## СОЗДАНИЕ НАЧАЛЬНОЙ РЕДАКЦИИ ПЕРВОЙ РУССКОЙ «РИТОРИКИ» XVII в.

*В. И. Аннушкин*

Время и место создания первой русской «Риторике» продолжают оставаться спорными. Предположения о переводе «Риторике» на Украине в конце XVI в.<sup>1</sup> или во втором десятилетии XVII в.<sup>2</sup> основываются на упоминании риторики как одной из семи «внешних мудростей» в уставах украинских школ: Львовском 1586 г. и Луцком 1624 г. Указание на некие «риторику и диалектику», которые «русским языком списаны», справедливо соотносилось с первой русской «Риторикой», поскольку вплоть до 90-х годов XVII в. (уже петровское время!) неизвестно других учебников риторики на русском языке (если не считать перевода «Ключа разумения» Иоанникия Галятовского в 1669 г.). Принципиально важным оказывается точное выяснение, в каком же из уставов впервые прозвучала эта фраза. В Уставе Львовского Ставропигийского братства 1586 г. риторика упоминается лишь в 12-й статье: «Повинен будет дидаскал учить и на письме им подавати<sup>а</sup> от грамматики, реторики, диалектики, мусики и от прочих внешних поэтов<sup>б</sup> и от святого евангелия...»<sup>3</sup>. Это перечисление наук «а...б» отсутствует в Уставе Луцкой школы 1624 г., но вместо него в конце Устава имеется дополнительная статья с точным указанием порядка учения: «Школы словенское учение починается...». Закончив обучение складыванию букв, грамматике, чтению, пению, греческому и словенскому языкам, ученики приступают «до болших в диалектице и риториче, которые науки по словенску переведенные, руским языком списано диалектику и риторику и иные философские писма належачие»<sup>4</sup>.

Таким образом, первое упоминание о «списанных русским языком риториче и диалектиче» содержится в Уставе Луцкой школы 1624 г. (1620 г.?). Характерно, что в рукописях, содержащих списки русской «Риторике», она обычно соседствует также с «Диалектикой И. Дамаскина», что увеличивает аргументы в пользу ги-

потезы о ее переводе во втором десятилетии XVII в.

Однако много аргументов «против» перевода «Риторике» на Украине: во-первых, среди украинских риторик, писанных сплошь по-латыни (возможно, после реформ Петра Могилы в 1631 г.), не найдется никаких намеков на существование риторик на русском языке<sup>5</sup>; во-вторых, ни один из исследованных 36 (!) списков «Риторике» не показывает какой-либо связи с Украиной, но все они выполнены либо в Москве, либо к северу от нее (Соловецкий монастырь, Новгород, Ярославль, Сольвычегодск, Каргополь). Об отсутствии такой связи говорит, пожалуй, и язык памятника, если не считать нескольких польских слов, рожденных влиянием эпохи, и не предполагать сложившимся язык переводчика.

На наш взгляд, перевод «Риторике» в Московии после Смутного времени вполне возможен: восстанавливающееся общество требует заведения школ, новых «учений» и учебников. Не случайно именно тогда появляется первое издание «Грамматики» Мелетия Смотрицкого (1618), безусловно известное на Москве; тогда же для исправления требника царская грамота в Троицкий монастырь требует монахов, которые «грамматику и риторику умеют»<sup>6</sup>. На связь с Москвой указывают данные двух наиболее ранних списков 1620 г.: владельцем рукописи ГИМ, Синод. собр., № 933 в середине XVII в. был дьякон Алексеевского девичья монастыря Артемий Спиридонов, а переписчик рукописи РГАДА, Синод. типогр., № 1028 Георгий Комынин в 1603 г. находился в «царствующем граде Москве»<sup>7</sup>.

Еще сложнее вопрос с предполагаемым автором «Риторике». Авторство новгородского и великолукского митрополита Макария отвергнуто окончательно<sup>8</sup>, и хотя в настоящее время невозможно указать на какое-либо конкретное лицо, но с обнаружением и изучением латинского



и других источников первой русской «Риторики» прояснился процесс ее создания. Этому и посвящена данная статья.

Согласно нашим разысканиям, латинским источником первой русской «Риторики» является краткая «Риторика» Филиппа Меланхтона («*Elementorum rhetorices libri duo*»), изданная в 1577 г. во Франкфурте (мы пользовались экземпляром МК РГБ)<sup>9</sup>. Т. В. Буланина указывает на более раннее издание того же учебника в 1554 г. и уточняет лицо, осуществившее адаптацию «Риторики» Меланхтона,—им оказался последователь «великого учителя Германии» Лука Лоссий<sup>10</sup>.

В Отделе редкой книги БАН, как удалось выявить, имеется не только франкфуртское издание 1554 г. (далее Fr-1554), но и еще подобное—лейпцигское 1591 г. (далее L-1591). Если сопоставление обнаруженного ранее издания Fr-1577 с русской «Риторикой» 1620 г. позволяло с уверенностью утверждать, что перевод мог быть выполнен с этого издания, то естественно было провести такое же сопоставление относительно Fr-1554 и L-1591. Оно показало, что издание Fr-1554 отличается от Fr-1577 и L-1591 (последние целиком идентичны) отсутствием оглавлений обеих книг, также 4 таблиц (по тексту публикации—1 кн., № 77, 137, 144, 155)<sup>11</sup>, обобщающих материалы учебника и заключительной статьи во 2-й книге о целях изучения трех стилей речи (II кн., № 125).

Таким образом, древнерусский перевод меланхтоновской «Риторики» мог быть сделан с изданий Fr-1577 и L-1591, но не с издания Fr-1554. Это увеличивает предположение относительно более позднего попадания латинской «Риторики» на русскую почву.

Однако создание древнерусской «Риторики» не было просто дословным переводом, переводчиком велась сознательная переработка текста (в отдельных местах) с введением другого сочинения, сознательными пропусками ряда мест латинского оригинала и т. д. Этот процесс заслуживает внимательного рассмотрения путем сопоставления текста русской «Риторики» (в основу критического текста публикации положен единственный список начальной редакции ГИМ, Синод. собр., № 933) и текста латинской «Риторики» Ф. Меланхтона издания Fr-1577.

Вот начало обоих сочинений:

(1) *Elementorum rhetorices libri duo Philippi Melanctonis in brevis interrogationes contracti ediscendi causa* (p. 191).

Книги суть риторики двои потонку в вопросах списаны скорого и удобнаго ради научения (л. 374).

Как видим, имя автора пропущено. Очевидно, что переводчик умышленно опустил имя «лютеранина» Меланхтона. После названия следует оглавление:

*Liber primus de inventione. Loci principales libri primi:*  
1. *Definitio Rhetorices.* 2. *Genera causarum quatuor.* 3. *Status.* 4. *Partes orationes sex.* 5. *Loci communes.* 6. *Effectus* (p. 191).

Книга первая о изобретении дел. Начальные места или статьи первых книг: 1. Описание или означенование риторики. 2. Четыре рода дел. 3. Начальнейшие постановления дел. 4. Шесть частей или статей речи. 5. Места или статьи общие. 6. Возбуждение или воскурение сердца слышателей (л. 374—374 об.).

Перевод, с одной стороны, дословен, с другой—переводчик вводит ряд синонимов («места или статьи», «частей или статей», «возбуждение или воскурение») и добавлений («начальнейшия постановления дел», «...сердца слышателей»). Это делается с целью толкования и объяснения текста новой «науки риторики».

После оглавления следует определение науки:

(2)—*Quid est Rhetorica?—Rhetorica vero est ars, quae docet viam ac rationem recte et ornate dicendi, quae facultas eloquentia vocatur* (p. 191).

— Что есть риторика и что содержит учение ея?—Риторика есть яже научает пути праваго и жития полезнаго добрословия; сию же науку сладкогласием или краснословием нарицает, понеже... (л. 374 об.—375).

В латинской «Риторике» статья на этом заканчивается, но русский переводчик продолжает: «понеже красовито и удобно глаголати и писати научает. Тако же и в судебных делах добро есть и истина».

Дальнейший текст этой статьи создатель русской «Риторики» черпает из главы о риторике «Сказания о седми свободных мудростех», которую он стилистически перерабатывает. Закономерно встает вопрос, не хочет ли он скрыть

заимствование, которое при сопоставлении достаточно очевидно:

1--  
Рисис бо греческу глаголение или речение толку-  
--1  
ется. Гречестии же мудрецы риторию сииречь тече-  
2--  
ние слов глаголют быти паки же латинстии мудрецы  
--2 3--  
риторику сию науку нарекли, и сего ради проимено-  
--3  
вашеся от тоя ритор, сииречь учитель благословия  
4--  
наречен есть. Та же наука от Димонстена, греческа-  
--4 5--  
ого ритора, сииречь хитроречиваго, и от Маркуса  
Таллуша и Кикерона, латинскаго хитрословия на-  
--5  
чалника чюдесным разумом украшена есть.

6--  
И того ради сию науку никто от философ не  
преминовал для приснотекушаго и неисчетнаго от  
--6  
нея происходяшаго разума (л. 375—375 об.).

4--  
Мною бо и Димостен, иже от еллин честен фило-  
--4 5--  
соф и славен ся учинил, той бо мя исперва поиска  
и обрете, и по нем прочии ритори, иже чудни разу-  
--5 2-- --2  
мом во человецех явишася и хитроречию началницы  
быша и иже мене и риторику нарекоша.

4--  
Рисис бо по еллински глаголение или речение  
--1 3--  
толкуется и иже кто о мне упражняшеся ритор той  
--3 6--  
нарицашеся... (в конце главы) Сего ради не может  
--6  
мудр быти философ, иже не уразумевый мене...  
(с. 144—145).

Очевидно, что автор русской «Риторики» (теперь уже автор, а не только переводчик) не просто заимствует куски текста из «Сказания», а содержательно и стилистически перерабатывает последнее, стремясь скрыть свои заимствования. Особенно ясно это видно в синонимических заменах и изменениях форм слов — ср.: «рисис бо по греческу (еллински) глаголение или речение толкуется», «чюдесным разумом (чюдни разумом)», «хитрословия началника (хитроречию началницы)». Стилистически перерабатывая текст, его создатель сохраняет основные мысли: о происхождении риторики от Де-

мосфена и «еллинов» («греческих мудрецов»), о наречении науки «риторикой» «начальниками хитроречия», о происхождении от науки названия лица «ритор», о невозможности для философа «преминуть» риторику. Самостоятельные суждения автора «Риторики» касаются синонимических пояснений, имеющих дидактический характер. Так, он поясняет для читателей (видимо, учеников) слова в ряде синонимов или описательных определений: «риторию сииречь течение слов глаголют быти» (ср. в «Сказании» метафорическое определение риторики как «хитроречия источника»), «ритор, сииречь учитель благословия наречен есть».

Это пояснение «науки риторики» представляется автору недостаточным, и, не возвращаясь к латинскому источнику, но сохраняя его вопросно-ответную форму, создатель начальной редакции продолжает:

(№ 3) — «Что есть ритор? Ритор есть его же и речиточником нарещи возможно есть, который бы человек зело в науце речения хитр был, а существо его таково есть...» — распространяется это определение вновь заимствованием из «Сказания»:

(«Риторика»)

...чтобы ему о таковых вещах говорити мощно, которые в делах и на градских судах по обычю и по закону господарства того, где родился, бывают пригодны и похвалныя... (л. 376).

(«Сказание»)

чтобы знал и ведал и умел во всяких вещах делельных и зримых и в судбах земских по обычаю закона государства того, где кто родился, пригодно и угодно, ясно сказати и рассказать и ко всякому речению светлости словесныя придавати... (с. 145).

Таким образом, в текст начальных статей «Риторики» вошел переработанный текст «Сказания о семи свободных мудростех». Едва ли можно предположить обратный вариант: создание главы о риторике из «Сказания» по тексту «Риторики». В таком случае в «Сказание» должны были бы войти материалы «Риторики» в большем объеме. Очевидно, что «Сказание» создано раньше «Риторики», т. е. до 1620 г.

Является ли «Сказание» переводом неизвестного нам источника, или это самостоятельное русское сочинение? Отсутствие данных об иностранных источниках, а также витиеватый слог древнерусского

книжника позволяют предположить, что это самостоятельное произведение некоего древнерусского «энциклопедиста». Идентичность построения глав «Сказания» говорит о том, что оно представляло собой первоначально единый текст. Изъятие же из него отдельных глав для предисловий к различным сочинениям (не только риторике, но и грамматике, диалектике, мусике, арифметике и пр.) есть факт позднейшей инициативы создателей этих произведений.

Впрочем, вследствие очевидной схожести текстов главы о риторике из «Сказания» и начальных вставок в «Риторику» наиболее заманчиво предположить, что их автором является один человек. Но это предположение (как и предыдущие) должно проверяться. Достаточно уверенным можно быть только относительно способа создания «Риторики».

После статьи о «риторе» (№ 3) автор-переводчик возвращается к латинскому тексту Ф. Меланхтона и не отвлекается от него уже до конца сочинения. Поскольку же далее следует вновь определение сущности и цели риторики, переводчик связывает статьи словами «последование паки»:

(N 4)—*Quod est officium seu finis Rhetorices?— Iudicare de longa Oratione, qualis sit partium series, quae sint ornamenta, item efficere, ut oratio certas partes habeat, et res magnas, non exponat breviter, sed addat verborum lumen* (p. 191/192).

— Последование паки: что есть существо науки риторики?— Таково есть еже рассуждати о долгой беседе или речении, и каков бы был чин и урядство частей и статей в беседе и каково есть украшение словесное, а потом паки зделати то, чтоб украшение словесное подлинная статья имело и чтоб великия дела краткими словесы и малыми, немного выговаривая, но точию чтоб прибавляла и придавала светлости и сияния словеснаго (л. 376 об./377).

Последние строчки стилистически схожи с приведенной выше цитатой из «Сказания»: «и ко всякому речению светлости словесныя придавати». В то же время дословное сопоставление двух текстов (русской «Риторике» 1620 г. и адаптированной латинской «Риторике» Ф. Меланхтона) не оставляет сомнений в том, что перевод был сделан с этого (Fr-1577) или идентичного ему издания (L-1591). mogli быть между ними польский посредник— ведь именно благодаря наличию польских форм в тексте «Риторике» выс-

казывалось раньше предположение о том, что «Риторика» 1620 г. восходит к латинскому сочинению? А. Х. Востоков основывал свое мнение на словах «атениенчики» вместо афинян, «Маркус Талиуш» вместо Марка Туллия<sup>12</sup>, В. П. Вомперский справедливо добавил к этому ряду полонизмы «выображение», «каркагиненчик», имена «Ливиуш», «Овидиуш»<sup>13</sup>. И все-таки нет причин не согласиться с Д. С. Бабкиным, объяснявшим появление полонизмов «общим явлением проникновения отдельных элементов польского языка в Россию в XVII веке»<sup>14</sup>. Правда, Д. С. Бабкин оказался не прав в предположении относительно «самостоятельно русского происхождения» «Риторике», и теперь, когда вопрос этот может считаться решенным, необходимо отдать должное интуиции А. И. Соболевского, предполагавшего «оригинал „Риторике“ по латинскому языку»<sup>15</sup>. Впрочем, А. И. Соболевским внимательно изучена только 1-я книга «Риторике» (что показывают выписанные им примеры, хранящиеся в Картотеке русского языка XI—XVII вв. ИРЯ РАН и вошедшие в Сл. РЯ XI—XVII вв.)—отсюда его ошибочное утверждение об отсутствии «цитат из латинских авторов»<sup>16</sup>—на самом деле их очень много, и особенно во 2-й книге «Риторике».

Наблюдения над переводом обеих книг показывают, что характер деятельности переводчика менялся в зависимости от характера текста. Так, построение отдельных вопросно-ответных статей в 1-й книге пространно и разнообразно, что потребовало и от переводчика большего объема в толковании текста (ср. огромное количество синонимов и синонимических оборотов: «oratio»—«беседа или речение», «partium series»—«чин и урядство частей и статей», «breviter»—«краткими словесы и малыми»). Во 2-й же книге «Об украшении слова» построение статей композиционно строго: вопрос—ответ—определение—пример—перевод на греческий язык+возможно пояснение; перевод делается пословно, как в этом примере с объяснением одной из фигур речи:

(N 88)—*Quid est Commutatio?—Est cum contraria transponuntur, ut: Inimicis te placabilem praebes. Labor est etiam ipsa voluptas. Esse oportet, ut vivas, non vivere, ut edas. Graece αντιμεταρολη et μετατεσις dicitur.*

— Что есть пременение?—Пременение есть егда сопротивный предлагается, яко же: недругом милостивым, другом же немилостивым уставися; труд есть самое прохладство; потребно, чтоб еси жил, не жити, чтоб еси ел. Грекове нарицают антиметаволи и метафесис.

Установить, как делался перевод, помогают некоторые ошибки в тексте русской «Риторики»—в ряде мест он неправильно поделен на вопросно-ответные статьи: там, где в тексте Меланхтона продолжается повествование с придаточными предложениями, в русской «Риторике» начаты новые вопросно-ответные статьи. Вот пример такой ошибки в I книге, № 76—78:

(76)—Unde petitur confirmatio?—Ab argumentorum locis, qui admonent dicentem, (77) unde sumendae sint res in quolibet genere causae, seu potius, magno rerum cumulo propositio, (78) quid eligi debeat, quod propositum quadret (p. 203).

(76)—От чего является укрепление?—От мест суждения или объявленных глаголов, которые упоминают глаголющаго. (77)—Откуда потребно есть имати вещи?—В котором ни есть роду дела суднаго, либо великое собрание вещи предложивши. (78)—Которыя дела должен предложить?—Чтоб к делу смысленному пристали (л. 395—395 об.).

Подобная неправильная запись повествовательного текста с изменением его в вопросы и ответы не единственна—она встречается в I книге, № 22—23, 24—26, 81—82, 118—119, 129—130; в № 160 неверно обозначено место окончания вопроса и начало ответа; во II книге, наоборот, две статьи латинского текста Ф. Меланхтона (№ 117 и 117а) записаны в переводе как одна статья или в один пространный ответ. Очевидно, что перевод записывался под устную диктовку-толкование переводчика, но писцы не везде смогли точно понять и записать интонацию вопросительных или придаточных предложений. Автор же после записи своего перевода, конечно, не сверил его с оригиналом—так, тщательное толкование было существенно искажено уже первоначальной записью.

Факт устного перевода начальной редакции подтверждает запись неправильно понятых со слуха форм, когда единственное число в конце слов оказалось заменено множественным,—в то же время верность оригиналу подтверждается синонимическим оборотом, где записано един-

ственное число:

(II кн., № 64)—Quis novus hic nostris successit sedibus hospes? (p. 239). ... что за гости новые приехали до нашего града или что за человек пред враты стоит? (л. 450 об.).

Ошибки, сделанные писцами при первоначальной записи, укрепились, и текст в результате получил новое осмысление, причем в отдельных случаях сложное для понимания. Результаты анализа текста позволяют с уверенностью сказать, что писцы были очень внимательны к воспроизведению своих оригиналов. Во всяком случае, имеющиеся «неправильные» деления на статьи не нарушаются ни в одном из имеющихся 36 списков. Парадокс состоит в том, что ошибки, сделанные под диктовку автора-переводчика первыми писцами, закрепились, и переписчики добросовестно копировали их на всем протяжении последующей жизни памятника в XVII столетии.

Хотя перевод текста традиционно дословен, было бы неправильно думать, что автор слепо следует латинскому оригиналу. Его новации редки, но существенны для того, чтобы лучше понять авторский замысел. Прежде всего, он опускает некоторые компоненты текста. Эти изъятия касаются: 1) отдельных ссылок на латинских авторов, из сочинений которых взято большинство примеров (Вергилий, Овидий, Цицерон, Теренций),—ряд примеров в древнерусском тексте анонимен; 2) добавлений и примеров в некоторых статьях при сохранении основных компонентов—вопроса и определения. Так, опущены добавления в статьях I книги, № 94, 109, 121, 150, 158, II книги, № 45, 59, 90, 93, опущены примеры или один из примеров во II книге, № 18, 46, 55, 58, 59, 62, 93, 97, 99, 118.

Несмотря на столь длинный перечень, количество опущенного текста не представляется большим. Едва ли эти сокращения являются следствием невнимательности или усталости переводчика (хотя именно по невнимательности пропущена статья II книги между № 43 и 44 «Что есть синалефе?» и ряд одиночных терминов при перечислении). Скорее всего, автор стремился к большей доступности и пониманию текста читателями, считая достаточным минимальное объяснение содержащегося в определении или одном из примеров.



Именно обращенностью текста на читателя можно объяснить то, что переводчик в ряде примеров «русифицирует» текст, заменяя античные имена и реалии отечественными. Так произошло с заменой имен и должностей в примере фигуры речи «копуляцю» — «соединение, союз» (повторение слова в иной грамматической форме):

Ad illum diem erat Memmius. Memmius, id est, sui similis. In hoc tumultu Consul erat Consul, id est, fortis et constans, qualem decem esse Consulem (p. 237).

По ся места был Федор Федором, да оного времени был думной думным (л. 447 об.).

Подобная замена — в примере «апокопы» (сокращения в конце слова — II кн., № 39), когда «Ахилл» заменен «Иваном», т. е. «Achillis pro Achilli» (p. 234) заменено на «Иванов вместо Иванова» (л. 444 об.).

Д. С. Бабкин писал о невозможности таких примеров «в латинском или польском оригинале»<sup>17</sup> — как видим, они оказались возможны при вводе русских имен. В отдельных случаях, когда подобрать соответствующий русский пример невозможно, переводчик создает их самостоятельно — см. там же пример сокращения слога: «правы вместо праведны, продать вместо продати». В № 40 и 41 при комментарии эктезы и систолы надстрочными знаками указано на долготу и краткость слогов в самостоятельно сочиненных примерах: «говорите, сидите» («ектасис — ...вытягнение слогу» — № 40, л. 444 об.); «говоритё, сидитё («систоле — ...стиснение слогу» — № 41, л. 445).

Эта переделка ряда латинских примеров никак не говорит о недостаточном знании переводчиком латинского или греческого языка. Без сомнения, он делает это для толкования читателям, писцам, ученикам, на которых и ориентирован текст учебника.

Присутствие рядом учеников-писцов, возможно, выдает наличие в тексте северно-русизмов при написании имен «Ондрей», «Остафей» (на северно-русизмы первым обратил внимание В. П. Вомперский)<sup>18</sup>. Добавим к ним написание ряда слов через «о»: «розставление», «розчитание», «розвязание» и т. д. Скорее всего, это указание не на язык автора, а на место перевода или происхождение первых писцов — переписчиков текста.

Подведем некоторые итоги:

1) в основу первой русской «Риторике» положен перевод латинской «Риторике» Ф. Меланхтона в переработке Луки Лоссия (издания типа 1577 г. во Франкфурте или 1591 г. в Лейпциге);

2) определения двух начальных статей о «риторике» и «риторе» содержат переработанный текст главы о риторике из «Сказания о семи свободных мудростех» (возможно, создателем «Сказания» и переводчиком «Риторике» мог быть один человек);

3) начальная редакция выполнена до 1620 г. («Сказание» переведено до «Риторике»);

4) наиболее вероятные места перевода — Москва, Троицкий монастырь, украинские братские школы (указание в Уставах), север от Москвы (язык писцов);

5) текст записывается под диктовку переводчика, прекрасно владеющего греческим и латинским языками, в его речи встречаются полонизмы (влияние эпохи);

6) содержание и стиль перевода ориентированы на освоение текста читателями, писцами, учениками новой риторической науки — отсюда тщательное толкование при дословном переводе, опускание ряда сложных примеров, замена латинских имен и реалий русскими, ввод своих поновлений.

Любопытно, что создание 2-й протранной редакции в январе 1622 г. редактором в окружении писцов — учеников школы делалось также с целью толкования наиболее сложных мест «Риторике»<sup>19</sup>. Заманчиво предположить, что написание «Сказания», перевод «Риторике» и создание 2-й ее редакции выполнены одним лицом (ср. стиль повествования от 1-го лица в «Сказании» и одном из предисловий, написанных создателем 2-й редакции). Возможно, до установления правильной атрибуции «Риторике» остался один шаг, но, несомненно, ему должны предшествовать серьезные разыскания.

\*

<sup>1</sup> Буланина Т. В. Риторика в Древней Руси. Сведения о теории красноречия в русской письменности XI—XVI веков. АКД. Л., 1985. С. 8—19.

<sup>2</sup> Аннушкин В. И. Первая русская «Риторика» начала XVII века. КД. М., 1985. С. 42—43.

<sup>3</sup> Головацкий Я. М. Порядок школьный или устав Станиславской греко-русской школы во Львове 1586 года. Львов, 1863. С. 10.

<sup>4</sup> Головацкий Я. М. Порядок школьный или устав Станиславской греко-русской школы во Львове

- 1586 года. Львов, 1863. С. 12. См. также: Памятники, изданные Киевскою комиссиею для разбора древних актов. Киев, 1898. 2 изд. Т. I. С. 54.
- <sup>5</sup> См.: *Стратий Я. М., Литвинов В. Д., Андрушко В. А.* Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии. Киев, 1982. С. 11—137.
- <sup>6</sup> *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. СПб., 1903. С. 120.
- <sup>7</sup> См. более подробно: *Аннушкин В. И.* История текста «Риторике» начала XVII в. (археографические наблюдения) // Археографический ежегодник за 1985 год. М., 1986. С. 75—85.
- <sup>8</sup> Там же. С. 80—81; *Буланина Т. В.* Указ. соч. С. 16. См. также: *Аннушкин В. И.* Редакции «Риторике» начала XVII века // Древнерусская литература. Источниковедение. Л., 1984. С. 238—239.
- <sup>9</sup> *Аннушкин В. И.* Первая русская «Риторика». С. 8—9.
- <sup>10</sup> *Буланина Т. В.* Указ. соч. С. 16—17.
- <sup>11</sup> Публикация критического текста древнерусской «Риторике», латинского источника по Fg-1577, перевод на современный язык — в приложении к КД: *Аннушкин В. И.* Первая русская «Риторика». В публикации вопросно-ответные статьи русской «Риторике» пронумерованы: в 1-й книге — 174 статьи, во 2-й — 125.
- <sup>12</sup> *Востоков А. Х.* Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музеума. СПб., 1842. С. 238.
- <sup>13</sup> *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970. С. 23.
- <sup>14</sup> *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века // ТОДРЛ. Л., 1951. Вып. VIII. С. 342.
- <sup>15</sup> *Соболевский А. И.* Указ. соч. С. 119.
- <sup>16</sup> Там же. С. 119.
- <sup>17</sup> *Бабкин Д. С.* Указ. соч. С. 342.
- <sup>18</sup> *Вомперский В. П.* Указ. соч. С. 34.
- <sup>19</sup> Сохранились два черновика редактора, работавшего в окружении писцов и сделавшего конспект и добавления к тексту. См. подробное описание: *Аннушкин В. И.* История текста «Риторике» начала XVII века. С. 84—85; *Он же.* Редакции «Риторике» начала XVII века. С. 234—248; *Он же.* Первая русская «Риторика» начала XVII века АКД. С. 11—12.

# РУССКАЯ ЭМБЛЕМАТИЧЕСКАЯ КНИГА «ЭМБЛЕМАТ ДУХОВНЫЙ» (1743)<sup>1</sup>

*А. Хитпислей*  
(АНГЛИЯ)

В сентябре 1988 г. ко мне обратился один нью-йоркский букинист с интересной просьбой. К своему письму он приложил несколько ксерокопированных листов, по-видимому, русской эмблематической книги с вопросом, могу ли я ее идентифицировать.

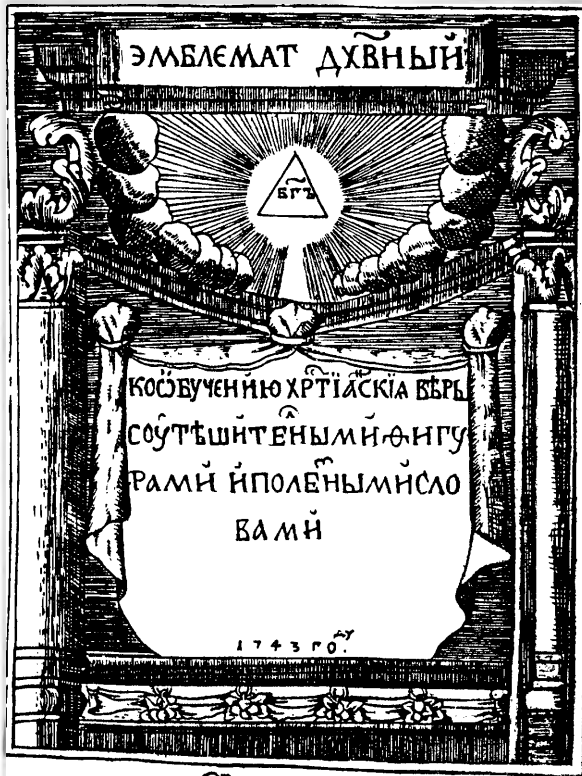
Титульный лист гласил: «Эмблемат духовный ко обучению христианския веры со утешительными фигурами и полезными словами». Дата публикации указана — 1743, указание на место публикации отсутствует. В книге Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» можно найти самое полное описание этого сборника с транскрипцией всех 44 листов данной книги, с описанием иллюстраций. Книгу упоминает и В. С. Сопиков в своем библиографическом труде «Опыт русской библиографии», указывая, между прочим, на Москву как на место публикации. «Эмблемат духовный» фигурирует в каталоге библиотеки А. И. Кастерина, опубликованном В. М. Ундольским в 1848 г., под № 826 и 827. Существует также статья Н. М. Петровского «Заметка о сборнике гравюр „Эмблемат духовный“», опубликованная в 1900 г. В книге «Heraldische Dichtung bei den Slaven» Вальтер Кролл приводит «Эмблемат духовный» под № 323 своей исчерпывающей библиографии<sup>2</sup>.

Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» была, по-видимому, неизвестна великому специалисту по эмблематике Марио Працу, и казалось вероятным, что сборник, вдруг появившийся в Нью-Йорке, представлял собой единственный находившийся за пределами СНГ экземпляр. Поэтому я поставил в известность об этом библиотеку университета Глазго, в которой хранится самое богатое в мире собрание эмблематических книг (собрание Stirling Maxwell), и через некоторое время русский эмблематический сборник был приобретен для этого собрания.

«Эмблемат духовный» содержит 44 листа с гравированными на меди иллюстрациями и текстами на правой странице каждого листа. Сборник состоит из 4 частей, нумерация гравюр сплошная и включает все заглавные листы. В каждой части имеется титульный лист и 10, 9, 10 и 11 эмблем соответственно, итого 4 титульных листа и 40 эмблем.

Кроме отсутствия указания на место публикации, интерес на первом титульном листе представляет также правописание первого слова: почему нет твердого знака в конце слова «Эмблемат»? Ту же самую орфографическую погрешность можно найти и на титульном листе 2-й части, хотя слова «утешительных» и «фигур» кончаются твердым знаком (на титульных листах 3-й и 4-й частей слово «эмблемат» не появляется). Показалось возможным, что отсутствие твердого знака не ошибка, допущенная невольной, а скорее результат некоторой нерешительности со стороны автора. Ведь если «Эмблемат» означает «эмблема» в единственном числе, то это слово неточно определяет сборник из 40 эмблем. Но если рассматривать фразу «Эмблемат духовный» и тем более фразу «Эмблемат духовный» с «и» вместо «й» (как она пишется на 2-м титульном листе) как множественное число, т. е. как «Эмблемы духовные», тогда становится ясным, что автор имел дело с латинским словом «*emblemata*» и что он не мог решить, какое окончание дать в переводе этого слова.

Предположение о том, что «Эмблемат духовный» восходит к нерусскому оригиналу, находит подтверждение и в самих эмблемах. Иллюстрация к эмблеме на л. 5 («Зерцало христианина лицемера») изображает человека, который, как кажется окружающим, внимательно слушает богослужение, но мысли которого на самом деле уносятся через открытую дверь церкви к разным земным заботам. Если всмотреться в эту иллюстрацию,



1



2

Трифоний

сразу становится ясно, что архитектура зданий и одежда людей нерусские. Более того, на эмблеме вся конгрегация сидит, хотя в православной церкви люди стоят. Текст этой эмблемы говорит о том, как «инные входят в церковь, стоит благоговейно», что противоречит рисунку, в котором герой сидит в кресле.

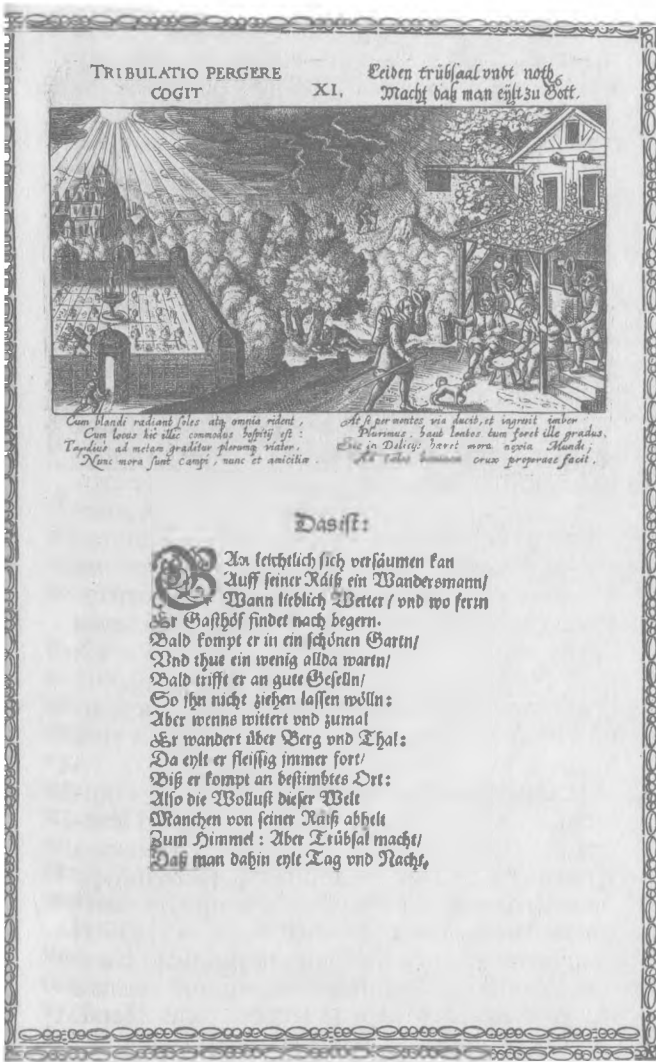
Если русский автор на самом деле пользовался каким-то источником с словом «emblemata» на титульном листе, то очень возможно, что «духовный» или «духовный» является переводом слова «sacra». Руководствуясь этой идеей, я начал просматривать весь каталог собрания Stirling Maxwell<sup>3</sup>, заказывая каждую эмблематическую книгу, которая носила заглавие «Emblemata sacra» или «Sacra emblemata». Я просмотрел сборники Манниха, Каллиаса, Крамера, Эвальда, Гесиуса, Гульсиуса, Киллиана и Муллера, пока не нашел наконец искомый объект, а именно Johannes Saubert, «Duodekas Emblematum Sacrorum», Nürnberg, 1625 (см. рис. 3). Заглавие на латинском и немецком языках говорит, как и русский перевод на титульном листе сборника «Эмблемат духовный», о том, что автор предлагает верующему читателю красивые и утешительные духовные эмблемы для укрепления в христианской вере. Загадочное окончание слова «Эмблемат» объясняется, возможно, тем, что в заглавии немецкого сборника данное слово находится в родительном падеже множественного числа (emblematum) и что русский автор просто не знал правильного окончания именительного падежа.

Как только я открыл книгу Зауберта, стало ясно, что она — единственный возможный источник русского сборника. Тут христианин, мысли которого блуждают во время проповеди (см. рис. 4). Он сидит, как это принято в протестантской церкви, вместе с остальной публикой. Этой детали соответствует стихотворная подпись:

Ehgeh ind' Kirch, sitz an seim Ort.

(он входит в церковь, сидит на своем месте.)

Русский переводчик изменил текст в соответствии с православной догмой, но гравер не обратил внимания на эту перемену и в своей довольно грубой копии имитировал как можно ближе немецкий оригинал. Русский автор дает более или менее искусные переводы стихотворений



3

Зауберта, хотя местами они неточны. В обсуждаемой эмблеме он пропустил тот факт, что, начиная с строч. 7, немецкие глаголы стоят в сослагательном наклонении:

Wie mancher rühmt, er sey ein Christ,  
Und thu alles, was loblich ist,  
Er geh ind' Kirch, sitz an seim Ort  
Andächtiglich, und hör das Wort,  
Er bete fleißig, und der Armen  
Wöll er sich sonderlich erbarmen.

Как часто попадаетея человек, который хвастается, будто он христианин, будто он все делает, что достойно хвалы, будто он входит в церковь, сидит благоговейно на своем месте и слушает слово, будто он прилежно молится и проявляет особое милосердие обогим.)

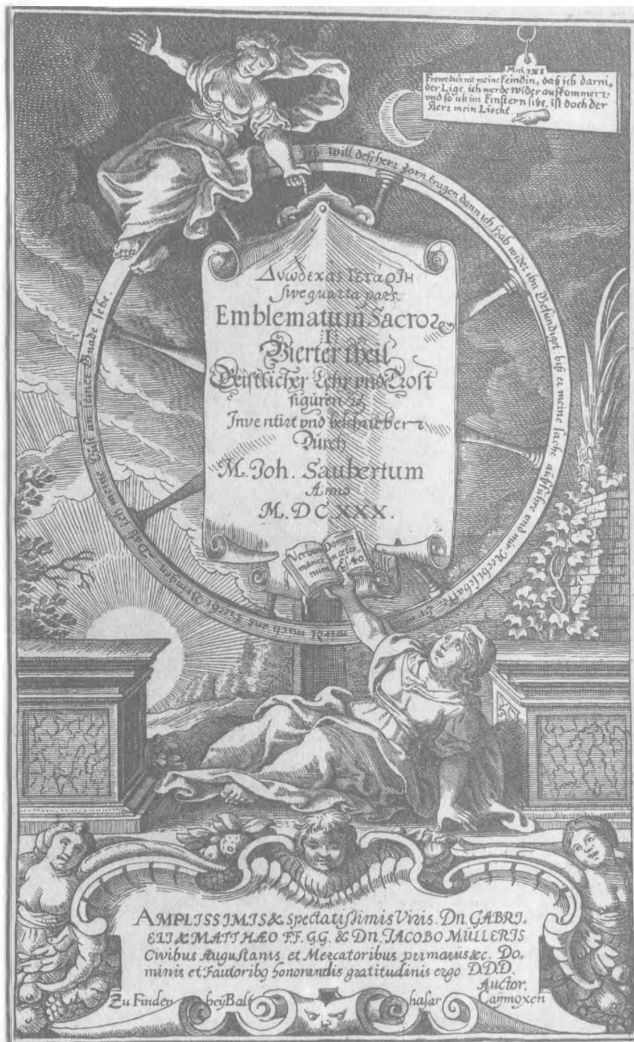


4

Все эти глаголы подчиняются глаголу «rühmt», т. е. «он хвастается» благочестивыми деяниями. Однако русский переводчик ставит все соответствующие глаголы в изъявительном наклонении, тем самым искажая смысл:

Како многия похваляются и христиане нарицаются, обаче творят угодное плоти своей. Инныи входят в церков, стоит благоговейно, слушает Божие слово, молится прилежно, является наипаче милосерд к нищим.

Недостаточное знание немецкой грамматики заставило переводчика усмотреть логическое противоречие в оригинале, поэтому для ясности он ввел фразу «обаче творят угодное плоти своей». Но



тинских стихов. Русский переводчик не пытается подражать своему источнику в этой подробности. Данное обстоятельство наводит на мысль о том, что если он довольно хорошо владел немецким языком, то латыни вообще не знал. Под иллюстрациями Зауберт ставит свой текст или подписи (subscriptio) в виде немецкого стихотворения, иногда в сопровождении цитат из святых писаний. Русский автор переводит немецкое стихотворение и включает цитаты по мере возможности, но так как буквы гравированного русского текста сравнительно крупные, то ему в большинстве случаев недостает места и таким образом часть немецкого оригинала пропадает. Сборник Зауберта состоит из 4 частей, в каждой из которых имеется титульный лист и 12 эмблем, поэтому в русском сборнике оказывается на 8 эмблем меньше, чем в книге Зауберта. Русским автором пропущены эмблемы Зауберта: ч. 1, № 5 и 8; ч. 2, № 6, 8 и 12; ч. 3, № 5 и 8; ч. 4, № 4, 26 и 44 русских гравюр представляют собой копии немецких оригиналов в зеркальном виде, в том числе и титульные листы ч. 2, 3 и 4.

Иллюстрации сборника Зауберта «Emblemata sacra» были гравированы Петером Иссельбургом, бывшим учеником Криспина де Пассе-старшего. Иссельбург был католик, но поселился в протестантском Нюрнберге в 1610 г., а в 1617 г. выпустил книгу «Emblemata politica» с иллюстрациями, выполненными им самим по рисункам Михаела Герра, или Гера. Иллюстрации в вышеуказанном сборнике Иоганна Манниха «Sacra emblemata», вышедшем в 1625 г. в Нюрнберге, также являются плодом совместной работы Иссельбурга и Герра. В русском сборнике «Эмблемат духовный» некоторые иллюстрации помечены буквами И. Л., что относится, по мнению Ровинского, к Ивану Любецкому. При сравнении немецкого источника с русской копией можно заметить, что Любецкий создал гравюры, довольно близкие по детальности к оригиналу, но не отличающиеся утонченностью рисунка. В процессе передачи эмблематических изображений были утрачены не только подробности орнамента, например пейзажа или внутренней обстановки дома, но и семиотически значащие элементы. Если к этому добавить неоднократные неточности перевода, то русские эмблемы, т. е. надпись, иллюстрация

в дальнейшем переводчик сам себе противоречит, так как последующие русские глаголы обозначают действия, которыми в немецком оригинале лицемер только хвастается как происходящими на самом деле.

Формат книги Зауберта сложнее, чем русского перевода. В качестве надписи (inscriptio) Зауберт ставит над каждой эмблемой символ или девиз на латинском и немецком языках. В книге «Эмблемат духовный» приходится по одному русскому символу над каждой эмблемой, причем этот символ является всегда переводом немецкого, а не латинского символа Зауберта. Гравированные доски в сборнике Зауберта содержат не только сами эмблемы (picturae), но и несколько строк ла-



и текст, предлагают читателю картину гораздо более загадочную, чем их немецкий первоисточник. В ч. 1, № 3 сборника Зауберта изображается человек, над головой которого летают птицы. Текст этой эмблемы, взятый из хорошо известной проповеди Лютера, начинается следующими словами:

Gleich wie du nicht kanst zwingen  
Die Vögel über dir,  
Dass sie sich nicht erschwingen,  
Und fliegen dort und hier  
(Doch kanst du ihnen wehren,  
Dass sie nicht auff dein Haar  
Sitzen, und sich da nehren,  
Oder einnisteln gar)...

(Точно так, как ты не можешь заставить птиц не летать тут и там над тобой, хотя можешь защищаться, чтобы они не сидели на твоих волосах и тем более не гнездились...)

Соответствующая эмблема — № 4 — в русской книге дает перевод немецкого текста, но пропускает частицу «не»: «Как может человек понудить птиц над тобой, дабы не возлетали выспись и не летали бы туду и сюду...» Отсутствует также последняя часть фразы, где говорится о том, как птицы гнездятся в волосах, так что становится трудным для понимания смысл русской эмблемы, в то время как немецкая эмблема ясна.

Иногда случается, что русский переводчик не совсем понял мысль, служащую основой данной эмблемы Зауберта, в результате чего русская эмблема выходит более или менее искаженной. В немецком сборнике, ч. 1, № 11, изображает христианина-странника в 4 отдельных сценах: 1 — он идет мимо ворот красивого сада (это райский *hortus conclusus*), над которым светит солнце; 2 — он отдыхает под деревом; 3 — его приветствуют в трактире веселые пьющие люди; 4 — он идет дальше сквозь дождь и молнию. Идея этой эмблемы в том, что, подобно тому как путешественника задерживают хорошая погода, веселая компания и красивая природа, так счастье в земной жизни задерживает христианина на пути к царствию небесному. Непогода же заставляет путешественника поторопиться, точно так же горе и страдания заставляют христианина спешить к своей небесной цели. Этот довольно произвольный символизм русский переводчик понял лишь частично, поэтому он дает противоположное тол-



6

кование: «Весма легко в пути своем ускорити может странствующи, егда бывает приятное ведро и егда обрящет гостиницу по своей ему угодности тогда входит в нее спешно и с веселием видит сверстников своих и приветствующих его тогда спешит скоро проходит чрез горы и доли течет непрестанно даже достигнет пожеланного места тако подобает всякому христианину спешити до небеснаго царствия но роскош и печали мира сего удерживают и до пути небеснаго не допущают что человек спешит в небо день и ночь». Данный перевод сглаживает и смешивает два важных в оригинале момента, а именно, что благоприятные условия задерживают, а неблагоприятные — торопят путешественника-христианина. Несмотря на такую запутанность в тексте, надпись недвусмысленно провозглашает мораль: «Терпение печаль и нужда приводит скоро до Бога» (ср. у Зауберта: «*Leiden trübsaal undt noth/Macht dass man eylt zu Gott.*»).

Если предположить, что Ровинский правильно переписал тексты эмблем сборника «Эмблемат духовный», тогда надо признать существенные разночтения



7

между экземпляром, которым он располагал и экземпляром, недавно приобретенным собранием Stirling Maxwell. Различия встречаются в малом количестве эмблем, причем текст подобных эмблем в экземпляре Stirling Maxwell гравирован другой рукой нежели текст остальных. Примерами второго почерка могут послужить вышеуказанный № 5 (рис. 2) и № 21 в русском сборнике (см. рис. 5). Бросаются в глаза три особенности стиля второго гравера: засечки на буквах, явное непонимание того, когда нужно писать букву «ять», а когда — букву «е» и, наконец, раскрытие почти всех надстрочных сокращений. В первой строчке № 21 слово «аще» пишется через «ять»

вместо «е», а слово «обретался» — наоборот. Дальше в этом тексте еще 10 случаев употребления буквы «е» там, где следует писать «ять». При сравнении этого текста с соответствующим текстом у Ровинского обнаруживается, что следующие слова написаны полностью, в то время как у Ровинского они даются с надстрочными сокращениями: «богобоязливый», «беседовал», «деял», «воздыханием», «сердца», «готовился», «непрестанно», «ищет», «видел», «седающих», «уготованном», «людей», «непомнящих», «даровал», «им», «щедротно», «обилно», «препровожают», «жизнь», «пьянстве», «весма», «возбраняет», «существо», «духов», «сей», «видеть», «притворяют», «услышал», «окрест», «изволих», «селених», «грешничих». Можно указать и на следующие различия: строчка 2 «свою» (Ров. «своею»), стр. 9 «объядени» (Ров. «обядени»), «блудодаяени» (Ров. «блудодаяени»), стр. 10 «злоречи» (Ров. «злоречии»), стр. 13 «очима своима» (Ров. «очами своим»), стр. 1 снизу «жители ми» (Ров. «жители»), «селених» (Ров. «селених»).

Разницу между эмблемой, описанной Ровинским, и эмблемой, показанной на рис. 4, можно найти еще в одной существенной подробности. Ровинский описывает иллюстрацию следующими словами: «На картинке представлено, справа: дом плача праведных, окруженных хороводом ангелов, а слева, дом радости беззаконных, окруженных хороводом бесов»<sup>4</sup>. Однако на рис. 4 дом плача праведных находится не справа, а слева (кстати, так же как у Зауберта). Все это позволяет заключить, что для русского эмблематического сборника было создано больше одного ряда медных досок. Речь идет, конечно, не о разных печатных изданиях, так как в книге «Эмблемат духовный» печатного шрифта нет, а о разных гравюрах одной и той же эмблемы (иллюстрация плюс гравированный текст). Прояснить этот вопрос могло бы сличение всех экземпляров русского сборника, хранящихся в РНБ (Петербург) и других архивах<sup>5</sup>.

Титульный лист 4-й части изображает колесо счастья. В классической традиции это символ непостоянства человеческого счастья. Зауберт, однако, придал этому образу христианское толкование: в земных страданиях кроется залог будущего,

пусть загробного, счастья. Такое религиозное осмысление колеса счастья Зауберт подтверждает надписью, взятой из Библии (Михея, гл. 7, ст. 8): «Freue dich mit meine Feindin, dass ich darnider Lige; ich werde wider aufkommen, und so ich im Finstern sitze, ist doch der Herr mein Licht»<sup>6</sup>. С помощью этой надписи можно «прочитать» две женские фигуры, находящиеся, одна наверху, а другая внизу колеса счастья. Та, которая лежит внизу, олицетворяет христианина, повергнутого в страдания и темноту, но уповающего на Господа. Другая фигура изображает Сатану (евр. слово *šātān* означает «враг»)<sup>7</sup>, злорадствующего над павшим христианином. Анонимного русского автора обмануло приятно улыбающееся лицо Сатаны. Ему показалось, что это — две подруги и что одна подает руку другой. Поэтому он неправильно прочел немецкое слово *Feindin*, приняв его за диаметрально противоположное по значению слово *Freundin*. Русская надпись начинается так: «Срадуися со мною другиня моя...», хотя пророк Михея, которого переводчик сам упоминает, говорит о «неприятельнице». Ровинский, кажется, не усмотрел в кольце на 4-м титульном листе колеса счастья. Он дает следующее краткое описание изображения: «Вверху сидит женщина, указывающая на надпись на заголовке (на самом деле она указывает на другую женщину.— *A. R. H.*); внизу, другая женщина, с развернутой книгой в руке, с надписью: „слова божия немимо идут“»<sup>8</sup>.

Немало эмблем в 4-й ч. «Emblemata sacra» содержат больше библейских цитат, чем стихов Зауберта. Примером такой организации может послужить № 3 (см. рис. 8), соответствующий гравюре № 36 в книге «Эмблемат духовный» (см. рис. 9). Кстати, № 36 в русском сборнике представляет собой образец стиля «первого» гравера, работа которого составляет большую часть досок в экземпляре *Stirling Maxwell*. Тут изображается лестница Божьих обетов, по которой христианин поднимается в небо. Каждой пронумерованной ступеньке этой лестницы отвечает группа подходящих цитат из Библии и Евангелия. Так, на 2-й ступеньке стоит точило гнева Божия, о чем и говорит 2-я часть текста: «Esa. 63, v. 3. Ich trette die Kälter allein, und ist niemand unter den Völkern mit mir» (ср. в русском сбор-



нике): «2 исайя гл. 63 стих 3 аз единый истощеваю точило и ничтоже от народов со мною»). На 3-й ступеньке стоит золочаветный Ковчег свидетельства с кольцами и шестами для того, чтобы носить его без прикосновения руки человеческой (ср. Исход, гл. 25, ст. 14). Верхняя поверхность Ковчега называлась Престолом милости (нем. *Gnadenstuhl*), христианское толкование которого дано в Новом завете апостолом Павлом. Русский текст пытается следовать немецкому оригиналу, но переводчику в конце концов не хватает места. Библейские цитаты, относящиеся к ступенькам 4 и 5, в русском переводе переставлены и приведены под № 4. Номера 5—10 отсутствуют в русском тексте, в результате чего утрачена корреляция между цифрами на лестнице и цифрами в тексте.

Уместно тут указать на то, что все без исключения разночтения, замеченные Н. М. Петровским в экземпляре сборника «Эмблемат духовный», приобретенном в 1899 г. Обществом археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете, по сравнению с экземпляром, описанным Ровинским, находятся и в экземпляре *Stirling Maxwell*.

Петровский не имел под руками, конечно, книги Зауберта, поэтому кое-где ошибся в описании и выяснении гравюр, вследствие чего он делает неправильные выводы. Он пишет, например, что надо «признать существование двух переводов „Эмблемата духовного“, из которых наш должен считаться сделанным с описанного у Ровинского, так как на наших картинках некоторые фигуры крестятся левой рукою (карт. 29 и 35); следовательно, наш сборник моложе того, который описан Ровинским»<sup>9</sup>. Хотя Петровский правильно указывает на тот факт, что некоторые гравюры появляются в зеркальной форме, это относится далеко не ко всем и не может послужить доказательством существования другого, более позднего издания. Кроме того, никакого крещения левой рукой нет. На картинке 29 (у Зауберта ч. 3, № 9) девушка стоит на коленях и молится Богу. Кажется, что у нее две пары рук. Петровский пишет по этому поводу следующее: «Молящаяся девушка здесь имеет 4 руки (sic) и крестится левой рукой»<sup>10</sup>. На самом деле ее собственные руки сложены в молитве, а из груди выходит еще пара рук, которые бьют ее кулаками в лицо. Зауберт объясняет этот гротеск тем, что, когда молишься и исповедуешь свои грехи,

So bilde dir wol ein, als ob auss deinem Herzen  
Zwo harte Fäust auff dich schlugen ohn alles  
Scherzen.

(Тогда представь себе, как будто из твоего сердца два твердых кулака (выходят и) бьют тебя без шуток.)

Тот факт, что Ровинский не упоминает о такой важной подробности, как две пары рук у одной женщины, Петровский объясняет тем, что в экземпляре, описываемом Ровинским, этой подробности, вероятно, не было на гравюре 29 и что, следовательно, у Ровинского было под руками другое издание. Такое доказательство *ex nihilo* мне кажется сомнительным. Ровинский дает краткие, а не исчерпывающие описания гравюр в русской эмблематической книге. Хотя он, по всей вероятности, соблюдает дипломатическую точность в транскрипции текста и не претендует на то, чтобы указать на каждую деталь всех иллюстраций, тем более, что, будучи незнаком со сборником Зауберта, он не мог знать, какие детали первосте-

пенные по важности, а какие второстепенные. Картинку 35 (у Зауберта ч. 4, № 2) Петровский описывает следующими словами: «Вставший от сна крестится левой рукою»<sup>11</sup>. В данной гравюре изображается христианин в разных актах вставания, умывания и одевания самого себя. Показано 5 малых сцен в иллюстрации, в одной из которых христианин стоит у зеркала и причесывается (правда, левой рукой). Соответствующее место в тексте гласит: «Управиши власы главы твоея». В других сценах герой не поднимает руку к голове, так что Петровский, наверное, ссылаясь именно на эту сцену, но пришел к заключению, что человек крестится.

Интересно было бы узнать, почему составитель сборника «Эмблемат духовный» решил адаптировать именно книгу Зауберта. Иоганнес Зауберт был лютеранский богослов большой эрудиции и прекрасный неолатинский поэт. Он родился в 1592 г., в 1622 г. стал пастором Мариенкирхе в Нюрнберге, а в 1637 г. переехал в церковь Св. Зебальда и стал нюрнбергским библиотекарем. В числе многих других богословских работ он выпустил в 1625—1630 гг. и «*Emblemata sacra*». Возможно, что выбор немецкого прототипа для русской эмблематической книги обусловлен сильным влиянием немецкой культуры в царствование императрицы Анны, но каких-либо прямых доказательств такой связи пока обнаружить не удалось. Сравнение сборника «Эмблемат духовный» с другим возможным источником влияния — «*Symbola et Emblemata*», эмблематической книгой, опубликованной в 1705 г. в Амстердаме по приказу Петра Великого, не показало никакой преемственности. Таким образом, «Эмблемат духовный» остается интересным, но довольно загадочным памятником русской культуры XVIII в.

\*

<sup>1</sup> Настоящая статья основана на докладе, прочитанном на II Международной конференции по эмблематике в Глазго (Шотландия), состоявшейся в августе 1990.

<sup>2</sup> Ровинский Д. А. Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. III, № 808; Сопиков В. С. Опыт русской библиографии. 1-е изд. СПб., 1813; 2-е изд. В. Н. Рогожина. СПб., 1904; факс. лондон. изд.: Holland Press. 1962. Ч. 1, № 349; Ундольский В. М. Каталог славяно-русских книг церков-

ной печати, библиотеки А. И. Кастерина. М., 1848; *Петровский Н. М.* Заметка о сборнике гравюр «Эмблемат духовный» // Изв. О-ва археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те. 1900. Вып. 1. С. 119—124; *Kroll W.* Heraldische Dichtung bei den Slaven // Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblematik bei den Slaven (16.—18. Jahrhundert). Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986. S. 160. Кроллом допущена ошибка в транскрипции заглавия русского сборника: вместо фразы «и полезными словами» дается «исполненными словами».

<sup>3</sup> *Hester M.* Black ed. and revised David Weston; A Short Title Catalogue of the Emblem Books and Related Works in the Stirling Maxwell of Glasgow University (1499—1917). Aldershot (Англия): Scolar Press, 1988.

<sup>4</sup> *Петровский Н. М.* Указ. соч. С. 229.

<sup>5</sup> Кролл указывает на наличие в РНБ (Петербург) пяти экземпляров сборника «Эмблемат духовный», в одном из которых (шифр № ORRK VI.9.82<sup>d</sup>.) эмблемы выкрашены рукой (Op. cit. S. 160). В. М. Ундольский говорит о двух изданиях сборника «Эмблемат духовный», оба в Москве в 1743 г. (Указ. соч. № 826 и 827, цит. по Петровскому; Указ. соч. С. 123).

<sup>6</sup> «Не радуйся из-за меня, неприятельница моя: хотя я не спал, но встану; хотя я во мраке, но Господь свет для меня» (Священные книги Ветхаго и Новаго Завета. Берлин, 1927. С. 844).

<sup>7</sup> См. *Преображенский А. Г.* Этимологический словарь русского языка. М., 1959. Т. 2. С. 254.

<sup>8</sup> *Петровский Н. М.* Указ. соч. С. 234.

<sup>9</sup> Там же. С. 123.

<sup>10</sup> Там же. С. 122.

<sup>11</sup> Там же.

## АЛЬБОМ АКСАКОВЫХ В АБРАМЦЕВЕ

*А. Г. Кузнецова*

В музее «Абрамцево» хранится альбом Софьи Александровны Аксаковой. Альбом готовился семьей Аксаковых в 1847—1848 гг. как свадебный подарок невесте Григория Сергеевича Аксакова Софье Александровне Шишковой. У Аксаковых существовала традиция дарить на дни рождения и торжества рисунки, стихи, гербарии, веселые самоделки. И рукописный альбом, который готовился в подарок невесте сына и брата, продолжил добрую семейную традицию. Выбор невесты был горячо одобрен всей семьей. Ее глава, Сергей Тимофеевич Аксаков, писал о своей невестке: «Наша милая бесценная Сонечка вошла в новое семейство, как будто она жила в нем весь свой век, так сходны были наши с нею чувства. Ей не к чему было привыкать и примеряться»<sup>1</sup>.

Отец Софьи Александровны А. Ф. Шишков в юности неудачно сватался к сестре Сергея Тимофеевича Надежде. Этот эпизод писатель использовал в повести «Наташа». А. Ф. Шишков послужил прототипом незадачливого жениха Наташи А. С. Шатова. Дальним родственником Софьи Александровны был А. С. Шишков — кумир юности С. Т. Аксакова. А. С. Шишков — адмирал, писатель, один из основателей «Беседы любителей русского слова». В гимназические годы Аксаков был увлечен идеями книги Шишкова «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» (1802). Позднее в Петербурге он знакомится с автором. Умный юноша, знающий и любящий литературу, заинтересовал старого писателя, и Аксаков стал частым гостем в доме Шишкова. Рассказ о встречах с Шишковым вошел в его книгу «Семейная хроника» и «Воспоминания».

По своему содержанию альбом Софьи Александровны довольно своеобразен и явно выделяется среди традиционных домашних альбомов, записи в которых носили сентиментально-романтический характер, отличались повышенной эмоциональностью, интимностью. Альбом со-

здавался в конце 1840-х годов. Этот период в истории бытования домашних альбомов рассматривается как период упадка альбомной традиции, «связанного... с утратой дворянством прогрессивно-просветительской позиции в ведущей роли в русской национальной культуре. Произведения большой литературы встречаются гораздо реже, заменяясь слабыми подражательными стихами сентиментального характера...»<sup>2</sup>. К редким в эти годы явлениям большой литературы относится и альбом Софьи Александровны.

Альбом в бархатном переплете гранатового цвета с никелированной рамкой и замком, размером 23 × 13 (см). Содержит 74 листа бумаги разных цветов и золотым обрезом, из них 24 л. — записи, на 5 л. — 5 рисунков, остальные чистые. Форзацы — из розового муара.

Основные составители альбома — два писателя: Сергей Тимофеевич и Константин Сергеевич Аксаковы; так что неудивительно преобладание в альбоме литературы. Единственная запись «разговорного жанра», обращенная к Софье Александровне, сделана на первой странице Сергеем Тимофеевичем:

«Всякий клочок бумаги долговечнее самой долгой человеческой жизни. Ты сохранишь эти листы, милая Софья, и они сохранят тебе живое воспоминание прошедшего.

С. Аксаков

1847 год. Декабрь 27, Москва».

Все последующие записи — литературные произведения: отрывки будущих книг, стихи, наброски социально-политической статьи. Введение в подарочный альбом серьезной прозы и тем более публицистики, жанров, крайне нехарактерных для альбомной тематики, свидетельство доверия к новой родственнице как к человеку, духовно близкому, неравнодушному к мыслям и интересам авторов. Большая часть автографов в альбоме принадлежит Сергею Тимофеевичу: посвящение невестке, два отрывка из «Се-



мейной хроники», эпизод биографии, связанной с цензорской деятельностью. В 1846 г. писатель печатает часть «Семейной хроники» в «Московском сборнике»<sup>3</sup>.

Первый отрывок, записанный в альбоме, предполагает знакомство с этой публикацией, что видно из начальной фразы: «Я познакомил вас с наружностью моего дедушки...» В нем Аксаков рассказывает о детстве сына Григория. Писатель как бы исподволь вводит Софью Александровну в новую семью: знакомит с особенностями характера ее будущего мужа, рассказывает об отношениях между родителями и детьми. С искренним сожалением признается в своих ошибках в воспитании сына. Это как бы наставление Софье — будущей матери. Особое внимание уделено конфликту Гриши с директором Училища правоведения, где сын писателя проявил порядочность и принципиальность. Этот отрывок Аксаков не включил ни в одно из изданий «Семейной хроники», вероятно, потому, что там открыто говорилось о его родстве с героем книги.

В 1925 г. С. Н. Дурылин, один из организаторов Музея им. С. Т. Аксакова в Абрамцеве, обнаружил этот отрывок в альбоме, хранящемся в усадьбе. К восьмидесятилетию со дня смерти С. Т. Аксакова в 1939 г. С. Н. Дурылин опубликовал его в журнале «Огонек», предварив вступительной статьей, где рассказывал о творчестве писателя, судьбе его сына Г. С. Аксакова и об истории альбома С. А. Аксаковой<sup>4</sup>.

Следующая запись в альбоме — эпизод из биографии С. Т. Аксакова, где рассказывается об отстранении его от должности цензора, и стихотворение «А. Кавелину», в котором он высказывает свое отношение к этому факту.

Моих поступков правоты  
Не запятнает власть земная,  
И честь моя, хоругвь святая,  
Сияет блеском чистоты<sup>5</sup>.

Аксаков, несомненно, придавал этому событию своей жизни важное значение. Умение сохранить достоинство даже в унижающих человека обстоятельствах — то главное, ради чего он считает нужным вспомнить этот эпизод и записать его как наизидание молодому, вступающему в жизнь человеку.

Последний автограф писателя — отрывок из «Семейной хроники» «Добрый



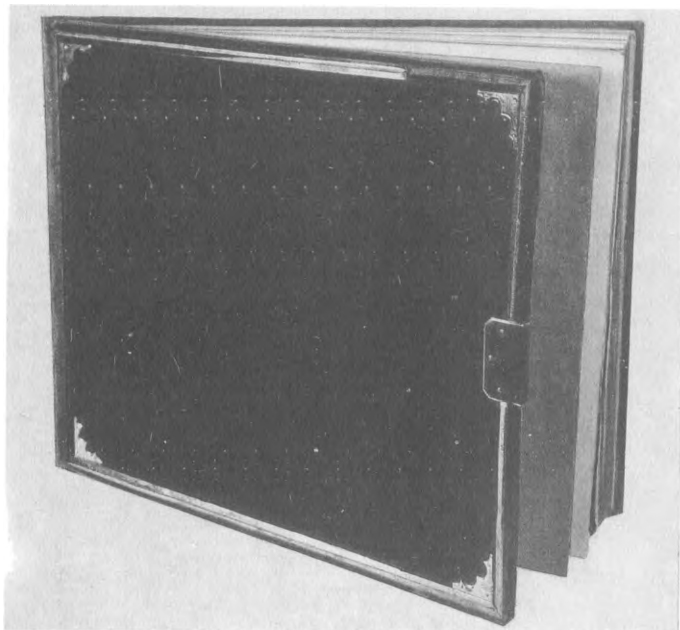
день моего дедушки». Очевидно, в это время у Аксакова усиливается давно уже мучившая его болезнь глаз. Ему трудно писать самому. Последние страницы отрывка написаны дочерьми писателя под его диктовку. С небольшими исправлениями отрывок был напечатан в журнале «Москвитянин»<sup>6</sup>, а затем вошел в первое издание «Семейной хроники» 1856 г. В альбомной записи и публикации «Москвитянина» сохранено подлинное имя любимой дочери Степана Михайловича «Евьеша» (Евгения), а в первом издании «Хроники» писатель, желая отвлечь внимание читателей от прототипов своих героев, называет ее «Танюша». Примечательно, что Аксаков записывает в альбом именно «добрый» день Степана Михайловича. Разумеется, описание страшных вспышек гнева старика Багрова не годилось для подарочного свадебного альбома. Но дело не только в этом. Для Аксакова важно увидеть и оценить

С. Т. Аксаков, с рис.  
Э. А. Дмитриева-Мамонова,  
сделанном  
в Абрамцеве  
в 1848 г.

в человеке лучшие, светлые свойства его натуры. Это доброжелательное отношение к людям характерно и для Аксакова-писателя и для Аксакова-человека. Каждая из альбомных записей — отдельная история. Но все они объединены общей идеей: показать представителей трех поколений аксаковской семьи в обстоятельствах, раскрывающих лучшие стороны

их характеров. Не случайна и последовательность отрывков в альбоме. Писатель из уважения к невестке нарушает хронологию, посвящая первую историю не деду, а правнуку — мужу Софьи Александровны. Женидьба Григория была с большим воодушевлением воспринята его старшим братом Константином. Константин Сергеевич в то время сам был влюблен и думал о женидьбе. Он вступил в задушевную переписку с Софьей Александровной, излагая ей в письмах свои взгляды на семейную жизнь.

Конец 1840-х годов связан с активной общественной и научной деятельностью К. С. Аксакова. Страстный проповедник славянофильских идей, блестящий оратор, он становится одним из самых популярных людей Москвы. В 1847 г. Константин Сергеевич был одним из организаторов торжества, посвященного семисотлетию со дня основания Москвы. Важным событием общественной жизни Москвы стала защита Константином Аксаковым магистерской диссертации «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» 6 марта 1847 г., на которую собрался «весь московский ум обоих полов»<sup>7</sup>. 14 декабря 1850 г. с большим успехом прошла премьера драмы К. С. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году», где впервые народ на сцене



Альбом  
С. А. Аксаковой

Ведной невестки будучи одним из самых близких друзей семьи  
вопросами фрейли? Не забывайте это место, имеет значение,  
и они содержат много фрейли (всего не менее) подробностей.

С. Аксаков

1847 г. 20/3  
Москва

Автограф  
С. Т. Аксакова  
из альбома  
С. А. Аксаковой

был не фоном, а активным участником исторических событий. Несмотря на слабость драматургии, спектакль привлёк зрителей горячим и искренним сочувствием к простым людям. Литературное творчество было для К. С. Аксакова одной из форм выражения славянофильского мировоззрения. Эту же цель преследуют и его автографы в альбоме — три стихотворения и статья. Биограф К. С. Аксакова профессор С. А. Венгеров писал, что его поэзия «всецело имеет публицистическое значение...» и, по сути, представляет «передовые статьи в стихах»<sup>8</sup>. Если можно оспаривать это мнение по отношению ко всему поэтическому наследию К. С. Аксакова, то для стихотворений, записанных в альбом, оно совершенно справедливо. Явное преобладание «пафоса мысли» над «пафосом слога», большие объёмы (до трех альбомных листов) действительно воспринимаются как статьи в стихах.

Первое стихотворение и единственное из трех опубликованных при жизни автора «Советы себе»<sup>9</sup> записано 27 декабря 1847 г. в тот же день, когда Сергей Тимофеевич пишет посвящение невестке и, вероятно, первый отрывок «Семейной хроники». Стихотворение наполнено горькими размышлениями о пустоте светского общества, о его тлетворном влиянии на молодые, полные благородных стремлений души.

Как грустно видеть мне, когда душа и ум  
С возможностью живой высоких чувств и дум,  
Охвачены кругом гнилым потоком света,  
Теряют все дары на поприще паркета.

Стихотворение «9 февраля 1848 года. Утро»<sup>10</sup> выражает жизненное кредо К. Аксакова — посвятить себя служению народу. Стихотворение искреннее, доверительное, стихотворение-исповедь. В нем звучит и несвойственная Константину Сергеевичу элегическая грусть по несостоявшейся любви, по ушедшей юности и твердая убежденность в правильности избранного пути.

Что ты рвешься, о бедное сердце?  
Что ты шепчешь свои мне права?  
Ты предашь живешь староверца,  
Ты твердишь все былые слова.  
Ты довольно наставшей минутой,  
И к минувшему прежде маяя,



Портрет  
К. С. Аксакова

Прошлым счастьем, тревогой и смутой  
Ты безжалостно мучишь меня.

Отдал я безвозвратно и смело  
И любовь, и подруги привет  
За народное земное дело,  
За борьбу среди несчастий и бед.

Типичные славянофильские призывы звучат в стихотворении «Софье»<sup>11</sup> (3 апреля, 1848 г.). Это стихотворение публикуется впервые.

#### СОФЬЕ

Помню слово, помню святость долга,  
И тебе, мой друг, привет я шлю  
К берегам, в которых наша Волга  
Катит всю равнину вод свою.  
Поклонись волне ее просторной,  
Глубине, погоде верховой;  
Поклонись ты стороне нагорной,  
Не забудь ты также луговой.  
Из Москвы идет привет далекий,  
Из столицы Русской старины;  
За нее не раз в беде жестокой  
Поднимались Волжские сыны.



*В. С. Аксакова (?)  
Портрет  
М. С. Аксаковой*

*В. С. Аксакова.  
Автопортрет*

*К. С. Аксаков  
(?)  
«Жанровая  
сценка»,  
рисунок из  
альбома*

*Рисунок из  
альбома  
Н. С. Аксакова (?)*

Юношей и старцев поседелых  
Клич священный: Вера и Земля!  
Доходил до стен и башен белых,  
До святынь Московского Кремля.—  
Что сказать тебе, моя невестка?  
И о чем сложить теперь мой стих?  
Чай к тебе домчались тоже вести  
О волненьях Запада крутых.  
Обойтись он хотел без Бога;  
Это трудно: он увидит сам,  
Запада на что же нам дорога?  
Иль и мы пойдем к его бедам?  
Чужды мы фразерскому веселью  
И страданьям ложным и лихим.  
Нам зачем в чужом пиру похмелье?  
Нам зачем насильно быть больным?  
Знаменательно глубоко слово,  
Нам теперь гремящее. Ужель  
В тот час мы не припомним снова  
Нашу Русь и Руси колыбель?  
С Западом постыдные все связи  
Искренно нам надо разорвать;  
Вымыться от обезьянства грязи;  
Русскими нам русским быть опять;  
От него мы заразились много;  
Много своего лежит в пыли.  
Надо вспомнить Веру, вспомнить Бога,  
Вспомнить жизнь великую Земли.  
Но довольно, не сердись за прыткость  
И за склад: так много прытких дум,

Государств волнение и шаткость  
Так тревожно застилают ум.  
О возникни, Русь, земля родная  
С самобытной жизнью старины!  
Отягчают нас болезнь и ужас,  
Будь Москва одна главой страны!  
Но прости! Снеси мои поклоны  
И супруга крепко обними—  
Вкруг меня Москвы несутся звоны...  
Господи! Молению вонми!

«9 февраля» и «Софье» — программные стихотворения Константина Аксакова, выражающие его мировоззрение. Но они не были опубликованы при его жизни, хотя поэт охотно печатал свои стихи в славянофильских журналах. Возможно, его останавливало их художественное несовершенство. Константин Сергеевич был достаточно объективен в оценке своих поэтических творений и честно признавался: «Я не художник»<sup>12</sup>. Что же касается идей, то их в полной мере выражали его общественная деятельность, ораторское искусство, публицистические статьи. Блестящим образцом публицистики К. Аксакова является статья «Опыт синонимов. Публика — Народ». Крупнейший знаток и исследователь русской литературы проф. С. А. Венгеров считал ее «одним из

самых замечательных явлений русской публицистики»<sup>13</sup>.

Автограф в альбоме — один из первых вариантов статьи. Емкие, четкие, короткие, выразительные фразы. Динамичный напряженный текст, «каждая строка многозначительна и дает не просто мысль, а формулу»<sup>14</sup>.

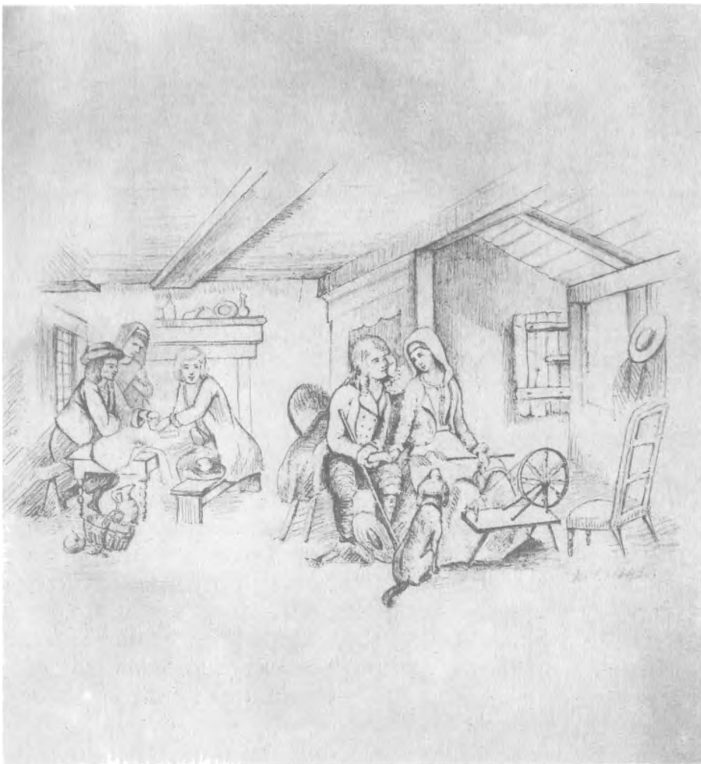
«Разница между Публикой и Народом ясна. Публика подражает Западу и не имеет самостоятельности. Народ Западу не подражает и совершенно самостоятелен... Публика говорит по-французски, народ — по-русски. — Публика ходит в немецком платье, народ — в Русском. — У Публики — Парижские моды; у Народа свои Русские обычаи... Народ спасал не раз Русскую землю: Публика спасалась из Русской земли. — Публика презирает народ. — Народ прощает Публике... Публике всего полтараста лет, народу годов не сочтешь. Публика преходяща: Народ вечен... Публика в России — Запад, Народ — Русь».

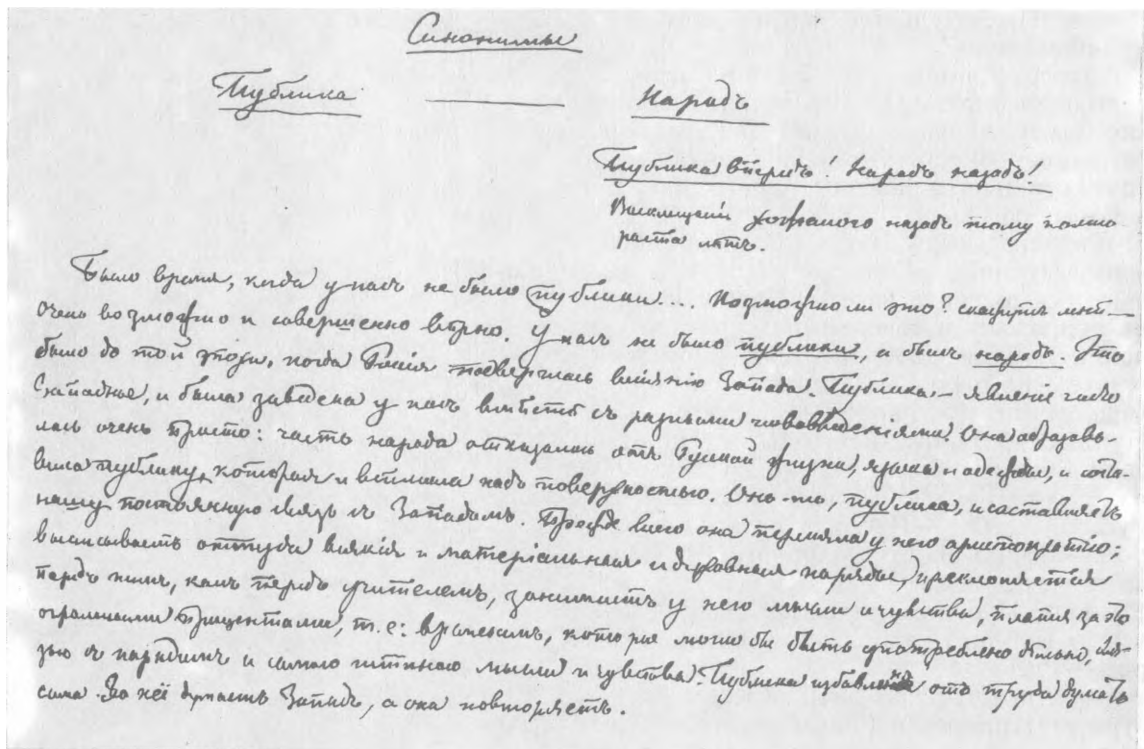
Понятно, что при николаевском «цензурном терроре» публикация такой статьи была невозможна. Но и десять лет спустя, в относительно либеральные годы александровского правления, ее появление в издаваемой Константином Аксаковым газете «Молва»<sup>15</sup> вызвало крайнее раздражение правительственных кругов и недовольство царя.

Все автографы К. С. Аксакова выделяет одна особенность. В них в отличие от записей Сергея Тимофеевича и Ивана Сергеевича видна авторская правка. Он продолжал работать над текстом и тогда, когда переписывал с черновика: менял слова, фразы, добиваясь наибольшей выразительности.

И. С. Аксакову принадлежит только один автограф в альбоме: стихотворение «Душою светлой и прекрасной...», записанное 26 декабря 1847 г. Жизнь вдали от семьи и занятость служебными делами лишили его возможности участвовать в этом семейном издании так же активно, как отец и брат. Стихотворение это — первая запись в альбоме и единственная, посвященная непосредственно бракосочетанию Григория Сергеевича и Софьи Александровны<sup>16</sup>.

Из уважения к отцу Иван Сергеевич записывает свое стихотворение не на первых страницах, давая возможность главе семьи начать альбом.





К. С. Аксаков. «Опыт синонимов. Публика — народ», автограф статьи

Женская половина семьи представлена в альбоме маловыразительно — 5 незавершенных рисунков. В письме к Софье Сергеев Тимофеевич говорит, что в альбоме рисовали Вера и Надя<sup>17</sup>.

На л. 13 — два женских портрета. Слева — портрет с четко прорисованной головой и контуром фигуры; справа — едва проступающий контур лица. При сравнении с имеющимися изображениями сестер Аксаковых можно предположить, что на портрете слева — Машенька Аксакова<sup>18</sup>. Правый портрет из-за плохого изображения неузнаваем. На л. 15 слева — явно автопортрет В. С. Аксаковой, судя по сходству с ее автопортретом начала 1850-х годов, опубликованным в «Дневнике»<sup>19</sup> В. С. Аксаковой. Справа — свободное место. Очевидно, там предполагалось поместить еще один портрет. Вероятно, и портрет Машеньки — работа Веры Сергеевны. Ее поза (вполоборота) и расположение такое же, как и у автопортрета Веры. Возможно, Вера Сергеевна хотела дать портреты всех сестер — по два на листе, но не выполнила своего намерения.

Две жанровые сценки определенно скопированы, судя по одежде, с западных

образцов. Под одной, с любовным сюжетом, — подпись Н. С. Аксаковой. Скорее всего, ей же принадлежат и две другие — мать с детьми, кормящая козленка, и набросок фигуры девушки из картины Вермеера «Девушка, читающая письмо».

Любовно-семейные сюжеты рисунков Надежды Сергеевны, конечно же, не случайны, а вполне соответствуют событию, ради которого создавался альбом.

Альбом был отправлен Софье Александровне в Симбирск в начале апреля 1848 г. Сергей Тимофеевич писал невестке 3 апреля 1848 г.:

«Альбом твой посылается. Я написал кое-что, также и Костя; Вера и Надя нарисовали, прочие, кажется, ничего; расправляйся с ними, как сама хочешь»<sup>20</sup>. Писатель не скрывает своего огорчения тем, что не все члены семьи приняли участие в составлении альбома. Первоначально, видимо, предполагалось, что все Аксаковы оставят там свои автографы. Но из 74 альбомных листов заполнено только 24; между автографами — пропуски, явно рассчитанные на записи или рисунки. По неизвестным причинам Ольга Семеновна, мать Григория, и остальные сестры ничего не записали в альбом, и он



был послан Софье в таком незавершенном варианте. Последняя, как бы сопро­вождающая посылку запись — стихотво­рение Константина «Софье» 3 апреля 1848 г.

«...И тебе, мой друг, привет я шлю  
К берегам, в которых наша Волга  
Катит всю равнину вод свою  
...Из Москвы идет привет далекий  
Из столицы русской старины...

На многих свободных альбомных ли­стах — прорези для фотографий. Возмо­жно, Софья Александровна продолжала альбом, включив в него семейные снимки.

Альбом Софьи Александровны — не единственный дошедший до нас семейный альбом Аксаковых. В фонде музея «Абрамцево» хранится альбом посланий молодого Сергея Тимофеевича своей буду­щей жене Ольге Семеновне Заплатиной. Еще об одном семейном аксаковском аль­боме сообщается в журнале «Литератур­ная учеба»<sup>21</sup>. Семейные альбомы интере­сны как свидетельства времени. Но ак­саковские альбомы обладают особой притягательностью. Они являются свое­образными дневниками духовной жизни высокоодаренной русской семьи.

\*

<sup>1</sup> Шенрок В. И. С. Т. Аксаков и его семья // Журнал министерства народного просвещения, 1904. № 11. С. 46.

<sup>2</sup> Тарханов Л. Е. Альбом Е. В. Гоголь-Быковой // ПКНО. М., 1987. С. 33.

<sup>3</sup> Московский литературный и ученый сборник, 1846. С. 403—423.

<sup>4</sup> Огонек. 1939. № 39. С. 412—416.

<sup>5</sup> Эта запись и стихотворение были опубликованы Н. Пахомовым в кн.: Абрамцево. М., 1953. С. 39—40.

<sup>6</sup> Москвитянин. 1856. Т. 2, № 5, кн. 1. С. 17—48.

<sup>7</sup> Венгеров С. Передовой боец славянофильства Константин Аксаков // Венгеров С. А. Собр. соч. СПб., 1912. Т. 3. С. 52.

<sup>8</sup> Там же. С. 91.

<sup>9</sup> Под названием «Советы» это стихотворение К. Аксакова опубликовано в ж. «Русская беседа» (1859. № IV. С. 2—4).

<sup>10</sup> Под заглавием «9 февраля» опубликовано в кн.: Сочинения Константина Сергеевича Аксакова / Ред. и примеч. Е. А. Ляцкого. Пг., 1915. Т. I. С. 73—76.

<sup>11</sup> В музее «Абрамцево» хранятся рукописи под­готовительных вариантов стихотворения (рук. 17, 18).

<sup>12</sup> Венгеров С. А. Указ. соч. С. 98.

<sup>13</sup> Там же. С. 73.

<sup>14</sup> Там же. С. 74.

<sup>15</sup> Молва. 1857. № 36. С. 410—411.

<sup>16</sup> Это стихотворение И. С. Аксаков при жизни не публиковал, возможно считая его предназна­ченным только для семейного круга. Оно вошло в посмертный «Сборник стихотворений И. С. Аксакова» 1886 г. под заглавием «В аль­бом невесте брата».

<sup>17</sup> ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 16. № 29. Л. 12. Аксакова Вера Сергеевна (1819—1864) — старшая дочь С. Т. Ак­сакова; Аксакова Надежда Сергеевна (1829—1869) — третья дочь С. Т. Аксакова.

<sup>18</sup> Аксакова Мария Сергеевна (Марихен) (1831—1906) — пятая дочь Аксаковых.

<sup>19</sup> Аксакова В. С. Дневник. СПб., 1913.

<sup>20</sup> ИРЛИ. Ф. 3. Оп. 16. № 29. Л. 12.

<sup>21</sup> Лит. учеба. 1988. № 1. С. 142—144.

## «ИТАЛЬЯНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» МИХАИЛА КУЗМИНА

*А. Г. Тимофеев*

Мою любовь, мои томления  
В тебе мне легче вспоминать,  
Пусть глубже, глуше что ни день я  
В пучине должен утопать.—  
К тебе, о золотая мать,  
Прильну в минуту воскресенья!

*М. Кузмин. Равенна.  
30 июня 1920 г.*

Многолетняя переписка М. А. Кузмина (1872—1936) и Г. В. Чичерина (1872—1936), сосредоточенная в трех архивохранилищах — ОР РНБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге<sup>1</sup> и двух московских, РГАЛИ<sup>2</sup> и РЛМ<sup>3</sup>, — пока что использована учеными в весьма ограниченном объеме<sup>4</sup>. Препятствий к допуску заинтересованных исследователей к той части переписки, которая хранится, например, в ЦГАЛИ, теперь уже не существует<sup>5</sup>. И все же работа в новых условиях едва началась, а первое, что бросается в глаза даже при беглом ознакомлении с имеющимися публикациями — неполнота, наличие пропусков, неверных чтений рукописного текста, ошибочных датировок отдельных писем<sup>6</sup>.

Некоторые вехи эпистолярного общения Кузмина и Чичерина до 1904 г. (момент политической эмиграции Чичерина из России) сегодня уже известны — но лишь в общих чертах. Знакомство будущих друзей состоялось, скорее всего, до 1889 г., а не весной 1890 г., как считалось ранее<sup>7</sup>. По воспоминаниям самого Кузмина, «в пятый класс к нам поступил Чичерин<sup>8</sup>, вскоре со мной подружившийся и семья которого имела на меня огромное влияние. Я радовался, отдыхая в большой, «как следует», барской семье и внешних видах обеспеченного жителя. Мы сошлись в обожании музыки, вместе бегали на „Беляевские концерты“, изучали Моцарта, ходили на галерею в театр. Я начал писать музыку, и мы разыгрывали перед семейными наши композиции<sup>9</sup>». Каникулярная разлука — отъезд Кузмина с матерью в Ревель и Чичерина в родовое имение в Тамбовской губернии (1890) — сразу же наполнила воображение

адресата кузминских писем восторженными впечатлениями средневекового города, романтическими описаниями одиноких прогулок среди развалин, повествованием о сердечных делах (первая любовь к Ксении Подгорской)<sup>10</sup>. По возвращении в Петербург характер переписки друзей постепенно меняется: регулярные обращения к «Юше» становятся для Кузмина родом духовного дневника. В посланиях обсуждаются музыкальные увлечения и новинки (сфера музыки по-прежнему притягивает и интересует обоих; в 1891 г. Кузмин поступает в Петербургскую консерваторию), появляются заметки при чтении западноевропейских авторов и изучении языков — немецкого, итальянского... Обмен письмами (особенно в те периоды, когда Чичерин подолгу живет в Германии, неустанно занимаясь самообразованием) оказывается неизбежным условием поддержания высокого тона духовных переживаний и открытий, сопутствующих молодым людям в переживаемой ими книге жизни.

О намерении Кузмина побывать в Италии мы впервые узнаем из его писем Чичерину 1896 г. К этому времени ему уже довелось совершить одно захватывающее морское путешествие за границу — в мае 1895 г. он посетил Турцию, Грецию и Египет. Как свидетельствует сам путешественник, он увидел «Константинополь, Малую Азию, Грецию, Александрию, Кэр, пирамиды, Нил и Мемфис», «влезал на Хеопса; плыл по Нилу ночью: Господи, какой восторг»<sup>11</sup>. План новой поездки вырисовывается из письма к Чичерину от 12 (24) октября 1896 г.: «Знаешь, почти наверно, я весной съезжу в Италию, между мною и мамой<sup>12</sup> это решено,

я возлагаю на это большие надежды, если одно ожидание меня перерождает, но куда я не говорю об этом. Я понял теперь, как с „восторгом“ погружаются в Baedeker<sup>13</sup>. Маршрут таков (если не считать Рима, куда, я боюсь, святая и страстная недели привлекут слишком много для меня народа) (хотя via Arria, катакомбы, золотистый воздух etc): Венеция *passim*<sup>14</sup> дней 5, Флоренция — недели 2<sup>1/2</sup>, Сиена недели 2, Ассизи и Перуджа недели — 2, Равенна — 2 недели, Феррара, Верона и Венеция (*passim*); от первых чисел марта до половины мая, по нашему (стилю.— А. Т.)»<sup>15</sup>. Через два месяца в письме от 6 (18) декабря 1896 г. Кузмин во изменение прежнего мнения рассматривает посещение Рима как глубочайшую внутреннюю потребность: «Также ты пишешь, „не в Италии предаваться занятиям, а время дорого“. Значит ли это, что ты поездку в Италию считаешь несвоевременной? Но видишь, когда я колебался и устремлялся в другие места Италии, я еще не прозревал Рима, который теперь все заполонил. С его золотистым небом, катакомбами, Аппиевой дорогой, Колизеем, он кажется какими-то громадными царскими вратами в лучезарный рай. Видеть его для меня не только отрада и польза, но почти потребность. Я не думаю, чтобы это было потерянное время»<sup>16</sup>. Маршрут претерпевает легкие изменения: «Теперь в Италии прежде всего надо в Рим до Пасхи, чтобы избежать наплыва, затем Сиена, Флоренция, Ассизи, Равенна и Венеция»<sup>17</sup>. «Говоря о путешествии,— продолжает Кузмин в послании, написанном не позднее 30 декабря 1896 г. (11 января 1897 г.),— я тоже имел в виду краткую поездку (месяца 2—3) ради впечатлений. Большая поездка, конечно, была бы великолепно, но не знаю, осуществима ли она<...> т[о] е[сть] согласится ли мама на это, т[ак] к[ак] она думает, что за границей жить втрое дороже, и потом не захочет так надолго расставаться. Хотя последняя причина может показаться странною, но с нею все-таки нужно считаться. Во всяком случае я еще ничего не говорил об этом с мамой, т[ак] к[ак] такая поездка возможна не теперь еще»<sup>18</sup>. В последующих письмах планы путешествия будут корректироваться и уточняться<sup>19</sup>, а выезд после некоторых колебаний назначен на 16 (28) марта 1897 г., «чтобы в Риме быть

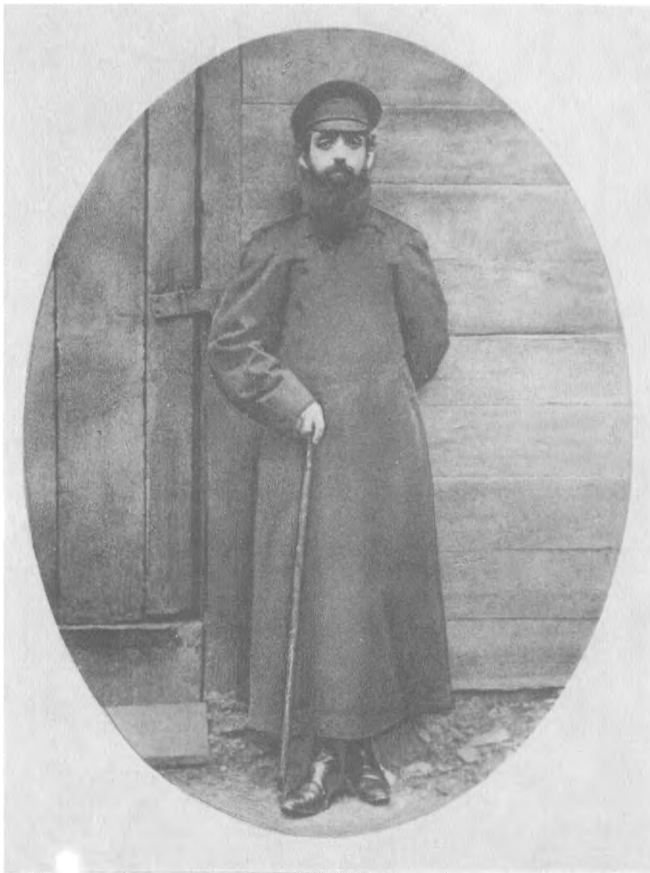


8<sup>го</sup> или 9<sup>го</sup> апреля (н. ст.) 1897 г., после краткой остановки в Мюнхене для свидания с другом.— А. Т.)»<sup>20</sup>.

М. А. Кузмин, нач. 1890-х годов.  
ГПБ

В Бедекере ясно советы прочтете:  
Всякий собравшийся в путь,  
С тяжелой поклажей оставь заботы,  
Лень и грусть забудь<sup>21</sup>.

Как только Кузмин добрался до сердца Италии — Рима, все предварительные вычисления, относящиеся к плану путешествия, были стремительно нарушены. Многие города, намеченные для посещения, осмотреть не удалось, возникли серьезные денежные затруднения, разразилась скандальная история... Но параллельно перемещениям в пространстве в сознании Кузмина с новой силой раскручивался воображаемый свиток путешествия во времени, подобный тому, что запечатлен в одном из предотъездных писем: «<...>я положительно безумею, когда только касаюсь веков около первого; Александрия, неоплат[оники], гностики, императоры меня сводят с ума и опьяняют, или скорее



М. А. Кузмин, кон.  
1890-х годов.  
ГПБ

не опьяняют, а наполняют каким-то эфиром; не ходишь, а летаешь, весь мир доступен, все достижимо, близко.

Пусть мне будет прощено, если я самозабвенно, но я чувствую, что рано и [ли] поздно [с]могу выразить это и хоть до некоторой степени уподобиться Валентину и Апулею. Для одного этого можно перенести не одну, а 3 жизни. Может быть, и не только для этого»<sup>22</sup>. А в противном случае время совсем не respectable итальянской поездки было бы вполне утрачено для искусства...

Все письма М. А. Кузмина Г. В. Чичерину печатаются по автографам, хранящимся в ОР РНБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Петербурге. Ряд писем нашей подборки был опубликован в извлечениях и с неточностями на Западе<sup>23</sup>. В публикацию вошли все известные на сегодняшний день послания Кузмина из Италии и два письма, написанные им сразу по возвращении в Петербург. Ответные письма Г. В. Чичерина частично использованы в примечаниях. Обсуждение различных

сторон «итальянского путешествия» — от вопросов католической духовности до глубоко личных мотивов взаимоотношений с Кардони и Мори — продолжалось и в позднейших (1897—1898) письмах Кузмина к другу из Петербурга. Анализ имеющихся там высказываний по итальянской тематике и мотивам поездки — дело ближайшего будущего. Все даты писем из Германии и Италии даются по новому стилю; для писем, отправленных из России, указывается двойная дата (в скобках — по новому стилю). Публикатор считает своим приятным долгом поблагодарить сотрудников ОР РНБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, щедро предоставивших ему необходимые материалы.

\*

- <sup>1</sup> Письма Кузмина Чичерину // РНБ. Ф. 1030 (Чичерин). Ед. хр. 17—22, 52—54. Охватывают период 1890 (а не 1889, как значится в справочных материалах ОР РНБ) — 1903 г. Черновики двух писем Чичерина Кузмину // Там же. Ед. хр. 13. Относятся к октябрю 1901 г.
- <sup>2</sup> Письма Чичерина Кузмину // РГАЛИ. Ф. 232 (Кузмин). Ед. хр. 430—433. Согласно справочнику, здесь хранятся 474 письма за 1889—1926 гг. См.: Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. Путеводитель. Литература. М., 1963. С. 251.
- <sup>3</sup> Письма Чичерина Кузмину разных лет // РЛМ. Ф. 111 (Кузмин). Ед. хр. 22 (61 л.; листы не нумерованы).
- <sup>4</sup> *Кизельштейн Г. Б.* Молодые годы Г. В. Чичерина: По материалам неопубликованной переписки // Прометей. М., 1969. Т. 7. С. 230—235 (протитировано несколько писем Чичерина Кузмину, хранящихся в РГАЛИ); *Шамаков Г. Г.* Блок и Кузмин: (Новые материалы) // Блоковский сборник. II. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1972. С. 341—364 (использованы письма Кузмина Чичерину из собрания РНБ); *Tchimitchian Satho.* Extraits de la Correspondance Mihail Kuzmin — Georgij Čičerin // Cahiers du Monde Russe et Sovietique. 1974. Vol. XV, № 1—2. P. 147—181 (опубликованы с неточностями фрагменты переписки из фондов РНБ и РГАЛИ); *Malmstad John E.* Mikhail Kuzmin: a Chronicle of His Life and Times // Кузмин М. А. Собрание стихов. München, 1977. Т. III. P. 7—319 (P. 20—75 — жизнеописание Кузмина проиллюстрировано выдержками из писем Кузмина Чичерину, хранящихся в РНБ, по копиям Г. Г. Шамакова, содержащим значительные неточности; приведен фрагмент одного письма Чичерина, адресованного Кузмину); *Наумов Е. Ю.* Письма Г. В. Чичерина к М. А. Кузмину: (К истории формирования эстетических взглядов Г. В. Чичерина) // Источниковедение и историография. Специальные исторические дисциплины. М., 1980. С. 80—83 (работа посвящена той части переписки, которая находится в ГЛМ).
- <sup>5</sup> Приносим глубокую благодарность директору РГАЛИ СССР Н. Б. Волковой за позволение ис-

- пользовать письма Г. В. Чичерина в комментарии к нашей публикации.
- <sup>6</sup> Так, в публикации 1974 г. был приведен фрагмент письма Кузмина от 29 июня (11 июля) 1897 г., однако его датировка — 11 (23) июня 1897 г. — отсылает читателей к вообще не существующему посланию (кроме того, цитируемое письмо написано в Петербурге, а не во Флоренции). См.: *Tchitchikian Satho*. Op. cit. P. 154, 156 (в переводе на французский — P. 155, 157).
- В исследовании Д. Мальмстада то же полупочное письмо датировано 11 июня 1897 г., что приводит уважамому автору к ошибочному допущению того факта, что Кузмин из Флоренции мог снова вернуться в Рим. См.: *Malmstad John E.* Op. cit. P. 46—47. К сожалению, в ценном жизнеописании есть и другие ошибки, проистекающие из неверных датировок эпистолярного материала.
- <sup>7</sup> Самым ранним эпистолярным подтверждением знакомства двух гимназистов является письмо Чичерина к Кузмину от 21 мая (2 июня) 1889 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430). Неверная оценка времени знакомства содержится в статье: *Кизельштейн Г. Б.* Указ. соч. С. 231.
- <sup>8</sup> По данным биографов Г. В. Чичерина, его «поступление в 4-й класс 8-й гимназии Санкт-Петербурга» относится к 1885 г. См.: *Зарницкий С., Сергеев А.* Чичерин. 2-е изд. испр. и доп. (Серия «Жизнь замечательных людей»). М., 1975. С. 285. Если исходить из этой даты, знакомство будущих друзей произошло в 1886 г.
- <sup>9</sup> *Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements*/Публ. и коммент. С. В. Шумихина // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г., Л., 1990. С. 149—150. О «Беляевских концертах» см.: Там же. С. 155.
- <sup>10</sup> От описаний пламенных чувств к Ксении Подгурской в письмах к Чичерину 1890 г. существенно отличается позднейшая, 1906 г., оценка Кузминым этих настроений: «...я себя представил влюбленным в Ксению Подгурскую, девочку лет 16 с манерами полковой дамы. Это было наиболее детское из всех приключений (*Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements*. С. 150). Написание фамилии Ксении в автобиографическом очерке 1906 г. действительно отличается от реальной; скорее всего, это ошибка памяти или описка Кузмина. Этот момент мы смогли уточнить благодаря любезности С. В. Шумихина.
- <sup>11</sup> РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 19. Л. 34. Об этом путешествии также см.: *Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements*. С. 151. «Кур» — Каир, от фр. *Caïre*.
- <sup>12</sup> Мать Кузмина, *Федорова Надежда Дмитриевна* (1834—1904).
- <sup>13</sup> Цитируется одно из писем Чичерина. В дальнейшем аналогичные случаи не оговариваются. *Vaedeker* — один из популярных путеводителей по разным городам и странам немецкого издателя Карла Бедекера (1801—1859), выдержавших множество переизданий.
- <sup>14</sup> *Везде, всюду (лат.)*.
- <sup>15</sup> РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 52. Л. 20.
- <sup>16</sup> Там же. Л. 32.
- <sup>17</sup> Там же. Л. 35. Кузмин попадает в Рим к Страстной Неделе.
- <sup>18</sup> РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 4. Письмо датируется по зачеркнутому фрагменту его начала, где сказано, что оно, «вероятно, придет к новому

- году по ст[арому] ст[иллю]» (Там же). Осталось было неотправленным, но все-таки было отослано вместе с письмом от 13 (25) января 1897 г. В письме от 31 января 1897 г. («19/31 Jan. 97») Чичерин, в частности, писал: «Дорогой Миша, я с огромнейшей радостью получил твое письмо от 13/25 и по сравнительной высухлости чернил определил, что написано раньше.— Я высасываю каждое слово из твоих писем, из них все воскресает и оживает, как будто я говорю с тобой. <...> Теперь я стал даже жалеть, что ты весною едешь в Италию; конечно, это путешествие очень важно и желательно и может дать в духовном отношении многое, и новые прозрения, и новую полноту созерцания красоты, но мне все-таки жаль, что так скоро после начала этих интереснейших и плодотворнейших занятий они прерываются — летом, вер[оятно], Кюнер уедет опять в Германию,— и чуть ли не полгода перерыва; по крайней мере, потом ничего не предвидится, что бы мешало их продолжению? Что касается дороговизны, то Италия, кажется, действительно очень дорога, избалована путешественниками, а местные потребности слишком низки, чтобы иностранцу жить на их уровне; в Германии же при скромных требованиях можно жить очень дешево, п[отому] ч[то] известные культурные потребности в ней популяризированы и на довольно низком уровне культурный человек уже может быть удовлетворен» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 226—227). О В. В. Кюнере см. ниже, примеч. 25 (к письму от 19 апреля 1897 г.).
- <sup>19</sup> Ср., в частности, в письме от 24 января (5 февраля) 1897 г.: «Поеду не раньше 9/21 марта» (РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 9) и в послании от 22 февраля (5 марта) 1897 г.: «Отсюда (из Петербурга.— А. Т.) я думаю выехать 11<sup>го</sup> (марта.— А. Т.), в Риме (прямо в Рим без остановок) хотелось быть к 23<sup>му</sup>, так что в Мюнхен[е] могу пробыть дней 6, я думаю» (Там же. Л. 15; даты в цитатах — по старому стилю). Существенную роль в корректировке планов поездки играли советы Чичерина. Ср., например, его неподдельное недоумение в письме к Кузмину от 13 февраля 1897 г. («1/13 февр[аля] 97»): «На Венецию только 4 дня? Это такой восторг, и там такая масса церквей и дворцов, и в каждой церкви непременно какие-нибудь чудные картины старых мастеров, в 4 дня невозможно! Все эти названия городов — это все так увлекательно и маняще, все так преисполнено красотой» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 234.). обстоятельные разъяснения транспортных, финансовых и пр. проблем, связанных с предстоящим путешествием, содержится, помимо цитированного послания, в письмах Чичерина от 27 февраля, 10, 20 и 27 марта 1897 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 238—240, 241—244; 245—246, 262—263). Последнее из этих писем было адресовано в Берлин, а не в Петербург; это было сделано, по словам Чичерина, «наобум, не зная, застанет ли тебя письмо в Берл[ине] и в том ли ты будешь отеле» (Там же. Л. 262).
- <sup>20</sup> Письмо от 3 (15) марта 1897 г. // РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 1. В этом послании лишь сообщается, что отъезд возможен «не <...> раньше 16<sup>го</sup> (28<sup>го</sup>)». Точная дата указана в письме от 14 (26) марта 1897 г. (см. примеч. 2 к публикации письма от 12 апреля 1897 г.).
- <sup>21</sup> *Кузмин М.* Параболы. Стихотворения 1921—1922. Пб.; Берлин, 1923 [1922]. С. 53.

- <sup>22</sup> РПБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 5—6. Ср. примеч. 28. Валентин (I пол. II в.—160)—философ-гностицист; Апулей (II в. до н. э.)—поздний римский писатель. Перевод его романа «Метаморфозы, или Золотой Осел», выполненный Кузминым в конце 1920-х годов, считается классическим и неоднократно переиздавался.
- <sup>23</sup> См.: *Tchimichkian Sanho*. Op. cit. P. 154—157 (здесь опубликованы только два фрагмента из писем, относящихся к 1897 г.,—от 11 июня из Флоренции и от 29 июня (11 июля) из Петербурга (с неверной датой и неточным указанием места)); *Malmstad John E.* Op. cit. P. 32—57. Ср. примеч. 6.

I\*

12 апр(еля) 1897.

Рим.

Дорогой Юша,

очень тебе благодарен за твои письма; прошу тебя очень, очень, посылай их как можешь чаще, особенно и именно покуда я в Риме; очень прошу тебя об этом. Сначала я очень скучал<sup>1</sup>, особенно вечером, совсем особая тоска отзлей; теперь я после короткой прогулки после обеда ложусь спать (около 10 час(ов)), чтобы не было времени на тоску. Весь день почти жожу, т(ак) что осмотрел массу, и осмотрел бы еще больше, если бы до 10 час(ов) не было все заперто: очень странное правило для южных стран. Впрочем, не особенно жарко, для Рима даже холодновато, так что погода чудная. На Бреннере<sup>2</sup> был ветер и снег, так что было еще грандиознее. Предтечу куда-то прицепили, и в Kufstein была пересадка в другие, не прямые, вагоны, и в Botzen я пересел в прямой вагон, чтобы в Ala<sup>3</sup> снова все вытаскивать в таможенно; тесно было до Botzen'a и потом ночью в Италии, приехал же я вдвоем в купе. От Альп очень сильное впечатление, хотя я видел их и не в лучшем экземпляре. Флоренция—очаровательна со своими пейзажами вроде примитивов: тонкими, рядом стоящими деревьями с прозрачной еще зеленью, яблонями в цвету и голубыми холмами. Но Римская Кампания лучше всего, единственная неземная, золотистая и мягкая. Колизей и via Arpia—это огромные навсегда впечатления; это—лучше всего. Самим Римом и его памятниками, Палатином, Форумом, катакомбами (я смотрел уже 3), базиликами (чудные мозаики) и т. д. я очарован, музеями же далеко нет—только Рафаэль, который действительно поражает именно здесь своими фресками, где с наслаждением опять находишь римский золотистый воздух, и Аполлон Бельведерский—легкий, лучезарный, прекрасный, а то все Guido Reni, Tizian<sup>4</sup> и т. д.; статуи все римские; портреты, мелкие вещи, утварь—это все интересно как реалистическое, но римские боги и герои—одна риторика. Св(ятой) Петр<sup>5</sup> безобразен—

совершенная безвкусица. Сикст(инская) капелла прекрасна, хотя я предпочитаю боковые картины Perugino, Bot(т)icelli, Pinturicchio и Signorelli самому Michel Angelo<sup>6</sup>. Насколько можно судить по снимкам, я предпочит(аю) Lucas Signorelli, не говоря о пизанском Campo Santo<sup>7</sup>. Фарнезины с Sodoma<sup>8</sup> и (нрзб. 1 слово) я еще не видел: открыта только по средам. Но исключая впечатления природы в соединении с историческими воспоминаниями, кроме Рафаэля, нет таких впечатл(ений), как от Эгинетов, Илионея, нем(ецких) и итальянских примитивов. Примит(ивы), которые здесь,—чудны, но их очень мало.

Прости, что мало пишу; слишком много чего писать. Если тебе не трудно, пиши мне чаще, хотя каждый день, несколько слов, особенно и покуда я в Риме.

Католиками<sup>9</sup> очень недоволен: в Вербн(ое) воскресенье в St. Jean de Lat(e)ran<sup>10</sup> кардинальская служба, первая в Риме музыка—1/4 церкви наполнена; за ранн(ей) обедней был в небольш(ой) церкви—5 чел(овек), в субботу в St. Pierre<sup>11</sup>—только туристы, которые лезут на самый алтарь.

Пиши же.

Твой М. Кузмин.

У M(ichel) A(ngelo) духа не хватает; а если брать плоть и мускулы, тогда уже нужен Рубенс.

2\*.

16 апр(еля)

&lt;18&gt;97 г.

Рим\*.

Дорогой Юша,

благодарю тебя за письмо<sup>12</sup>. Видишь ли, то, о чем все говорят, пишут и от чего ожидал я многого, дало мне меньше; Св(ятой) Петр<sup>13</sup> теперь меня немного примирил с собою; я видел его днем, и притом я немного близорук—частности мне бросаются в глаза несколько прежде общего; потом я его видел вечером, когда все, действ(ительно) ужасные, частности сглаживались и выступало общее—величественное и легкое, как бы парящее; издала купол—прекрасен. Но то, о чем мало или во всяком случае меньше говорят (вероятно, т(ак) к(ак) это почти неопишимо), то так покоряет, так захватывает, что не является вопроса о удовлетворенности или неудовлетворенности, а просто проникаешься и теряешь чувство своего «я», делаясь как бы органической частью этого дива.

Великолепны в Риме и старинные мозаики во многих церквях, и исключителен по интересности христианский музей при St. Jean de Lateran; чудные саркофаги, барельефы; совсем особый мир. И какой новый свет для меня на 1<sup>ое</sup> христианство, кроткое,

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 28—29.

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 30—31.



милое, простое, почти идиллическое, соприкасающееся с античностью, немного мистическое и отнюдь не мрачное: Иисус везде без бороды, прекрасный и мягкий; гении, собирающ(ие) виноград, добрые пастыри; есть с историей Ионы<sup>14</sup>, чистый шедевр грации и тонкости. И катакомбы — только обычной; есть языческие подземные гробницы и еврейские катакомбы, ничем не отличающиеся от христианск(их), и богослужение совершалось там только по необходимости, во время гонений, а не из склонности к мрачной обстановке. Мозаики IV века — совсем другое — тут и аскетизм и мистицизм — шапнут востоком.

С Софьей Васильевной<sup>15</sup> я случайно встретился на Палатине (прекрасен!); ее адрес: Hôtel de Rome, via del Corso. Она в восторге от Рима, но не от Неаполя. Тоска моя прошла уже давно, т(ак) к(ак) часы досуга я наполняю чтением отчасти, а главное музыкальными и поэтич(ескими) планами. План «Манеса»<sup>16</sup> все яснее и подробнее, и это может развив(аться) широко, плавно, архитектурно стройно, кроме 1<sup>оа</sup> сцены, которая распадается на 2 части (2 подъема), причем 1<sup>аа</sup> сильнее 2<sup>оа</sup>, что уже совсем плохо. Хорошо бы было сделать самому итальян(ское) либретто, если только <с>могу, т(ак) к(ак) всякие пьесы или преследуют совсем другие цели в построении, или недостаточно интересны, или недостаточно характерны.

Был на 2ух miserere (в St. Pierre и St. Jean de Lat(e)ran), служба — удивительн(ая) kunstwerk<sup>17</sup>: эти 7 свечей, котор(ые) постепенно гаснут, и когда последняя погаснет, во мраке священник, псалмодирующий miserere; омовение алтарей — все прекрасно<sup>18</sup>. Музыка была ужасная, современная с фиоритурами, хор тоже плоховат (альты хороши), а публика просто невозможна, — это было гулянье; хуже, чем в Павловске. И я почувствовал особую нежность к прекрасному, хоть и холодному, ку(н)stwerk с этими officiants в белых stola<sup>19</sup>, невозмутимых и строгих среди любопытной и непонимающей толпы.

Твой

Михаил Кузмин.

Пиши все-таки чаще, это совсем не потому. Тоска давно прошла.

3\*.

19 апреля 1897 г.  
(Рим)

Дорогой Юша,  
я тебе крайне благодарен за твои письма<sup>20</sup>; ты напрасно беспокоишься о моем состоянии. Несколько раскиснуть вечером первого дня — не значит опять сползть в прежнюю трясиину. Чтобы покон-

чить с собою, скажу несколько слов об узк(о) третир(ованном) фортепьяно. Что всегда писать в таком стиле нельзя, никто не будет спорить, но не знаю, для данных рамок нужно ли больше; более широкого я теперь не писал, не владею формой. Ты указываешь на Листа<sup>21</sup>, думая, что я им пренебрегаю — напротив, этот год я чаще его рассматривал, многое очень слышал от Аничкова<sup>22</sup> и вижу, что из фортепьяно он извлекает все возможные краски; я убедился также, что техники формы у него нет совсем, но это другой вопрос. Теперешние вещи можно оркестровать, но они не требуют оркестра, как прежде — значит ли это, что техника фортепьяно повысилась, или наоборот? Не знаю, вообще гимны Гурация<sup>23</sup> годятся ли для большой концертной залы, но не думаю, чтоб они пропали больше, чем многие из романсов Massenet и Delibes<sup>24</sup>, не говоря о Плинке, которого всегда поют и не пропадает. «У меня ль у красн(ой) девиц(ы)», «Пророк» (не касаясь музыкальных достоинств) и даже «Амог Christi», которое узко не по тр(етированию) фортепьяно, а по третир(ованию) текста и всего построения — они не пропадут. Повторяю, что всегда так писать нельзя, но думаю, что для данных вещей этого достаточно и что, если они не годятся для конц(ертной) залы, то не от недостатка фортепьян(ой) техники, хотя все это оставляет желать многого, конечно. Почему ты больше понял «Меркурия» и «Пророка», частями, в моем отсутствии? Твои мысли развились независимо от моей судьбы, но я так согласен с ними, так стремлюсь, что, видя свою далекость, изложение их мне звучит упрехом. Я обратился к Кюннеру<sup>25</sup> именно в надежде найти это; я не говорю, что я ошибся.

Службы и здесь прекрасны, исключая музыки, которая везде современная<sup>26</sup>. Теперь я пробираюсь всегда вперед, чтобы и публика была поскромнее и было бы все виднее. На Пасху было прекрасное кардин(альское) богослужение в St. Jean de Lat(e)ran, вообще я эту церковь очень люблю и несравненно больше Св(ятого) Петра<sup>27</sup>. Матутины и Тенебрае<sup>28</sup> были непосредственно перед miserere в 5 ч(асов), miserere около 7ми, потом lavement de l'autel<sup>29</sup> и благословение реликвиями с высшего балкона под куполом в темной церкви; так что сейчас после погашения свечей на треугольнике (я думаю, что их 12) в темной церкви начиналось miserere. Псалмодирование совершенно такое же, как у вас<sup>30</sup>, те же напевы и перекликанья. Процесии на улицах и вообще много из обрядов теперь упразднены в Италии, так что Страстная мало даст. Постное даже в отэле все ели последние 4 дня, кроме англич(ан), которых у нас очень мало. Интересно, что англ(ичане) меня принимают за итальянца и француза, итальянц(ы) — за англич(анина) и грека, немцы — за итальянца, и француз m(onsier) Marcé, мой сосед по столу и комнате, не смущаясь спросил,

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 32—33.

когда я думаю вернуться в *Испанию* (?)<sup>31</sup>. Ничего лучшего не мог придума(ть), видя мой «рыдающе-презрительный» вид. Но никто не признает за своего<sup>32</sup>.

Я к Риму очень привык, он не только удивительный и единственный, но и очень уютный, хотя какой-то не интеллигентный: от культуры — только моды. Но я страшно хочу скорее заниматься музыкой и не знаю, долго ли меня хватит все-таки на туристское, а не серьезно изучающее путешествие. Но Рим меня очень удерживает. Пиши, пожалуйста, благодарю за письма.

Твой  
М. Кузмин.

4\*

25 апреля  
1897.  
Рим.

Дорогой Юша, обращаюсь к тебе с просьбой столь же неприятной, сколь важной: если у тебя есть свободные деньги и достаточно много и ты можешь их одолжить мне, то пришли, пожалуйста, их по телеграфу: до 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часов четверга<sup>33</sup> я в Риме, затем адрес *флорентинский*, а не *сисский*. Притом имей в виду, что отдать их я могу не раньше <sup>1</sup>/<sub>2</sub> года, а то и позже (не позже года во всяком случае). Итак:

1) если это тебя ни в каких отношениях не стеснит;

2) если ты можешь послать не слишком мало (марок 100, по кр(айней) м(ере)), то сделай это. Меньше, не стоит хлопотать, пожалуй. Поверь, что это не для прихотей и что мне это так неприятно, что без большой необходимости я бы не обратился с этой просьбой. Florence, Н(ôtel) de Russie — лучше, конечно, в Рим еще, раз по телеграфу. Просьба упраздняется, если почему-либо тебе неудобно ее исполнить<sup>34</sup>.

Письмо твое я получил и очень за него благодарен; Софью Васильевну я видел до твоего письма<sup>35</sup> — вместе смотрели Форум и Колизей, теперь она говеет, т(ак) что устает и думает, что я уехал в субботу<sup>36</sup>, как собирался, т(ак) что никаких планов насчет совместного смотрения нет. Нового я ничего не смотрел, но делаю повторения для упрочиванья впечатления и понимания. Я сам думал о подобной «римской» сюите: «Colysée», «Via Appia», «Добрый Пастырь» и «Аполлон». Не знаю, можно ли включить между 1 и 2 «Ilioneus»<sup>37</sup>, а, хоть он и не в Риме. Для музыкального разнообразия хотелось бы включить в роде скерцо один из фонтанов Рима, но они все ужасный барок. Fontana delle tartarughe — грациознее и прелестнее других с юношами на дель-

финах и черепахами; модель приписывается Рафаэлю<sup>38</sup>. Ничего, что не из антиков, как все прочее? Элегия китайск(ой) принцессы очень хорошо может выйти. Гимны<sup>39</sup>, правда, нужно бы оркестровать, чтобы они не пропали; я теперь понял: я слишком опираюсь и основываюсь на таких эффектах, которые или невозможны, или трудно уловимы на фортепьяно, так что их нужно смотреть в увеличит(ельное) стекло, т(о) е(сть) слушать в маленькой комнате. А между тем я все жжду на них, т(ак) ч(то) без них все пропадает. Мне очень хочется заниматься музыкой опять скорее. Здесь я получил стихотв(орения) L. Medici и G. Cavalcante, есть чудные<sup>40</sup>.

Я так полюбил Via Appia, что всегда не могу оттуда уехать достаточно рано, и получил небольшую лихорадку; не malaria, конечно, и Кампанья тут ни при чем, просто быстрое охлаждение после захода солнца. Но это все ничего.

Если можешь, исполни, пож(алуиста), мою просьбу.

Твой  
Михаил Кузмин.

Благодарю за письма очень<sup>41</sup>.  
С прошедшим днем ангела!

Только что получил твою cartolina<sup>42</sup>. О Bostand я читал, там ведь чуть не <sup>1</sup>/<sub>2</sub> дюжины под(обных) вещей на страстной <так.— А. Т.> этого года.

Кажется, Samaritaine назыв(ается) *evangile en 4 actes*? мне это ужасно нравится: *ev(angile) en 4 actes*.

5\*

9 мая 1897.  
Флоренция.

Дорогой Юша, прости, что я не возвращаю денег; я не возвращаю их, т(ак) к(ак) мамино письмо все не приходит и, вероятно, не придет. Я телеграфировал маме, чтобы она выслала тебе что может к 13му, ты оставишь у себя долг, а остальное перешлешь Ss. Apostoli a Monsignori Mori pour Cousmine<sup>43</sup>, так же как и письма. Я в полнейшем равнодушии.

М. Кузмин.

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 6. Письмо написано после незапланированного приезда Чичерина во Флоренцию для улаживания запутанных дел своего друга. Вот как описывает происшедшее Кузмин в позднейшем автобиографическом очерке: «Мама в отчаянье обратилась к Чичерину. Тот неожиданно приехал во Флоренцию, Луиджино мне уже надоело, и я охотно дал себя спасти. Юша свел меня с каноником Mori, иезуитом, сначала взявшим меня в свои руки, а потом и переселившимся совсем к себе, занявшись моим обращением. Луиджино мы отправили в Рим, все письма диктовал мне Mori» (Кузмин М. Histoire édifiante de mes commencements... С. 152).

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 34—35.

Инструмент S(ignore) Могі обещал доставить за 10 fr(ancs) в месяц и поставить у него, т(ак) к(ак) я все равно больше бываю в соборе и у М(огі), чем у себя, хотя и у меня помещение, как келья с балконом в сад. Покуда удержусь рассказывать много. Если и буду писать, то сначала не для Кюнера, чтобы разойтись немного<sup>44</sup>.

6\*.

Дорогой Юша, напишу тебе более подробно, чем в прошлом письме, что и как произошло и как случилось, что я в гостях у маркизы Маратти почти неделю<sup>45</sup>, в самом сердце Апеннин. Как и нужно было предполагать, монсиньор<sup>46</sup> велел прежде всего отослать его<sup>47</sup> назад; я проводил его на вокзал, купил сам билет, сказал, чтобы в Риме он ждал дальнейших распоряжений, отцу же<sup>48</sup> написал письмо, что вследствие внезапной перемены положения и т. д. Впрочем, я не могу еще писать об известных вещах равнодушно. М(онсиньор) Мори мне ясно дал увидеть, что несмотря на арагенсес<sup>49</sup> поступка недобросовестного, отсылая его, я исполнил долг и по отношению к нему и по отношению к себе и что одна из жертв — остаться бесчестным в глазах того, кому делаешь благо и спасение. Пиши мне в письмах к М(онсиньору) Мори, хотя в живу, конечно, не у него, а у 2х дам в доме епископа гор(ода) Fiesole, via Proconsolo 16<sup>50</sup>, но мне прямо отнюдь не пиши. Здесь есть инструмент, mais à quoi bon<sup>51</sup>.

Твой  
Мих. Кузмин.  
15 мая 1897 г.  
С. Агата.

Как мой почерк изменился в это время!

7\*\*.

16 Mai 1897.  
S. Agath(a).

Дорогой Юша, ты, бедный, расточаешь свою привязанность и любовь на совершенно недостойного их. Я тебе так благодарен, но сам не ощущаю ни счастья, ни покоя, ни радости; тупая покорность и бесчувственность — все, что я чувствую. Я сам предпочел бы уединение, чтения отцов церкви и занятия усиленные музыкой, но, вероятно, так нужно, чтобы я провел недели две здесь в S. Agatha в доме (XIV века) маркизы Esripati-Marati, живя почти только физическою жизнью в самом сердце Апеннин<sup>52</sup>. Я не спорю, что со мной обращаются и М(онсиньор) Мори, и его сестра, и маркиза лучше, чем с родным, что местность очаровательна и ежедневные прогул-

ки на лошадях дают видеть все окрестности, но мой ум не занят и ежеминутно возвращается к прошлому<sup>53</sup>. Возвратясь во Фл(оренцию), М(ори) мне даст комнату в своей квартире, т(ак) что адрес Borgo Ss. Apostoli 12 будет настоящим моим. Я был бы очень рад видеть твою мамашу<sup>54</sup> и Софью Васильевну, но не знаю, как буду себя вести. Во всяком случае нет причин скрывать от них моего пребывания во Фл(оренции) тем более, что оно может обнаружиться независимо от меня<sup>55</sup>. Мне кажется, что я зарекомендовал себя настолько бizzарным<sup>56</sup>, что простое желание остаться во Фл(оренции) 2 месяца может служить достаточным оправданием. Для тебя же скажу, что я должен много читать, молиться и упражняться под его (Мори.— А. Т.) руководством, чтобы немного узнать истину. Маме я сам написал, что это — монсиньор, что он для меня сделал, каковы условия моей жизни и как цель — успокоение и забвение. Адрес Florence M. M. Mogi borgo Ss. Apostoli 12 (pour Cousmine), пиши что угодно и если имеешь что сказать монсиньору, то пиши, но не считай себя обязанным(м) всякий раз сопровождать мое письмо припиской к нему. Деньги я получил 192 лиры, но решительно не могу сообразить, сколько ты оставил в уплату долга.

Твой  
Михаил Кузмин.

8\*.

Дорогой Юша, получил твоё письмо от 15го, за которое крайне благодарю.

Прошу тебя положить паспорт в конверт и написать<sup>57</sup>: Roma, Pietro Cardoni via Panisperna 81 palazzo Aldobrandini и послать его заказным письмом; не я один нахожу это нужным. Здесь я занялся немного музыкой, написавши пьесу для фортепьяно и набрасывая темы для Requiem. В пятницу<sup>58</sup> я выеду во Флоренцию и переселюсь к монсиньору; маме я писал адрес Borgo Ss. Apostoli, не знаю, что нужно еще для моего адреса. 256 fr(ancs) через Лионский кредит и 192 f(ancs)<sup>59</sup> от тебя я получил, но 400 fr(ancs) через почту нет, и мама должна их вытребовать обратно. Из них она может выслать тебе надлежащее; на пребывание здесь она согласна, обещая 250 fr(ancs) в месяц, чего мне достаточно. С радостью поехал бы в Мюнхен к тебе, чтобы вернуться вместе в Петербург; если ты подождешь до середины июля<sup>60</sup>, то я буду очень рад. Мне писать особенно нечего, но ты пиши, как зовущий вверх. Здесь у маркизы я как маленький принц; это считается самым красивым и цветущим местом Апеннин — Mugello. И прогулки на вершины, откуда

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 36.

\*\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 37—38.

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 39—40.

видны Средиземное и Адриатическое море — прелестны. Теперь равнодушие сменилось нервнос(тью) и то капризами и слезами, то порывами вверх до того, что их нужно сдерживать, и так удивительно, что чужие так пекутся обо мне.

Твой

Мих. Кузмин.

18 Maggio 1897.

S. Agat(h)a.

Здесь общество: маркиза — 40 лет, но с видом 28, монсиньор, его сестра, старая вдова, и я; утром я бываю у мессы с монсиньор(ом), потом завтрак в 8 ч(асов), потом после занят(ий) музыкой прогулка пешком с М(ори), (в) 12 ч(асов) завтрак, до 4 или 3½ все отдыхают, я же или зан(имаюсь) музыкой, или читаю *Imitation de J(esus) Ch(rist), Vie des Saints* или *Dante etc.*<sup>61</sup>, потом общая длинная прогулка (с слугою) на лошадях или ослах<sup>62</sup>, в 7 час(ов) обед, перед которым мы читаем *Il mese Mariano, t(ак) к(ак) май посвящен Мадонне, t(о) е(сть) литании, gosaire*<sup>63</sup> и примеры, после обеда маркиза немного поет старые арии *Bellini* и *Rossini* — вот и все<sup>64</sup>.

9\*.

1 июня 1897.

Флоренц(ия).

Дорогой Юша,

прости, что тебе так долго не отвечал; я получил твои письма, за которые очень благодарен<sup>65</sup>. Я видел твоих<sup>66</sup>, ездил с ними в Физеоле<sup>67</sup> и обедал 2 раза у них; познакомился с ними и М(ори); Жоржина Егоровна отдала также визит М(ори), кажется, что он произвел скорее благоприятное впечатление, помещение же и моя комната очень понравились, и вообще они говорили, что так рады, что я так устроился. Т(ак) к(ак) я не знал, насколько ты желаешь, чтобы было известно, что и ты знаком с М(ори), ни я, ни М(ори) не упомянули (так у Кузмина. — А. Т.) о тебе. Желая познакомиться с катол(ической) *plain-chant*, я хотел иметь и книги литургические и нек(оторые) указания, и мне указали на М(ори) как на человека знающего и обязательного; познакомившись, мы сошлись, и желая остаться дольше во Флоренции, я попрос(ил) его устроить и это, как человека бывалого и здешнего<sup>68</sup>. И в этом нет неправды, т(ак) к(ак) книги заупокойных служб я доставал через него и указания. Столуюсь я дома, М(ори) и его сестры так обо мне пекутся, что мне даже совестно; библиот(ека) М(ори) в полном моем распоряж(ении), и комната прекрасна. Я теперь не индиф(ф)ерентен и не бесчувствен, но как-то странно; прошлое задернулось какой-то лучезарной завесой, и не все прошлое,

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 8—9.

а только части. Рим остался еще более великолепный, великий, всемирный и вечно прекрасный, но без всякой примеси; наоборот, события, бывшие недели 4—5 тому назад, мне нужно усилие, чтобы ясно воспроизвести, да и то мне кажется, что это другой человек, не я, не действительность, а какой-то сон; история, написанная другим<sup>69</sup>. Милосердие Бога не имеет границ. И это забвение, как и покорность, явилось вдруг внезапно и ясно после того, как я прочел жизнь Св(ятого) *Luigi Gonzaga*<sup>70</sup>. Все так говорили, что я похож до странного на Св(ятого) Луиджи, даже видящие в первый раз, что я с особенным вниманием читал жизнь этого очаровательного иезуита и по мере сил стараюсь ему подражать, чтобы походить не только лицом, и продолжать его жизнь, т(ак) к(ак) он умер как раз на 25 году<sup>71</sup>. Теперь я в полном *dévotion de St. Louis Gonzaga* (совпадение имен тут решительно не при чем)<sup>72</sup>. *Requiem* я не пишу, а записал только темы для *Requiem, Dies irae, Tuba mirum* и *Sanctus*<sup>73</sup>. Пожалуйста, пришли мне мои ноты (не наброски) и то, что тебе не жалко из твоих списанных. Это очень нужно.

Твой М. К.

10\*.

Дорогой Юша,

прости, пожалуйста, что я так долго не отвечал на твое письмо<sup>74</sup>; я совсем не раскис, не в желатинной апатии и хотя пишу еще мало, но это вовсе не от нездоровья. М(ори), впрочем, для спокойствия посоветовал мне показаться врачу по нервным болезням, которого он хорошо знает, и здесь он лучший. Тот основательно осмотрел меня, но, не найдя ничего, предписал только ежедневные тепловатые ванны, после которых он еще меня посмотрит и скажет, что еще. Я так послушен, что доктора повидал сейчас же, как сказал М(ори), не зная, что тот так благоразумен, что не будет предписывать курса здорому.

Написал я «*Ave verum*» для альты и «*Veni creator spiritus*» для баса<sup>75</sup>. Доктор советовал тоже не слишком заниматься, но я думаю, что излишка нет.

Я очень спокоен и доволен своею жизнью, хотя предпочел бы провести это время в Риме (без всяких сопоставлений), потому что я немного тоскую по этом чуде. Чего мне здесь еще не хватает, это настоящей музыки; не только слышать, но даже достать из абонементов что-нибудь кроме популярных опер очень трудно; и потом наших планов и разговоров мне не хватает. Мои мысли направились несколько в другую сторону; не втуне же спас меня Бог, Ему я хотел бы посвятить мою жизнь и способности; но разве я сам, еще не очищенный, еще не в истине, могу знать, как это сделать? нужно найти людей,

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 13—15.

которым я мог бы слепо отдаться, которые бы видели, в чем и как я могу поработать Господу, направили бы меня и довели до святости; и я ищу. Т<ак> к<ак> М<ори>, вероятно, доверяет твоим практическим познаниям более, чем моим, то просил тебя спросить, что нужно сделать в деле, которое прилагается при этом письме<sup>76</sup>. По-моему, это дело только порядочности родных этого госп<одина>, т<ак> к<ак> Bolognesi никаких законных и документальных оснований не имеет. Конечно, долг есть (и М<ори> и Bolognesi (которых я тоже знаю) достаточно честные люди, счета и расписки тоже есть; М<ори> просит тебя написать этому брату, убеждая его заплатить. Я не разбираю поступков и соображений М<ори>), но мне-то кажется, что лучше бы ему самому написать в Петербург; больше значения <имеет> письмо от почтенного флорент<инского> лица, чем из Мюнхена от неизвестного им Ю<ория> Ч<ичерина>. Но как бы то ни было, М<ори> просит тебя принять участие в этом деле до Holpert и Bolognesi, семейство Болоньези я знаю, но вот и все.

Пожалуйста, пиши.

Твой  
М. К.

1897 г. 11 июня<sup>77</sup>.  
Флоренция.

М<ори> уехал на 3 дня из Ф<лоренции> по делам.

11\*.

(11—22 июня 1897 г.  
Флоренция)

Дорогой Юша,  
пишу тебе письмо большой для меня важности и прошу твоего искреннего совета, будучи вполне откровенным. Полезно ли или нет дальнейшее мое пребывание с М<ори>, и следовательно, необходимо ли оно или вредно, т<ак> к<ак> теперь все, что не полезно,—вредно. Не подумай, ради Бога, что я неблагодарный, или тягочусь путем к святости, или пишу под влиянием минуты. Я давно (сравнительно) хочу тебе сказать, какие основания я имею сомневаться, чтобы это был путь к совершенствованию. Ты знаешь, что Бог совершил чудо, вдруг преобразив мою почти пылающую и противящуюся душу в пассивность и полнейшее подчинение. Я сам не верил себе, т<ем> более, что я должен был не только допустить, но сам разрушить свой безумный призрак. Я вечно тебе и М<ори> благодарен, хотя вы мне причинили и причиняете много горя.

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 54. Л. 1—5. Письмо не имеет окончания. Л. 5 поврежден (отрезана половина листа, одна из сторон с текстом намеренно (?) залита чернилами). Датируется по содержанию.

Но вот вопрос; М<ори> прекрасно, хотя и преувеличенно хитро, разрушил матерьяльные затруднения, показал себя хорошим хирургом (хотя для души он не сказал ничего нового; Бог совершил чудо через него, и потом, как это ни странно, священник, особенно католический, для меня всегда лицо власть имущее, которому я должен повиноваться), но хороши ли он для восстановления здоровья, я не знаю.

От кого и в каком роде ты слышал отзывы о нем?

Он был миссионером и как миссионер должен быть прекрасный, он очень верующ, очень строго и усердно исполняет обязанности благочестия, лично ко мне очень, кажется, расположен—но 1) это человек деятельности и деятельности чисто практической, даже физической; 2) немного слишком леге à terre<sup>78</sup>—это миссионер для Америки, но отнюдь не монашеская святость. Это необыкновенно веселый и полный жизни человек, увлекающийся своей фантазией; в деревне его любимые развлечения—править лошадами, стрелять в птиц и кошек, помогать косить—в городе он всегда вне дома—или в соборе (исповед<ует> или беседует в сакристии) или бесконечные курсы по городу без всякой цели, заходя из лавки в лавку, т<ак> к<ак> везде его знают, заговаривая со всеми проходящими, унимая дерущих<ся> ребятишек, браня извозчика, что тот стал среди дороги,—повсюду слышен его громогласный тосканский акцент, то распекающий, то фамильярный, и могучие раскаты смеха. На площади он в своей атмосфере; все знают каноника М<ори>, и он знает всю подноготную. Он не мож(е)т не говорить, это один из самых ужасных болтунов, что я знаю. Неистощимые анекдоты и даже сплетни. И потом он увлекается фантазией и строит планы за планами, не исполняя их; не говоря о том, что я обратился уже в «одного из знаменитых русск<их> комп<озиторов>», благо там никто ничего не понимает и всем известно, что в Н<ôtel> d<e> Russ<ie> я платил по 20 f<rancs> в день (не говоря, что пенсион был двойной 12 и 8), что купил башмаки в 30 f<rancs> (25 f<rancs>) и фотографий на 300 f<rancs> (преувелич<ено> больше, чем втрое); Жоржина Егоровна<sup>79</sup> обратилась в богатейшую (énormément riche, richissima) немецкую баронессу, все шапочные знакомые—его «друзья» и т. д. Сегодня он хочет заниматься со мной испанским, завтра обещает издавать мои вещи, потом собирается переводить мои стихи и через день забывает о своих планах; собираясь в деревню, он говорил: «Прелестные прогулки, мы будем много ходить пешком, nous parlerons de la religion, de la poésie, de tout ce que vous voudrez»,<sup>80</sup>—мы ни разу не говорили ни о чем подобном, и во время прогул<ки> всегда М<ори> болтал с встречны<ми> крестьянами или осликом. Когда мы ездили все вместе, то маркиза с синьорой Польдиной в одн<ом> экипаже, я же с монсиньором и Пьетро (слуга 18 лет) в другом, причем М<ори>

правил и ни на минуту не переставал говорить. Когда же мы выезж(али) в 3 экипаж(ах), монсинь(ор) оставлял неблагоприятно меня с 18л(етним) очень недурным Пьетро (я не говорю, чтобы была опаснос(т)ь, но зная меня и только что случившееся<sup>81</sup>, можно бы желать большей surveillance)<sup>82</sup> во все время длиннейших прогулок, и только потом, заметив, что я говорю все время с П(ьетро), смеялся, что больше всего у меня практики в итальян(ском) с П(ьетро), или еще неблагоприятнее и опрометчивее спрашивал: «Мож(ет) б(ыть), и ты, П(ьетро), собираешься в Россию со Св(ятым) Луиджи?» Св(ятой) Луиджи меня часто называют здесь, находя поразительное сходство во мне с портретами и образами Св(ятого) Алоизия Гонзага<sup>83</sup>. Я не видел портрета, но читал жизнь этого очаровательного иезуита, умершего на 25 году. Весь проникнутый его жизнью, выводил мистические мелочи из того, что он похож на меня и умер на 25 г(оду), тогда как я обращаюсь на 25 г(оду), я, презрев правило, запрещающее спрашивать, а предпис(ывающее) только отвечать и повиноваться, спросил, в силах ли я подражать и продолжать Его жизнь. М(ори) сказал, что он чувствует и ручается, что да.— И потом он (Мори.— А. Г.) не тонок и мало понимает меня и вообще нервные явления. Когда я убежал от всей их болтовни в темную комнату, он думал, что у меня болит голова, и самые частые вопросы его были: «Avez vous besoin de quelque chose»<sup>84</sup>, подразумевая расстройство желудка. Конечно, я имел большую надобность, но не в ватерклозете. И вышло то, чего надо было ожидать; мой ум, не занятый ничем, сбрасывал свой élan<sup>85</sup> с святости и<...><sup>86</sup>.

12\*.

28  
16 июня

1897. &lt;Петербург&gt;

Дорогой Юша, приехал в четверг<sup>87</sup> в Петербург; ты понимаешь, что в данном положении я мог уехать только в Вену, из Вены же мне уже не хотелось ехать в Мюнхен или Ронченьо<sup>88</sup>. Поговорить же нужно так о многом, но переговор(ить) лично и словесно; надеюсь, что в августе будет еще не поздно для разговоров и обсуждений; куда для М(ори) и для всех вообще дело имеет тот вид, что мы с тобой решили.

Прошу тебя прислать мне список книг, которые касались бы итальянской оперы, т(ак) к(ак) библиографические сведения по этой части у меня довольно скудны.

Вот сцена для «Памфилы»<sup>89</sup>; не знаю, не слишком ли искусственно построено самое ариозо («Розу ль срыв(аем)») с постепенным наращением и добав-

лением длинных строк, с разделением на 5 чувств и 4 времени дня.

«Кто не любил, полюбит завтра.  
Полюбит завтра, кто любил».  
Любовь, любовь! сегодня, завтра, вечно  
Всегда на миг ты покоряешь нас.  
Промчится миг — и снова мы томимся,  
И пустота еще страшней вокруг нас,  
Еще темнее сумрак ночи черной,  
Еще томительнее скорбь души больной.

Любовь! любовь! ты — красота вселенной,  
Ты, музыка,— дыхание ее;  
И если вы так малы и ничтожны,  
Так бледны и бессильны, если вы  
Лишь миг, мгновенье быстро — то

где же, где же

Найти то высшее сиянья счастье,  
Что нас спасло б от пустоты и скорби?  
Все прелести, очарованья жизни —  
Ничто, ничто — одна мечта, мгновенье.

Розу ль срываем, ее упиваясь дыханьем,—  
Мгновенье!

Ветер в лобзаныи  
Уносит дыханье.

Жарким ли полднем, когда, наклонясь  
над бассейном,  
Видим свой образ яснее и чище кристалла —  
Мгновенье.

Лишь дуновенье,  
И нет виденья.

В храме ли жрицы стоят, воспевая богиню,  
Гимны волною несутся к вечернему небу,  
Кажется, мир весь наполнен священной  
песнью —

Мгновенье.

Звуки стихают,  
В воздухе тают...

Ночью ли темной<sup>90</sup> меня обнимает  
влюбленный,  
Жгучие руки впииваются в знойное тело —  
Мгновенье.  
Лишь поделуешь,  
Снова тоскуешь.

Розу ль срываем, ее упиваясь дыханьем,—  
Мгновенье.

Ветер в лобзаныи  
Уносит дыханье!

Все, что пленяет нас, один обман,  
Все розы, песни, красота, лобзаныя,  
Все наслажденья наши лишь на миг,  
Везде таится сука, скорбь и гибель.  
И мир лежит, как труп в цветах весенних,  
И даже розы, розы пахнут трупом<sup>91</sup>!

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 16—18.

13\*.

29  
17 июня

1897.

С. Петербург.

Дорогой Юша,

только сегодня получены деньги обратно из Рима; посылаю тебе часть долга; прости, что не весь, тем более, что вторую часть я не могу отдать скоро.

Я прочитал Bug(c)khard (t)'a об Италии<sup>92</sup>; мне кажется, удобно взять историю семейства Балони из Perugia, хотя там раздор не между фамилиями, а в самом семействе<sup>93</sup>; бывали моменты, когда почти все члены семейства были уничтож(ены) (до 28 зараз), дома разрушены до основания и их кирпичом вымощены улицы, так что для окончательного истребления это удобно. В этой истории много внешнего действия, но лица мало (кажется) имеют исторических данных для характеристик, так что имеется возможность получить все желаемые характеры, не нарушая историчности, чего нельзя в истории слишком известной. Готовое же соединение всех характерных личностей очень трудно, если и возможно, найти.

Никаких любвей между врагами нет; что вражда в самом семействе, делает, пожалуй, еще ужаснее и мрачнее весь фон.

Прости, что пишу так мало, тороплюсь послать письмо. Получил ли ты предыдущее с Ave verum<sup>94</sup>?

Твой

М. Кузмин.

А поговорить не только приятно и полезно, но почти необходимо, будем надеяться, что к твоему приезду обстоятельства не изменятся. «Здоровье мамы уже не внушает опасений, но не совсем восстановлено». Имеющий уши да слышит<sup>95</sup>.

Я очень здоров, бодр etc. Теперь пишу сюиту: Valse, Intermezzo, Menuet, Romance, Finale; в настоящую минут(у) на Intermezzo, кончаю.

Когда ты возвращаешься? едешь ли прямо в деревню или это лето вообще в Тамбов не едешь<sup>96</sup>?

Из Флоренции я доехал благополучно, хотя с (нрзб. 1 слово).

\*

<sup>1</sup> В рукописи ошибочно: «скучаю». В письме от 14 апреля 1897 г. Чичерин писал: «Дорогой Миша, очень благодарю тебя за твое письмо от 12<sup>го</sup> и очень жалею, что подпадаешь там своим ипохондриям» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 249).

<sup>2</sup> Высокогорный перевал (1371 м) в Альпах. Здесь и далее Кузмин описывает свой переезд из Мюнхена в Рим. Хронология путешествия выглядит

следующим образом. Кузмин приехал в Мюнхен с целью навестить друга по пути в Италию 31 марта 1897 г. Перед отъездом из Петербурга 14 (26) марта он сообщал: «Если ничего со мной не случится, думаю так: выеду в воскр(есенье) 28 мар(та) (нов(ого стиля)) <в> 12 ч(асов) дня — Берлин 29—7 ч(асов) 32 вечера; из Б(ерлина) — 31 7.40 ут(ра) — Мюнхен 31—8 ч(асов) 38 вечера (т(о) е(сть) в среду)» (ГПБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 26). В Мюнхене Кузмин собирался пробыть не менее 5 дней (ср. в цитированном письме: «Когда ты приедешь в Петербург и уедешь из него? Я тебя не застаю, конечно; это прискорбно, но нечего делать, с оазисом этих 5ти мюнхенских дней можно подождать до осени» (Там же. Л. 27)).

<sup>3</sup> Населенные пункты в Австрии и Италии на пути следования из Мюнхена в Рим. Ср. свидетельство другого путешественника: «От Берлина до Рима ровно двое суток езды по железной дороге. Вы выезжаете из Берлина в 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часа дня, на следующий день в 9 часов вечера переезжаете итальянскую границу (в *Ala*), в 7 часов следующего утра приезжаете во Флоренцию, а в 3 часа 40 минут пополудни — в Рим» (*Васильев С. <Флеров С. В.>* Картинки Италии. Письма из Рима и Флоренции. М., 1894. С. 26). Следовательно, путь от Мюнхена до Рима занимал 1,5 суток. Кузмин уехал из Мюнхена не ранее 6, но не позднее 8 апреля, поскольку в субботу 10 апреля он уже посетил собор Св. Петра (примеч. 11).

<sup>4</sup> *Рени Гвидо* (1575—1642) — живописец болонской школы; *Тициан Вечеллио* (1477—1576) — крупнейший представитель венецианской школы живописи. Пренебрежительный отзыв Кузмина об этих мастерах проистекает из его увлечения ранним итальянским искусством.

<sup>5</sup> Т. е. собор Св. Петра (1506—XVII в.).

<sup>6</sup> *Перуджино Пьетро* (настоящее имя П. Вануччи; 1446—1524) — мастер умбрийской школы, учитель Рафаэля; *Боттичелли Сандро* — (наст. имя Алессандро Филиппеппи; ок. 1446—1515) — живописец тосканской школы; *Синьорелли Лука* (по отцу д'Эгидио ди Вентура; 1441—1523) — художник из Кортонь, ученик Ф. ди Лоренцо и П. делла Франческо; работал в Риме, Сиене, Орвието; *Пинтуриккьо* (наст. имя Бернардино Бетти; 1454—1513) — наряду с перечисленными мастерами и *Микеланджело Буонаротти* (1475—1564) принимал участие в росписи Сикстинской капеллы в Риме.

<sup>7</sup> Крытое кладбище в Пизе, построено в 1278—1283 гг. по проекту Джованни Пизано в стиле тосканской готики.

<sup>8</sup> Вилла Фарнезина, построенная в 1506 г. архитектором Бальдассаре Перуши для Агостино Чиги, собственность Фарнезе с 1580 г. Здание знаменито фресками, в том числе работой «Брак Александра и Роксаны» художника Джованни Антонио Бацци, прозванного Содомо (1479—1554).

<sup>9</sup> Первоначально в рукописи: «Кат(олической) [службой]».

<sup>10</sup> Т. е. 11 апреля 1897 г. в церкви Св. Иоанна Латеранского (XIV—XVII вв.).

<sup>11</sup> Т. е. 10 апреля 1897 г. в соборе Св. Петра. Преимущественное использование французских аналогов итальянских названий в дальнейшем не оговаривается.

<sup>12</sup> От 14 апреля 1897 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 249—253).

<sup>13</sup> См. примеч. 5.

\* РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 20—21.



- <sup>14</sup> Один из ветхозаветных пророков. Брошенный в море во имя спасения корабля от бури, пробыл «три дня и три ночи» во чреве китовом, откуда был изведен Господом. Подробнее см.: Иона. I—IV.
- <sup>15</sup> Чичерина С. В., сестра адресата. О ней см.: *My Cousin. Foreign Commissar Chicherin*. By Baron Alexander Meyendorff // *The Russian Review*. 1971. Vol. 30, N 2. P. 174. В письме от 14 апреля 1897 г. Чичерин сообщал: «Мамаша больна и осталась в Неаполе; Минета («домашнее» имя Софьи Васильевны.—А. Т.) только что должна была приехать в Рим к Барятинским, адреса не знаю» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 249).
- <sup>16</sup> Одно из музыкальных сочинений Кузмина той поры.
- <sup>17</sup> Произведение искусства (*нем.*). Кузмин описывает посещение храмов в Великую Среду и Страстной Четверг (письмо написано в Великую Пятницу).
- <sup>18</sup> Символическое значение снятия покровов и омовения алтаря состоит в напоминании того, что перед распятием с Иисуса Христа сняли одежду и металы о ней жребий, деля ее (Марк. XV. 24—25).
- <sup>19</sup> *Officiant*—священник, священнослужитель (*фр.*); *stola*—одеяние, одеяние (*ит.*).
- <sup>20</sup> Сохранилось лишь письмо от 14 апреля 1897 г.
- <sup>21</sup> *Лист Франц* (1811—1886)—венгерский композитор, пианист-виртуоз, капельмейстер.
- <sup>22</sup> Один из общих знакомых Кузмина и Чичерина той поры, разделявший до некоторой степени их художественные интересы.
- <sup>23</sup> Здесь и далее речь идет о музыкальных сочинениях Кузмина. Два гимна римского поэта Горация (65—8 до н. э.) были положены на музыку в январе 1897 г.; «У меня ль у красной девицы», «Пророк» (слова А. С. Пушкина) и «Апог Christi» относятся к августу, сентябрю и июню—августу 1896 г.; «Меркурий» создан в марте 1897 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 2—3).
- <sup>24</sup> *Массне* (иногда—Массене) *Жюль Эмиль Фредерик* (1842—1912)—французский композитор. Любопытная аналогия между творчеством Массне и П. И. Чайковского проведена Кузминым в статье «Чехов и Чайковский» (*Жизнь искусства*. 1918. № 1. 29 окт. С. 4). *Делиб Лео* (1830—1891)—французский композитор.
- <sup>25</sup> *Кюннер Василий Васильевич* (1840—1911)—музыкант, в 1890-е годы преподавал в нескольких петербургских учебных заведениях, открыл частную музыкальную школу. В течение ряда лет Кузмин брал у него уроки музыки. Впечатления от занятий часто излагаются им в письмах Чичерину. В письме от 22 апреля 1897 г. Чичерин отозвался на эти соображения следующим образом: «Дорогой Миша, очень благодарю тебя за письмо от 19<sup>го</sup>; если увидишь Минету, пожалуйста, поблагодари ее за открытое письмо от 19<sup>го</sup>. Мои слова об узком третировании относились только к латинским (произведениям.—А. Т.) (из них к Меркурию—отчасти, к Диане—вполне); в Диане это так и нужно, такова концепция, но я не согласен, чтобы этот стиль в ней зависел от рамок; в твоём „Отравой полны мои песни“ рамки еще уже, но их основной *coup-de-brasse*—очень широкий фортепианный эффект; я нахожу также, что стиль Дианы subtiler романсов (по крайней мере *Poèmes*) Massenet; у М., м<ожет> б<ыть>, красок не больше, но то, что есть, есть таковое, что при общем эффекте не лишается впечатления от черточек, а в Диане гораздо более зависит от тонких черточек, в тонких частях Меркурия то же самое, это такого рода тонкости, которые в оркестре, хотя бы струнном, никак не исчезнут, а на фортепиано—требуют маленькой комнаты. Сами по себе эти вещи, конечно, не требуют оркестра; это во всяком случае успех, что ты теперь для фортепиано пишешь фортепианное, для виолончели виолончельное и т. п., мысли сообразуются с сознательной целью. Повторяю, для латинских вещей это не упрек, п<отому> ч<то> их существо заключается в этом. Я больше понял последние вещи, п<отому> ч<то> вообще нуждаюсь во времени, чтобы ясно сознать вещь. Меркурия очень, очень люблю; в Пророке то, что великолепно,—из самого моего любимого, но то, что рядом, ужасно не люблю. Нисколько не упрек—то, что я писал о музык<альном> послушничестве; мы можем это осуществлять лишь настолько, насколько это дает наше несчастное время. Ты покамест необходимо принужден жить в Петербурге, и чтобы быть с Надеждою Дмитриевною, и при несомненно не совсем исчезнувшей возможности *geshute*, и при несомненно не совсем урегулированной чувствительности. Для проходимой теперь ступени, когда еще даже с черною работою не покончено, лучше Кюннера и вообще нечего желать, и для техники, и для общего руководства глазом и рукою <...>. Итак, теперь ясный путь—прилепляться насколько возможно к Кюннеру, проникаться им, извлекать из него все, что возможно; и довести свое здоровье до полной несомненности и выносливости, не ограничиваясь точкою нуля, а достигая как можно высшего полюса, чтобы со временем безнаказанно подвергнуть его испытаниям. Со временем, достигнув всего,—насколько будет К<юннер> достаточен для высшего уточнения и идеализирования, не знаю; судить не могу; когда ты будешь владеть уже всеми формами, писать симфонии и оратории, тогда посмотрим, какое еще будет желательно руководство» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 247—248).
- «Диана»—один из гимнов Горация, положенный на музыку Кузминым в январе 1897 г. О других музыкальных произведениях адресата письма см. примеч. 23. *Coup-de-brasse*—возможно, описка Чичерина; ср. *coup de grâce*—последний удар (*фр.*) *Rechute*—вторичное падение; вспышка, рецидив (болезни) (*фр.*).
- <sup>26</sup> В письме Чичерина из Мюнхена от 14 апреля 1897 г. описаны богослужения в тамошних храмах (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 249—253).
- <sup>27</sup> См. примеч. 5.
- <sup>28</sup> Так у Кузмина. Речь идет о богослужении в Великую Пятницу, «так называемой *Matutina delle Tenebre* (я назвал бы это *всенощною*)» (*Васильев С. <Флеров С. В.> Указ. соч. С. 283. Matutino—утренний (ит.); tenebrae—сумерки, мрак, темнота (лат.)*).
- <sup>29</sup> Омовение алтаря (*фр.*). Ср. примеч. 18.
- <sup>30</sup> См. примеч. 26.
- <sup>31</sup> Выделено Кузминым. В дальнейшем такие случаи не оговариваются.
- <sup>32</sup> Ср. дневниковое свидетельство поэта (запись от 7 сентября 1905 г.): «Меня столько раз принимали за еврея, что мне это все равно<...>» (цит. по: *Cheron George. The Diary of Mixail Kuzmin.*

1905—1906 // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. С. 399). Ср. признание Вяч. Иванова в обращении к Кузмину стихотворении «Анахронизм»:

В тебе люблю, сквозь грани призм,  
Александрийца и француза  
Времен классических, чья муза —  
Двухвековой анахронизм.

(Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Малая серия). Л., 1978. С. 180). Показательно и мнение критика, готового вообразить, что Кузмин «родился сыном эллина и египтянки, и только в XVIII-ом веке влилась в его жилы французская кровь, а в 1875-ом (1872.— А. Т.) году — русская» (Даллербах Э. Радостный путник: (О творчестве М. А. Кузмина) // Книга и революция. 1922. № 3, февр. С. 43).

<sup>33</sup> Т. е. 29 апреля 1897 г. Точная дата отъезда Кузмина из Рима установлена нами впервые.

<sup>34</sup> Сразу по получении этого письма Чичерин выполнил просьбу друга о ссуде и ответил выражением своей крайней обеспокоенности:

«Дорогой Миша, получив твое письмо, я немедленно отправил 200 М.; надеюсь, что ты их получил сполна; но признаюсь, мне очень pénible, что ты мне ни слова не писал о их назначении. К чему эти секреты? Притом я никак не могу быть уверенным, чтобы ты был в безопасности от каких-нибудь мгновенных движений, Бог знает еще каких, которые пришлось бы потом без конца оплакивать, и потому я в ужаснейшем беспокойстве. Я прошу откровенного слова.

Не зная, уедешь ли, или нет, из Рима, посылаю тебе раз тут да.

Тв(ой) ЮЧичерин

28 апр(еля) <18>97.

Если Рим чем-нибудь тебе опасен, то лучше откажись от всего и поезжай скорее в Петербург (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 254). В автобиографическом очерке 1906 г. «Histoire édifiante de mes commencements» («Поучительная история моих начинаний»), не предназначенном для печати, Кузмин отметил и сокровенные подробности своей жизни в «Вечном городе»: «Рим меня опьянил; тут я увлекся [нрзб.] Луиджино, которого увез из Рима с согласия его родителей во Флоренцию, чтобы потом он ехал в Россию в качестве слуги. Я очень стеснялся в деньгах, тратя их без счета» (Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements (Публ. и коммент. С. В. Шумихина // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 152).

<sup>35</sup> От 22 апреля 1897 г., подробнее см. примеч. 24. О С. В. Чичериной см. примеч. 15.

<sup>36</sup> Т. е. 24 апреля 1897 г.

<sup>37</sup> «Римская сюита» («Suite romaine») была написана Кузминым в июле 1897 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 3). Ср. в письме Чичерина от 22 апреля 1897 г.: «Возможна ли сюита такого рода: „Devant l'Illioneus“, „Dans le Musée Chrétien“, „Au Colysée“, „Dans la Campagne Romaine“ — и т. п. Или это казалось бы эффектом?» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 248).

<sup>38</sup> Фонтан Черепак (ит.). Создан в 1585 г. Джакомо делла Порта (1541—1604). Находится на Пьяцца Маттеи.

<sup>39</sup> «Элегия» в составленном Кузминым списке его музыкальных сочинений не значится (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 43). Ср. в письме Чичерина от

22 апреля 1897 г.: «Было бы очень оригинально однажды написать музыку на элегию китайской принцессы!» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 248). О «гимнах» см. примеч. 23.

<sup>40</sup> *Медици Лоренцо*, прозв. Великолепный (1448—1492) — флорентийский политик, поэт, писатель и меценат. *Кавальканти Гвидо* (до 1259—1300) — философ и поэт, друг Данте.

<sup>41</sup> Сохранилось лишь письмо от 22 апреля 1897 г.

<sup>42</sup> Открытка (ит.). Это послание Чичерина неизвестно.

<sup>43</sup> <Улица> Св. Апостолов, монсеньору Мори для Кузмина (ит. и фр.). Таков был адрес Кузмина во Флоренции.

<sup>44</sup> Т. е. независимо от программы преподавания В. В. Кюнера. Подробнее о нем см. примеч. 25.

<sup>45</sup> Маркиза была, по позднему признанию Кузмина, «любовницей» Мори (Кузмин М. Histoire édifiante de mes commencements. С. 152). Прочтение ее имени С. В. Шумихиным («Espinosi Mogodi») — Там же, по нашему мнению, неточно.

<sup>46</sup> Мори.

<sup>47</sup> Т. е. Луиджино. Фамилия его, судя по письму от 18 мая 1897 г. (см. ниже), была Кардони (Cardoni).

<sup>48</sup> Имеется в виду отец Луиджино — Пьетро Кардони (см. письмо от 18 мая 1897 г.). Отец автора письма Алексей Алексеевич Кузмин умер в 1886 г.

<sup>49</sup> Видимость, наружность (фр.).

<sup>50</sup> *Via Proconsolo* — улица в центре Флоренции.

<sup>51</sup> Да зачем; но к чему (фр.).

<sup>52</sup> По наблюдению Д. Мальмстада (*Malmstad John E. Op cit. P. 40*), в «доме, построенном еще в XIII веке, с колодцем в столовой второго этажа, на случай осады, с очагом, в котором могла бы поместиться пастушья лачуга, с библиотекой, портретами и капеллой» из повести Кузмина «Крылья» (цит. по: Кузмин М. Первая книга рассказов. М., 1910. С. 300) легко угадывается эта постройка. О хозяйке дома см. примеч. 45.

<sup>53</sup> Отсылка к событиям, связанным с Луиджино Кардони.

<sup>54</sup> Мать адресата письма *Жоржина Егоровна Чичерина*, урожденная *Мейендорф* (1836—1897) совершила в 1897 г. последнюю заграничную поездку; она скончалась 14 (26) ноября в тамбовском имении Чичериных Караул. Подробности болезни матери и ее кончины изложены в письмах Чичерина Кузмину от 7—8 (19—20) ноября и 21 ноября (3 декабря) 1897 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 273; 275—276).

<sup>55</sup> Сестра адресата письма С. В. Чичерина полагала, что Кузмин из Рима перебрался в Сиену, а не Флоренцию. Ср. письмо от 25 апреля 1897 г.

<sup>56</sup> Т. е. странным, экстравагантным (от фр. *bizarre*).

<sup>57</sup> В рукописи после «прошу» зачеркнут отвергнутый вариант начала письма: «[написать на получен(ном) пакете надпись]».

<sup>58</sup> Т. е. 21 мая 1897 г.

<sup>59</sup> Так, хотя в письме от 16 мая 1897 г. было «192 лиры».

<sup>60</sup> Кузмин был вынужден изменить свои планы и вернуться домой в середине июня 1897 г.

<sup>61</sup> *Imitation de Jesus Christ* — имеется в виду сочинение августинского монаха Фомы Кемпийского (ок. 1380—1471) «О подражании Христу» («*De imitatione Christi*»). Кузмин был знаком с этим произведением до поездки в Италию (РПБ. Ф. 1030. Ед. хр. 52. Л. 4). *Vie des Saints* — Жития Святых (фр.).

- <sup>62</sup> Впечатления от этих прогулок нашли отражение в повести «Крылья» (наблюдение Д. Мальмстада). Ср. примеч. 52.
- <sup>63</sup> *Mese* — месяц (ит.); *rosaire* — молитва (фр.).
- <sup>64</sup> *Беллини Винченцо* (1802—1835) и *Россини Джоакино* (1792—1868) — итальянские композиторы.
- <sup>65</sup> Кузмин имеет в виду письма Чичерина от 23 («11/23 мая <18>97» г.) и 27 мая 1897 г. (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 255—257, 258—261). Главными темами этих посланий являются посещения Нюрнберга и рассказ о его архитектуре (письмо от 23 мая), а также представление оперы Р. Вагнера «Тангейзер» в одном из мюнхенских театров (письмо от 27 мая).
- <sup>66</sup> Т. е. мать и сестру адресата письма. См. примеч. 54 и 15.
- <sup>67</sup> Местечко неподалеку от Флоренции. Знаменито собором XII—начала XIII в. В 1900-е годы известность в петербургских артистических кругах обрела кузминская «песенка», начинавшаяся словами: «Если завтра будет солнце, // Мы во Фьезоле поедем...»
- <sup>68</sup> Изложение версии знакомства «для непосвященных». *Plain-chant* — церковное пение (фр.).
- <sup>69</sup> Еще одно воспоминание об истории с Луиджино.
- <sup>70</sup> Кузмин вспоминает об этом факте и в позднейшем автобиографическом очерке 1906 г. (*Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements. С. 152*). *Св. Луиджи Гонзага* (1568—1591) — покровитель молодых христиан. Отец Луиджи, *Фердинанд Гонзага*, маркиз Кастильоне, отправил сына в Испанию, где тот был пажом принца Иакова, племянника короля Филиппа II. В 1585 г. отказался от всех прав и владений в пользу брата Родольфа и поступил в учение к иезуитам в Рим. Умер при оказании помощи больным чумой.
- <sup>71</sup> Кузмин, которому в момент написания письма «как раз» шел 25-й год, ошибается на один год (см. примеч. 70).
- <sup>72</sup> Благоговению перед св. Луиджи Гонзага (фр.). Слова о «совпадении имен» следует понимать как намек на чувство по отношению к Луиджино Кардони.
- <sup>73</sup> Музыкальные произведения Кузмина.
- <sup>74</sup> Это письмо, похоже, не сохранилось.
- <sup>75</sup> Музыкальные сочинения Кузмина. «*Ave verum*» см. в письме Чичерину от 16 (28) июня 1897 г. (РПБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 18). Под запись нот дата: «16/4 Juin 1897. Florence» (Там же). «*Veni creator spiritus*» — «Приди, дух творящий» (лат.). Начальные слова старинного католического гимна.
- <sup>76</sup> Записи, поясняющие существо «дела», не обнаружены.
- <sup>77</sup> Вероятно, письмо Кузмина «разминулось» с письмом Чичерина от 12 июня 1897 г. из Тироля (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 264—265). Послание, адресованное Кузмину, написано при посещении высокогорного озера и содержит восторженные описания красочных ландшафтов. Ср., например: «Конец озера упирается в долгую, широкую, зеленую долину, с рассыпанными домиками. В противоположном направлении вода обступлена цепами гор. Красота этого вида в его простоте; у озера как бы три кулисы: левые горы, спускающиеся к воде; наспротив правые горы и сзади фон, еще более высоких, обнаженных гор, между тем как ближние кулисы покрыты хвойными деревьями.

Идя по долине, видишь милейшую, свежую и крепкую, тирольскую картину. Домики очень белые, почти швейцарские по строению, хотя менее характерные, но более радостные и уютные. Иногда маленькая часовня или церковь, проникнутая южнонемецким католическим благочестием, на зеленой возвышенности над долиною; постоянно придорожные распятия, образа, барельефы Мадонны, благочестивые надписи; на каждом перекрестке святыня» (Там же).

- <sup>78</sup> Заурядный, будничный (фр.).
- <sup>79</sup> Мать адресата письма. См. примеч. 54.
- <sup>80</sup> Мы будем говорить о религии, о поэзии, о чем вы ни пожелаете (фр.).
- <sup>81</sup> Возможно, намек на историю с Луиджино.
- <sup>82</sup> Присмотр, наблюдение, бдительность (фр.).
- <sup>83</sup> См. примеч. 70—72. Любопытно, что в повести «Крылья» монсиньор Мори поселяет Ваню Смурова, этого, по выражению Г. Шмакова, «в известном смысле alter ego юного Кузмина» (Русская мысль. 1988. № 3750. 11 ноября. Литературное приложение. № 7. С. XIII), в комнату, где есть «кукла св. Луиджи Гонзага».
- <sup>84</sup> Вы в чем-нибудь нуждаетесь? (фр.).
- <sup>85</sup> Порыв, стремление, порывистое движение (фр.).
- <sup>86</sup> Здесь (л. 4) связанный текст обрывается. Приводим фрагмент письма, который остался неповрежденным на л. 5 (речь по-прежнему идет о канонике Мори): «<...>без дел, без движения, без крику и болтовни он не мож(ет) быть; он не понимает занятия, а только дела, аферы, иногда гешефты. С каким восторгом взялся он за мое дело, смотря именно как на дилемму разрешить, а не душевный случай. Он с любовью затрудняет, запутыв(ает) дела, чтобы потом распутать. Он как полководец<...>» Описание поведения Мори в письме во многом сходно с рассказом о прогулках Смурова и монсиньора в повести «Крылья» (см.: *Malmstad John E. Op. cit. P. 41—44*). В автобиографическом очерке 1906 г. Кузмин вспоминал: «Но письма мамы, поворот души, солнце, вдруг утром особенно замеченное мною однажды, возобновившиеся припадки истерии заставили меня попросить маму вытребовать меня телеграммой. Мы простились с каноником со слезами, обещая друг другу скорое свидание; я увозил молитвенник, письма к катол(ическим) духовным в Петербурге; часто переписывались по-итальянски, но потом письма стали реже, наконец прекратились и совсем» (*Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements. С. 152*). Последние воспоминания Кузмина «об итальянском, в частности флорентийском житье, где провел я много месяцев у веселого и строгого каноника, донныне еще здравствующего» (*Кузмин М. Третья книга рассказов. М., 1913. С. 130*), запечатлены в тексте рассказа «„Высокое искусство“» (август 1910; опубл. 1911).

Приводим письмо Чичерина от 18 июня 1897 г., затрагивающее тему отъезда Кузмина из Италии:

«18 июня 97.<sup>а</sup>

Дорогой Миша,  
не находя желательным распространяться, повторяю<sup>6</sup> только то, что говорил в своих телеграммах<sup>7</sup>: «Надежда Дмитриевна серьезно больна», в результате чего и т. д.; «можно бы впоследствии опять вернуться во Флоренцию» и т. д. Пусть все миры тебе будут открыты!  
Еще вот что: в начале следующей недели я думаю ехать в Рончельно (Valsugana Bahn) близ Три-

ента. Может быть, мы там увидимся? Увидеться очень бы хорошо! Тебе туда заехать удобно. Или увидимся в Мюнхене, раньше? Мне очень важно бы знать, какие твои движения, чтобы сообразно этому установить мои движения. Пожалуйста, дай мне знать как можно скорее, хотя бы телеграммой.

Итак, в надежде будущих скоит, а позже опер,  
Тв<ой> ЮЧичер<ин>»

(РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 266). \* В правом верхнем углу рукой Чичерина помета «Ronseigno». Тем не менее, судя по содержанию письма, оно написано в Мюнхене; <sup>6</sup> слово вписано над строкой вместо зачеркнутого: «[пишу]»; <sup>87</sup> эти телеграммы Чичерина неизвестны.

<sup>87</sup> Т. е. 12 (24) июня 1897 г. Дата окончания путешествия установлена нами впервые.

<sup>88</sup> «14/26 июня <18>97» г. из Ронченьо Чичерин отправил письмо своему другу уже в Петербург (см.: РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 267—268). О его получении Кузмин информировал Чичерина лишь в письме от 29 июня (11 июля) 1897 г. (см.: РГБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 10). В этом первом послании, адресованном в Петербург, Чичерин, в частности, писал:

«Дорогой Миша,  
пишу тебе в Петербург, думая, что это письмо тебя застанет уже у твоего очага. Мои телеграммы и письма могли тебе казаться эзоповскими; я объясню их, и основания к моему решению, тогда, когда узнаю, что ты действительно в Петербурге.

Монсиньор Мори написал мне после твоего отъезда очень растроганное письмо\*: Rien ne peut être comparé à la tristesse de ce départ. Moi et mes trois soeurs nous avons pleuré comme si nous avions perdu un enfant. Je serais très heureux de revoir le petit pèlerin revenir de la Russie. Quel heureux moments celui, où il frappera de nouveau à notre porte<sup>6</sup>! Мне ужасно жаль te savoir si loin, si loin de moi, avec des espaces sans fin entre nous<sup>8</sup>, и каждое письмо будет опять путешествовать целый век. Самое сознание отдаленности ужасно тяжело. Мне также ужасно жаль, что мы не увиделись друг с другом перед твоим возвращением. О столь многом пришлось бы говорить! Tout un monde d'élèvements<sup>9</sup> после нашего печального флорентинского свидания! В Петербурге я думаю

быть только в августе. Через 1½ месяца я надеюсь с тобою увидеться; или через 2 месяца. Как только я узнаю, что ты в Петербурге, я напишу подробно всякие вещи относительно тебя; а теперь неудобно. Надеюсь, что ты воспользуешься этим свободным временем, и несколько окрепшими силами, и Божиим благословением — для серьезной и обильной работы!» (РГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 430. Л. 267—268).<sup>8</sup> Далее до слов «à notre porte!» следует цитата (если не пересказ) из письма Мори к Чичерину; <sup>6</sup> «ничто, похоже, не сравнится с печалью этого отъезда. Я и мои три сестры плакали, словно бы лишились ребенка. Я был бы очень счастлив снова видеть маленького странника вернувшимся из России. Каким счастливым был бы этот миг, когда он снова постучался бы в нашу дверь!» (фр.); <sup>8</sup> «знать, что ты так далеко, далеко от меня и бесконечные пространства нас разделяют» (фр.); <sup>9</sup> «Целый мир порывов вверх» (фр.).

<sup>89</sup> Одно из музыкально-поэтических произведений Кузмина той поры.

<sup>90</sup> Зачеркнуто: «[Темною ль ночью]».

<sup>91</sup> На этом текст обрывается (Л. 17); далее следует нотная запись «Ave vegum» (Л. 18). См. примеч. 75.

<sup>92</sup> Речь идет о немецком исследователе итальянского Возрождения Якобе Буркхардте (1818—1897), авторе книг «Der Cicerone» (1855), «Die Kultur der Renaissance in Italien» (1860) и «Die Geschichte der Renaissance in Italien» (1867). Ср. свидетельство адресата письма из послания к А. А. Чичериной от 22 октября 1891 г.: «Почти каждый день бываю в Публичной библиотеке. На днях читал Бур(к)хардта „Культура Италии в эпоху Возрождения“, которая дает замечательно яркое представление об итальянской жизни того времени» (РГИА г. Москвы. Ф. 1154. Оп. 1. Ед. хр. 157; цит. по: Кизельштейн Г. Б. Указ. соч. С. 231).

<sup>93</sup> Эти планы, похоже, остались нереализованными.

<sup>94</sup> Т. е. письмо от 16 (28) июня 1897 г. Ср. примеч. 75 и 91.

<sup>95</sup> Ср. фразеологию телеграмм, приводимых в качестве автоцитата в письме Чичерина Кузмину от 18 июня 1897 г. (примеч. 86).

<sup>96</sup> В Кирсановском уезде Тамбовской губернии находилось имение Чичериных Караул, приобретенное в 1837 г. Н. В. Чичеринным (1801—1860).

## БОРИС ВЫШЕСЛАВЦЕВ И КОНСТАНТИН КОРОВИН

*С. С. Бычков*

Предлагая читателям отрывки из монографии Бориса Петровича Вышеславцева (1877—1954) о Константине Коровине (1861—1939), мы считаем необходимым более подробно рассказать о забытом русском философе и о его дружбе с талантливым художником. Во всех научных монографиях, посвященных русскому религиозному ренессансу начала XX в., Б. П. Вышеславцеву отводится обычно несколько строк. Единодушно он признается одним из «второстепенных» русских мыслителей. Это мнение не совсем верно — сами философы русского религиозного ренессанса, создавшие очерки по истории философии этого периода, иначе оценивали место и значение Б. П. Вышеславцева: «Вышеславцев показывает, что воспитание воображения, чувства и воли в духе христианства есть единственный путь к достижению полноты совершенной жизни. Ему удалось найти новые доводы, доказывающие, что христианство только тогда может служить своей цели, когда оно будет истолковано как подлинная религия любви и свободы, как благая весть царства благодати, — и не будет искажено законничеством и фанатической нетерпимостью»<sup>1</sup>. Это мнение Николая Онуфриевича Лосского.

Борис Петрович Вышеславцев, коренной москвич, в 1899 г. окончил юридический факультет Московского университета и был оставлен преподавателем. В 1914 г. защитил диссертацию «Этика Фихте» и получил кафедру философии в университете. После революции он принял деятельное участие в работе Вольной Академии Духовной Культуры, которая была организована по инициативе Николая Александровича Бердяева (1874—1948). Чтобы лучше понять атмосферу первых послереволюционных лет, обратимся к воспоминаниям самого Н. А. Бердяева: «Русский культурный ренессанс начала XX века революция низвергла, прервала его традицию. Но все еще оставались люди, связанные с русской духовной культурой. У меня зародилась мысль о необ-

ходимости собрать оставшихся деятелей духовной культуры и создать центр, в котором бы продолжалась жизнь русской духовной культуры. Это не должно было быть возобновлением религиозно-философских обществ. Объединение должно было быть более широким, охватывающим людей разных направлений, но признающих самостоятельность и ценность духовной культуры. Я был инициатором образования Вольной Академии Духовной Культуры, которая просуществовала три года (1918—1922 гг.). Я был ее председателем, и с моим отъездом она закрылась. Это своеобразное начинание возникло из беседований в нашем доме. Значение Вольной Академии Духовной Культуры было в том, что в эти тяжелые годы она была, кажется, единственным местом, в котором мысль протекала свободно и ставились проблемы, стоявшие на высоте качественной культуры. Мы устраивали курсы лекций, семинары, публичные собрания с прениями. Собственного помещения ВАДК, конечно, не могла иметь, так как она была действительно вольным, не государственным учреждением. Публичные доклады мы устраивали в помещении Высших Женских Курсов, лекции же и семинары в разных местах, в каких-нибудь советских учреждениях, в управлении которых были знакомые. Одно время я читал лекции и вел семинар в помещении Центроспирта...»<sup>2</sup>

Массовая высылка русской интеллигенции осенью 1922 г., предпринятая по инициативе В. И. Ленина, оборвала существование Вольной Академии Духовной Культуры. Был выслан и Б. П. Вышеславцев. Сначала Берлин, затем Париж, где он совместно с Н. А. Бердяевым издает журнал «Путь». Годы эмиграции раскрыли дарование Б. П. Вышеславцева как философа — в 1931 г. выходит его основной философский труд «Этика преобразенного эроса». После войны выходят еще две его книги — «Философская нищета марксизма» (1952) и «Кризис индустриальной культуры» (1953). До войны Б. П. Выше-

славцев занимал кафедру нравственного богословия в Богословском институте в Париже и был его профессором. Перед войной последовала размолвка с Н. А. Бердяевым. После войны философ переезжает в Женеву, где и умер осенью 1954 г.

Творческое воздействие Абрамцевского художественного кружка на ход русской жизни изучено еще недостаточно, влияние же было весьма значительным. Трудно разграничить собственно творческие влияния от влияний социальных или даже экономических. Темперамент Саввы Ивановича Мамонтова захватывал его друзей, и они становились его союзниками в осуществлении той или иной его идеи, будь то создание Русской оперы или освоение русского Севера. М. Врубель и К. Коровин участвовали в оформлении павильона русского Севера во время Нижегородской ярмарки. Именно тогда началось широкое освоение Севера. Но, конечно же, гораздо более сильное влияние оказал Абрамцевский художественный кружок на развитие живописи, музыки, архитектуры. И лишь одна область до сих пор остается вне внимания исследователей — философия.

О влиянии Абрамцевского художественного кружка на русских мыслителей известно пока немного. Машинопись монографии русского философа Бориса Петровича Вышеславцева, хранящаяся в фондах музея-заповедника «Абрамцево», приоткрывает для нас и эту сторону. К сожалению, машинопись, приобретенная музеем в одном из московских букинистических магазинов, дефектна — в ней не хватает почти десяти страниц, а также отсутствуют иностранные цитаты. Все это позволяет заключить, что перед нами второй или третий экземпляр. Розыски, проведенные в советских архивах, пока не принесли весомых результатов — машинопись, хранящаяся в музее-заповеднике «Абрамцево», пока остается единственной. Но разыскания дали интересные сведения о дружбе философа Бориса Вышеславцева с художником Константином Коровиным. Более того, в серии монографий о русских художниках, издававшихся Иосифом Кнебелем в дореволюционный период, заявлено о монографии, посвященной творчеству Константина Коровина. Книга не была издана, как, впрочем,

и монография, созданная поэтом и художником Максимилианом Волошиным о творчестве В. Сурикова. И. Кнебель, немец по происхождению, был австрийским подданным, с 1878 г. жил в Москве. Именно он издал шеститомную «Историю русского искусства» под редакцией Игоря Грабаря, а после революции заведовал издательским отделом Третьяковской галереи.

Цикл монографий, задуманных Грабарем и посвященных творчеству русских художников, оборвался в августе 1914 г., когда в начале первой мировой войны его типография была разгромлена уличной толпой. Поскольку Кнебель, живя в России, оставался австрийским подданным, то типография пострадала вместе с другими торговыми и промышленными предприятиями, принадлежащими немецким и австрийским подданным. С этого времени прекращается книгоиздательская деятельность И. Кнебеля. Однако в 1985 г., в издательстве «Советский художник» вышла монография М. Волошина о В. Сурикове, когда-то созданная для Кнебеля и не увидевшая свет по тем же самым причинам, что и монография Б. Вышеславцева. Философ и художник были дружны, поскольку кроме машинописи, хранящейся в фондах музея, остались и другие свидетельства их дружбы<sup>3</sup>.

Монография Бориса Вышеславцева интересна для нас не только как свидетельство современника о творчестве К. Коровина. Философ, тонко чувствующий красоту окружающего мира, отнюдь не догматик, он воспринимает творчество художника-новатора во всей его полноте. Различные ипостаси творческой личности художника открываются в исследовании Б. Вышеславцева. Коровин предстает во всей многогранности — «как театральный художник», как живописец-новатор, ищущий новые, непроторенные пути, — все эти проявления живо интересуют исследователя. Несмотря на небольшой объем монографии — немногим более шестидесяти страниц, она охватывает почти все стороны творчества Коровина. Остается надеяться, что в ближайшее время удастся обрести утраченные части монографии и тогда мы сможем познакомить широкие слои читающей публики с прекрасным и глубоким исследованием творчества Константина Коровина.

\*

<sup>1</sup> Lossky N. O. History of Russian Philosophy. N.Y., 1951. P. 387.

<sup>2</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. Париж, 1983. С. 276.

<sup>3</sup> Вышеславцев Б. П. Мои дни с К. А. Коровиным // Новый журнал. Нью-Йорк, 1955. № 40. С. 153—167.

## К. А. КОРОВИН. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО

*Б. П. Вышеславцев*

...В картинах К. А. Коровина есть одна особенность: чем больше на них смотришь, тем больше они нравятся и интересуют, их нельзя отсмотреть, как, например, картины старых передвижников: отсмотрел все фигуры и деревья — и больше нечего разглядывать, все исчерпано, и интерес истощился. В них есть какое-то бесконечное развертывание содержания, которое заманивает. В известной мере это, конечно, применимо ко всякому великому художественному произведению, но произведение импрессиональное обладает в этом отношении некоторым особым преимуществом: то обстоятельство, что импрессионизм не дает законченного изображения отдельных предметов, не рассматривает их подряд, а выхватывает единое впечатление и показывает в нем бесконечность, слитую и нераздельную, это его свойство дает ему возможность содержать многое в скрытом виде и затем производить раскрытие. Он более, чем какой-либо другой стиль, запечатлевает в мгновении вечность. Вглядываясь в это таинственное впечатление, в этот прекрасный уголок бесконечного мира, вы начинаете читать в нем отношение ко всему — ко всей жизни и ко всей вселенной: вы видите время года и время дня, видите страну, переживаете лирику зрителя и своеобразную лирику предмета. Здесь не просто изображены розы, или море, или лицо женщины, о которых вы скажете: да, красивые цветы, хорошо на них смотреть, совсем как настоящие или даже лучше настоящих; здесь в картинах Коровина — совсем другое: здесь изображено одно незабвенное майское утро на юге, когда вы почувствовали, как бы впервые, роскошь юга в глубоких тонах темной зелени и в пламени роз. Здесь живут таинственные боги этих мест, боги ручьев и садов, боги вечерних облаков и морских далей. Здесь присутствует «златая с перстами пурпурными Эос», и не одна и та же — ежедневно, как у Гомера, а всегда новая, особенная, неповторимо прекрасная. Вдумайтесь в переживание коровинских картин, оно откроет вам многое в философии искусства, в философии импрессионизма. Вот он показывает нам уголки жизни, часто маленькие, незначительные, которые вовсе не казались Вам прекрасными и стоящими внимания, и вы чувствуете: какое счастье видеть!

Как глубоко можно проникать в тайну вещей и сколько волнующих чувств заключено в этих могучих гармониях красочных контрастов!

Вот темная, изумрудная зелень вечерней прохлады и теплые закатные лучи вершин, — и вы чувствуете дыхание ночи и улыбку убегающего дня... А вот раскрытое окно, рассвет, фиолетовые тени в комнате, неподвижные деревья в росистом тумане... И все это в чисто живописном разрешении, без всякой «литературы», предметы превращены как бы в дивный ковер красок, или мозаику природы, которая была бы прекрасна, если бы и ничего не изображала; однако она нечто изображает, нечто показывает и раскрывает: она раскрывает душу художника, проникающую в душу предметов, она воплощает душу предметов, любовно постигнутую душою художника.

Здесь в классических достижениях импрессионального искусства осуществляется то единство субъекта и объекта, которое составляет сущность всякого эстетического созерцания и всякого художественного творчества. Здесь нет перевеса субъективности, какой мы встречаем в старом романтизме, нет сентиментальности, нет изображения своих личных настроений, нет субъективной лирики, носящейся со своим я; если здесь есть чувство, то это чувство погружения в живую тайну красоты, чувство постижения души видимых вещей, чувство отрешения от своего маленького я, с его тревогами, заботами, печалью. Каким же образом К. А. Коровин действует в этой стихии чистой живописи? Какие особенности его картин бросаются в глаза всякому непосвященному созерцателю? Таких особенностей две: незаконченность и усиление красок. «Когда картину отделять-то будете? Теперь или после?» Так спрашивал Коровина товарищ по рыбной ловле, мастеровой, случайный свидетель его творчества. И с недоумением узнавал он, что картина вовсе не будет отделяться. Незаконченность казалась ему недостатком. Другая сторона — это преувеличенная, нереальная, как будто неестественная сила тонов. Как будто некоторый шарж, иные скажут, пожалуй, — ложь, потому что в природе они таких красок не видят и думают, что их нет. То и другое составляет сущность импрессионизма, а пожалуй, и всей новейшей живописи вообще. В этом смысле импрессионизм есть основание всех новейших течений: упрощение и усиление — вот его принципы. Взято немного из предмета, но взято с большой силой. В сравнении с этим старый академизм кажется сложным и слабым, старательным и бледным.

Он усложняет изображение и в силу этого ослабляет впечатление. Этим методом упрощения и незаконченности К. А. достигает в живописи своих собственных индивидуальных целей, ему одному свойственных. Нужно понять эти цели, чтобы оценить то индивидуальное чувство меры, которое ру-



ководит им в проведении принципа упрощения. У него недоконченность заключает в себе некоторое очарование. Женские лица и розы и дали морей видны сквозь таинственную дымку, покрывало красоты приоткрыто лишь отчасти, а не вполне, и именно в этом главный «заман», приковывающий к себе внимание и творческую фантазию зрителя. Ибо зритель тоже творит, когда смотрит, и чем больше творит, тем больше восхищается. Его творческой фантазии должен быть оставлен простор, чтобы она могла начать свой полет, для нее нужно открыть окно в бесконечность. Самый прозаический зритель может стать поэтом, если пробудить в нем дремлющую фантазию. Но там, где все досказано и все dokonчено, немедленно чувствуется конец внимания, конец фантазии, а потому конец интереса.

Однако не вся незаконченность несет с собою очарование. Фактическое проведение принципов упрощения и усиления может вести к самым уродливым результатам и безнадежно потерять то нечто, которое ищется во всяком искусстве. Некоторая особая недоделанность и недосказанность дает коровинской живописи ее совершенство, ее зрелую мудрость.

Именно по этому пути идет творчество Коровина: он учит смотреть, учит видеть, освобождает скованную фантазию и восхищает. Вдумайтесь в это слово: восхищать — значит захватывать, похищать из этого мира и, подобно гарпиям, уносить в мир иной.

В какой мир? Не в ад, подобно Данту, не в мир безумия и ужасов, подобно Эдгару По, и не в мир юмора и иронии, — а в рай, в особый земной рай, или, если хотите, неземной, но сотканный из земных красок и цветов. Художник Коровин говорит нам своей живописью: посмотрите, вы живете в раю, среди дивных гармоний! Неужели вы, погруженные в вечную корысть и злобу, не замечаете таинственного очарования таинственной души вещей? Ищите ее везде: в румянце яблока, в ветке рябины, в дымке июльского зноя, в хмуром тумане осенних далей... везде я покажу вам радость и счастье бескорыстного созерцания. Отдайтесь ему, и старуха-забота прекратит свой докучный шепот, и злые парки остановят свою пряжу. Здесь истинный рай, ибо здесь мир гармоний, здесь царство неомраченных радостей, не знающих раскаяния, пресыщения и истомления. И эта радость созерцания дается вам не только в пышном изобилии жизни, в плодах, в винограде, в золоте, в роскошной синеве морей, во всех дарах, рассыпанных фортуной, — она живет и в грустном сумраке зимнего окна, и в поникшей голове женщины, и в пыльной позолоте забытой вазы... везде, в грустном и веселом, в великом и малом, в близком и далеком, — можно услышать биение пульса мировой жизни, можно найти доступ к скрытой мочи,

к тайне вещей, к той предельной глубине, куда вечно устремлен телескоп науки и беззаботное солнцеподобное око искусства.

Существует единое «нечто», о чем вечно размышляет человек, что он хочет угадать, пережить, понять, высказать, воплотить, изобразить. Оно едино, но пути к нему бесконечны; бесконечно различны те аспекты и те лучи, которые удается схватить и запечатлеть отдельным индивидуальностям и отдельным народам. Всякий великий художник по-своему подводит нас к мировой тайне и погружает нас в ее созерцание. Она открывается ему с одной особой стороны, показывает ему лишь одну грань из своей многогранной сущности.

Коровин подходит к тайне мировой жизни не со стороны страшного, угрожающего, карающего, не со стороны трагической судьбы, не со стороны непостижимого духа, играющего судьбою народов и людей, смеющегося над их беспомощностью и слабостью, — он переживает эту таинственную глубину, как «кастальский ключ», из которого бьет вечная хрустальная струя жизни; вечная радость и счастье. В задумчивом созерцании погружает он свой взор в тихие уголки жизни и читает в них вековую улыбку блаженных богов.

Этот дух, эту идею, этот смысл своего творчества К. А. Коровин отчетливо сознает, как человек и мыслитель. То, что говорят его картины, он неоднократно высказывал мне в наших философских беседах: «рай существует здесь, на земле, надо только его уметь видеть: люди не видят ничего вокруг себя, они охвачены „демоном непонимания“, и мир обращается для них в ад. Я же несу людям счастье». Уметь видеть! Да, это великое искусство, и это столь же трудно, как уметь слышать. Обыкновенный зритель ищет на картине тех деревьев и тех людей, какие он привык видеть, и с удивлением встречает совсем другие, на них непохожие; тогда он говорит, что это не так, непохоже, не предполагая совсем, что он-то именно смотрел и видел не так, как нужно видеть. Здесь ему показывают, что можно видеть совсем другое, гораздо глубже и проникновеннее, чем он раньше видел, и если он обладает хоть некоторой одаренностью, тем, чему в музыке соответствует слух, то он научается видеть то, чего раньше не видел.

В конце концов чуткого зрителя можно подвести к тому, что составляет предел и цель живописи: к переживанию тайной прелести видимого мира. К такому результату привело нас размышление о недоконченности коровинских картин. Теперь уместно будет напомнить, что эта недоконченность есть мудрость своего рода и особое достижение, весьма трудное; ее не следует смешивать с недоделанностью, с неумением доделать, какое мы так часто теперь встречаем. Люди, не умеющие рисовать гипсового уха, прикрываются законом

упрощения форм. Часто не знаешь, потому ли они так пишут, что не могут и не умеют сделать академического рисунка, или могут, но не считают его ценным. Одним словом: не доросли они до него, или переросли? а ведь это огромная разница. Мне вспоминается один анекдот про жену Рихарда Штрауса, которая наивно сказала одному приверженцу старой музыки: «Мой муж может сочинять и хорошую музыку, он только не хочет».

Чтобы достигнуть такой незаконченности и такого упрощения, нужно пройти через трудную школу постижения красок и форм, нужно владеть в совершенстве всем тем, чем владела старая живопись, и иметь все это за собою в спрятанном виде. Недосказанности и намеки этой живописи суть намеки на живую сущность вещей, а не произвольные химеры, порожденные неумением проникнуть в реальность.

Можно пойти, конечно, и гораздо дальше в принципе упрощения и усиления в законе экономии средств, но только важно, чтобы это «дальше» не было хуже, чтобы эта экономия не была обеднением. Что же является здесь решающим? Почему не все шаги «революционного» искусства будут непременно прогрессом? А вот почему: сам по себе закон упрощения и усиления не есть цель, а есть лишь средство, средство достигнуть того «нечто», что составляет истинную цель искусства, привести кратчайшим путем к постижению той тайны, которая лежит на дне художественных исканий. И вот, если цель не достигается, то, значит, средство не годится. Всякая экономия есть средство для достижения богатства и благ; и вот, если благ и богатства не получается, то, значит, вся экономия была ни к чему. Здесь господствует закон меры, воплощенный так мощно в античном мире и выраженный Аристотелем: «немного больше» или «немного меньше» — уничтожает красоту, постижение и верность. В музыке это вполне наглядно: немного выше, или немного ниже дает фальшивый звук, и нагромождение звуков вовсе не есть усиление.

Нужно где-то остановиться в осуществлении принципа упрощения и усиления. Где же именно? а там, где лежит постижение того нечего, без которого нет ни реальности, ни жизни, ни красоты. Дальнейшее усиление было бы ослаблением, дальнейшее упрощение было бы обеднением, такой удивительный закон меры, царящий во всех искусствах. Рассматривая богатейшие по количеству музеи новейших «революционных» течений, вы ощущаете двойственное чувство: с одной стороны, вас восхищают грандиозные, поистине прометеевские замыслы, вы признаете законность дальнейшего испытания принципа упрощения и усиления и сочувствуете «исканиям», — с другой стороны, вас огорчает, что в этих исканиях нет находжений, что эти маленькие Прометеи не похитили никакого божественного огня.

Здесь нахожу я объяснение тому сочувствию и интересу, с каким К. А. Коровин относится к новейшим течениям в искусстве: ведь он сам был в этой области «революционером», сам встречал отрицание, упреки в «декадентстве», сам открывал новые пути в осуществлении принципа упрощения и усиления. Он признает необходимость исканий, но всегда осуждает в самих этих исканиях присущую им рутину, подражательность, стадное чувство, мимолетную моду. Кто желает прокладывать пути, должен быть инициатором, а не подражателем. Бежать толпою за последним французским или немецким движением — это не открытие, не инициатива, а её крайняя противоположность: отсутствие своего я. Художник должен найти свое я, свою индивидуальность — это постоянно повторяет К. А.

Сам он нашел свою индивидуальную меру в упрощении и усилении, другие пусть идут дальше и ищут иной меры и иных путей, но мера должна быть, иначе получится недосказанность, свидетельствующая о том, что нечего сказать, и недоделанность, свидетельствующая о том, что нет умения сделать.

Мне часто приходилось слышать, что усиление тонов в живописи, дающее мощный колорит, есть в конце концов «красивая ложь». Такое суждение глубоко ошибочно: оно исходит из неверной предпосылки, будто правда есть сходство с тем, что непосредственно дано каждому зрителю в действительности, будто искусство подражает действительности, и в этом его задача. Но фотографическая верность вовсе не есть художественная правда. Фотографичность касается лишь внешней оболочки, шелухи вещей, тогда как искусство хочет быть проникновением в скрытую сущность вещей. Если усиление тонов дает такое проникновение, то в нем есть правда. Мощь колорита и есть сила его проникновенности, сила раскрытия; впечатления мощи не получится при произвольной экзaggerации. И здесь господствует известный закон и мера, — закон соотношения, невыразимый в понятиях, закон прекрасного; и здесь «немного больше» и «немного меньше» уничтожает красоту и художественную правду. А декорации, а живописная фантастика с ее сказочными колоритами — это ли не «красивая ложь»? Но нет, и здесь должна быть художественная правда. В чем она? Мощь и сила творчества в чувстве реальности, какое оно порождает. Искусство создает новую реальность или открывает ее за реальностью обычной жизни, но не эта новая реальность все же реальность своего рода, воображаемый, но все — же возможный мир. Новый мир, который открывает искусство, вовсе не должен быть похож на этот мир, всем известный из ежедневной жизни, тогда было бы простое повторение и не было бы никакого открытия. Ни наука, ни искусство не избирают вещи такими, какими их видит обыкновенный чело-

век, скорее они изображают и показывают то, что обыкновенный человек не видит и не знает; и однако скрытая сущность вещей, тайна мира, которую в своих неполных раскрытиях выявляют наука и искусство, есть тайна этого мира, разгадка этого мира. Это не какие-то оторванные миры, напротив, в них воплощен истинный смысл и разгадка нашей жизни и нашего мира.

Образы свободной фантазии: сказки, декорации, вымыслы — тоже имеют свою правду, и только при этой правде имеют красоту и мощь. Подобно снам, они кажутся часто реальнее самой реальности, реальнее и прекраснее. Но если так, то они тоже имеют отношение к этой реальности, иначе они были бы вполне непонятны. Мы понимаем только те сны, ужасы и фантазии, которые сотканы из элементов реальности, хотя бы усиленных и видоизмененных.

Лишь тогда «над вымыслом слезами обольюсь», когда этот вымысел соткан из элементов реальности, если он правдоподобен и возможен, если все это «могло бы быть» со мною, если он потрясает меня, как сама реальность; одним словом, тогда, если в нем есть художественная правда. Сказки Шехерезады имеют свою художественную правду, и это не историческая правда, не то, что было, а то, что могло бы быть. И эти бесконечные комбинации возможностей, прекрасных, богатых и захватывающих, интересны потому, что нечто открывают и для нас, живущих в иной жизни и в иной реальности, дают нам известную мудрость, дают постижение жизни и прославление жизни.

Фантастические декорации Коровина и его фантастические этюды говорят нам: вот как прекрасна могла бы быть жизнь! в какие дивные сады могли бы мы обратиться! Они показывают нам бесконечные возможности жизни, возможности бытия, а чувство бесконечных возможностей есть чувство мощи, полноты жизни, радости и надежд. Этим бесконечным возможностям, которые развертывает перед нами творческая фантазия, этим сказкам Шехерезады нет надобности быть «реалистичными», похожими на нашу жизнь, тогда не было бы никакого чувства возможностей, напротив, было бы сознание, что все может и должно оставаться вечно таким, какова наша серенькая ежедневная жизнь; а такое чувство отнимает у нас крылья фантазии, отнимает надежды...

Здесь есть великая творческая мощь, могучий жизненный порыв, мечты о золотом веке... Вот в чем правда фантастической, прекрасной, сказочной действительности. Ее правда состоит в требовании иной действительности, непохожей на нашу, но все же реальной, и, следовательно, возможной; ее правда в утверждении, что такая действительность желанна и возможна. И здесь нет никакой «красивой лжи»; и все преувеличения, вся красочная насыщен-

ность, все необычайное богатство этого рода искусства есть выражение неутолимой жажды к обогащению бытия, к нарастанию его мощи и красоты, есть неискоренимое стремление человека к тем, более прекрасным, более могучим мирам.

Искусство может опускаться глубже реальной плоскости жизни или подниматься высоко над нею, но оно никогда не может пребывать в этой плоскости.

Творчество К. А. Коровина можно понять во всей полноте, только зная личность Коровина. И обратно, понять его личность можно только через его творчество... Он воспринимает мир, жизнь и людей не при помощи отвлеченных понятий и рассуждений, а при помощи мгновенных интуиций и прозрений. Эти прозрения затем уясняются, истолковываются и соединяются им самим в целые картины, но работу эту производит не столько рассудок, сколько творческая фантазия. Здесь лежит особенность его духа, его гениальная односторонность. И она удивительным образом соединена с чрезвычайной разносторонностью: односторонность лежит в особом подходе ко всему; разносторонность в том, что это есть подход именно ко всему.

Живопись К. А. Коровина ясно показывает нам, в чем состоит его особый подход, его особый метод восприятия действительности и проникновения в ее тайну; это метод интуитивных прозрений, исключительной глубины и силы; поток жизни есть для него поток импрессиональных образов... — всюду — рисунок; и он любит повторять «это рисунок».

Но любовь к жизни, влюбленность в жизнь не есть постоянная жизнерадостность.

Разве влюбленные не страдают более, чем кто-либо? Здесь разгадка того странного противоречия, которое, по-видимому, существует между живописью и характером К. А. Коровина. Его живопись всегда несет радость и счастье, всегда жизнерадостна и есть прославление жизни; а сам он часто страдает, душа его полна горечи и сарказма и тревожных предчувствий. И это не оттого, что он мало любит жизнь, а оттого, что он слишком любит ее, слишком «принимает к сердцу». Сердце художника открыто навстречу всем стрелам, всем ранящим душу восприятиям жизни. И дар тревожной чуткости становится для него даром слез.

Высказанная здесь мысль об отличии правды художественной от правды реальной, исторической поразительно иллюстрирована одним остроумным рассказом Эдгара По, носящим название «Тысяча вторая сказка Шехерезады». Его содержание состоит в том, что Шехерезада рассказала еще одну сказку тысяча вторую и это была единственная и первая ее сказка, содержащая в себе не вымысел, не фантазию, а подлинную историческую правду, но именно она показала царю неправдоподобной,

нелепой, неинтересной, и он приказал казнить Шехерезаду. Эпиграфом к этому рассказу Эдгар По делает старинную поговорку: «Правда страшнее вымысла».

Индивидуальность каждого человека и в особенности индивидуальность художника раскрывается со всею полнотою только в его отношении к женщинам и к любви. Без Эроса нет творчества, и следовательно, нет жизни души, без него Психея не совершает своего земного пути. Загадочная сибилла Диотима поведала Сократу тайну любви: Эрос есть стремление рожать в прекрасном. Но рождения бывают физические и духовные, есть смертные и бессмертные дети. Эрос бесконечно многообразен, но сущность его одна: творческий восторг в устремлении к прекрасному. Любовь к женщине есть лишь одно из проявлений Эроса, но такое, без которого нельзя понять его природу, и недаром женщина раскрыла Сократу тайну любви. В этих удивительных символах, в этих художественных «эйдосах» Платон устанавливает ту глубокую истину, что всякое творчество эротично. И потому понять индивидуальную особенность творчества — значит понять особенность его Эроса.

Как изображает женщину импрессиональная живопись Коровина? Совсем не так, как Рубенс, и совсем не так, как французы. В женских фигурах Коровина совсем нет того эротизма, который характерен для французов. Его Эрос вполне целомудрен и полон романтизма. Лица женщин у Коровина всегда окутаны какою-то романтической дымкой, всегда чуть-чуть загадочны, полны надежд и неясных мечтаний. В женском теле он не изображает тяжесть материальной массы, подобно Рубенсу, напряжение мускулов, подобно Микель-Анжело, он изображает световое очарование телесных тонов, совершенно аналогичное очарованию цветов или морей. Его женщины больше всего похожи на его цветы, и его цветы похожи на его женщин. Эрос и романтика живут в тех и других, но это полная противоположность того, что принято называть «эротизмом». В его картинах женщина совсем не доминирует и не ослепляет, ее очарование остается равноправным и равносильным с очарованием того мира, в который она вплетена, с красотой золотой вазы, плодов, открытого окна. И это и есть истинный романтизм: присутствие женщины все делает одинаково таинственным, заманчивым, интересным; обратное — эротизм; там женское тело все затмевает, все делает второстепенным и неинтересным, все краски и предметы превращает в свои украшения, в аксессуары, но вместе с тем исчезает чувство тайны, чувство неясных и непонятных стремлений.

Все это дает нам возможность открыть нечто новое и совершенно индивидуальное в импрессионизме Коровина: в нем есть романтизм, его оригинальность состоит в том, что он в известном смысле

противоположен прежнему романтизму. Тот изображал всегда душу художника, величие и красоту этой души; если он видел, например, урну, то он думал и изображал, как прекрасно над нею «слезу пролить». Романтизм Коровина совсем другой: он показывает, что в самой урне есть своя объективная лирика, что вместе с женщиной, с цветами и воздухом она есть единый момент великого мироздания, в котором разлито «вечно женственное». Это совсем другой, новый романтизм, и мы должны закрепить его термином неоромантизма. И в его изображениях женщины мы находим ту же самую объективную лирику: не влюбленность художника и зрителя здесь воплощена, не галантность и фривольный комплимент, свойственный художникам галантного века, не мужской эротизм, осязающий пластические формы, совсем не это, — здесь присутствует, чуть-чуть просвечивая, загадка и прелесть таинственного начала жизни в его живых индивидуальных воплощениях.

Нужно ли доказывать, что романтический Эрос совместим с целомудренной и даже аскетической натурой. Ведь истинная влюбленность, тревожная, чуткая, полная сматения, всегда целомудренна. Так же целомудренна влюбленность в мир, влюбленность в жизнь.

Отношение К. А. Коровина к женщинам и к любви есть отношение романтическое. Он любит любовь художника и поэта. Но то, что он называет любовью, почти совсем исчезло из современной и особенно из русской жизни. Истинная любовь есть особое и редкое отношение двух индивидуальностей, которое живет вечно, если не будет убито преступлением, т. е. обманом, изменной ложью, но люди не берегут любовь. К. А. Коровин с презрением относится к русской развращенности и русскому развалу семьи, развалу, не существующему ни в какой другой нации. Здесь в самом корне подрываются творческие силы народа. Если исчезает истинная любовь в мире, то исчезает и поэзия, исчезают благородство духа, честь, благородство стиля в искусстве.

Большое удовольствие вместе с К. А. Коровиным воспринимать какие-либо произведения искусства: слушать музыку или читать. Его чувство так ярко и молодо, его суждения так безошибочны в своих оценках! Я любил, когда он рассказывал, как пел Мазини или Таманьи, — я как бы слышал их еще раз. Я любил говорить с ним о Пушкине, которого он считает величайшим из поэтов, о Достоевском, о Гоголе, об Эдгаре По.

«Вот течет наша обыкновенная жизнь, — говорил К. А., — скучная, безразличная, мы в ней не замечаем ничего особенного, но вот приходит художник, например, Гоголь, и показывает нам здесь же, в этой же действительности — образы страшные, смешные, уродливые, нелепые, забавные в своем ничтожестве,

и все загорается смехом и согревается юмором, а порою нам становится жутко и странно. Но если бы пришел сейчас Эдгар По, то в этой привычной и спокойной действительности он увидел бы безумные кошмары и сердце наше вместе с ним сжалось бы от ужаса. Так преобразует действительность художник, и вместе с тем он не пустой выдумщик, он показывает нам некоторую правду, нечто такое, чего мы не видели раньше, хотя оно было здесь и с нами».

Часто К. А. Коровин говорил о «Снегурочке» Островского: до чего она не похожа на остальные, изумительна в своей исконной древнерусской поэзии. Ведь там еще живет наша языческая религия, религия солнца, бога Ярилы. Как удивительно там понимание русской природы, какой-то золотой век, древний потерянный рай!

Если бы русское общество действительно умело ценить своих великих людей, оно должно было бы поставить памятник Островскому и написать: «За Снегурочку».

Существует талант художника, талант музыканта, ученого, писателя; но существует еще особый талант, которому трудно подыскать название: назовем его талантом жизни; он выражается в той полноте духа, в той интересности и значительности, какую человек вкладывает в ежедневную жизнь. Он состоит в умении создавать и переживать прекрасные мгновения. Тот, кто обладает этим талантом, интересен для себя и для других: жизнь вокруг него становится уютной, как бы озаренной лучами гения. Ясно ли, о каких людях я здесь говорю? Это те поэты жизни (поэты, не написавшие иногда ни одной строчки), которые при встрече узнают друг друга, мгновенно бросают всякого рода «дела» и начинают те стройные, несвоевременные и нескончаемые беседы и странствия, которые так непонятны людям «дела». Мне вспоминается одна из таких встреч: дело было в Марбурге, в маленьком германском университетском городке, в научном «монастыре»; там жил мой старинный друг, философ и ученый Василий Александрович Савальский, жил и работал, поневоле соблюдая неумолимый ритм германского трудового дня. И вот однажды в серых готических коридорах средневекового университета он знакомится и моментально дружится с молодым испанцем, сеньором дель-Рио Уррути. Все научные работы в библиотеке и лекции тотчас оставляются, покупаются апельсины, вино и сигары и все мы: трое русских, испанец и немец, скованные непонятным влечением и каким-то удивительно поэтическим порывом, отправляемся к Василию Александровичу, который всегда был «атаманом» таких предприятий, в его уютную большую комнату с мягким темно-зеленым диванцем, с массой разбросанных книг и рукописей; неприятно удивленная хозяйка, отличавшаяся непомерным пуританским

благочестием, постоянно одетая в черное и думавшая, что мы всегда погружены в научные занятия, молча подает высокие бокалы для рейн-вейна. Начинается одна из тех бесед, когда время останавливается в облаках табачного дыма... «совсем, как у нас в Испании»,—говорит сеньор дель-Рио, восхищенный своими русскими приятелями. Это были «поэты жизни», объединенные тем мудрым легкомыслием, которое составляло очаровательное свойство Сократа и было источником вечных забот и огорчений для Ксантиппы...

## МОИ ДНИ С К. А. КОРОВИНЫМ

*Б. П. Вышеславцев*

Судьба дала мне редкое счастье прожить много лет вместе с художником Константином Алексеевичем Коровиным. Это был один из замечательных русских людей. Память о нем, ввиду его исключительной талантливости и значения для русского искусства, должна быть сохранена. То, что я пишу, это не монография о Коровине и не просто мои воспоминания, это рассказы Коровина о том, что он сам считал наиболее интересным в своей жизни, и о тех людях, которых он считал достойными внимания. В долгие осенние и зимние вечера в русской деревне я записал, по возможности в собственных выражениях К. А. Коровина, то, что он мне рассказал.

### ТЕАТР И ДЕКОРАЦИИ

Когда Коровину было еще 20 лет, Поленов пригласил его писать декорации для частной оперы Мамонтова. Здесь для Коровина открылась новая эра деятельности, надолго определившая развитие его таланта и сразу давшая ему известность, построенную на удивленном признании и удивленном негодующем отрицании. Коровин с детства любил театр и особенно музыку. Но, бывая в театре и особенно в опере, Коровин постоянно замечал, что самое плохое, как искусство, это — декорации. Железные деревья садов с их коричневыми и красно-коричневыми стволами, без света и жизни, охровые, коричневые терема и комнаты с какими-то невероятными финтифлюшками («Ох уж эти финтифлюшки»,—говорил Коровин), какая-то славянщина полотенец и вышитых рубашек — все это его поражало нелепостью и невежеством.

Коровин совершенно иначе смотрел на художественную задачу декораций: прежде всего он импрессионистически подошел к вопросу разрешения эффекта светотени; в живую атмосферу солнца, сумерек, ночи — он ставил артиста, делая фон декораций в гармонии с костюмами действующих лиц. Контрасты цветов и тонов, колористические гармонии,

сочетания красок с действующими людьми — вот что было им положено в основу его задания. Его декорации были совершенно иные, доселе невиданные. Это была новая эра в декоративном искусстве. Но декоративное искусство эфемерно, оно дает наслаждение на один вечер, на одно мгновение. На эти эфемерные создания Коровин положил массу энергии в течение всей своей жизни. Первой его постановкой у Мамонтова была «Аида». Впервые на сцене было жгучее солнце, живые куски Египта. В комнате Амнерис — стена, дверь и сквозь нее пейзаж, залитый солнцем, и пальмы, от которых шли синие тени, все это было написано на одном холсте. Но сила колоритов и контрастов давала иллюзию пространства и открывающейся дали. Невозможно было предположить, что все это написано в одной плоскости. Сам Коровин считал это дешевым эффектом, второстепенным признаком удачного выполнения основной задачи. Гораздо важнее (чего не замечали) была для него гармония костюмов в отношении к фону неба и теням холодных и торжественных покоев царской дочери. (Костюмы тоже были по его рисункам.) Экзотическая роскошь иной дальней страны и вся неожиданная особенность ушедшего мира больше занимала художника, чем простой эффект рельефа, который он называл «задачей паноптикума с его реализмом». Обмануть зрителя как бы реальностью предмета — этого Коровин достиг в кабачке в «Кармен»; он тогда даже выиграл несколько пари: фонарь на кронштейне производил впечатление полного рельефа даже с самой сцены. Бевиньяни, знаменитый дирижер итальянской оперы, проиграл Коровину бутылку шампанского: он был убежден, что фонарь не написан на холсте, а действительно висит на кронштейне. Такой вздор делал успех Коровину, а настоящую красоту тонов этого кабачка совсем не понимали.

Признание в своей живописи Коровин получил не скоро: она слишком далеко обгоняла развитие общественного вкуса. Его импрессионизм, его протест против навязанных тенденций и предписанных общественным мнением сюжетов, его жажда показать чистую живописную красоту, дать «красочный рай» — все это могло понравиться скорее в Париже, чем в Москве, воспитанной всецело на передвижных выставках с их «литературой» и с идейными сюжетами. Но Коровин еще не знал Парижа, он был импрессионистом, не видя французских импрессионистов, а поэтому чувствовал себя одиноким и отвергнутым.

#### ПАРИЖ. ИТАЛИЯ. ИСПАНИЯ

22-х лет, заработав за зиму своими декорациями 300 рублей, Коровин едет в Париж. Париж — это великий перелом в каждой русской душе, одаренной чувством прекрасного; это любовь наших предков, воплощенная в садах и дворцах, в статуях и парках,

нарядах и манерах; это всегдашняя мечта художников и поэтов. Сколько раз я расспрашивал Коровина о его въезде в Париж, об улице, об отеле, о первой ночи и о пробуждении. И всегда он рассказывал с новыми подробностями и с новым волнением.

«Я остановился в Hotel de la Neva, rue Montigny, против театра „Паризьен“, в окно ночи были видны трубы большого города, жалюзи окон, вся эта темная таинственная громада... спать я не мог... Я писал письма брату, товарищам, двоюродным сестрам. Огни кафе, рекламы, движение, поток нарядов, вежливость, аристократизм тихой Place Vendôme, вся история, изваянная в камне, — все это я как будто видел когда-то. Лет восемнадцати я написал Париж (акварель) со слов Поленова, он еще сказал тогда: „это очень похоже, ты как будто там был“. И действительно, Париж был такой.

Наутро я поехал в Салон и был поражен невиданными красками, разнообразием художников, праздником для глаз. Светлые краски воздуха, непосредственная, правдивая гамма простоты и изящества, отсутствие условности олеографичности, свобода от тенденциозности, все это — восторг, жизнь, веселье, бодрость. Потрясенный, я тихонько сказал себе: так вот что! здесь пишут, как я! Значит, я был прав, когда не шел по пути, который мне указывали, и избрал свой... Я написал Париж из окна, кусок Парижа, и он был непохож на них, на французов. Мне хотелось его показать кому-нибудь из художников, но я не мог ни с кем познакомиться. Сам я, однако, думал, что мог бы участвовать на выставках, в Салоне».

Первая поездка Коровина была непродолжительна. Но это было настоящее художественное образование: он видел Лувр и, главное, он нашел веру в себя, убедился, что его живопись имеет право на существование, что французский импрессионизм ставит себе те же задачи, хотя и решает их иначе.

По приезде домой Коровин увидел другую Москву и другую Россию. Вот как он изображает Москву после своего возвращения:

«Фонари показались мне кривыми, дома покрытые салом, странная мостовая, маленькие окна, маленькая и грязная Москва. И еще какая-то невозможность работать и безделье. Время идет в разговорах, художники обсуждают, что такое искусство и в чем моя вера? Никто ни в чем не уверен; все говорят о деньгах, тоскуют, что нет денег, как будто кто сжалится и даст их сейчас. „Хорошо Шаляпину“, сказал мне один певец, „эдак всякий споет — получает 20 000 в сезон“».

Здесь зарождалось у Коровина то недоверие к русскому обществу и к русской интеллигенции, которое превратилось у него впоследствии в ясное предчувствие неминуемой катастрофы, при этом он

вовсе не искал вслед за народниками и Толстым утешения в мужике. Охотник, любитель природы, он слишком близок был к мужику и слишком зорок, чтобы заблуждаться и обольщаться на его счет. «Дикари», говорил он, «глина, из которой все можно сделать».

Двадцати шести лет Коровин едет в Италию и знакомится с великими классиками. Пред ним проходят Венеция, Флоренция, Рим, Неаполь. Это второе событие, второй перелом в душе художника. Все современное показалось ему тогда ничтожным; гениальность мастерства итальянской живописи, конечно, поражала, но еще более изумлял дух эпохи Возрождения и его творений. «Всякое подражание и заимствование было бы жалким,—говорил он,—мы люди иного духа и иной цивилизации, мы уже не можем так жить и чувствовать... Мелким, больным, дешевым, замученным рабом показался я сам себе,—рассказывал Коровин,—не вера и религиозность сюжета поражали, не идея, а мощь искусства, сила красоты, пышность, насыщенность... Казалось, что люди того времени все видели через красоту и действовали через красоту: гнев, страсти, любовь и все движения жизни были создаваемы в формах прекрасного... Я не могу сказать, что это христианство, ибо там нет культа бедного, угнетенного, слабого, нет *misericordia*, только сильное и высокое считалось там правым».

В Коровине был редчайший дар проникновения в стиль и дух чужих, далеких культур. Это дар русского гения, как на это указывал Достоевский. К сожалению, Коровин воплотил это только в своих эфемерных декорациях. Меня всегда изумляла эта его способность фантастического воссоздания: какая бы, в сущности, эрудиция требовалась там, где он, как бы играя, как бы во сне, вызывал все эти образы.

Как-то раз мы смотрели в окно моей квартиры на Ивана Великого и на Кремль. «Посмотрите,—сказал Коровин,—в этом Иване Великом, что вы в нем видите? Это монах старой Руси в надвинутом клобуке, высокий, прямой, но придавленный какой-то тяжестью. Великий пост, стояние, затвор, мрак есть в этой архитектуре; весь дух эпохи в ней виден... Недаром русские так любят похороны...»

После Италии К. А. едет в Испанию. Эта страна много дала для его живописи и декораций. Здесь он написал знаменитых «Испанок», выставленных впоследствии в Париже, он сделал также несколько этюдов для декораций Кармен и, наконец, увез с собой в своей изумительной художественной памяти всю эту нагроможденно-пышную, экзотическую и величественную архитектуру, все эти скалы и желто-красные пустыни со странными колоритами. Эти видения окаменевших фигур в плащах на папертях храма, все это он сохранил, чтобы потом воплотить во множестве миниатюр, написанных много лет

спустя на память, а также в декорациях к Дон-Кихоту.

Коровин, замечательно схватывающий стиль наций, часто говорил мне о сходстве испанского и русского характеров. Какие-то испанские художники тотчас же с ним познакомились и до того подружались, что один к нему переселился жить, и все это без всякого общего языка; тотчас был устроен вечер, вино и речи... Коровин тоже был принужден сказать речь (к концу вечера это было уже не так трудно). И на другой день речь была напечатана в газетах. Ему перевели, и он был изумлен: откуда взяли это красноречие?

«Страна дикая, странная, жутковатая, невероятно богомольная, гостеприимная и благородная. Неподобно на Европу и больше всего похожа на Россию»,—говорил Коровин. Он любил вспоминать двух своих моделей, Ампару и Леонору, которые ни за что не хотели брать с него деньги и которым он подарил, вместе с ними выбранные, башмачки и китайские платки.

По возвращении Коровина в Россию его работы по-прежнему не принимались на Передвижную выставку и его «Испанки» долгое время валялись в углу мастерской. Но декорации, сделанные по эскизам с натуры и по мощным живописным воспоминаниям, имели успех. Для театра Мамонтова он сделал «Каменного гостя» и «Кармен», а также ряд постановок итальянских опер: «Отелло», «Фенелла», «Лукреция Борджия», «Дон-Жуан», «Севильский цирюльник» и другие.

#### СЕРОВ И ВРУБЕЛЬ. МАСТЕРСКАЯ В ДОМЕ ЧЕРВЕНКО

Эти три художника—Коровин, Серов, Врубель—были друзьями, вместе боролись за жизнь, за свое искусство, вместе прокладывали новые пути.

С Серовым Коровин познакомился у Мамонтова. В это время Остроухов, Серов и Михаил Мамонтов (который тоже хотел быть художником) занимали в Москве отдельную мастерскую, где писали модели. Коровин никогда не был туда приглашаем, так как считался декоратором, а не художником. К его живописи относились отрицательно, не признавая ее серьезной. Коровин тоже не придавал молодому Серову большого значения. «Видя его еще ребячьими наброски, большую трудоспособность, я сначала не заметил в нем ничего интересного»,—говорил Коровин. Но понемногу отношения изменились. Серов сам стал искать сближения с Коровиным. В это время Коровин жил на Долгоруковской улице в доме Червенко, где у него была мастерская. И вот Серов, который тоже имел мастерскую, предложил Коровину построить отдельную комнату для него при коровинской мастерской. Так и было сделано. Серов переехал к нему, и началась их совместная дружеская жизнь и работа.



Материально художники вели довольно трудную жизнь, но их индивидуальности раскрывались и расцветали. Насколько зависть убивает дух, настолько же дружба его окрыляет. Постоянные беседы о живописи давали импульс к работе. Живопись Серова в это время изменилась — сделалась более сильной и темпераментной. Портрет, который он сделал с Коровина, представляет живое воплощение этого периода его творчества. Коровин изображен молодым, полным радости и юмора; изображена знаменитая мастерская в доме Червенко, и, наконец, воплощены колоритные искания Серова — результат его художественного общения с Коровиным. Серов писал этот портрет очень долго, и все же он остался незаконченным, эскизным.

К этому времени относятся работы, выставленные обоими художниками на конкурсе общества любителей художеств. Серов выставил портрет, Коровин — пейзаж и жанр. Первой премии не получили ни тот, ни другой, ее вообще не выдали никому. Оба получили вторую. «Жанр» Коровина изображал людей на террасе на фоне вечернего солнца.

Замечательна та характеристика, какую Коровин, редкий мастер замечать существенное в человеке, дал Серову того времени: «Серов был человек мрачный, глубоко тоскующий. Он говорил: жизнь просто ненужная, невольная проволочка и тоска... Серов был брезглив, ничто ему не нравилось. Вообще он производил впечатление человека, совершенно упавшего духом. Он очень любил Веласкеса, ценил Репина и как-то не мог сделать ничего своего, словно не зная, что делать. Юморист и насмешник, по характеру скептик, никогда никем и ничем не довольный, он долгое время собирался писать картину: привоз Иверской в публичный дом. Чем увлекла его такая тема, для меня было не совсем понятно. Он обнаруживал еще необыкновенный интерес к стоящим на бирже извозчикам. Однако он недостаточно писал типичное и смешное, хотя и был юморист. И только в своих карикатурах он вполне проявлял себя, в них он был для меня настоящим художником... „Опять надо писать противные морды“, — говорил он, отправляясь на портретные сеансы; казалось, он пишет их только из нужды. Возвращаясь с этих сеансов, он рассказывал: „Пришел, брат, я писать А., старика. Поздоровались, меня пригласили присесть в гостиной и подождать, пока позавтракает. В открытую дверь виден завтрак — папаша, мамаша, дети, стук тарелок... Долго завтракали. Наконец, вытирая рот, вышел папаша: — ну, теперь, господин художник, займитесь делом. И вот, я занимался делом за 500 рублей“, — и Серов качал головой и смотрел мне в глаза. Так Серов „занимался делом“, а я — своими декорациями. Мне все хотелось написать русские большие симфонии в пейзажах с людьми, а Серову Иверскую. Но это так и не вышло».

Вскоре в мастерской Червенко произошло одно важное событие: к Коровину и Серову примкнул Врубель. Врубель приехал в Москву из Киева, где он только что закончил свою прекрасную живопись во Владимирском соборе и в Кирилловской церкви. Его появление и обстоятельства его приезда были необычайны, как, впрочем, все в этом человеке. Вот что рассказывал мне Коровин об этой встрече: «Однажды в октябре, в одиннадцать часов ночи я возвращался домой. Было холодно, грязно, моросил дождь. Москва — мрачная, мокрая, неуклюжая. Все сидят по домам, на улице мрак, туман, слякоть. Из дверей трактиров вырывается пар на улицу. Я шел, задумавшись, в свою деревянную мастерскую. Она стояла в саду, усыпанном мокрыми осенними листьями. Вдруг сзади я услышал: „Коровин!“ Я обернулся — в летнем пальто с приподнятым воротником, в легкой шляпе, стоял Врубель. Узнав, что он две недели уже как приехал, я удивился, что он не отыскал ни меня, ни Серова. В ответ Врубель предложил сейчас же идти с ним в цирк, куда он сам спешил.

— Но ведь цирк уже кончается, поздно!

— В таком случае я приду к тебе завтра.

— Где ты остановился?

Врубель не ответил.

— Я приду завтра в три часа, а вечером пойдем в цирк.

Мы простились.

Отойдя он закричал: — Постой, дай мне три рубля! — Я дал.

На другой день Врубель пришел, как сказал, в три часа в нашу мастерскую. Серов тоже очень ему обрадовался. Врубель не посмотрел совершенно на то, что было написано мною и Серовым и висело в мастерской, и, побыв недолго, стал звать нас непременно в цирк, где он будет нас ждать:

— Я вам покажу замечательную женщину, необычайной женственности и красоты!

Вечером мы с Серовым пошли в цирк. После обычных клоунов, силачей, обезьян на белой лошади выехала наездница.

— Вот она! смотрите! — сказал Врубель.

Наездница прыгала в кольца, пробивала бумагу, ехала стоя на голове. Вглядываясь тщательно в нее, я видел бледное лицо брюнетки, с большими темными глазами и сильно закрученной перевитой косой. Когда она кончила свой номер, Врубель взволнованно сказал: „Пойдемте!“ И быстро потащил нас за кулисы какими-то темными лестницами. Мы вошли, когда отводили лошадь. Наездница, одетая в трико, стояла рядом с человеком низкого роста, сильного и грубого сложения, в костюме паяца и с лицом типичного итальянца из народа. Это был ее муж. Врубель нас тотчас же представил. Тут я увидел ее ближе. Она была небольшого роста,

с совершенно белым, как мрамор, лицом и с большими, добрыми, как у лошади, глазами. Голова ее была посажена красиво, на ровной, прямой, белой шее. Обычный итальянский тип...

— Хороша? — спросил Врубель в сторону.

— Ничего особенного, — сказал Серов и стал прощаться.

Врубель просил меня остаться, чтобы вместе пойти к ним после представления. Они жили недалеко от цирка на Третьей Мещанской, во дворе, в деревянном доме. По грязной лестнице мы вошли в маленькие комнаты с запахом деревянного масла и щей. В первой комнате был диван, на котором стояло огромное полотно. На нем изображалась она, эта женщина, размером вдвое более натуры. Портрет был поясной. Рядом были разбросаны картонки. Портрет давал лицо с огромными глазами, в каких-то облачных красках и был удивительно странный и особенный. На полу лежал тюфяк без простыни. Я догадался, что здесь помещалась мастерская Врубеля. Пальто служило ему, очевидно, одеялом. В соседней комнате, где жила удивительная женщина с мужем, стояла скудная, печальная мебель и стол с вязаной салфеткой, на котором она, положив бумагу, стала резать колбасу и хлеб. Итальянец откупоривал бутылки вина. Одета была она в вязаную, красную шерстяную юбку с голубыми фестонами, в красную шерстяную кофту с синим воротником. На шее у нее была черная, бархатная лента со стертым большим золотым медальоном. Итальянец был тоже в вязаной кофте, подпоясанной широким синим шарфом. В общем они давали цвета каких-то попугаев.

В комнате было жарко. Врубель снял свой элегантный сюртук. Наездница подошла ко мне и сказала почему-то: „Господин Ноблэсс!“ — стала снимать с меня сюртук. Врубель и ее муж без умолку говорили по-итальянски. Я понял, что речь идет о цирке, о каком-то клоуне, который взял вперед деньги и досадил антрепренеру. Врубель жил и горел их профессиональными интересами. Мне было очень странно. У них была своя особая жизнь.

Наездница сидела, как царица, изредка вставляя решающее авторитетное слово. Вглядываясь в нее, я видел, что она была торжественная и в атмосфере обожания (которая ее окружала) была действительно прекрасна. Это была какая-то особая богема, в которой все эти люди понимали друг друга. Я сидел среди них, как чужой. Только тут, наконец, я узнал, что Врубель приехал из Киева с цирком!

На другой день Врубель пришел ко мне. Я предложил ему переселиться к нам в мастерскую, и он вечером же переехал. Итальянцев он больше уже никогда не видал. Перестал интересоваться ими и портрет оставил у них. Он привез с собой картон, на котором в центре композиции был изображен

распятый Христос. Тело Христа было написано все, как бисер; оно было из мелких бриллиантов. Каждая грань была тронута цветами радуги и потому сияла, как алмаз. Херувимы и серафимы, окружавшие Христа, были как бы изумруды, сапфиры, топазы. Поразительными орнаментами соединялись их крылья, опускавшиеся до земли в причудливых строгих и ритмичных формах. Это был каскад необычайных красочных гармоний; опасная грань модерна, плаката, дешевой изысканности и величия серьезной неожиданной формы, равной классикам. Все это поражало, восхищало и подавляло меня.

Но каково же было мое удивление, когда через неделю я увидел этот картон разрезанным на четыре части с наклеенной на них ватмановской бумагой, на которых Врубель стал делать иллюстрации к кушнеровскому изданию „Демона“. Пораженный я высказал Врубелю свое удивление. Он сказал: „Это же никому не нужно, и никто этого не поймет“.

Врубель часто делал костюмы для театра, которые ему не заказывали, рисовал на память карандашом лица женщин, с которыми познакомился, но оставлял их там, где делал. Однажды он взял у меня 25 рублей, тогда большие деньги для нас, и привез на них духи, дорогой заграничный кусок мыла и ликер.

Проснувшись утром, Врубель, стоя в глиняном тазу, обливался теплой водой с духами. Каждый день он бывал у куафёра и чуть не плакал, когда манжеты хоть немного были запачканы краской. Он клал в золу печки куриное яйцо, которое ел с хлебом, запивая ликером, что составляло его завтрак и обед. Но одет он был всегда изысканно-элегантно. Он не любил бывать в гостях у богатых людей (хотя ценил роскошь) и все, что получал, тратил в тот же день. Тогда он, один, отправлялся в лучший ресторан, требовал лучшего метрдотеля, обсуждал с ним изысканные блюда и вино. Понимая гурманство, один метрдотель сказал мне: „Из всей Москвы это настоящий господин, они понимают, и им приятно служить“.

Однажды я пришел в мастерскую и застал Врубеля за работой. На большой, широкой, атласной голубой ленте был сделан прямо от руки четко, без всякой поправки, удивительной формы, невиданный орнамент. Подходя, он остро водил штрих за штрихом, как будто откуда-то его снимал. За орнаментом следовали стильные особенные буквы, и я прочел: „Николаю Евгеньевичу слава, Боже Левочку храни, Шурочке привет!“

Оказалось, соседний дом, богатой немецкой фамилии, узнав, что здесь живет художник, поручил сделать этот плакат на именины Левочки; плакат должен был быть повешен над корзиной со сладостями, которую вывезут на колесиках в разгар

именин. Николай Евгеньевич, как оказалось, был доктор, Левочка любимец семьи, которому доктор сделал операцию, а Шурочка кто — так я и не узнал. За эту работу Врубель получил 10 рублей».

Странно то, что в Москве, столь занятой искусством, после прекрасных фресок Кирилловской церкви в Киеве и работ во Владимирском соборе никто не сумел оценить изумительного дарования Врубеля. Повторяя модное слово «декадент», Москва прилагала его к Врубелю, так что даже Коровина на время оставили в покое. С невероятной злобой и раздражением отнеслись к Врубелю и все интересующиеся искусством, и художники.

«Однажды пришел ко мне Павел Михайлович Третьяков смотреть мои летние картины, — рассказывал Коровин. — Долго раскланиваясь, чем на меня он производил впечатление древнего барина, скромного и серьезного, он внимательно осматривал картины, то чуть ли не касаясь их лицом, то отходя далеко-далеко. На большом столе у стены стояли прекрасные эскизы Врубеля — иллюстрации к „Демону“ и „Хождение Христа по водам“.

— Павел Михайлович, посмотрите на эти замечательные вещи, это работа Врубеля! — Он посмотрел на них искоса и сразу стал со мной прощаться. Я сказал: — Павел Михайлович, вам это не нравится?

— Не знаю, не знаю, — сказал он. — Извините меня, но это не искусство!

Когда пришел Врубель, я рассказал ему, что произошло.

— Если бы он сказал другое, я бы очень удивился, мне было бы очень грустно, если бы это ему понравилось.

Когда Врубель выставил большую акварель — своего умершего сына, в цветах, чудную акварель, дивный трагический портрет, с маленьким шрамом на губе, который был и у отца, то художественный критик, имевший большие претензии на понимание искусства, написал: „Видно, что это сын декадента“.

Прошло 8 лет. Врубель уехал за границу, в мастерскую ко мне опять пожаловал П. М. Третьяков и спросил, где бы увидеть эскиз Врубеля „Хождение по водам“! Эскиз был у меня и был мною приобретен у Врубеля. Я показал его Павлу Михайловичу, и он просил устроить ему эскиз для галереи.

— Отчего же вы тогда не посмотрели, Павел Михайлович?

— Не понял, не понял, — отвечал Третьяков.

Я с радостью уступил ему этот эскиз, как дар. Но на другой стороне этого картона был другой эскиз: занавес для оперы Мамонтова — „Ночь в Италии“, певцы времен Чинквеченто, который Третьяков обещал мне вернуть, разрезав картон, ибо это ему не

нравилось. После смерти Третьякова я сообщил это управлению и оно разрешило и возвратило эскиз, иначе он остался бы похороненным на оборотной стороне картины. Я подарил эту вещь в Третьяковскую галерею, находя ее лучшей, чем первый эскиз...»

Интересно проследить, как отразилась совместная дружеская жизнь всех трех художников на их творчестве. Серов здесь получил больше всего для своей живописи, он находился под влиянием Коровина. Будучи талантливым рисовальщиком и человеком редкой трудоспособности и упорства, он старался усвоить живописную насыщенность и пышность коровинских колоритов. Достигнуть этого вполне он никогда не мог, так как был человеком совсем иного жизнерастворения, но все же живопись его стала сильнее.

Напротив, Врубель ничего не мог заимствовать у Коровина, так же как и Коровин у Врубеля. Это были мощные художественные индивидуальности, и каждая шла своим путем. Коровин искал лиризма в русской природе, в русской деревне, в образах ежесуточной жизни. Врубель же, напротив, говорил: «Я ненавижу ваши мостики, речки, деревеньки... На этом мостике Сегаль может сломать ногу». Сегаль была кровная скаковая лошадь, а Врубель был страстным наездником.

Врубель не был лириком русской жизни. Его захватывала лишь романтика фантастического потустороннего мира. Другое различие их путей заключалось в том, что Коровин был импрессионист и потому прежде всего живописец. Врубель же не был импрессионистом, и живописность никогда не стояла у него на первом плане. Его область была совсем иная; это была гениальная графика, иллюстрация, выражавшая мистические и символические образы, и фантастические орнаменты. Только один раз Врубель увлекся чисто живописной задачей, это в своей картине «Ночное» (Третьяковская галерея), и нужно признать, он достиг здесь большой силы. Коровин, считавший Врубеля совершенно исключительным, мировым художником, говорил часто, что в нем были заложены все позднейшие искания живописи: и Пикассо, и кубизм.

В силу этого основного различия путей Врубель не особенно любил жанр Коровина: его «Испанки» ему не нравились; зато он ценил декоративные искания Коровина. Область сказочной фантастики и романтизма далеких стран и культур объединяла художников.

#### ПОСТАНОВКИ В ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРАХ

Вновь назначенный управляющий императорскими театрами в Москве, Владимир Аркадьевич Теляковский, приехал однажды к Коровину. По отношению к императорским театрам Коровин был преду-

бежден: безвкусице костюма и нелепость декораций порою поражали его. Так, например, в «Руслане и Людмиле», в пещере волшебника-шамана Финна был поставлен глобус. А Жанна Д'Арк сидела на качалке, покрытой персидским ковром. Трудно было без смеха смотреть на кавказцев в «Демоне», которых за кулисами называли бершовцами, т. е. костюмы для них сочинил отставной военный Бершов.

Коровин был в недоумении, когда увидел у себя Теляковского.

— Я пришел к вам, чтобы вы заступились за театр, защитили театр,— сказал Теляковский.

Коровин был поражен, не верил прямо своим ушам. Но с первых же слов Теляковский вызвал в Коровине полное доверие и тем заставил его отдать свой труд громадным сценам императорских театров. Однако с первых же шагов работы Коровину там делались мелкие, но очень неприятные затруднения со стороны прежних служащих. Все вооружились против него, и он чувствовал отчаянную недоброжелательность, затрачивая огромную энергию на преодоление этих мелочных затруднений: вдруг испорчена печь в мастерской, маляры являлись пьяными или не приходят вовсе, балет не хочет надевать коровинские костюмы, те самые костюмы, в которых впоследствии вызывал восторг и изумление Парижа, Лондона и Америки.

При первых постановках Коровина — балета «Конек Горбунок» и оперы «Демон» — пресса как бы взбунтовалась. Слово «декадент» не сходило со страниц газет. Казалось, не было другого дела, как поносить новые постановки императорских театров. Артисты были забыты... Консервативные и либеральные газеты писали одно и то же. Везде только и говорили об этом. Но театры были переполнены. Балет, который раньше давал сорок рублей сбора и старался раздавать билеты по учебным заведениям, теперь был битком набит, хотя, выходя из театра, зрители и ругали постановку. При этом пресса обеспокоила консервативные правительственные круги с совершенно неожиданной стороны.

Однажды Коровин был приглашен в жандармское отделение в Москве. К нему вышел очень приятный человек в штатском, маленький, полный. Он был изысканно любезен и просил сесть, предложив папиросы. У него, видите ли, имеется запрос из Петербурга, касающийся Коровина. Постановки, вызвавшие такую сенсацию, требуют маленького объяснения, которое несколько не должно огорчать художника. После всех этих любезных прелюдий он наконец сказал главное:

— Скажите, пожалуйста, какая связь между импрессионизмом, который вы проводите на сцене, и социализмом?

Коровину редко приходилось так широко открыть глаза, как в этом случае.

— Вы не подумайте, что это допрос,— сказал он.— Это только необходимое разъяснение и мне нужно что-нибудь ответить в Петербург.

Коровин мало понимал в политических учениях, но возразил, что решительно не находит никакой связи между импрессионизмом и социализмом и никогда подобного вопроса себе в своем творчестве не ставил.

— Так, так,— сказал он,— так и запишем. Все же вы со мной не совсем искренни, хотя я желаю вам только добра. Против вас вся пресса, и я мог бы вам помочь.

Коровин ответил ему, что наша пресса невежественна в вопросах искусства. Тем и закончился этот любопытный разговор.

А театры были по-прежнему полны, и в самой прессе наконец образовалось два враждебных лагеря, за и против Коровина, и публика также раздвоилась. На репетициях одни жали Коровину руку, другие мрачно молчали. Работа Коровина была периодом совершенно исключительного расцвета декоративного искусства на сцене императорских театров в Петербурге и Москве. Коровинские постановки были событием в истории балета.

Его сказочные пираты, испанки, испанцы и персианки были вовсе не реалистичны, вовсе не списаны с исторических и национальных костюмов. Театр не этнографический музей, говаривал Коровин. Эту мысль К. А. всегда проводил в своих постановках. Он считал, что театр не должен пассивно воспроизводить реальность; изображая лес, не следует тащить на сцену настоящую березу. Поставить действительные юрты и фигуры самоедов в подлинных костюмах не значит дать декорацию Севера. Всякий, кто вступает на этот путь, покидает путь художественного творчества. А театр должен всегда действовать средствами искусства. Художественная фантазия писателя, поэта, драматурга, юмориста, живописца никогда не должна ставить своей целью пассивно отразить то, что есть, или то, что когда-то было. Искусство берет свои образы, проблемы, идеи из действительной жизни, но оно поднимает их в план прекрасного, в совсем особый мир, и серый мир ежедневной реальности всегда лежит глубоко под ним.

Для бенефиса Шаляпина был поставлен «Демон». Фигуру Демона Коровин выполнил в стиле Врубеля, которого к тому времени уже не было в живых. Он хотел этим выразить уважение к памяти друга и восхищение его художественной трактовкой лермонтовских образов. Кавказ Коровин хорошо знал и удивительно передал родство кавказских скал, врубелевское изваяние демона и лермонтовскую лирику таинственного величия Кавказа. Вслед за «Демоном» он выполнил постановки следующих опер: «Руслан и Людмила», «Игорь», «Садко»,

«Хованщина», «Жизнь за Царя», «Град Китеж», «Русалка», «Салтан», «Золотой Петушок», «Кощей Бессмертный», «Снегурочка», «Евгений Онегин», «Богема», «Фауст», «Мефистофель», «Скупой рыцарь», «Майская ночь» и, наконец, все «Кольцо нибелунгов». Балеты были поставлены: «Конек-Горбунок», «Золотая рыбка», «Спящая красавица», «Корсар», «Дон Кихот», «Раймонда», «Аленький цветочек», «Саламбо», «Баядерка», «Дочь Фараона», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Карнавал в Венеции», «Дочь моря», «Эсмеральда». А в Малом и Александринском в его декорациях были

поставлены: «Ревизор», «Горе от ума», «Вишневый Сад», «Живой труп», «Макбет» и «Буря».

Некоторые из этих постановок вызвали наконец всеобщее и полное признание.

К этому времени относятся и выставки «Мира искусства» в Петрограде и Москве. Коровин постоянно участвовал в них, выставя портреты, декоративные эскизы, панно Парижской выставки, картины Севера, Средней Азии, Сибири и Кавказа. Потом выставка эта разделилась и образовался «Московский Союз русских художников», где Коровин всегда выставлял свои вещи.

# РОДОСЛОВНАЯ АННЫ АНДРЕЕВНЫ АХМАТОВОЙ

В. А. Черных

Вовсе нет у меня родословной,  
Кроме солнечной и баснословной...

*«Поэма без героя»*

Может возникнуть вопрос: а нужно ли такое исследование? Имеет ли смысл интересоваться предками выдающихся людей и в их числе замечательных поэтов? Никем не доказано, что талант и, в частности, «таинственный песенный дар» могут передаваться по наследству. Напротив, всё, что мы знаем о родне великих поэтов, свидетельствует скорее об обратном. Пример Василия Львовича Пушкина и его гениального племянника — не более чем исключение, подтверждающее правило.

Задумывалась об этом и сама Анна Ахматова. В поздних автобиографических записях она отмечает, что «в семье никто, сколько глаз видит кругом, стихи не писал, только первая русская поэтесса Анна Бунина была теткой моего деда Эразма Ивановича Стогова»<sup>1</sup>. Фактически это, как увидим дальше, не совсем точно. Да и не в этом, наверное, дело. Дело не в том, чтобы искать в предках корни поэтического таланта. Важно другое — почувствовать и понять те многообразные живые связи, которые могут иметь характер притяжения или отталкивания, но которые всегда так или иначе, осознанно или неосознанно тянутся от предков к потомкам, влияя на формирование их личности.

Историческое самосознание каждого человека возникает первоначально — еще в детстве — как сознание причастности к определенной семье, роду и лишь затем — к определенному социальному слою, нации и т. д.

Те исторические процессы и события, в которых участвовали наши родители и предки, — это для каждого из нас особенный, наиболее интимный разрез отечественной истории. О них приходится не только читать, но и слышать устные рассказы родителей и родственников. Эти события и явления образуют такими подробностями, о которых не прочита-

ешь ни в какой книге, они видятся под необычным углом зрения, приобретают особую эмоциональную окраску.

Хорошо известно, как живо и глубоко интересовался своей родословной Пушкин, какое существенное отражение получила она в его творчестве. И по-видимому, не случайно выдающийся советский историк академик С. Б. Веселовский посвятил предкам Пушкина специальное исследование<sup>2</sup>. Блок, раскрывший в поэме «Возмездие» целый пласт русской общественной жизни последней трети XIX столетия, поставил в центре этого лирико-эпического повествования семью своих родителей и деда. Родословная Блока подробно исследована одним из его первых биографов — В. Н. Княжниним<sup>3</sup>. Дополнительные данные о предках Блока опубликовала М. А. Круглова<sup>4</sup>.

Пушкина Ахматова боготворила, Блока считала «не только величайшим европейским поэтом первой четверти двадцатого века, но и человеком-эпохой, т. е. самым характерным представителем своего времени»<sup>5</sup>. И нам представляется, что вопрос о том, каково было отношение Ахматовой к своей родословной, какое преломление получили реальные родственные связи, семейные легенды и традиции в ее творчестве, не может быть безразличным для всех, кто интересуется и творчеством Ахматовой, и Ахматовой как личностью.

Задачей настоящего исследования является выяснить на основании печатных и архивных источников реальную родословную А. А. Ахматовой и сопоставить ее с поэтической родословной, нашедшей воплощение в стихах Ахматовой и ее автобиографической прозе.

\* \* \*

У Анны Андреевны Гóренко, известной всему миру под литературным псевдонимом Ахматовой, было, как и у каждого из

нас, четыре прадеда и четыре прабабки. Прадед по прямой мужской линии Андрей Яковлевич Горенко, как видно из его формулярного списка, сохранившегося в делах Департамента герольдии<sup>6</sup>, происходил из крепостных крестьян помещика Орлова, из села Матусово Черкасского уезда Киевской губернии. Родился он около 1784 г. В декабре 1805 г. по рекрутской повинности вступил рядовым в 41-й Егерский полк. В составе этого полка участвовал в русско-турецкой войне 1806—1812 гг. сначала в Валахии, затем в Болгарии. В 1810 г. он отличился «при разбитии неприятеля у речки Темрук и взятии в плен самого начальствующего турецким войском трехбунжужного паши Пехливана с чиновниками его». Летом 1812 г. полк был переброшен на войну с Наполеоном. Андрей Горенко участвовал в бою под Красным, а затем «при селении Бородине в генеральном сражении находился, за что имеет серебряную медаль». Прodelав с полком весь заграничный поход, «1814 года, марта 18 при городе Париже в сражении находился» и за взятие оногo также удостоился серебряной медали. В марте 1813 г. Андрей Яковлевич Горенко был произведен в унтер-офицеры, в декабре 1825 г. получил чин прапорщика, заслужив тем самым дворянское достоинство (личное, а не потомственное). О жене его мы знаем только, что звали ее Марьяной. Сохранилось метрическое свидетельство, в котором сказано, что 7 августа 1818 г. «у унтер-офицера Егерского полка Андрея Яковлева Горенка и жены его Марьяны родился сын Антоний» — дед Ахматовой.

Вторым прадедом Ахматовой по отцовской линии был, как это видно из формулярного списка ее деда, поручик Иван Воронин, на дочери которого Ирине женился Антон Андреевич Горенко. Прадеды Ахматовой по отцовской линии были незнатного происхождения и выслужили дворянство на военной службе. Прадеды же по материнской линии — Иван Дмитриевич Стогов и особенно Егор Николаевич Мотовилов были родовитыми дворянами. Яркие портреты их обоим нарисовал дед Ахматовой Эразм Иванович Стогов в своих воспоминаниях, опубликованных в журнале «Русская старина»<sup>7</sup>.

Стоговы вели свой род от новгородских бояр. Это обстоятельство запомни-

лось Ахматовой, вошло глубоко в ее сознание и воплотилось в стихотворении, написанном в 1916 г.:

...Спокойной и уверенной любви  
Не превозмочь мне к этой стороне:  
Ведь капелька новгородской крови  
Во мне — как льдинка в пенистом вине...

Согласно семейным преданиям, предки Стоговых были выселены из Новгорода Иваном Грозным и испомещены в Можайском уезде. К концу XVIII в. они обеднели. Прапрадед Ахматовой — Дмитрий Дементьевич Стогов владел небольшим имением Золотилово Можайского уезда Московской губернии и двумя десятками душ крестьян. Его сын Иван Дмитриевич (прадед Ахматовой), владевший Золотиловом нераздельно с братьями, настойчиво пытался обосновать древность дворянского рода Стоговых. Однако ему не удалось доказать происхождение своей семьи от Федора Васильевича Стогова, владевшего, согласно писцовым книгам 1627 г., поместьями в Можайском уезде и на Белоозере. Московское губернское дворянское депутатское собрание признало происхождение И. Д. Стогова лишь от его деда — Дементия Артемьевича, приобретшего Золотилово путем покупки. В январе 1804 г. И. Д. Стогову была выдана грамота, свидетельствующая, что «он и род его внесен в Дворянскую родословную Московской губернии книгу, в первую ее часть»<sup>8</sup>. В первую часть родословных книг вносились, как известно, фамилии, которым дворянство было пожаловано между 1685 и 1785 гг.

Дмитрий Дементьевич Стогов, по свидетельству его внука Эразма, слыл среди соседей колдуном, умел заговаривать кровотечение, отговаривать головную боль. Все трое его сыновей — Михаил, Иван и Федор — служили в военной службе при Суворове, причем Иван был якобы его «бессменным ординарцем»<sup>9</sup>. Из формулярного списка Ивана Стогова видно, что в 1789 г. он участвовал во взятии Гаджибея, а затем воевал на Дунае на судах Черноморского гребного флота<sup>10</sup>. Выйдя в 1796 г. в отставку подпоручиком, Иван Дмитриевич Стогов до старости служил в Можайске по выборам — городничим, судьей, казначеем. Умер он в 1852 г. 86 лет от роду.

По словам своего сына Эразма, Иван Дмитриевич Стогов « всю жизнь не знал



вкуса в водке и вине, не дотрагивался до карт, был до крайности богомолен, посты соблюдал до аскетизма, все знали его как честнейшего и совершенно бескорыстного человека. Воспитание миновало его, церковную печать он читал свободно, ну, а гражданскую не очень быстро, да и считал греховным читать гражданскую книгу <...> Улыбка была редкой гостьей. <...> В опасных случаях был чрезвычайно смел. <...> Характера был чрезвычайно вспыльчивого, над зависящими от него был неумолимо строг, даже жесток»<sup>11</sup>; сына своего сек нещадно. Женат он был на дочери Рузского уездного казначея Максима Кузьмича Ломова — Прасковья. По словам Эразма Стогова, Максим Ломов умер в глубокой старости от горя, что «француз взял Москву».

Прабабка Ахматовой Прасковья Максимовна Ломова (1781—1832), как вспоминал ее сын Эразм, слыла первой красавицей в Рузском уезде. Немного знала грамоту (писала печатными буквами, не соблюдая орфографии). Была очень доброй, все ее любили, только муж был груб и жесток с нею. Беременная семнадцатым ребенком, она упала с дрожек и в родах умерла. Большинство их детей умерли в раннем детстве; в живых остались три сына и четыре дочери. Сыновьям своим Иван Дмитриевич Стогов дал диковинные имена: Эразм, Илиодор и Епафродит. Все они окончили Морской кадетский корпус в Петербурге и стали морскими офицерами<sup>12</sup>. Их формулярные списки сохранились в РГАВМФ.

Второй прадед А. А. Ахматовой по материнской линии — Егор Николаевич Мотовилов (1781—1837) был знатным и богатым симбирским помещиком. Свой род он вел от Федора Ивановича Шевляги — родного брата Андрея Ивановича Кобылы — родоначальника царского дома Романовых<sup>13</sup>. Егор Мотовилов владел имением Цильна в 60 верстах от Симбирска и несколькими сотнями душ крестьян. В молодости он недолго служил артиллеристом в кавказских гарнизонах, а выйдя в 1801 г. в отставку в чине поручика, поселился в своем имении<sup>14</sup>. Слыл он домоседом, нелюдимом, человеком гордым и независимым.

Жена его Прасковья Федосеевна была урожденная Ахматова. Ее девичью фамилию и избрала Анна Андреевна в качестве своего литературного псевдонима, созда-

ла в своем воображении образ «бабушки-татарки», ввела его в свою поэзию, сделала частью своей поэтической биографии.

Мне от бабушки-татарки  
Были редкостью подарки;  
И зачем я крещена,  
Горько гневалась она...

— писала Ахматова в «Сказке о черном кольце» в 1917 г.

О своих предках по материнской линии Анна Андреевна еще в отроческие годы могла прочитать в воспоминаниях своего деда Эразма Ивановича Стогова. Когда его записки печатались в «Русской старине», царскосельской гимназистке Ане Горенко было 13—14 лет. Она уже сочиняла стихи, была вдумчивой, впечатлительной девочкой. Из воспоминаний деда, дополненных, наверное, рассказами матери, Аня Горенко и могла впервые узнать, что ее прабабка в девичестве носила фамилию Ахматова. Эта фамилия чем-то поразила ее, сопоставилась в ее сознании со школьными представлениями о хане Ахмате, о конце ордынского ига. Всю жизнь А. А. Ахматова была убеждена, что в ее жилах течет кровь ханов Золотой Орды, неоднократно вспоминала и писала об этом. Так, в автобиографическом очерке «Начало», написанном в конце 1950-х годов, Ахматова сообщала: «Назвали меня Анной в честь бабушки Анны Егоровны Мотовиловой. Ее мать была чингизидкой, татарской княжной Ахматовой, чью фамилию, не сообразив, что собираюсь быть русским поэтом, я сделала своим литературным именем»<sup>15</sup>.

В действительности Прасковья Федосеевна Ахматова была, конечно, не татарской княжной, а русской дворянкой. Ахматовы — старинный дворянский род, происходивший, наверное, от служилых татар, но давным-давно обрусевший. Еще в Казанском походе Ивана Грозного участвовал Кирилл Васильевич Ахматов; двое Ахматовых были стольниками при Петре I. Прямые предки Прасковьи Федосеевны были внесены в VI (самую древнюю) часть родословной книги дворян Симбирской губернии и вели свой род от Степана Даниловича Ахматова, верстанного в конце XVII в. по городу Алатырю<sup>16</sup>. Никаких данных о происхождении рода Ахматовых от хана Ахмата или вообще от ханского рода Чингизидов не имеется. Княжеского титула Ахматовы

никогда не носили. И все-таки сохранившееся в памяти Анны Ахматовой семейное предание, возможно, имеет какие-то реальные основания. Дело в том, что мать Прасковьи Федосеевны — Анна Яковлевна до замужества носила фамилию Чегодаева и, по всей вероятности, происходила из рода татарских князей Чегодаевых<sup>17</sup>. Разумеется, невозможно доказать происхождение князей Чегодаевых (Чагатаевых), впервые упоминаемых в XVI в., от сына Чингизхана Чагатая (Джагатая), умершего в 1242 г. Однако, скорее всего, именно эти, нуждающиеся еще в тщательной проверке, генеалогические данные могли послужить основой для легенды о родстве предков Ахматовых с потомками ханов Золотой Орды.

Прасковья Федосеевна и Егор Николаевич Мотовиловы умерли в 1837 г., выдав незадолго до того свою дочь Анну за Эразма Стогова.

\* \* \*

Дед Анны Ахматовой по материнской линии Эразм Иванович Стогов прожил долгую и бурную жизнь. Родился он 24 февраля 1797 г. в родовом имении Золотилово Можайского уезда, умер 17 сентября 1880 г. 83 лет от роду. Судя по его воспоминаниям, напечатанным в «Русской старине», он был не лишен литературного таланта.

Мальчиком лет шести его отдали на воспитание в Лужецкий монастырь под Можайском. Там он пробыл полтора года и, по его словам, «ничему не научился». Когда ему было лет восемь, его отправили к соседу и дальнему родственнику, богатому помещику Борису Карловичу Бланку. У Бланка жила теща Варвара Петровна Бунина, которая, по словам Э. Стогова, «приходилась нам как-то родней». К ней приезжала ее сестра — Анна Петровна Бунина — известная в то время поэтесса. Эразм называл ее «теткой», но в действительности она была ему дальней родственницей, а не родной теткой, как полагала А. А. Ахматова. В 1807 г. А. П. Бунина взяла Эразма с собой в Петербург и через своего брата Ивана устроила его в Морской кадетский корпус. По окончании корпуса Эразм Стогов 20 лет прослужил в Восточной Сибири и на Камчатке, командовал кораблями, оставил очень интересные записки о жизни на этой далекой окраине России,

быте местных жителей, положении солдат и каторжников, дал яркую характеристику представителей местной администрации и духовенства.

Вернувшись в 1833 г. в Петербург, Э. И. Стогов познакомился с Л. В. Дубельтом и вскоре добился перевода из флота в жандармы. В начале 1834 г. он был назначен штаб-офицером корпуса жандармов в Симбирск. Три года, проведенные на этой службе, он считал счастливейшим временем своей жизни. «В Симбирске я был по праву первым, и мое слово имело вес и значение». С обезоруживающей откровенностью рассказывает он в своих записках, как шантажировал губернатора А. М. Загряжского и наконец добился его увольнения, как решительно подавлял крестьянские волнения, с каким наслаждением и непоколебимой уверенностью в своей правоте занимался интригами и слежкой, разумеется, исключительно «ради блага ближних и Отечества».

Там же, в Симбирске, Э. И. Стогов женился на дочери помещика Мотовилова Анне Егоровне. Вот как он сам описывает свою женитьбу. Прежде всего он, пользуясь своей служебной осведомленностью, составил список 126 невест «великодушных», т. е. имеющих приданое не менее ста душ. Затем стал собирать подробные сведения о каждой из этих невест. Наконец, остановил свой выбор на дочерях Егора Мотовилова. Поехал к нему в Цильну. Скромный дом. Две дочери — Анна и Александра. Посидел, посмотрел, послушал и в конце разговора попросил родителей отдать за него старшую дочь.

— Да вы не могли знать моей дочери? — спросил удивленный Мотовилов.

— Извините, я жандарм, я обязан все знать и знаю.

— Но я должен вам сказать, что мы вас не знаем.

— Вот это правда: предоставляю вам узнать обо мне, а я вам доложу, что я превосходный человек во всех отношениях.

Через четыре дня Мотовиловы согласились на свадьбу.

...Потом подошел я к невесте.

— С родителями вашими уладил, — сказал я, — остается дело за вами.

— Я вас совсем не знаю, — отвечала она.

...— Нет ли во мне чего-нибудь противного?

— Нет,— отвечала она.

— В таком случае пойдемте к образу, перекрестимтесь.

И только она перекрестилась, как я быстро поцеловал ее и сказал: теперь и с вами кончено, теперь вы моя невеста...<sup>18</sup>

В 1837 г. Стогов был назначен начальником канцелярии киевского генерал-губернатора Д. Г. Бибикова. С грустью расставался он с Симбирском. «Прощай, моя лихая деятельность! Я был на своем месте и по способности и по характеру. Я был любим всем обществом, не делал зла, а прекращал злоупотребления тихо, без шума, и старался исправлять, а не губить»<sup>19</sup>.

После этой «лихой деятельности» служба в Киеве казалась ему пресной, хотя, как он писал, с 1837 по 1851 г. он был «самым близким человеком при Бибикове». Выйдя в 1851 г. в отставку, Эразм Стогов поселился в купленном им имении Снитовка Летичевского уезда Подольской губернии. Ему перевалило за 70 лет, когда он принялся за мемуары, которые еще при его жизни начали печататься в «Русской старине» под общим заглавием: «Очерки, рассказы и воспоминания Э... ..ва». После смерти Э. И. Стогова М. И. Семевский напечатал его «Помертные записки» за полной подписью. В 1903 г. воспоминания Стогова были вновь напечатаны в «Русской старине» в значительно расширенной редакции. В целом записки Э. И. Стогова отличаются незаурядными литературными достоинствами и вместе с тем представляют собой ценный исторический источник, заслуживающий специального изучения<sup>20</sup>. На фронтисписе 7-го номера «Русской старины» за 1903 г. помещен гравированный портрет Э. И. Стогова работы Г. И. Грачева. С портрета смотрит полный, крупный старик с мясистым носом, густыми бровями, окладистой седой бородой. Левая бровь сильно приподнята. Толстая нижняя губа. Мешки под глазами. Бородавки на лице. Выражение лица властное и недоброе.

Дополнительные сведения о Э. И. Стогове сообщила его дочь Ия Эразмовна (в замужестве—Змунчилла) в письме к М. И. Семевскому, написанном после смерти отца. Выдержки из этого письма Семевский напечатал в «Русской стари-

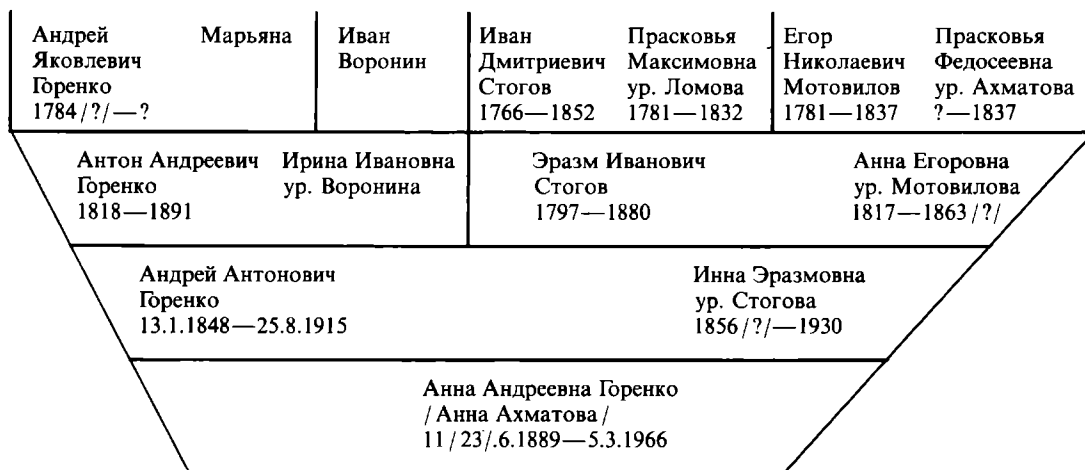
не». По словам дочери Стогова, «идеалом всей его жизни был покойный Николай I; он ставил его на недостижимую высоту и поклонялся ему усердно и пламенно. Отец всегда был в хорошем расположении духа, говорил, шутил и смеялся очень охотно. Со всеми посторонними, без различия звания, положения и состояния он был всегда внимателен, любезен и приветлив. Молился он всегда долго и усердно, но духовенства не жаловал. Здоровьем пользовался завидным <...> Никогда не пил ни капли вина. <...> С детьми своими отец был всегда очень строг и требователен. <...> Роскошь и развлечение преследовал строго, но дети были всегда веселы. <...> Когда дочери выросли, он сделался снисходительным другом их, к внукам же был бесконечно добр и ласков. Шесть лет тому назад, т. е. в 1874 г., отец выдал замуж последнюю дочь и дал нам дарственную на свои имения (около 4000 десятин)...»<sup>21</sup>.

Жена Эразма Ивановича Стогова Анна Егоровна, урожденная Мотовилова, родилась в 1817 г., умерла около 1863 г., оставив мужу, пережившему ее на 17 лет, сына и пятерых дочерей, младшая из которых—Инна Эразмовна стала впоследствии матерью Анны Андреевны Ахматовой.

Единственного своего сына—Илиодора Э. И. Стогов, по семейным преданиям, проклял за непослушание, выгнал из дома и лишил наследства. В 1882 г. Илиодор Эразмович Стогов занимал скромную должность учителя немецкого языка в Полтавском реальном училище<sup>22</sup>. Пятерых дочерей Э. И. Стогов выдал замуж за соседей по имению: Анну—за Виктора Модестовича Вакара, Аллу—за Владимира Тимофеевича, Ию—за Александра Григорьевича Змунчиллу, Зою—за Льва Демьяновского<sup>23</sup>. Согласно семейному преданию, младшая из сестер—Инна Эразмовна также была выдана за Змунчиллу, по-видимому брата или племянника Александра Григорьевича—мужа ее старшей сестры Ии.

Родственные связи между семьями дочерей Э. И. Стогова оставались весьма тесными и много лет спустя после его смерти. В письмах Ани Горенко к мужу своей умершей сестры Инны—Сергею Владимировичу фон Штейну, посланных из Киева в 1906—1907 гг., неоднократно упоминаются дядя и тетка Вакар, у которых Аня

## Родители и предки Анны Ахматовой



Родословная  
А. А. Ахматовой

гостила в рождественские праздники, кузина Наничка—Мария Александровна Змунчилла, в доме которой Аня жила, когда оканчивала Киевскую Фундуклеевскую гимназию, «кузен Демьяновский» — по-видимому, Григорий Львович и «кузен Саша» — Александр Владимирович Тимофеевич. Упоминаются, хотя и значительно реже, и родственники по линии отца, в частности «тетя Маша» — старшая сестра отца Мария Антоновна.

\* \* \*

Дедом Ахматовой по отцовской линии был Антон Андреевич Горенко, родившийся 7 августа 1818 г. В 14 лет он — юнга Черноморского артиллерийского училища, в 20 — унтер-офицер 2-го учебного морского экипажа в Севастополе. В 1842 г. он прапорщик, в 1851 г. — подпоручик. Во время Крымской войны, как сказано в его формулярном списке, он «участвовал в обороне Севастополя. Находился в действительном сражении 5 октября 1854 г. на Николаевской батарее при отражении атаки соединенного неприятельского флота». В 1855 г. награжден орденом Анны 3-й степени, а в 1858 г. — Владимира 4-й степени; тем самым он приобрел потомственное дворянство и был внесен в 2-ю часть родословной книги дворян Таврической губернии. К 1864 г. он — штабс-капитан, смотритель Севастопольского морского госпиталя; в 1882 г. — майор, смотритель портовых земель и садов в Севастополе. Умер в 1891 г. Женат он был на дочери поручика Ивана Воронина — Ирине. Отец девятерых детей <sup>24</sup>.

Согласно семейному преданию, Антон Горенко был женат на гречанке, от которой Анна Андреевна будто бы унаследовала характерный профиль. В одной из автобиографических заметок, относящихся к началу 1960-х годов, Анна Ахматова писала: «Предки: 1) Чингизхан. Ахмат (посл<едний> хан Зол<отой> орд<ы>)... 2) предки — греки, всего вернее — морские разбойники» <sup>25</sup>. Можно полагать, что «предки-греки» столь же легендарны, как и «бабушка-татарка». Во всяком случае, бабушка Ахматовой по отцу — Ирина Ивановна Воронина, по всей вероятности, гречанкой не была. Не исключено, однако, что гречанкой могла быть не бабушка, а прабабка Ахматовой — жена поручика Ивана Воронина, имени которой мы не знаем.

Отец Ахматовой — Андрей Антонович Горенко родился в Севастополе 13 января 1848 г. Он был вторым ребенком в семье и старшим из сыновей. Когда ему исполнилось десять лет, отец отдал его кадетом в Черноморскую штурманскую роту. В XIII части Общего морского списка (СПб., 1907) опубликован формулярный список А. А. Горенко, из которого мы узнаем, что 14 лет он был переведен в юнкера, а в 1868 г., 20 лет от роду, произведен в кондукторы корпуса инженер-механиков Черноморского флота. В 1869—1870 гг. находился в заграничном плаваньи. По возвращении получил первый офицерский чин. В 1875 г. он в чине мичмана назначен штатным преподавателем Морского училища в Петербурге. По службе он продвигался медленно. Лишь в 1879 г. в возрасте 31 года он произведен

в лейтенанты и награжден орденом св. Станислава 3-й степени. Одновременно с преподаванием в Морском училище А. А. Горенко занимается общественной деятельностью. Широкий резонанс имело, в частности, его выступление 7 января 1881 г. на заседании IV отделения Императорского технического общества с резкой критикой деятельности Российского общества пароходства и торговли. В газете «Николаевский вестник» сообщалось, что А. А. Горенко, «основываясь на точных сведениях и на данных, почерпнутых из отчетов самого же общества, доказал преступную небрежность, с какою ведет оно свои морские операции...»<sup>26</sup>.

В серед. 1881 г. служба А. А. Горенко едва не оборвалась. Сохранилось дело Департамента полиции «О политической неблагонадежности лейтенантов Андрея Горенко и Гаврилова, и мичмана Кулеша», начатое 14 апреля 1881 г.<sup>27</sup> Суть дела сводилась к тому, что Андрей Горенко, как выяснилось из его перехваченных писем, убеждал своих приятелей в г. Николаеве вступать в фиктивные браки, дабы освободить девушек «из болота удушливой атмосферы родительского дома». Делу дали ход. В самом конце апреля (буквально накануне своей отставки) министр внутренних дел граф М. Т. Лорис-Меликов сообщил управляющему Морским министерством, что преподаватель Морского училища лейтенант Андрей Горенко считается неблагонадежным в политическом отношении. Трудно понять, какую политическую подоплеку усмотрел в словах и действиях лейтенанта Горенко пошатнувшийся диктатор. По-видимому, Лорис-Меликов, обвиняемый в это время в мягкости и нераспорядительности, из-за чего якобы и погиб Александр II, решил проявить в данном случае твердость и бдительность. Началось следствие, результаты которого директор Департамента полиции В. К. Плеве доложил Н. П. Игнатьеву, сменившему Лорис-Меликова на посту министра внутренних дел. Плеве просил министра разрешить возбудить против лейтенанта Горенко «особое производство по исследованию вредного его направления, с целью представления затем о высылке его административным порядком согласно ст. 33 и 34 Положения о мерах по охране государственного порядка». Игнатьев наложил резолюцию: «Согласен. 25 сентября 1881».

33-летнему лейтенанту Горенко грозили серьезные неприятности. Однако за него заступился не кто иной, как набравший в то время силу заведующий агентурой Петербургского охранного отделения Г. П. Судейкин. В поданном им рапорте сообщалось, что первоначальные сведения о неблагонадежности Горенко не подтвердились, а при проведенном у него на квартире обыске ничего преступного не найдено. Следствие тем не менее продолжалось еще целый год, в течение которого А. А. Горенко был отстранен от преподавания в Морском училище.

21 сентября 1882 г. П. Н. Дурново, управлявший в то время судебным отделом Департамента полиции, в ответ на запрос Инспекторского департамента Морского министерства сообщил, что «дознание по совершенному отсутствию данных к обвинению лейтенанта Горенко было прекращено без всяких для него последствий, и затем в Департаменте государственной полиции не имеется никаких сведений, компрометирующих Андрея Горенко в политическом отношении... Равным образом не усматривается также никаких неблагоприятных для Андрея Горенко указаний об отношениях его к сестрам Анне и Евгении, проживающим в Севастополе и обратившим внимание своей неблагонадежностью, первая как привлекавшаяся к дознанию в 1874 и 1878 годах по поводу сношений ее с известными государственными преступниками Соловьевым и Иванчиным-Писаревым, а вторая, как состоявшая, по свидетельству отца казненного государственного преступника Желвакова, в письменных сношениях с его сыном».

Младшие сестры Андрея Горенко действительно имели непосредственное отношение к народническому революционному движению 1870—1880-х годов. Анна Антоновна Горенко привлекалась в 1874 г. по знаменитому «делу 193-х» — участников «хождения в народ», была подчинена негласному надзору полиции, затем арестована в 1879 г. по подозрению в укрывательстве А. И. Иванчина-Писарева, освобождена под залог; в 1882—1883 гг. входила в петербургский народо-вольческий кружок<sup>28</sup>.

Евгения Антоновна (по мужу — Арнольд) в 1882 г. была подчинена негласному надзору ввиду обнаружившейся ее

переписки с Н. А. Желваковым (застрелившим 18 марта 1882 г. в Одессе по приговору «Народной воли» военного прокурора В. С. Стрельникова и казненным вместе с С. Н. Халтуриным). В 1884 г. на ее квартире в Петербурге, по сведениям жандармского управления, происходили собрания «Союза молодежи» партии «Народная воля»; позднее она стала врачом, жила в Севастополе и Одессе<sup>29</sup>. Умерла она в 1927 г.

Что же касается Андрея Антоновича Горенко, то дело, грозившее весьма серьезными последствиями, окончилось для него вполне благополучно. Этот неожиданный и резкий поворот в «деле Горенко», осуществившийся к тому же не без участия Г. П. Судейкина, невольно вызывает подозрение, не пытался ли вербовать его этот «король провокации», сплетавший в то время сеть тайной агентуры вокруг остатков «Народной воли». Достоверных данных, подтверждающих это подозрение, нам обнаружить не удалось. С Морским училищем и вообще с военным флотом Андрею Антоновичу Горенко все-таки пришлось расстаться. 24 октября 1882 г. он был «уволен для службы на судах коммерческого флота». Три года спустя он вновь был зачислен на действительную службу и плавал в должности старшего штурмана на шхуне «Редут-Кале» в Черном море.

В марте 1887 г. в возрасте 39 лет Андрей Антонович окончательно уволился из военно-морского флота с очередным чином капитана 2-го ранга и поселился с семьей в Одессе. Так что сведения, приводимые А. А. Ахматовой в автобиографической заметке «Коротко о себе»: «Я родилась 11(23) июня 1889 года под Одессой (Большой Фонтан). Мой отец был в то время отставной инженер-механик флота»<sup>30</sup>, — вполне соответствуют действительности.

В 1880-е годы имя Андрея Горенко довольно часто встречается на страницах как специальных изданий, так и провинциальных газет Юга России. В трудах Общества для содействия русской промышленности и торговле напечатаны его статьи об организации пенсионной кассы для моряков и об учреждении в Одессе правительственной инспекции для квалификационного освидетельствования судов по примеру английского «Ллойда». Литературная деятельность А. А. Горенко не

ограничивалась профессиональными проблемами. Газета «Одесские новости» в 1888—1889 гг. указывает его фамилию в списке своих основных сотрудников. В эти годы «Одесские новости» печатают рецензии на мемуары Гарибальди, на романы Доде и Шпильгагена за подписью А. Г. Можно согласиться с предположением одесского краеведа Р. А. Шувалова, что они, по всей вероятности, принадлежат перу отца Анны Ахматовой<sup>31</sup>.

В 1890 г. Андрей Антонович Горенко вернулся с семьей из Одессы в Петербург. В 1891 г. он значится в «Адрес-календаре» чиновником особых поручений Государственного контроля в скромном чине титулярного советника (соответствовавшем чину лейтенанта флота, который А. А. Горенко имел до отставки). В гражданской службе он продвигался несколько успешнее, чем в военной. К 1898 г. он — надворный советник, помощник генерал-контролера Департамента гражданской отчетности Государственного контроля. Затем он переходит на службу по ведомству путей сообщения. В 1904 г. он — статский советник, член Совета главноуправляющего Главного управления торгового мореплавания и портов (должность управляющего занимал вел. кн. Александр Михайлович), член комитета Общества содействия русской промышленности и торговле, член правления Русского Дунайского пароходства. Как вспоминала Ахматова, вскоре «отец „не сошелся характером“ с великим князем Александром Михайловичем и подал в отставку, которая, разумеется, была принята»<sup>32</sup>.

Известно, что брак Андрея Антоновича Горенко с матерью Анны Ахматовой Инной Эразмовной был его вторым браком. В послужном списке лейтенанта Андрея Горенко, составленном к 1 января 1881 г., указано, что он «женат первым браком на дочери умершего капитана Васильева девице Марии, имеет детей: сыновей — Николая, род. 17 мая 1875 г., и Антона, род. 7 января 1878 г. Жена и дети православного исповедания»<sup>33</sup>. Никакими сведениями о судьбе этих сводных братьев Анны Ахматовой мы не располагаем. Интересно, что и в послужном списке, составленном 24 июня 1886 г., указано, что А. А. Горенко «женат первым браком на дочери умершего капитана Васильева девице Марии Григорьевне», и лейтенант

Горенко собственноручно заверил этот список: «читал и верно»<sup>34</sup>, хотя несомненно, что к 1886 г. А. А. Горенко был уже женат (может быть, первоначально гражданским браком?) на Инне Эразмовне, урожденной Стоговой. В 1885 г. родилась их старшая дочь Инна.

В 1905 г. Андрей Антонович оставил свою вторую семью, насчитывавшую к этому времени трех дочерей и двух сыновей, и связал жизнь с Еленой Ивановной Страннолюбской (ур. Ахшарумовой) — вдовой его товарища по преподаванию в Морском училище, известного педагога контр-адмирала А. Н. Страннолюбского, умершего в 1903 г. Мать увезла детей в Евпаторию, а затем в Севастополь. Ане Горенко было в это время 16 лет. В ее письмах к С. В. фон Штейну, написанных полтора-два года спустя после развода родителей, явственно чувствуется ее неприязнь к отцу. Сообщая в феврале 1907 г. Штейну о своем решении выйти замуж за Н. С. Гумилева, она спрашивает: «Как вы думаете, что скажет папа, когда узнает, о моем решении? Если он будет против моего брака, я уйду и тайно обвенчаюсь с Nicolas. Уважать отца я не могу, никогда его не любила, с какой же стати буду его слушаться»<sup>35</sup>.

После 1910 г., когда Анна Андреевна, выйдя замуж за Н. С. Гумилева, снова поселилась в Царском Селе, встречи ее с отцом, по-видимому, были эпизодическими. Однако когда летом 1915 г. отец тяжело заболел, Анна Андреевна неотлучно находилась при нем, ухаживая за больным вместе с Е. И. Страннолюбской. 26 августа 1915 г. в газете «Новое время» появилось короткое объявление: «25-го августа после непродолжительной, но тяжелой болезни скончался Андрей Антонович Горенко, о чем с глубокой скорбью извещает семья покойного. Панихида на квартире покойного (Набережная Средней Невки, 12) <...> Погребение 27-го»<sup>36</sup>. Похоронен отец Ахматовой на Волковом кладбище.

Сведения о внешнем облике и характере Андрея Антоновича Горенко немногочисленны и отрывочны. Сама Ахматова в своих записках упоминает лишь о том, что отец еще в детстве называл ее шутя «декадентской поэтессой»<sup>37</sup>, а в другом месте говорит, что он был «хорошим отцом, но плохим мужем».

Младший брат Анны Ахматовой Виктор Андреевич Горенко вспоминал, что отец был «страшный мот и вечно увивался за женщинами»<sup>38</sup>. Жена Виктора Андреевича Ханна Вульфовна Горенко со слов своей свекрови характеризует Андрея Антоновича как «человека необыкновенно высокого роста, очень красивого и представительного, с большим чувством юмора, властного, любящего жизнь, пользовавшегося большим успехом у женщин»<sup>39</sup>.

Вспоминает об Андрее Антоновиче Горенко и Ариадна Владимировна Тыркова (1869—1962), публицист и видный деятель кадетской партии. Она была знакома с семьей Горенко по Царскому Селу. По ее словам, отец Анны Ахматовой «был хороший человек и очень неглупый человек. Любил пожить. Ухаживал, и не без успеха, за всеми хорошенькими женщинами, которых встречал. Был большой театрал. Как-то сказал мне: Я человек не завистливый, а вот тем, кто может у Дузе ручку поцеловать, страшно завидую <...> Анна унаследовала от отца его важную осанку и выразительное лицо. Не было в ней его жизнерадостности. А жадность к жизни отцовская, пожалуй, и была. В нем не было и тени той поэтической сосредоточенности, которой Анна была обвеена. По какому закону наследственности из этой семьи вышла такая умница, такая оригинальная, глубоко талантливая и прелестная женщина?

Горенко-отец таланта дочери не ценил. Она рассказывала мне, что, когда под первым своим напечатанным стихотворением она подписала — Анна Горенко, отец вспилел и устроил дочери сцену:

— Я тебе запрещаю так подписываться. Я не хочу, чтобы ты трепала мое имя...»<sup>40</sup>

Судя по воспоминаниям М. В. Каменецкой, А. А. Горенко был знаком с ее матерью А. П. Философовой — известной благотворительницей и деятельницей женского образования — и встречался в ее доме с Ф. М. Достоевским<sup>41</sup>. Сохранилось письмо А. А. Горенко к А. П. Чехову с предложением сотрудничать в газете «Одесские новости»<sup>42</sup>.

До обидного мало знаем мы о матери Анны Ахматовой — Инне Эразмовне. Она была младшей из шести дочерей Эразма Ивановича Стогова. Родилась, по-видимому, в 1856 г.



Ее невестка — Х. В. Горенко пишет в своих воспоминаниях, озаглавленных «Мать Ахматовой», что Инна Эразмовна родилась «в имении своего отца Э. И. Стогова в Тверской губернии. Когда ей было три года, умерла мать. Остались шесть дочерей, которых воспитал властный, крутой, не лишенный причуд человек... Единственный сын за неповиновение был изгнан из дома и лишен наследства. Каждая дочь, выходя замуж по воле отца, получала 80 тысяч рублей. Потом сестры сложились и выделили брату 10 тысяч. Когда Инна Эразмовна вышла замуж первым браком за Змунчиллу, она скрыла от отца, что поступила на Бестужевские курсы... Через несколько лет Змунчилла покончил жизнь самоубийством. Инна Эразмовна встретила и полюбила Андрея Антоновича Горенко, морского инженера...»<sup>43</sup>. По-видимому, не все сведения, сообщенные Х. В. Горенко, верны. Имени Э. И. Стогова находилось не в Тверской, а в Подольской губернии. Анна Ахматова писала, что ее бабушка Анна Егоровна умерла, когда матери было не 3 года, а 9 лет<sup>44</sup>. В 1874 г., когда 18-летняя Инна Эразмовна была выдана замуж, Бестужевских курсов еще не существовало; они открылись четыре года спустя. Вызывает некоторое сомнение фамилия первого мужа Инны Эразмовны, указанная Х. В. Горенко. За Александром Змунчиллой была замужем ее старшая сестра Ия. Не исключено, конечно, что два брата Змунчиллы могли быть женаты на двух сестрах Стоговых.

Приводимые в литературе сведения, будто бы старшие дети Инны Эразмовны — Инна и Андрей — были детьми от первого брака<sup>45</sup>, по всей вероятности, неверны.

Все дети Инны Эразмовны носили фамилию Горенко и родились один вслед за другим: Инна — в 1885 г., Андрей — в 1887 г., Анна — в 1889 г., Ирина (Рика) — в 1892 г., Ия — (Юша) — в 1894 г., Виктор — в 1896 г.

Анна Ахматова в автобиографических записях и заметках неоднократно отмечала, что ее мать участвовала в народо-вольческом движении, была знакома с Верой Фигнер и «даже одолжила той для бегства какую-то „парижскую“ мантилью». Брат Ахматовой Виктор Андреевич Горенко вспоминает, что их мать «дала

2200 рублей на покушение на царя». К сожалению, ни в многотомном библиографическом словаре «Деятели революционного движения в России», ни в воспоминаниях народо-вольцев, ни в делах III Отделения и Департамента полиции не содержится никаких упоминаний о причастности Инны Эразмовны Стоговой (Горенко, Змунчилла) к революционному движению. Не значится Инна Эразмовна и в списках выпускниц Бестужевских высших женских курсов.

Ханна Вульфовна Горенко так описывает внешность Инны Эразмовны: «У нее были черные до колен волосы, огромные голубые глаза, полные ласки и неизъяснимой доброты, хорошего рисунка рот, ослепительный цвет лица и нос, форму которого унаследовали Анна и Виктор». Что касается формы носа, то сама Анна Андреевна считала, что унаследовала ее от «предков-греков» по отцовской линии. В целом же облик матери Ахматовой, нарисованный Х. В. Горенко, вполне соответствует ее сохранившимся фотографам. Сама Анна Андреевна также вспоминала об исключительной доброте Инны Эразмовны как самой характерной черте ее личности.

И женщина с прозрачными глазами  
(Такой глубокой синевы, что море  
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),  
С редчайшим именем и белой ручкой,  
И добротой, которую в наследство  
Я от нее как будто получила, —  
Ненужный дар моей жестокой жизни...

— писала Ахматова в «Первой Северной элегии».

В рукописном отделе Российской национальной библиотеки в Петербурге сохранился неизданный отрывок ранней редакции воспоминаний гимназической подруги Ахматовой — В. С. Срезневской. Машинописный текст содержит правку рукой Ахматовой. Вычеркнутые ею слова взяты нами в квадратные скобки, а вписанные выделены курсивом.

В. Срезневская вспоминает, что мать Ахматовой была знакома с Верой Фигнер, «даже одолжила той для бегства какую-то „парижскую“ мантилью (о чем с гордостью вспоминала всю жизнь), [подпала под это наивное псевдо-народное течение — всю последующую жизнь] называла „Народную волю“ — наш кру-

жок, презирала „буржуазный уют“, [носила кофточки и юбки] *одевалась по-старушечьи более чем скромно* (все дамырядились в немыслимые моды 90-х годов) и завела в доме спартанскую простоту обстановки (*seulement ce qu'est necessaire* \*), в которой выросла Аня»<sup>46</sup>.

В 1905 г., когда Анне Андреевне исполнилось 16 лет, ее родители расстались и мать с ней и другими младшими детьми уехала в Крым. В годы революции и гражданской войны она жила в Севастополе, позднее — в начале 1920-х годов — у своей старшей сестры Анны Эразмовны Вакар в местечке Шелехова Слобода, Летичевского уезда, Подольской губернии (ныне Хмельницкая область Украины). В 1926 г. она уехала к семье своего младшего сына Виктора на Сахалин, летом 1929 г. вернулась в Шелехову Слободу. Там она и умерла в мае 1930 г.

Это все, что мы знаем сегодня о матери Ахматовой.

\* \* \*

Прежде чем говорить об отношении Ахматовой к своей родословной и о значении родословной для ее творчества, важно установить, что же знала она о своих предках.

Ахматова, по-видимому, читала «Записки» своего деда Э. И. Стогова и, наверное, обсуждала их со своей матерью. Вообще предками по материнской линии она, по-видимому, больше интересовалась и знала о них больше и подробнее, чем о родственниках и предках отца. Разумеется, А. А. Ахматовой не были доступны те архивные материалы, на которые мы ссылаемся в настоящем исследовании. Все это в какой-то степени может объяснить ту парадоксальную ситуацию, когда, например, о причастности отца Ахматовой и его сестер к общественному движению 1880-х годов известно из документов, но сама Ахматова нигде об этом не упоминает; и в то же время она неоднократно говорит о народовольческих связях своей матери, но документальных подтверждений этому обнаружить не удается.

Однако дело здесь, как нам представляется, не только и даже не столько в недостаточной осведомленности А. А. Ахма-

товой в своей родословной или в неполноте собранных нами сведений. Причины весьма существенных различий между родословной А. А. Ахматовой, как она представляется по ее произведениям и автобиографическим записям, и ее родословной, восстанавливаемой по документам, значительно глубже.

Да, Ахматова обладала обостренным чувством истории и воплотила, особенно в своем позднем творчестве, многие глубинные, подспудные течения «бега времени». Категория памяти — личной и исторической — была одной из важнейших сторон в поэтическом сознании Ахматовой. Автор «Поэмы без героя» и «Путем вся земля», «Голоса памяти» и «Северных элегий», циклов «В сороковом году» и «Ветер войны» с полным основанием может быть назван «мастером исторической живописи». Этот вывод советского литературоведения последних лет убедительно обоснован и не нуждается в пересмотре<sup>47</sup>. Однако было бы, конечно, наивным на этом основании требовать от Ахматовой точного воспроизведения исторических и биографических фактов в ее поэзии и прозе. Анна Ахматова была не историком, а поэтом. Мировая история неразрывно переплеталась в ее сознании с поэтическим мифом о событиях и людях минувших веков. Размышляя в начале 1960-х годов о своей «Поэме без героя», Ахматова отмечала, что «она не только с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет. Она рвалась обратно куда-то в темноту <...>, в Петербургскую историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или вернее в Петербургский миф (Петербургская гофманиана)». К этому месту в своих записках Ахматова сделала характерное примечание: «как Плутарх, который начинает с мифических времен и кончает своим дядей или дедом, дружившим с поваром Антония»<sup>48</sup>.

Как поэт подходила Ахматова и к собственной родословной. Ее реальная, эмпирическая родословная могла какими-то существенными сторонами не укладываться в ее поэтическую легенду. И она создавала себе другую родословную (равно как и другую биографию) — «солнечную и баснословную», но зато в неизмеримо большей степени соответствующую цельному облику лирической героини Ахматовой, необходимому ей самой и миллионам ее читателей.

\* Только то, что необходимо (фр.)

Образ «бабушки-татарки» это не просто эпизод ее раннего творчества, от которого можно было бы и отказаться. Нет, он является необходимым конструктивным элементом в облике ее лирической героини, он неразрывно связан с литературным именем Ахматовой, от него тянутся явные нити к стихам «Ташкентского цикла»:

Я не была здесь лет семьсот,  
Но ничего не изменилось...

Изъять этот образ из «поэтической родословной» Ахматовой, из ее поэтического сознания невозможно, хотя в реальной родословной бабушки-татарки и не существовало.

Лирическая поэзия, несомненно, является памятником общественного сознания. Она может рассматриваться и как исторический источник, когда речь идет об изучении мыслей и чувств сменяющихся поколений, ярчайшим выразителем которых является каждый большой поэт. Но поэтическим «реалиям» совсем не обязательно должны однозначно соответствовать факты биографии или истории. Здесь многое во власти поэта. Он берет из реальной жизни то, что нужно ему для творчества, а остальное отбрасывает или преобразует. Это касается, по-видимому, не только собственно поэтического творчества, но и прозы поэта. Да и странно было бы ожидать, чтобы поэт в стихах творил свою поэтическую легенду, создавал облик своего лирического героя и одновременно в прозе их разрушал. Поэтому и в автобиографической прозе поэта многое нередко оказывается «как в поэзии», а не «как в жизни».

Непосредственно в поэтическом творчестве Ахматовой ее родословная, как мы видели, получила весьма скромное отражение. Помимо поэтических образов «бабушки-татарки» в «Сказке о черном кольце» и матери в «Первой Северной элегии», да еще беглых упоминаний о «капельке новгородской крови» в стихотворении «Приду туда и отлетит томленье...» и о бабушкином альбоме в стихотворении «Весенним солнцем это утро пьяно...», мы не найдем в стихах Ахматовой прямых упоминаний о родителях и предках. Ничего подобного пушкинской «Моей родословной» или блоковскому «Возмездью» в ахматовском поэтическом наследии нет. Значит ли это, что Ахмато-

ва была равнодушна к своей родословной, не придавала ей существенного значения? Думается, что это не так. Об этом свидетельствуют в первую очередь довольно многочисленные высказывания Ахматовой в автобиографических заметках и набросках. Причем эти высказывания носят не случайный характер, а выстраиваются в определенную систему, что и позволяет говорить о сознательном формировании Анной Ахматовой своей поэтической родословной—во многом легендарной, однако, без сомнения, связанной с реальной родословной многими живыми нитями.

Интерес Ахматовой к своим историческим корням—к своей биографии и родословной—пробудился очень рано и сохранился на всю жизнь. «В первый раз я стала писать свою биографию,—вспоминала она,—когда мне было 11 лет. (...) Когда я показала свои записи старшим, они сказали, что я помню себя чуть ли не двухлетним ребенком (Павловский парк, щенок Ральф и т. п.)»<sup>49</sup>.

«Биографию я принималась писать несколько раз,—вспоминает она позднее,—но, как говорится, с переменным успехом. Последний раз это было в 1946 г.»<sup>50</sup>. Эти автобиографические записи не сохранились. А. А. Ахматова их сожгла. Но в конце жизни—в 1960-е годы—она вновь и вновь заносит в свои рабочие тетради заметки о себе, о своих родителях и предках. Многие из этих поздних записей еще не опубликованы, поэтому пока что мы не можем судить о том, какому творческому замыслу они были подчинены, в какую форму должны были окончательно вылиться. Несомненно лишь одно: существование живых и еще далеко не полностью выявленных связей между родословной Ахматовой, ее историческим самосознанием и литературным творчеством.

Можно задаться и вопросом о том, какие черты духовного облика унаследовала Ахматова от своих предков. Здесь нельзя не вспомнить сильные и независимые характеры Стоговых и Мотовиловых. Интересно отметить, что отец, оба деда и двое прадедов Ахматовой были морскими офицерами. Любовь к морю Анна Андреевна пронесла через всю жизнь.

Наконец, хочется сказать несколько слов об общеисторическом значении гене-

алогических исследований, подобных предпринятому нами. История народа, общества складывается из отдельных человеческих судеб. В жизни каждой семьи, рода так или иначе проявляются важнейшие исторические события и явления, характерные для общества в целом. И изучение истории отдельных семей и фамилий, принадлежащих к различным общественным слоям, позволяет представить исторические события во всей их конкретности. С общеисторической точки зрения каждое генеалогическое исследование являет собой как бы «разрез» истории данного общества, предпринятый по принципу случайного выбора. На «разрезе», сделанном нами от Анны Андреевны Ахматовой в глубь на четыре поколения, явственно видны следы многих событий, явлений и процессов, происходивших в России за полтора столетия. Предки Ахматовой участвовали в русско-турецкой, Отечественной и Крымской войнах, в движении революционных народников. В истории ее предков нашли яркое и своеобразное выражение многие процессы, характерные для истории родовитого и служилого русского дворянства со второй половины XVIII до начала XX столетия.

Казалось бы, непроходимая социальная пропасть разделяет в начале XIX в. рекрута из украинских крепостных крестьян Андрея Горенко и богатого и родовитого симбирского помещика Егора Мотовилова. Но вот уже гордый и независимый Егор Мотовилов соглашается выдать дочь за беспоместного и захудалого дворянина Эразма Стогова, сделавшего карьеру, а сын Андрея Горенко Антон выслуживает потомственное дворянство. Их дети — Инна Эразмовна Стогова и Андрей Антонович Горенко уже вступают в брак между собой, чтобы дать жизнь одному из крупнейших поэтов нашего времени, в творчестве которого сплелись воедино традиции русской классической дворянской культуры и отзвуки бурь середины XX столетия.

...Так вот когда мы вздумали родиться И, безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытием.

\*

- 1 Ахматова А. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 270.
- 2 Веселовский С. Б. Род и предки Пушкина в истории // Новый мир. 1969. № 1—2; то же в его кн.: Исследования до истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 39—139.
- 3 Княжнин В. Александр Александрович Блок. Пб., 1922.
- 4 Круглова М. А. К истории рода А. А. Блока // Сов. арх. 1981. № 5. С. 67—69.
- 5 См.: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 55.
- 6 РГИА. Ф. 1343. Оп. 19. Д. 3271. Л. 6—8.
- 7 <Стогов Э. И.> Очерки, рассказы и воспоминания Э...ва // Русская старина. 1878. № 6—12; 1879. № 1; Он же. Посмертные записки // Там же. 1886. № 10; Он же. Записки // Там же. 1903. № 1—8.
- 8 РГИА г. Москвы. Ф. 4. Оп. 7. Д. 70 и 71.
- 9 Русская старина. 1886. № 10. С. 83.
- 10 РГИА г. Москвы. Ф. 4. Оп. 7. Д. 70. Л. 8.
- 11 Русская старина. 1903. № 1. С. 134.
- 12 Общий морской список. Ч. 8. СПб., 1894. С. 254—255; Ч. 11. СПб., 1900. С. 632.
- 13 Энциклопедической словарь т-ва Ф. Брокгауз и И. Эфрон. Т. 39. С. 43.
- 14 РГИА. Ф. 1343. Оп. 25. Д. 5933.
- 15 Ахматова А. Сочинения. Т. 2. С. 269.
- 16 Савелов Л. М. Родословные записи. М., 1906. Вып. 1. С. 88—89; РГИА. Ф. 1343. Оп. 16. Д. 3255.
- 17 См.: Поколенная роспись рода князей Чагадаевых, потомков князя Хозяша Чагадаева-Саханского // РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Д. 725. Л. 15—48; Сиверс А. А. Генеалогические разведки. СПб., 1913. Вып. 1. С. 80—84; Пазухин А. А. Родословная Пазухиных и родословные материалы Пазухинского архива. СПб., 1914. С. 65—66; Благова Г. Ф. Тюркское чагатай — русское чагатай / джагатай: (Опыт сравнительного изучения старого заимствования) // Тюркологический сборник, 1971. М., 1972. С. 167—205.
- 18 Русская старина. 1903. № 7. С. 53—56.
- 19 Там же. С. 62.
- 20 См.: Черных В. А. Эразм Стогов и его «Записки» // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. Новосибирск, 1990. С. 331—336.
- 21 Русская старина. 1886. № 10. С. 125—127.
- 22 Адрес-календарь... на 1882 год. СПб., 1882. Ч. 1. Стб. 427.
- 23 Кралин М. Младший брат // Звезда. 1989. № 6. С. 150. Ср.: Гольдман В. К. Поместное землевладение в Подольской губернии. 2-е изд. Каменец-Подольский, 1903 (по указателю).
- 24 РГИА. Ф. 1343. Оп. 19. Д. 3270. Л. 3—6.
- 25 РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 99. Л. 18.
- 26 Николаевский вестник. 1881. № 6. 17 янв.
- 27 ГА РФ. Ф. 102. III д-во. 1881. Д. 537.
- 28 Деятели революционного движения в России: Библиограф. слов. Т. II, вып. 1. М., 1929. Стб. 297—298.
- 29 Там же. Т. III, вып. 1. М., 1933. Стб. 120.
- 30 Ахматова А. Сочинения. Т. 2. С. 266.
- 31 См.: Шувалов Р. Отец поэта. // Вечерняя Одесса. 1989. 14 июня. Считаю нужным отметить, что автор заметки использует сведения, сообщенные ему мною, без ссылки на источник.
- 32 Ахматова А. Страницы прозы. М., 1989. С. 39.
- 33 РГАВМФ. Ф. 406. Оп. 3. Кн. 848, № 45.
- 34 Там же. Ф. 417. Оп. 4. Д. 2775.

- <sup>35</sup> Новый мир. 1986. № 9. С. 203.
- <sup>36</sup> Более пространный некролог напечатан в газете «Одесский листок» 7 сентября 1915 г. См.: Анна Ахматова. Десятые годы / Сост. Р. Д. Тищенко и К. М. Поливанов. М., 1989. С. 10—11.
- <sup>37</sup> Ахматова А. Сочинения. Т. 2. С. 275.
- <sup>38</sup> Анна Ахматова. Стихи, переписка, воспоминания, иконография. Анн Арбор, 1977.
- <sup>39</sup> Анна Ахматова. Десятые годы. С. 8.
- <sup>40</sup> Там же. С. 31.
- <sup>41</sup> Сборник памяти Анны Павловны Filosoфовой. Пг., 1915. Т. 1. С. 265.
- <sup>42</sup> РГБ. Чех. 41.18.
- <sup>43</sup> РГБ. Ф. 218, 1351, 17.
- <sup>44</sup> Ахматова А. Сочинения. Т. 2. С. 270.
- <sup>45</sup> См., например: Банников Н. Анна Ахматова // Ахматова А. А. Стихотворения. М., 1977. С. 5.
- <sup>46</sup> РНБ. Ф. 1073. № 1794.
- <sup>47</sup> См.: Чуковский К. И. Собр. соч. М., 1967. Т. 5. С. 729—738; Добин Е. С. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968; Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
- <sup>48</sup> См.: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 165.
- <sup>49</sup> Ахматова А. Сочинения. Т. 2. С. 272.
- <sup>50</sup> Там же. С. 281.

Искусство

А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской  
Автобиография В. Э. Мейерхольда. 1913 год  
Письма Михаила Чехова Василию Масютину. Первые годы в изгнании  
Следствие излишней доверчивости к авторитетам или как автором писем  
И. А. Дмитревского оказался И. И. Дмитриев  
Происхождение греческого роспева  
Степан Иванович Беляев — государев певчий дьяк  
К истории Магдебургских врат Софии Новгородской  
Мастера росписей Ахталы  
Пародийные мотивы в маргиналиях северофранцузского Легендария  
из БАН  
Миниатюры гератской рукописи «Калила и Димна»  
Древнерусское искусство в коллекциях Пермской государственной кар-  
тинной галереи  
Вотивная икона Михая Кантакузина и русско-румынские связи  
Произведения Стефано Мадерно, Бернини, Рускони в Музее Ка д'Оро  
(Венеция) и в Эрмитаже (Санкт-Петербург)  
Произведения Стефано Торелли в Китайском дворце  
Ранее неизвестный скульптурный портрет И. И. Дмитриева  
Миниатюрные портреты из семейного собрания Зотовых  
Н. К. Рерих и балет И. Ф. Стравинского «Весна священная»  
К вопросу о том, кто изображен на рисунке И. Е. Репина, подаренном  
им. А. Ц. Пуни 13 марта 1921 г.  
Из переписки И. Е. Репина с художницей Е. А. Киселевой  
Хроника разрушенных надежд: обмен гравюр между Москвой и Лондо-  
ном в 1925—1926 годах  
К творческой биографии художников «Голубой розы»  
Два памятника московской резной кости XVI в.  
Стеклянный кубок из гробницы Ивана IV Грозного  
К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого  
Оклад Ионы Сысоевича и Евангелие Романа Боборыкина  
Детские игры как феномен культуры  
Русская художественная бронза конца XVIII—начала XX в. в собрании  
Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства  
О монограмме «МТ» на произведениях прикладного искусства из собра-  
ния Смоленского музея  
Мастер лаковой росписи Аффоний Вишняков  
Неизвестный памятник белорусской готики XV в.  
Малоизвестный памятник новгородской архитектуры конца XV в.  
Ансамбль города Звенигород  
Новопостроенный деревянный дом 1745 г. в Царицыне, бывшей Черной  
Грязи



# I

## А. М. РЕМИЗОВ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ

*Е. Я. Дубнова*

«Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура, — писал в начале 1920-х годов А. А. Блок. — Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте, тем более — прозаике о поэте и поэт о прозаике...

Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»<sup>1</sup>.

Русский частный театр начала XX в. в его лучших, не «коммерческих», а чисто творческих проявлениях — одна из форм этого «благотельного для культуры общения»<sup>2</sup> художников слова, сцены, живописи, музыки, которая, по словам поэта, создавала единый поток отечественного искусства той поры. «Товарищество новой драмы» В. Э. Мейерхольда, Старинный театр и Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, московские и петербургские театры миниатюр, Московский театр-студия им. В. Ф. Комиссаржевской, Свободный театр под руководством К. А. Марджанова, выросший из него Камерный театр А. Я. Таирова, не говоря уже о Московском Художественном театре, значение которого в мировой культуре давно определено целой плеядой исследователей. В этих свободных творческих объединениях, иногда долголетних, иногда ярко вспыхивавших, чтобы, скоро распавшись, дать начало новым художественным явлениям, росли, формировались, раскрывали свои таланты режиссеры и художники, артисты и композиторы, здесь получали творческие импульсы и пробовали свои силы прозаики и поэты.

Особую роль в жизни российской интеллигенции начала 1910-х годов сыграл

петербургский театр на Офицерской. Это было необычайно динамичное, подвижное, внутренне противоречивое, «взрывное» и непрестанно изменяющееся явление. У его истоков стояли два великих художника сцены — В. Ф. Комиссаржевская и В. Э. Мейерхольд. Их недолгое содружество, их творческие замыслы определили масштабность и энергию исканий, стремительность развития этого театра, непредсказуемость взрывов и конфликтов внутри него. Для многих деятелей искусства, получивших свободу творческого выявления в Драматическом театре на Офицерской, он стал стартовой площадкой, отправной точкой дальнейшего пути в искусстве. К сожалению, для самой Комиссаржевской кульминация ее исканий совпала с финалом артистической деятельности, с уходом со сцены и из жизни.

Театр на Офицерской просуществовал всего три неполных сезона. Но плоды его деятельности трудно переоценить. Наиболее исследован первый сезон 06/07 гг., связанный с постановками Мейерхольда. Период после его ухода из театра осенью 1907 г. требует пристального внимания. Фактическое руководство театра переходит в руки Ф. Ф. Комиссаржевского<sup>3</sup>, только начинавшего свой путь режиссера. Впереди у него самостоятельная работа на частных сценах Петербурга и Москвы. «Комис — одна из самых противоречивых и обаятельных натур, какие мне приходилось встречать в театре, — писал Д. Гилгуд<sup>4</sup>. — Он язвителен и циничен, нетерпим и пессимистичен, когда речь идет об английской сцене и английской публике; в то же время он истинный художник, мудрый и блестящий педагог и зачастую вдохновенный постановщик... Он любит работать с молодежью, обожает энтузиастов и умеет завоевать глубокую преданность актеров и обслуживающего персонала. Он основательно знает живопись, музыку, языки и поставил мно-



*В. Ф. Комиссаржевская в роли Беатрисы (фото из альбома «Солнце России». СПб., 1911)*



*Ф. Ф. Комиссаржевский, фотопортрет*

го пьес и опер в Берлине, Париже, Риме, Вене, а также в Лондоне и Нью-Йорке. Он почти всегда сам делает эскизы декораций и костюмов для своих спектаклей и совершенно неподражаемо освещает их. Комис не только художник, но и архитектор: им разработана вся наружная и внутренняя отделка театра «Феникс» и ряда больших кинотеатров в предместьях Лондона»<sup>5</sup>. Думается, что в этой краткой, но чрезвычайно емкой характеристике дана оценка европейской общественности выдающегося русского режиссера в зрелый период его творчества. Своеобразное сокращение фамилии Комиссаржевского свидетельствует об органичности его вхождения в мировую культуру.

В театре на Офицерской Комиссаржевский очень быстро взял в свои руки организацию творческого процесса, поэтому в архиве театра сохранились письма к нему авторов, режиссеров, художников, которые дают нам возможность восстановить некоторые черты и атмосферу театрально-художественной жизни начала века.

В связи с вышесказанным несомненный интерес представляют письма деятелей искусств, принимавших участие в работе столичных частных театров. Предлагаем читателю восемь писем А. М. Ремизова<sup>6</sup> и одно письмо М. А. Кузмина<sup>7</sup> Ф. Ф. Комиссаржевскому, публикуемых по подлинникам РГАЛИ, архив В. Ф. Комиссаржевской, ф. 778; два письма Н. К. Рериха<sup>8</sup> и фрагменты из писем А. П. Зоннова<sup>9</sup> А. М. Ремизову, публикуемые по подлинникам отдела рукописей РНБ, архив А. М. Ремизова, ф. 634.

Алексей Михайлович Ремизов — писатель, произведения которого только в наше время начинают переиздаваться и возвращаться к читателю. «Слава Ремизова — перелазгателя древних религиозных легенд, народных сказок, „балаганных действ“ — во многом заслонила от современников Ремизова — писавшего о жизни нынешней. Двумя первыми книгами его, восхищавшими Блока, А. Белого, М. Володина, были полная музыки и света книга сказок «Посолонь» (1907) и «Лимонарь, сиречь луч духовный» (1907) — собрание „отреченных повестей“ (апокрифов). Однако очень немногие замечали уникальное отношение Ремизова к текстам — „первоисточникам“, то, что

он в них находил актуальнейший для современной ему России смысл. В своих трактовках он их „перечитывал“ как человек, воплотившийся сразу в двух эпохах и в своем варианте древнего мифа (который нередко включал самые смелые стилизованные новации) эти две эпохи совместились»<sup>10</sup>.

Молодость А. М. Ремизова складывалась непросто. В 1897 г. он был арестован и исключен из университета за участие в студенческой демонстрации. До 1905 г. ему не разрешали жить в Петербурге. В 1903 г. в провинции началась его театральная деятельность. Ремизов работал у Мейерхольда в его «Товариществе Новой драмы»<sup>11</sup>: заведовал литературной частью театра и переводил пьесы. С приездом в Петербург началась его настоящая литературная жизнь. Первая же пьеса «Бесовское действо над неким иноком, а также смерть грешника и смерть праведника, сиречь прение Живота со Смертью» удостоилась высокой оценки А. А. Блока в его статье «Литературные итоги 1907 года». Это произведение «заставляет нас думать, что писатель обещает стать хорошим драматургом: так стройно развивается действие и такой по своему легкий, живой и острый диалог открыл автор даже в своей темной стихии. И эта стихия озарилась внезапно голубым сиянием: дно какой-то дикой, страдающей и испуганной души стало видно в прозрачном свете, как в предвесеннем, чистом и благоуханном воздухе нестеровских картин»<sup>12</sup>.

В театре на Офицерской Ремизов, очевидно, предполагал продолжать свою работу с В. Э. Мейерхольдом. Писатель начал здесь свою деятельность с перевода одноактной пьесы Рашильд (М.-Э. Валлет) «Продавец солнца», которая в постановке Мейерхольда шла в один вечер с трагедией «Победа смерти» Ф. Сологуба<sup>13</sup>.

Вначале предполагалось, что и «Бесовское действо» тоже будет ставить тот же режиссер. Об этом мы читаем и в позднейших воспоминаниях М. В. Добужинского<sup>14</sup>: «В октябре 1907 г., когда уже почти совсем была готова моя работа для еврейновского „Старинного театра“<sup>15</sup>, однажды вдруг явился ко мне в министерство путей сообщения (где я служил) Ф. Ф. Комиссаржевский, чтобы поговорить о деле: мне предлагается постановка

в театре Комиссаржевской «Бесовского действа» Алексея Ремизова — сделать все декорации и костюмы. Срок был дан очень короткий. Я узнал также, что пьесу будет ставить Мейерхольд и что меня „сосватал“ Ремизов». Тут же, примостясь на подоконнике «в унылом коридоре», Комиссаржевский рассказал Добужинскому, что пьеса «вроде древнерусской мистерии, где художнику открывается интереснейшая задача показать на сцене в ремизовском спектакле фантастический мир бесов, ангелов, грешников и грешниц, ад и само „бесовское действо над неким мужем“, как гласил подзаголовок пьесы (он был вычеркнут цензурой).

Я знал, — продолжает Добужинский, — что Ремизов — великий эрудит и книголюб и замечательный знаток русского фольклора... С Ремизовым мы были знакомы уже года два, познакомились у моего приятеля Сюннерберга<sup>16</sup>... где я встречался с Федором Сологубом<sup>17</sup>, Чулковым<sup>18</sup> и Мейерхольдом, только что приехавшим тогда в Петербург...

На квартире у Ремизова мы втроем с Мейерхольдом и стали обсуждать, как поставить „Бесовское действо“ на сцене... Во время моей работы я редко видел Веру Федоровну, для нее самой не было роли в „Бесовском действе“, но я ей показывал все рисунки, и ее веселили мои выдумки. В это именно время назрел конфликт между ней и Мейерхольдом. Она разочаровалась в его „идеях“ и захотела с ним расстаться — Мейерхольд ушел из театра среди работы над „Бесовским действом“»<sup>19</sup>.

После разрыва с Мейерхольдом<sup>20</sup> Комиссаржевская свои дальнейшие планы связывала с именами двух других молодых режиссеров: своего брата Ф. Ф. Комиссаржевского и одного из основателей Старинного театра — режиссера и драматурга Н. Н. Евреинова. Первому для дебюта досталась пьеса Ремизова, второму — «Франческа да Римини» Г. Д. Аннунцио. Уговаривая В. Я. Брюсова сделать перевод «Франчески»<sup>21</sup>, Комиссаржевская писала ему, что боится, как бы Ремизов из дружбы с Мейерхольдом не забрал обратно свою пьесу<sup>22</sup>. Однако желание видеть ее на сцене оказалось сильнее личных симпатий.

«Чтобы спасти положение, в пьесу вошел Ф. Ф. Комиссаржевский, — вспоминал Добужинский, — впервые как режиссер



А. М. Ремизов, фото 1900-х годов (из кн.: Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987)



А. А. Блок, 1910-е годы, рис. М. В. Добужинского (из кн.: Добужинский М. В. Указ. соч.)

(таким образом мы с ним в 1907 г. одновременно начали нашу театральную деятельность). Больших изменений в плане постановки, выработанной Мейерхольдом, Ремизовым и мною, он не сделал, и мы дружно довели работу до конца»<sup>23</sup>.

Об этой работе свидетельствуют письма А. М. Ремизова к Ф. Ф. Комиссаржевскому, сохранившиеся в архиве В. Ф. Комиссаржевской\*.

\* Письма А. М. Ремизова Ф. Ф. Комиссаржевскому публикуются по подлинникам РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 156.

1. [Петербург] 17 октября 1907 г.

Многоуважаемый Федор Федорович.

Заглавие: Бесовское действо над неким мужем, а также Прение Живота со Смертью, представление для публики в 3 действиях с Прологом и Эпилогом.

Я не понял, надо ли мне посылать Вам копии или подержать у себя?

С уважением

А. Ремизов.

2. [Петербург] 18 октября 1907 г.

Многоуважаемый Федор Федорович!

Посылаю «копию». Исправил ошибки переписчика и дополнил, дописал пропуски. Этот экземпляр второй.

С уважением

А. Ремизов.

3. [Петербург] 4/17 октября 1907 г.

Многоуважаемый Федор Федорович!

Виделся с Мстиславом Валериановичем Добужинским и говорил с ним. За декорации, костюмы и бутафорию — за все вместе ставит цену 600 руб. Он считает неперменным условием совмещение в одном лице всех этих операций.

Сегодня он до 8 ч. вечера дома. Завтра до 3 ч. дня, если и выйдет из дому, то известно будет место, куда пошел, и его могут доставить.

Работу может Добужинский исполнить к 27 ноября.

В Старинном театре спектакли начнутся не раньше 7 декабря. Хорошо бы о Бесовском действии сделать объявление.

Как устроить с «Плачем Адама»<sup>24</sup>?

Прошу уделить мне время для выяснения и заключения условий.

С уважением

А. Ремизов.

4. [Петербург] 10/23 октября 1907 г.

Многоуважаемый Федор Федорович!

Исправленные 2 экземпляра «Действа» в театре. Я их отослал дня два тому назад. Про них знает А. П. Зонов, и назывались они «суфлерскими».

Книгу Стороженко<sup>25</sup> постараюсь добыть на этой неделе.

А. Ремизов.

Существует мнение, что режиссерские работы Ф. Комиссаржевского и Н. Евреинова, работавших после ухода Мейерхольда, вообще не имели успеха у зрителя, что эти режиссеры в театре Мейерхольда не создали по-настоящему

крупных спектаклей. Действительно, того, что можно было бы сравнить с «Сестрой Беатрисой», «Жизнью Человека» и «Балаганчиком», молодые режиссеры не сделали. Однако в их работах было немало интересного. И отношение к ним разных слоев зрителей и представляющей их прессы было далеко не однозначным. Худая слава о «полном провале» «Бесовского действия...» в театре Комиссаржевской докатилась до начала 1920-х годов. О нем упоминает Лев Лунц<sup>26</sup>, первый, кто обозначил тему «Театр Ремизова» в нашем искусствознании и дал ей талантливое, своеобразное истолкование: «Ремизовым написано три больших „действия“ (Я оставляю в стороне еще не опубликованного „Царя Максимилиана“). Из них первая пьеса „Бесовское действие“ насквозь сценично... все покоится на действии, на движении, на каламбурной смене комических положений и сцеплений. Пьеса несомненно должна выиграть при постановке»<sup>27</sup>. В провале «Бесовского действия» Лунц винил «старую» публику и с надеждой уповал на новую аудиторию, «наивную и жаждущую зрелища». Однако для восприятия пьесы Ремизова нужна была еще и огромная культура — и языковая, и общая. В 1921 г. Ремизов был вынужден покинуть родину, и постановка Ф. Комиссаржевского осталась единственной. Автор очень ценил то, что сделал для него театр на Офицерской, навеки остался ему благодарен и в собрании своих сочинений, в примечаниях, отметил каждого, кто принимал участие в работе над его первой пьесой<sup>28</sup>.

Обратимся к статьям и воспоминаниям очевидцев. «Спектакль состоялся 4 декабря 1907 г., — вспоминает Добужинский, — ровно через месяц после первого разговора Ф[едора] Ф[едоровича] со мной о „Бесовском действе“.

Пьеса вызвала скандал. Публика проглядела все, что в пьесе было существенно, ее мистику и слезы сквозь смех. Публика возмущалась „издевательством над ней и балаганом“, но мы с Ремизовым храбро выходили на амплосименты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков. Нам было только забавно это первое театральное крещение. В газетах затем появились ругательные статьи и карикатуры. Только Бенуа в „Московском еженедельнике“ написал сочувственное слово»<sup>29</sup>.



В. Э. Мейерхольд, фото-портрет

Обратимся к статье А. Н. Бенуа, тем более что она не перепечатывалась с 1907 г. и остается малодоступной для читателя. Бенуа прежде всего восторженно и подробно анализирует работу художника. «Небывалый, кажется, случай: на первом спектакле „Бесовского действия“ Ремизова вызывали не автора, а Добужинского — художника, ставившего пьесу. И овации эти были вполне заслуженными. Никогда еще русская сцена не видала такого внимательного, строго обдуманного и глубоко прочувствованного комментария пластического художника к произведению художника слова. Добужинский руководствовался всеми указаниями автора, прямо слился с ним в задаче оживить, инсценировать лубочную картину с ее грубой, но глубокой символикой, с ее угловатыми, но характерными очертаниями, с ее пестрой, но яркой, впечатляющей раскраской»<sup>30</sup>. Позволим себе остановиться на блестящей характеристике одного из главных действующих лиц: «Страшная, гнусно-посмеивающаяся, всеильная тряпичница „Смерть“ безобразна до полного ужаса. На ней нет торжественных бронзовых корон: она голая; тускло белеют ее кости и черно зияют дыры между ними. На голове у нее крылатая клепсидра, а в руке зазубренная коса. Лицо загримировано



М. В. Добужинский, фото 1908 г. (из кн.: Добужинский М. В. Указ. соч.)

наполовину изгнившим черепом. Нужно было огромное самоотвержение и большая любовь к искусству, чтобы женщине (г-же Нарбековой<sup>31</sup>) взяться за эту ужасную роль, подчиниться всем требованиям костюма и выдержать мертвецкий стиль в голосе, в походке, в угловатых ужимках<sup>32</sup>. В таком же духе дается характеристика и других главных действующих лиц: Живота и Подвижника, роли которых в спектакле исполняли известные в то время артисты частных театров — А. П. Нелидов<sup>33</sup> и А. И. Аркадьев<sup>34</sup>. А вот характеристика через костюмы и пластическую выразительность массовой сцены: «Остальные костюмы выдержаны в том же своеобразном характере — очень тонко в своем подражании грубому народному творчеству. Великолепная длинная серия чертей. Каких там только нет: и пегие, и рыжие, и зеленые, и черные, рогатые, хвостатые, корявые, длинные, а одни со смешными и в то же время

неуклюжими звериными мордами, другие с лицами, похожими на людские, но в какой-то фантастично омерзительной переделке. Когда вся эта ватага вылезает по лесенкам из подполья и усаживается на корточках по-обезьяньему, задом к публике, — в один ряд на краю адского обиталища, то получается картина, достойная Тениера<sup>35</sup>: какая-то ужасная, но убедительная, как сон, чепуха.

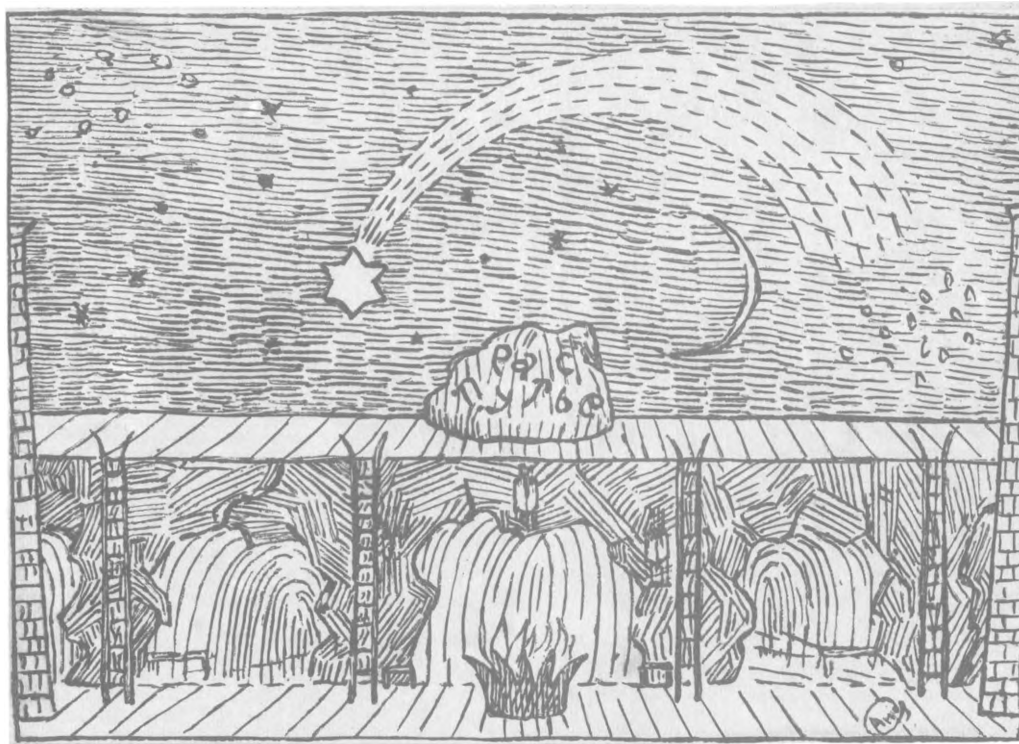
Наибольшим контрастом этому смрадному исчадию служат ангелы смерти и жизни: первый очень красивый в своих траурных доспехах, второй — сияющий белизной, в завитых белокурых локонах, в коротко подобранной рясе<sup>36</sup>.

Бенуа воспринимает спектакль через работу художника. Но ведь ясно, что без режиссерского замысла Мейерхольда и его талантливое воплощение Комиссаржевским не могли быть ни размещены декорации, ни построены мизансцены, наконец, самое главное, — не получив глубокой режиссерской интерпретации роли и объяснения авторского стиля, актер не смог бы правильно носить костюм, двигаться и жить в нем так, чтобы вызвать восхищение художника.

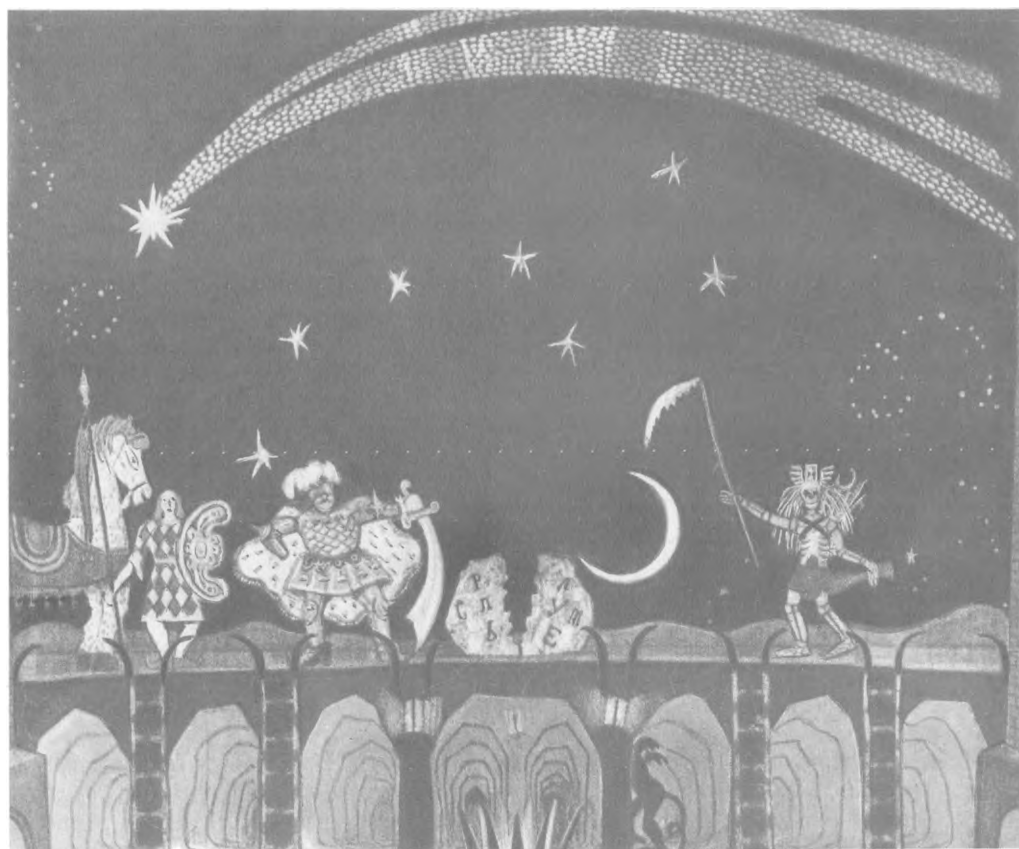
И все же Бенуа передает нам восприятие зрелищной стороны спектакля. Что же получила от него та часть зрителей, которая была не подвластна устоявшимся на театре стереотипам, а постаралась вникнуть в авторский замысел? «Ремизов обладал умением по-своему оживить, делать *теперешними* народные образы, и в своих писаниях давал мне пример, как отнестись к задаче<sup>37</sup>, — вспоминал Добужинский. Это «теперешнее» отношение не могло не вызвать у вдумчивого и достаточно подготовленного зрителя ассоциаций, порожденных временем общественной реакции.

Об этом свидетельствует статья В. П. Кранихфельда<sup>38</sup>, который воспринял спектакль как «остроумный, злободневный шарж», в опосредованном виде отразивший современность: «Были славные дни, когда мы бодро шагали за нашими вождями, и сама Смерть заискивающе улыбалась нам. Но... когда Смерть настоящему взглянула на нас из своих черных провалов, когда с небывалым усердием заработал Аратырь, днем и ночью пополняя свои бесконечные свитки, робость овладела нами. И мы укрылись в наши одинокие, холодные пещеры.





Эскиз  
декорации  
к спектаклю  
«Бесовское  
действие» (из  
журн.:  
Русский  
Артист,  
1907, № 11)



М. В. Добужинский.  
Эскиз  
декорации  
к спектаклю  
«Бесовское  
действие»,  
1907 г.  
(из кн.:  
Добужинский М. В.  
Указ. соч.)



Л. Луни,  
фото  
(из кн.:  
Чуковский К.  
Литератур-  
ные воспомина-  
ния. М.,  
1989)

А. Н. Бенуа,  
фото нач.  
1900-х годов.  
Архив  
ГЦТМ

И мы сбросили с себя доспехи оруженосца и превратились в „неких мужей“, в публику, бесстрастно наблюдающую „бесовское действо“»<sup>39</sup>.

Однако спектакль по пьесе Ремизова был не только сатирой, в нем звучали и трагические ноты, рассказывалось о вечной борьбе жизни и смерти. А. Р. Кугелю<sup>40</sup>, например, понравился именно пролог пьесы, от которого, по его словам, веяло «трагическим ужасом», и он досадовал на театр и на автора за то, что дальше все оборачивалось в «„легкое“, с балаганным душком, зрелище, в котором никак нельзя было уцепиться за „идею“»<sup>41</sup>. Думается, однако, что автор и театр сознательно уходили от прямой тенденциозности, не давая критикам привычно «цепляться» за ту или иную идею, и это говорило только в пользу и пьесы, и спектакля. Театральная пресса вообще наиболее сурово отнеслась к работе театра. Последнее слово здесь, конечно, оставалось за Кугелем, ведущим петербургским критиком, главным редактором знаменитого журнала «Театр и искусство». Кугель, разумеется, отдавал должное и таланту Ремизова, и «серьезному» направлению театра Комиссаржевской, которого он, как известно, не принял, как когда-то не принял и искусство молодого Художественного театра. Па-

радокс заключался в том, что талантливейший театральный критик своей эпохи так любил театр, так вживался в него, что порою не поспевал за переменами в театральной жизни, оставаясь в плену традиций. Разумеется, самых лучших традиций, но плен есть плен. В нем всегда слагаются какие-то стереотипы. Главным же в новых театральных экспериментах, будь то студийные начинания Мейерхольда или спектакли на Офицерской, была свобода исканий, полная свобода, о которой очень хорошо сказал в цитированных воспоминаниях Добужинский: «В эти годы ничто не мешало быть „самим собою“. Не было еще никаких примеров, „достойных подражания“, и открывавшиеся в театре возможности казались безграничными. Роль пионера волновала необычайно, я вступал в театр с этим волнением и в настроении „изобретателя“»<sup>42</sup>.

Молодые авторы, режиссеры и художники театра на Офицерской были еще новичками в театральном искусстве, над ними ничто не довлело. Но для Кугеля существовали высочайшие «образцы для подражания» в истории театра, и он требовал и от Ремизова, и от Комиссаржевского определенности. «Во всяком случае, пьесу г. Ремизова надо было, так или иначе, повернуть,— писал он в своей рецензии,— буфф так буфф, чтобы от бесов-





ского действия брызги летели, а апокриф так апокриф, со всею сухостью старинной иконописи. Либо для масляной, либо для Пасхи, но к тому или иному репертуару пьесу надо было причислить»<sup>43</sup>.

Нечего и говорить, что пьесу Ремизова нельзя было «причислить» к старому репертуару, он был в первых рядах тех, кто создавал репертуар новый, еще небывалый в русском театре. Что же касается требования «чистоты» жанра, то оно тоже не подходило к данному случаю. Своеобразие пьесы заключалось и в том, что сатира и трагедия в ней были смешаны, и это очень импонировало театру, стремящемуся к синтетическим формам искусства.

К сказанному о спектакле «Бесовское действо...» остается добавить, что музыку к нему писал поэт и композитор М. А. Кузмин, о чем свидетельствует его письмо к режиссеру\* по окончании работы, за два дня до премьеры. Носящее сугубо деловой характер, оно в то же время передает творческую атмосферу, царившую в театре.

\* Письмо М. А. Кузмина Ф. Ф. Комиссаржевскому публикуется по подлиннику РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 142.

[Петербург] 2 декабря 1907 г.

Многоуважаемый  
Федор Федорович.

Алексей Михайлович Ремизов мне говорил, что Вы с ним говорили относительно вознаграждения за музыку к «Действу». Я думаю, что это — не тайна, и я не делаю нескромности. Я был бы очень рад, как в «Балаганчике»<sup>44</sup>, работать за одно удовольствие и честь сотрудничать в театре Веры Федоровны, но дело в том, что эти дни случилось так, что мне очень нужны деньги, и если Вы согласны на мою оценку музыки (30 р.), то я буду очень рад.

Я страшно жалею, не попав сегодня на репетицию, очень извиняюсь и остаюсь с полным уважением и преданностью

М. Кузмин.

Благодарю за присланный очень внимательно билет.

В 1908 г. А. М. Ремизов создает вторую пьесу — «Трагедия о Иуде принце Искаротском»<sup>45</sup>. Тема предательства, иудинного греха давно занимала писателя.

В 1903 г. он пишет стихотворение «Иуда предатель», которое в 8-м томе собрания его сочинений, где была опубликована пьеса, печаталось в качестве своеобразного приложения.

Рис.  
М. В. Добужинский.  
Рис.  
А. Н. Бенуа,  
акв., 1908 г.  
(из кн.:  
Добужинский М. В.  
Указ. соч.)



К. А. Сомов.  
Портрет  
М. А. Кузмина

В стихах были описаны покаяние и бес-  
славный конец Иуды.

Понурилась душа.  
Безумье тихое  
неслышно пригвоздило  
к кресту позора.

Ползком прополз  
к старейшинам Иуда.  
И полумертвыми словами  
в тоске кромешной  
перед презренными презренный  
раскаялся:  
«Согрешил я,  
предав кровь Невинного...»

И, бросив сребренники в храме,  
бездомный,  
разрушенный дотла,  
в последнее убежище он постучался,  
к Тебе, о мать покинутых, Смерть.

Я слышу рыданье  
поруганной веры.

Таков конец Иуды. Но кем он был до предательства и что заставило его предать «кровь Невинного»? Чтобы ответить на эти вопросы, Ремизов соединяет в од-

ном сюжете, казалось бы, несоединимое. «Апокрифическое сказание о несчастном Иуде,— писал М. А. Кузмин,— где миф о Эдипе, разукрашенный русскими и библейскими влияниями, осложнен глубокой, но явно люциферианской мыслью о спасительной силе сознательного предательства и искусно обставлен масками, напоминающими маски итальянской комедии (Обезьяний царь, Пилат и два старца) и давшими возможность Ремизову развить весь блеск и капризность словесной и пантомимной причуды»<sup>46</sup>.

В пьесе Ремизова прекрасный юноша, принц Искаротский, сокрушен силами рока. Он обречен на кровосмесительство и отцеубийство. Его возлюбленная Унк-рада, чтобы спасти юношу, тоже преступает законы человечности, подбивая его на участие в братоубийстве и бегстве из родного дома. Судьба несправедлива к Иуде. Чтобы избежать рока, он покидает остров и бежит в Иерусалим. Но там-то и настигают его роковые силы. Оказывается, что он не родной сын царя Искаротского, а подкидыш. Случайно Иуда становится причиной смерти своего настоящего отца и женится на его вдове, не зная, что она его мать. Такова мифическая основа ужасного будущего Иуды. Узнав страшную правду, он перерождается, становится противоположностью себе прежнему. Теперь Иуда готов мстить судьбе. Только ответным страшным злодеянием, как ему кажется, он сможет восстановить свою личность, поруганную и уничтоженную волею злых сил.

«Человек начинает грешить сознательно — *назло Богу*,— писала М. Шагинян в рецензии на спектакль начала 1920-х годов,— за то, что рок заставляет его согрешить невинно; преступление есть мщение»<sup>47</sup>.

Трагическая безысходность этой идеи выражена в финале пьесы, который приводится ниже в публикуемом письме А. М. Ремизова к Ф. Ф. Комиссаржевскому.

Через много лет после создания пьесы об Иуде, в эмиграции, Ремизов напишет книгу воспоминаний о родине, которую назовет очень своеобразно — «Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти». Одним из таких «узлов» станут воспоминания о детстве, об участии в любительских спектаклях, где он играл женские роли. «И до сих пор,— писал Ре-

мизов,— при выборе чтения — мне свободнее передать интонацию женской души... И когда я сам стал писать для театра, Ункрада в моей „Трагедии о Иуде“ звучала для меня — под голос В. Ф. Комиссаржевской»<sup>48</sup>. Естественно, что и вторую свою пьесу Ремизов отнес к ней в театр.

Осенью 1908 г. вместе с Ф. Комиссаржевским они приступили к доработке текста.

[Петербург] 4 октября 1908 г.

5. Дорогой Федор Федорович!

Я собираюсь сегодня на Франческу, чтобы увидеть Вас и показать Вам те вставки, которые, кажется мне, уяснят, в чем дело Зифа и Орифа в I акте, а также поведение Ункрады относительно Стратима<sup>49</sup>.

Но так вышло — занедужился и боюсь выходить.

Хорошо бы сделать так: все, что вы находите нужным, заметить — все, что на ваш взгляд требует добавлений, если бы вы заметили на полях чистого экземпляра, потом назначили мне свидание (если можно, то только не утром), я бы выслушал все, взял домой экземпляр, сделал бы исправления и потом представил бы вам в готовом виде.

Сейчас на следующей странице выписываю те места, которые, может быть, следует вставить.

Кланяюсь Вере Федоровне.

А. Ремизов

Акт I. Сцена I.

Зиф

Оглянув его, со смехом.— Сидишь под кустиком и ешь листочки.

Ориф

Не рад, что взялся.— Тебе назначила сюда придти Ункрада?

Зиф

Ункрада.

Ориф

Она тебя подговорила убить принца Стратима?

Зиф

Подговорила.

Ориф

Стало быть, нам придется копаться в этом чертовом (лоне), пока не вытечет мозг из костей промеж мяса и шкуры,— этот не явится...

Зиф раздражается смехом.

— Ну, что тут смешного?

Зиф

А у меня есть рыбка такая и т. д.

7 Памятники культуры, 1992



А. П. Зонов, фотопортрет (из кн.: Марков П. А. О театре. М., 1975, кн. 3)

Ориф

Зиф

За то почет. . . . . — Небошь Иуда так не оставит. За такую услугу по-царски наградит. . . . . затрещат карманы. Да и от Ункрады перепадет: ее затея. . . . .

Зиф

Со всем почетом: тридцать три карника и т. д. . . . . Смекаешь?

Ориф

Неужто царь решился извести Иуду?— Не могу взять и т. д.

Акт I. Сцена III

Иуда

Ункрада, разве так можно. . . . . ? Он сюда придет и т. д. . . . . что ты его любишь.

*Н. К. Рерих.  
Ункрада,  
иллюстрации  
к пьесе  
А. Ремезова  
«Трагедия об  
Иуде, принце  
Искарот-  
ском».  
«Золотое  
руно».  
1909,  
№ 11—12*



*Н. К. Рерих.  
Иерусалим,  
иллюстрация  
к пьесе  
«Трагедия об  
Иуде...»  
«Золотое  
руно».  
1909,  
№ 11—12*



Ункрада

Да он сюда придет — к старому колодцу. Ты пойми: так надо. Твоя судьба решается. Буду с ним ласкова и нежна. Он мне поверит. Он пойдет за мной всюду, куда я захочу. Я заманю его сюда, к этой двери. И так ты встретишься с Стратимом и т. д.

[Петербург] 7 октября 1908 г.

6. Дорогой Федор Федорович!

Сегодня ночью пришла мне в голову мысль о конце Иуды. Выписываю ее на следующей странице. Может, у меня голова за голову заходит, и то, что выдумал, ни к чему.

Жду вашего совета. Кланяюсь Вере Федоровне.

А. Ремизов

Акт III. Сцена последняя.

Ункрада

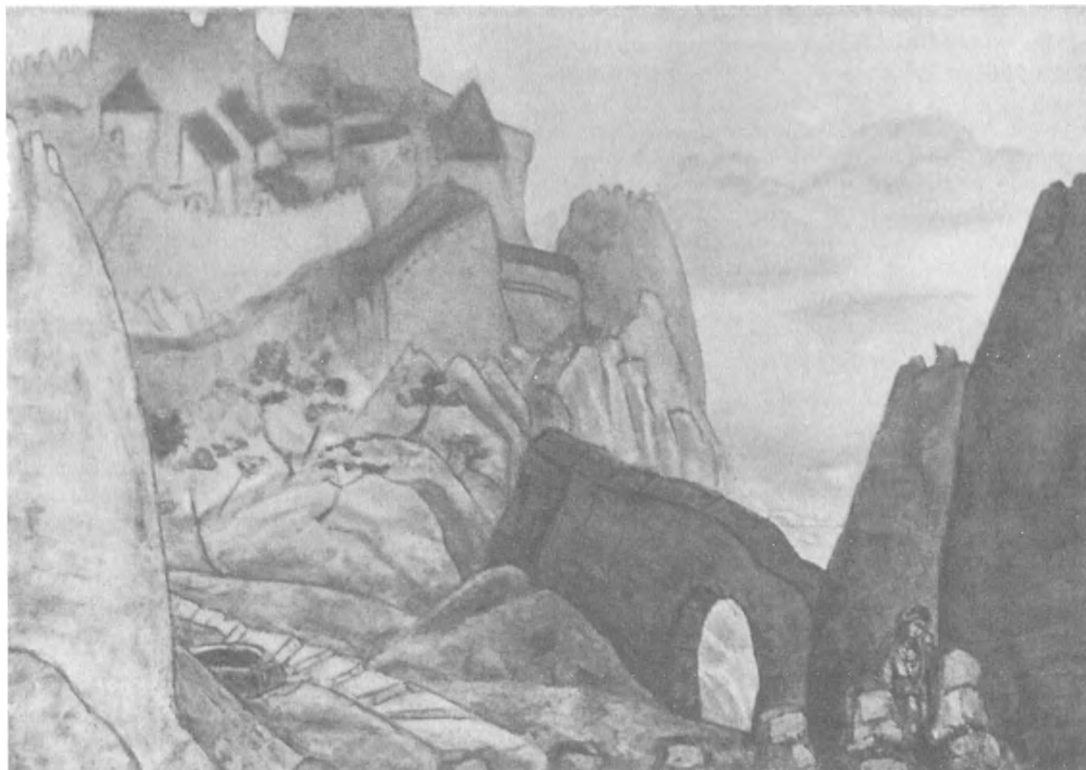
Иду за тобой. Вместе.— А ты знаешь имя этой вины?

Иуда

На минуту задумался про себя.— Имя.

Ункрада

Словно расцвела вся; выхватывая кинжал.— Имя ее — предательство.



Н. К. Рерих.  
Рис.  
А. Я. Гловина

Н. К. Рерих.  
Эскиз  
декорацши  
к спектаклю  
«Иуда Иска-  
риотский».  
«Золотое  
руно».  
1909,  
№ 11—12

Иуда

Я готов.—Идет.

Ункрада

На коленях.—Остановись! Ты — царь. Твое — Море. Твой — Океан. Остановись! Тебя твоя тень покидает. У тебя больше нет тени.—И ползет за Иудой.—  
Предатель — предатель — предатель.

Занавес.

Однако очень скоро работа была прервана по причинам, которые еще предстоит выяснить. Из очередного письма Ремизова ясно только то, что на пути создания спектакля возникли непреодолимые препятствия. Скорее всего цензурного характера.

[Петербург] октябрь 1908 г.

I. Дорогой Федор Федорович!

Следил за всем ходом через сообщения от Ариадны Владимировны<sup>50</sup> и волновался за все, как на Бесовском действе. И горевал, и возмущался всем происшедшим. Кланяюсь Вере Федоровне.

Не прихожу, все не могу наладиться: напала лихорадка.

А. Ремизов.

Кое-какой свет на дальнейшие события проливают два письма Н. К. Рериха, который сделал этюды декораций будущего спектакля. Письма Рериха были написаны весной 1909 г. во время гастролей труппы Комиссаржевской по Сибири и Дальнему Востоку. Мы узнаем, что Ремизов хотел поставить трагедию в Москве, но, видимо, пьеса и там встретила какие-то препятствия. В первом письме Рерих опять возвращает автора к мысли о театре на Офицерской, но уже с другим режиссером. Во втором — о своем желании опубликовать рисунки декораций\*.

[Петербург] 12 апр/еля/ 1909.

1. Дорогой Алексей Михайлович!

Долго ждать Иуду для Москвы. Лучше мы его поставим в СПб. У Комиссаржевской, она ведет переговоры с Саниным<sup>51</sup>. Вы что-то читали у Маковского<sup>52</sup>, а он только в тот же день меня извещил. Поклон Вашей супруге. Не оставил ли я у Вас Ваши оттиски?

Ваш Н. Рерих.

[Петербург] 9.V.909.

2. Дорогой Алексей Михайлович.

С радостью сделал бы рисунки к Иуде, но не знаю, какой срок Золотое Руно<sup>53</sup> может дать?

Сейчас Иуда у Санина. Санин вернет в июне?

Искренно Ваш

Н. Рерих.

Осенью 1909 г. во время последней гастрольной поездки по стране В. Ф. Комиссаржевская объявляет труппе о своем решении оставить театр и открыть театральную школу. Планы тех, кто связывал их с театром на Офицерской, рушились бесповоротно. Настроения горечи и сожаления выражены в письме к Ремизову его друга и режиссера А. П. Зонova\*.

Полтава 19 ноября 1909.

Дорогой Алексей Михайлович!

Пишу из Полтавы. Немножко не по себе. На душе не особенно ясно. Еще не захандрил, но близко к тому. Дело в том, что перед выездом в Полтаву в Харькове — прочел труппе цидулю Веры Фед(оровны) о том, что в будущем году она бросает сцену и таким образом театра ее не будет. Досадно, что опять выброшен судьбой в неизвестность, но широко смотря и принимая в расчет ее, как художника и человека, и положение театра в данный момент, нельзя не согласиться с ее решением и не приветствовать открытие школы, чем она теперь горит. Момент пережит очень интересный. Видел ее во многие моменты и удивлялся силе этой женщины и восхищался художником в ней. ... Насчет «Иуды». Где-то буду, но надеюсь, что среди отсутствия репертуара на будущий год пьеса будет ходовой... Впрочем все-таки досадно, что так вышло.

Таким образом, еще не зная, где он будет служить, Зонов не сомневается, что пьесу Ремизова удастся поставить.

Журнал «Золотое Руно», в котором была напечатана трагедия Ремизова, вышел с опозданием в 1910 г. Об этом можно судить по тому, что в нем же был помещен некролог «Памяти В. Ф. Комиссаржевской», скончавшейся 10 февраля в Ташкенте. «Смерть Веры Федоровны Комиссаржевской явилась для России национальным горем...

„Золотое Руно“ скорбит со всеми о незаменимой утрате божественного Голоса, умевшего пробуждать Свята Святых

\* Письма Н. К. Рериха А. М. Ремизову публикуются по подлинникам отдела рукописей РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 181.

\* Отрывки из письма А. П. Зонova А. М. Ремизову цитируются по подлиннику рукописного отдела РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 113.

в каждой душе. Но не сильнее ли всего оплакивает оно в Почившей смелость исканий и порыва в ту пору, когда она безумно ринула свой театр на завоевание будущего?

Ты, всероссийская хихикающая пошлость, убившая Ее стремительный театр, убила и Ее...

Как страшна, как ужасна ты была бы, если б не зажигала Земля таких Огней, как Вера Федоровна Комиссаржевская»<sup>54</sup>.

Последнее из публикуемых нами писем Ремизова брату актрисы написано под впечатлением ее смерти.

[Петербург] 15 февраля 1910

8. Дорогой Федор Федорович!

Не верил, читал сообщение в «Бирж(евых) вед(омостях)» и не верил. Так эту страницу до сих пор вижу — три-четыре строчки в углу. Получил от Аркадия Зюнова извещение, думалось ведь, и зеркала из памяти не выходило, а когда наступило решение, глаза зажмурились. Вера Федоровна и Вы сделали для меня очень много. Помните тогда действие бесовское, возились вы со мной, тревожились. Никто Вере Федоровне тогда за это действие доброго слова не сказал. Для меня со смертью ее не только ушел человек, благословенный даром Божиим, но и такой, за которого я держался, цеплялся в толчее, веровал и надеялся.

Приходится ходить среди людей с оглядкой (научился), вот, когда так приходится, смерть Человека, к которому подходил прямо, горька и чувствительна.

А. Ремизов.

В 1948 г. Ремизов принял советское гражданство, но на родину не вернулся. Через два года после его смерти (в 1957 г.) в Париже вышла книга Н. Кодрянской «Алексей Ремизов». В ней приведены надписи писателя на книгах, которые он дарил жене. На книге «О Иуде, принце Искаротском» автор писал: «С этой книгой соединяется у меня память о приготовлении; на театре не видал. Несколько лет пьеса была у А. П. Зюнова, который ее никому не давал. „Для разжигания интереса!“ — вещь опасная.

С „Егорием храбрым“ так ничего не вышло: очень уж интерес разжигали»<sup>55</sup>.

А. П. Зюнов и Ф. Ф. Комиссаржевский в содружестве с В. Г. Сахновским<sup>56</sup> все-таки поставили «Трагедию о Иуде», хотя и под другим названием — «Проклятый принц», вероятно, в угоду цензуре. Премьера состоялась в 1916 г. в Московском



театре им. В. Ф. Комиссаржевской. В 1922 г. пьеса в первоначальном виде под собственным названием была показана ленинградским театром «Театральная мастерская»<sup>57</sup>.

В рецензии на этот спектакль М. А. Кузмин писал: «Доказательством сценичности пьесы А. Ремизова для меня служит и то обстоятельство, что, только перенесенная на сцену, она позволила воочию увидеть всю стройность своего построения и закономерность своей пестроты.

Постановка же Театральной мастерской „Иуды“ — наиболее зрелая, наиболее волнующая, долженствующая доходить до любой аудитории. Это, конечно, прекрасное народное зрелище, а никак не эстетическая затея или лабораторный опыт»<sup>58</sup>.

Драматургия А. М. Ремизова отстоялась во времени как драгоценное вино. Она, безусловно, войдет в жизнь отечественного театра в процессе возрождения его общей культуры.

\*

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 175—176.

<sup>2</sup> Там же. С. 175.

<sup>3</sup> Комиссаржевский Федор Федорович (1882—1954) — театральный деятель: режиссер, педагог, декоратор, художник по костюму, теоретик

А. М. Ремизов. Рис. Ю. П. Анненкова. (из кн.: *Дневник моих встреч*. М., 1990)



театра. Сын известного певца Ф. П. Комиссаржевского от второго брака, сводный брат В. Ф. Комиссаржевской. Родился в Италии, в Петербурге учился в кадетском корпусе, изучал историю искусств. «21 декабря 1902 г. на знаменитом спектакле „Родина“ в Панаевском театре произошла его встреча с сестрой, и эта встреча определила весь его дальнейший жизненный путь» (*Дьяконов А. А.* Краткие сведения о семье Комиссаржевских // РГАЛИ. Ф. № 2398. Оп. 1. Ед. хр. 82). Свой творческий путь начал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, сначала зав. монтажной частью, потом режиссером. В 1907 г. помогал В. Э. Мейерхольду ставить пьесу Г. Гофманстала «Свадьба Зобеиды», заново поставил драму Г. Ибсена «Строитель Солнечес». После ухода Мейерхольда стал ведущим режиссером театра. Им были поставлены «Бесовское действо» А. М. Ремизова, «Госпожа смерть» М.-Э. Рашильд и «Балаганный Прометей» А. Мортье, опера-пастораль Х. Глюка «Королева Мая», «Флорентийская трагедия» О. Уайльда, «Черные маски» Л. Андреева, «Праматерь» Ф. Грильпарцера, «Юдифь» Ф. Геббеля, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. После закрытия Драматического театра Ф. Комиссаржевский создает вместе с Н. Н. Евреиновым «Веселый театр», затем работает в театре К. Н. Незлобина, где ставит ряд спектаклей по произведениям мировой классики. В 1910 г. создает в Москве театральную школу. В 1914 г. вместе с В. Г. Сахновским — театр-студию им. В. Ф. Комиссаржевской. К моменту свержения Октябрьской революции «Ф. Ф. Комиссаржевский в своих постановках совершает очень показательную эволюцию и приходит к созданию „синтетического“ театра, то есть театра, объединяющего все роды и виды искусства» (*Марков П.* О театре. М., 1974. Т. 1. С. 291). Во вновь образованном им театре-студии Художественно-просветительного Союза рабочих организаций (Х. П. С. Р. О.—ноябрь 1918—май 1919 г.) ставились наряду с драматическими произведениями оперы, балеты, музыкальные драмы. Среди актеров и учеников Комиссаржевского были и те, кто впоследствии составил славу советского театра: И. В. Ильинский, М. И. Жаров, В. В. Барсова, А. Я. Закушняк, М. И. Бабанова.

С 1919 г. Комиссаржевский жил и работал за границей. Ставил спектакли в крупнейших театрах Европы и Америки. Умер в Венеции.

<sup>4</sup> *Гилгуд Джон* (р. 1904 г.) — английский актер и режиссер.

<sup>5</sup> *Гилгуд Д.* На сцене и за кулисами. Л., 1969. С. 116.

<sup>6</sup> *Ремизов Алексей Михайлович* (1877—1957) — русский писатель, знаток древнерусской литературы и русского фольклора.

<sup>7</sup> Многогранный талант поэта, драматурга и композитора *Михаила Алексеевича Кузмина* (1875—1936) в театре на Офицерской проявился в создании музыкального оформления к спектаклям: «Балаганчик» А. Блока (1906), «Жизнь Человека» Л. Андреева (1908) и «Праматерь» Ф. Грильпарцера (1908).

<sup>8</sup> Причастность *Николая Константиновича Рериха* (1874—1947) к работе Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской до сих пор оставалась вне круга исследований о нем как о театральном художнике. Известно, что в 1907 г. он декориро-

вал в Старинном театре литургическую драму «Три волхва», писал эскизы к декорациям опер и балетов для русских «дягилевских» сезонов в Париже («Князь Игорь» А. Н. Бородина — 1909, «Сказание о невидимом граде Китеже» — 1911 Н. А. Римского-Корсакова, балет «Весна священная» Н. Ф. Стравинского — 1912) и для неосуществленной постановки оперы Зимина «Тристан и Изольда» (1912) Р. Вагнера. Наиболее известные работы для драматического театра — написанные в один год (1912) эскизы и декорации «Снегурочки» А. Н. Островского и «Пер-Гюнта» Ибсена — театр А. К. Рейнеке и Московский Художественный.

<sup>9</sup> *Зонов (Павлов) Аркадий Павлович* (1875—1922) — актер и режиссер. Сотрудничал с Мейерхольдом в «Товариществе новой драмы». С 1907 г. и до смерти Комиссаржевской работал в труппе ее театра, где им были поставлены «У врат царства» К. Гамсуна (1908) и «Пир жизни» С. Пшибышевского (1909). Во многих спектаклях помогал основному режиссеру. Был дружен с А. М. Ремизовым еще со времен работы в Товариществе Новой драмы. В 1916 г. вместе с Ф. Комиссаржевским поставил пьесу Ремизова «Иуда Искариотский» под названием «Проклятый принц» в Московском театре им. В. Ф. Комиссаржевской.

<sup>10</sup> *Козьменко М. В.* Бытие и время Алексея Ремизова // Ремизов А. М. Повести и рассказы. М., 1990. С. 7—8.

<sup>11</sup> «Товарищество новой драмы» основано В. Э. Мейерхольдом в 1902 г. после его ухода из Московского Художественного театра. Спектакли проходили в основном в Херсоне (1902—1904) и Тифлисе (1905—1907). Одновременно театр гастролировал и по другим городам России.

<sup>12</sup> *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 227.

<sup>13</sup> Премьера обоих спектаклей состоялась в ноябре 1907 г.

<sup>14</sup> Воспоминания Мстислава Валериановича Добужинского (1875—1957) о работе над оформлением спектакля по пьесе А. М. Ремизова «Бесовское действо» были опубликованы за рубежом в газете «Русская мысль» (Париж, 13 сентября 1956 г.). Были перепечатаны в кн.: *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 229—232.

<sup>15</sup> Старинный театр был открыт в Петербурге в 1907 г. по замыслу Н. Н. Евреинова, который был членом его дирекции вместе с бароном Н. В. Дризенем и М. Н. Бурнашевым. Просуществовал всего два месяца (декабрь 1907 — январь 1908 г.), за которые были поставлены средневековые пьесы: литургическая драма XI в. «Три волхва», мистера и пастурель XIII в. «Действо о Теофиле» и «Лицедейство о Робене и Марион», моралите XV в. «Нынешние братья» и фарсы XVI в.

В сезоне 1911/12 г. была попытка возродить это дело с целью сценической реконструкции испанского театра XVI и XVII вв. и театра эпохи итальянского Возрождения. «Теперь, когда принцип возрождения сценических форм сделался любимым приемом художественных постановок, — писал критик Э. А. Старк, — время вспомнить, что впервые этот принцип утвердился именно Старинным театром и что им одним он был целено проведен во всех сложных его частях» (*Старк Э. А.* Старинный театр. СПб., 1911. С. 47).



- <sup>16</sup> *Сюннерберг Константин Александрович* (1871—1942)—поэт, переводчик, художник, критик (псевд. К. Эрберг).
- <sup>17</sup> Поэт, прозаик, драматург *Ф. Сологуб (Федор Кузьмич Тетерников—1863—1927)* был одним из «репертуарных» авторов петербургских частных театров в 1907—1910 гг. Его пьесы шли главным образом в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской и К. Н. Незлобина. Последний в 1910 г. поставил инсценировку «Мелкого беса». О широком интересе к драматургии Сологуба говорит и такой факт. В 1909 г. в помещении Литейного театра Н. Евреинов поставил пьесу Сологуба «Ночные пляски» с участием автора, А. Ремизова, С. Городецкого, О. Дымова, Г. Чулкова, Г. Бакста, К. Сомова, М. Добужинского. Танцы к этому спектаклю ставил М. Фокин. В Александринском театре в 1912 г. была поставлена пьеса Сологуба «Заложники жизни».
- <sup>18</sup> *Чулков Георгий Иванович* (1879—1939)—писатель, критик, один из теоретиков русского символизма—поддерживал новый курс, взятый руководством Драматического театра на Офицерской.
- <sup>19</sup> *Добужинский М. В.* Ремизовское «Бесовское действо» // *Добужинский М. В. Воспоминания.* С. 229, 230, 232.
- <sup>20</sup> О причинах разрыва В. Э. Мейерхольда с В. Ф. Комиссаржевской подробно рассказывается в работах, посвященных их творчеству: *Волков Н. Мейерхольд.* М.; Л., 1929. Т. 1. С. 323—355; *Марков П. А. Комиссаржевская* // *Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1.* С. 246—247; *Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд.* М., 1969. С. 103—110; *Рыбакова Ю. Комиссаржевская.* Л., 1971. С. 164—168.
- <sup>21</sup> Перевод пьесы Г. Д'Аннунцио «Франческа да Римини» был сделан В. Я. Брюсовым в соавторстве с Вяч. Ивановым.
- <sup>22</sup> См. письмо В. Ф. Комиссаржевской В. Я. Брюсову от 8 ноября 1907 г., опубликованное в сб.: *Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы.* Л.; М., 1964. С. 167.
- <sup>23</sup> *Добужинский М. В.* Воспоминания. С. 232.
- <sup>24</sup> «Плач Адамов»—духовный стих из книги А. В. Бессонова «Калики перехоже» (М., 1861—1864) упомянут Ремизовым в числе научных источников, использованных для создания «Бесовского действа». Вошел в текст пьесы.
- <sup>25</sup> *Стороженко Николай Ильич* (1836—1906)—литературовед, основатель отечественного шекспироведения.
- <sup>26</sup> *Луцк Лев Натанович* (1901—1924)—писатель, публицист, член литературной группы «Серапимовы братья».
- <sup>27</sup> *Луцк Л.* Театр Ремизова // *Жизнь искусства.* П., 1920. № 343. С. 2.
- <sup>28</sup> В собрании своих сочинений А. М. Ремизов сделал подробное и своеобразное примечание к постановке своей пьесы в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, несколько изменив заголовки пьесы: «Бесовское действо над неким мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сиесты прения Живота со Смертью»—поставлено было на театре *В. Ф. Комиссаржевской* в С.-Петербурге. Первое представление состоялось в Варварин день—4 декабря 1907 года. Ставил пьесу *Ф. Ф. Комиссаржевский.* Декорации—художника *М. В. Добужинского.* Музыка—*М. А. Кузмина.* Живота играл *А. П. Нелидов,* Подвижника—*А. И. Аркадьев,* Смерть—*О. П. Нарбекова,* Аратыря—*К. В. Бравич* (на втором спектакле заменил Бравича *Орлов,* отважившийся носить хвост вопреки всяким шуткам газетным и островам театральным), Тимелиха—*А. П. Зонов,* много помогавший в постановке действия, Ангела Хранителя—*Н. Н. Тукалевская,* Ангела Смерти—*С. А. Черокова,* Страстного брата—*А. Я. Закушняк,* Грешную деву—*М. А. Русьева,* Маски—*П. А. Лебединский, А. Н. Феона, Е. В. Сафонова, С. И. Папаев,* Странника—*Е. П. Табернио,* Привратника—*Д. Я. Грузинский,* Вестника—*М. А. Бецкий,* Ряженных бесов—*К. Э. Гибшман, П. Я. Низковский, А. С. Петровковский.*
- Для сочинения Бесовского действия пользовался Киево-Печерским Патериком и древними памятниками Прения Живота со Смертью». (Сочинения Алексея Ремизова. Том восьмой. Русальные действа.—С.-Петербург: Изд-во «Шиповник», 1912. С. 269).
- <sup>29</sup> *Добужинский М. В.* Указ соч. С. 232.
- <sup>30</sup> *Бенуа А.* Дневник художника // *Московский еженедельник.* 1907. № 51—52. С. 71.
- <sup>31</sup> *Нарбекова Ольга Павловна* (1876—1933)—драматическая актриса. Работала в «Товариществе новой драмы», а потом в Театре-студии на Поварской с В. Э. Мейерхольдом. В 1907 г. была приглашена в Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. После его закрытия в 1909 г. работала в частных театрах. Актриса острохарактерная, разноплановая, играла самые разные роли—от лирических до гротескных.
- <sup>32</sup> *Московский еженедельник.* 1907. № 51—52. С. 72.
- <sup>33</sup> *Нелидов Анатолий Павлович* (1879—1949)—драматический актер, начинал творческий путь у В. Э. Мейерхольда в «Товариществе новой драмы» (1903—1906). С 1907 г. работал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, а после его закрытия в театре К. Н. Незлобина. Засл. артист РСФСР.
- <sup>34</sup> *Аркадьев Андрей Иванович* (1867—1923)—драматический актер, в театре на Офицерской работал в 1906—1909 гг.
- <sup>35</sup> *Тениер-Тенирс (Teniers) Давид Младший* (1610—1690)—фламандский художник.
- <sup>36</sup> *Московский еженедельник.* 1907. № 51—52. С. 72—73.
- <sup>37</sup> *Добужинский М. В.* Указ. соч. С. 230.
- <sup>38</sup> *Кранихфельд Владимир Павлович* (1865—1918)—критик, редактор журнала «Современный мир».
- <sup>39</sup> *Кранихфельд Вл.* Литературные отклики // *Современный мир.* СПб., 1908. № 1. С. 86, 88.
- <sup>40</sup> *Кугель Александр Рафаилович* (1864—1928)—театральный деятель: критик, публицист, драматург, режиссер.
- <sup>41</sup> *Ното повис (А. Р. Кугель).* Драматический театр // *Театр и искусство.* 1907. № 49. С. 815.
- <sup>42</sup> *Добужинский М. В.* Указ. соч. С. 231.
- <sup>43</sup> *Театр и искусство.* 1907. № 49. С. 815.
- <sup>44</sup> М. А. Кузмину принадлежало музыкальное оформление спектакля В. Э. Мейерхольда по пьесе А. А. Блока «Балаганчик», поставленного 30 декабря 1906 г.
- <sup>45</sup> Примечания А. М. Ремизова к пьесе, напечатанной в 8-м томе собрания его сочинения: «Трагедия о Иуде принце Искаротском принцта была к постановке в театре

- В. Ф. Комиссаржевской (+ 10/II—1910 г.). Эскизы декораций написаны *акад. Н. К. Рерихом*. Снимки с эскизов помещены в журнале Золотое Руно, 1909 г. № 11—12 и в Аполлоне 1910 г., № 7. «Ункрада» вошла в серию художественных открытых писем, изданных общиной св. Евгении.
- В основу Трагедии положено «Сказание о Иуде Предателе» — И. Я. Порфирьев, Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890 г.; П. А. Бессонов, Калики пережитие. М., 1861—64 гг. Н. И. Костомаров. Собрание сочинений — кн. I, т. I. СПб., 1903 г. А. И. Яцимирский К славянским легендам о кровосмешении, XVIII т. Сборник Харьковского Историко-Филологического Общества в честь профессора Н. Ф. Сумцова. — Харьков, 1909. Для сочинения Трагедии я пользовался народными песнями, заговорами, колядками, старинами и причитаниями» (Ремизов А. М. Собр. соч. (1912 г.). Т. 8. С. 269—270).
- <sup>46</sup> Кузмин М. Иуда (Театральная Мастерская) // Жизнь искусства. П., 1922. 14 февр. № 7. С. 830.
- <sup>47</sup> Статья Мариэтты Шагинян «Театральная мастерская» появилась в журнале «Жизнь искусства» (П., 1922. 28 марта. № 13). В 1988 г. была перепечатана в журнале «Театр» (№ 4. С. 85—86).
- <sup>48</sup> Цит. по кн.: Ремизов Алексей. Неумный бубен. Кишинев, 1988. С. 483—484.
- <sup>49</sup> Персонажи «Трагедии о Иуде принце Искарнотском».
- <sup>50</sup> Тыркова Ариадна Владимировна (1869—после 1935)— журналист и художественный критик.
- <sup>51</sup> Творческое содружество Н. К. Рериха с режиссером Александром Акимовичем Саниным (Шенбергом) (1869—1956) началось в 1907 г. в Старинном театре.
- <sup>52</sup> Маковский Сергей Константинович (1877—1962)— поэт и критик, редактор журнала «Аполлон».
- <sup>53</sup> См. примеч. 45.
- <sup>54</sup> Золотое Руно. 1909. № 11—12. С. 84.
- <sup>55</sup> Цит. по кн.: Кодрянская Наталья. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 175. «Егорий храбрый» — третья пьеса Ремизова «Действо о Георгии Храбром».
- <sup>56</sup> Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945)— режиссер, педагог, доктор искусствоведения, нар. артист РСФСР.
- <sup>57</sup> Театр был создан в 1918 г. в Ростове-на-Дону. В 1921 г. переехал в Петроград. Главный режиссер А. Б. Надеждин. В спектакле по пьесе А. М. Ремизова главные роли исполняли артисты Р. М. Холодов и Г. Н. Халаджиева.
- <sup>58</sup> Кузмин М. Указ. соч. С. 1.

# АВТОБИОГРАФИЯ В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА. 1913 ГОД

*Н. Н. Панфилова, О. М. Фельдман*

Автограф впервые публикуемой «Автобиографии» В. Э. Мейерхольда сохранился среди небольшой группы первоклассных мейерхольдовских документов, оказавшихся в 1970-е годы в фондах ОР РГБ<sup>1</sup>.

Как ныне широко известно, огромный массив десятилетиями собиравшегося и тщательно систематизированного домашнего режиссерского архива В. Э. Мейерхольда его близким удалось почти полностью спасти от конфискации органами НКВД после ареста В. Э. Мейерхольда (19 июня 1939 г.) и убийства З. Н. Райх (14 июля того же года)<sup>2</sup>. По просьбе Т. С. Есениной (дочери З. Н. Райх, выросшей в семье В. Э. Мейерхольда) бумаги Мейерхольда укрыл на своей подмосковной даче С. М. Эйзенштейн, а после его смерти его вдова П. М. Аташева сдала их на закрытое хранение в РГАЛИ.

Еще при жизни Эйзенштейна часть документов откололась от этого собрания: ученик Мейерхольда, Эйзенштейн дарил отдельные автографы учителя ближайшим друзьям, таким же, как он, выходцам из школы великого режиссера. Кое-что из этих реликвий впоследствии — в годы трагедии «космополитов» — погибло. Но несколько десятков документов, перешедших к М. М. Штрауху, были бережно сохранены. Более того, они долго оставались вне поля зрения исследователей. О них, по-видимому, не знал даже А. В. Февральский, работавший на рубеже 1950—1960-х годов над составлением первого после реабилитации В. Э. Мейерхольда и, по существу, единственного до сей поры собрания его текстов (оно вышло в свет в двух томах в 1968 г.). Сколько-нибудь подробно о составе штрауховской коллекции, переданной в начале 1970-х годов в ОР РГБ, стало известно лишь в 1981 г. из обзора Т. М. Макагоновой «Архив В. Э. Мейерхольда», опубликованного в очередном выпуске его «Записок»<sup>3</sup>.

Коллекция Штрауха была подобрана прекрасно. Вошедшие в нее документы оказались как бы соотнесены и сопоставлены друг с другом — вступили в силу законы монтажа, и потому возникла особая степень приближения к личности Мастера. Знакомясь с этой коллекцией, понимаешь, что в памяти Штрауха Мейерхольд всегда продолжал жить во весь свой рост, что ученик сосредоточенно и нежно вглядывался в черты трагически погибшего учителя, глубоко ощущая истинные масштабы и живую уникальность его личности. Как пунктиром прочерчен этими документами весь путь Мейерхольда, от самого начала и до конца, от той тетрадки, в которую юный гимназист клеивал программки своих первых любительских выступлений, и до брошюры с тезисами к Всесоюзной режиссерской конференции — на глянцевой обложке этих тезисов за неделю до ареста Мейерхольд бегло (во время заседания, сидя в президиуме у всех на виду) набросал план своего выступления в прениях. Оно оказалось последним в его жизни и впоследствии долго было окружено фантастическими легендами.

Но преобладают в коллекции М. М. Штрауха документы, относящиеся к дореволюционным годам, к тем этапам творческого пути Мейерхольда, непосредственным свидетелем которых Штраух не был. Первостепенный интерес не только для биографов Мейерхольда, но и для историков культуры рубежа веков имеет, например, пухлая записная книжка, заполнявшаяся Мейерхольдом на протяжении первого сезона Московского Художественно-общедоступного театра: в ее записях запечатлелись все крайности той требовательной, народнически-ригористической позиции, которую занимал тогда начинающий актер, резко полемически (и очень пристрастно) оценивавший всю стратегию и тактику основателей нового театра; отметим, что ни одна из записей этой книжки не была использована



*В. Э. Мейерхольд, кон.  
1890-х годов*

*В. Э. Мейерхольд, кон.  
1890-х годов*

в 1920-х годах первым биографом Мейерхольда Н. Д. Волковым, с согласия Мейерхольда обильно включавшим документы домашнего мейерхольдовского архива в свою обстоятельную двухтомную монографию<sup>4</sup>. Не менее выразительны документы этой коллекции, относящиеся ко времени службы Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской и на казенной сцене, к работе над блоковским спектаклем 1914 г.

Ключевое положение среди них занимает «Автобиография», написанная Мейерхольдом в июне 1913 г. Он находился тогда в Париже, где по приглашению Иды Рубинштейн готовил постановку «Пизанеллы» Г. д'Аннунцио в театре «Шатле» (премьера состоялась 11 июня 1913 г.). Пользовавшийся неизвестными ныне парижскими письмами Мейерхольда к его первой жене Ольге Михайловне Мейерхольд Н. Д. Волков в своем жизнеописании Мейерхольда упоминает об этой «Автобиографии» среди рассказа о событиях начала июня 1913 г. Он сообщает: «В эти дни Мейерхольд пишет для словаря Венгерова свою автобиографию,

которую и пересылает в Петербург для редакторской правки К. Эрбергу (Сюннербергу)»<sup>5</sup>.

«Автобиография» предназначалась для издававшегося С. А. Венгером «Критико-биографического словаря русских писателей» и представляет собой развернутый ответ на неоднократно публиковавшуюся С. А. Венгером анкету, разработанную по образцам немецких научных изданий. Венгер предлагал своим корреспондентам дать свободный «самопоказ» и «самоанализ»<sup>6</sup>. Решая эту задачу, Мейерхольд счел удобным изложить свой рассказ о себе от третьего лица.

Рукопись «Автобиографии» была отослана Венгеру через К. А. Эрберга; многочисленные редакторские пометы Эрберга, сделанные преимущественно с оглядкой на Венгерова, приведены ниже в примечаниях.

В предисловии к первому тому второго издания «Критико-биографического словаря...» Венгер упомянул автобиографию Мейерхольда среди полутора тысяч автобиографий, полученных им для «Критико-биографического словаря...» на

протяжении 1913—1914 гг.<sup>7</sup> Под № 1841 «Автобиография» Мейерхольда была занесена в «Общий перечень автобиографий и автобиографических справок архива Критико-биографического словаря (собрание первое)»<sup>8</sup>.

Во втором томе второго издания этого словаря помещена краткая биографическая справка: «Мейерхольд Всеволод Эмил., режиссер-символист, автор статей и перев. пьес, ред.-изд. журн. „Любовь к трем апельсинам“, р. 28 янв. 1874 г. в Пензе, сын заводчика, реж. Имп. театров»<sup>9</sup>.

Вместе с автографом «Автобиографии», вернувшимся к автору от К. А. Эрберга, в архиве Мейерхольда хранился документ, запечатлевший те настроения, которые владели им в дни работы над «Автобиографией». Это черновик незаконченного и, очевидно, неотосланного письма, актрисе Ольге Николаевне Высотской (ответ на ее письмо, полученное 2 сентября 1913 г.); написано оно, судя по содержанию, сразу после возвращения Мейерхольда из Парижа, в дни отдыха на Рижском взморье, до возвращения в Петербург «в последних числах июля» 1913 г. Этот лирически изложенный автобиографический фрагмент существенно дополняет «Автобиографию» и вскрывает таящийся за ее сдержанными строками поэтический подтекст. Оригинал этого письма ныне — также через коллекцию М. М. Штрауха — оказался в ОР РГБ<sup>10</sup>.

## АВТОБИОГРАФИЯ

Мейерхольд, Всеволод Эмильевич.

Дед со стороны отца, помещик-лесопромышленник, родом из Нижней Силезии (Гроссглогау), был женат на француженке<sup>11</sup>. Предки со стороны матери, урожденной Неезе, были родом из Германии, но лет двести назад основались в русских остзейских провинциях<sup>12</sup>.

Мейерхольд родился 28 января 1874 года и, крещенный по обряду евангелическо-лютеранской церкви, получил имена Карл-Казимир-Феодор, которые он потом, в 1895 году приняв православие, меняет на имя Всеволод<sup>13</sup>.

Родился Мейерхольд в г. Пензе, где отец его к этому времени имел громадный водочный завод и был очень богат, владея чуть ни целым кварталом домов (среди которых один считался старейшим в городе, с большим мраморным залом, с деревянными винтовыми лестницами, с бесконечными анфиладами)<sup>14</sup>. Владея двумя большими именьями,



В. Э. Мейерхольд, серед. 1910-х годов

будучи одновременно и купцом и помещиком, отец был в более тесной дружбе с соседями по именьям, чем с пензенскими купцами. Быть может, это объясняется отчасти тем, что отец, плохо говоривший по-русски и тяготевший больше к жизни за границей и в столицах, не находил общих интересов с купеческой средой.

Раннее детство Мейерхольда в зимние дни текло на фоне шумной заводской жизни, близко к рабочей среде, летом, наоборот, близко к крестьянской среде. Любимыми месяцами были месяцы уборки хлеба, любимым местом громадная молотилка. Плодовый сад утопал в пышных цветниках, и теплицы были полны экзотических растений.

Осенью на площади, непосредственно примыкавшей к домам Мейерхольдов, каждый год раскидывались балаганы, карусели, зверинцы, цирк, и сюда влекло во все свободное время, не только в часы представлений, но и в часы репетиций.

В старинном доме отца было много музыки. Часто приходили в дом известные в городе пианисты, скрипачи, виолончелисты, и неразгадываемые сочетания звуков из трио и квартетов не давали спать. Почти все в семье учились музыке.

Отец и мать были большими любителями театра, и в доме часто бывали артисты. Бывали зимы, когда отец абонировал в театре ложу, и дети часто



**В. Э. Мейерхольд и Н. В. Петров, 1916 г.**

**В. Э. Мейерхольд**  
(«Когда нет настоящей жизни, то живут маражамы».  
**А. П. Чехов.**  
Другу —  
**Ольге Павловне Нарбековой.**  
**Всеволод Мейерхольд.**  
**Херсон, 1902 г.)**

посещали театр, где чаще всего игрались мелодрамы в духе «30 лет, или Жизнь игрока». В семье часто устраивались балы и маскарады и еще чаще самими детьми домашние спектакли, где разыгрывались пьесы, самими детьми сочинявшиеся *ex improviso*.

Мейерхольд обучался во 2-й пензенской классической гимназии, полный курс которой окончил он в 1895 году. На умственное развитие сильное влияние имели учителя: Лебедев, Соловьев и Шамраев, а выбирать книги для чтения научил домашний учитель, бывший репетитором в течение одного года, когда Мейерхольд был в пятом и перешел в шестой класс, некий В. Кавелин, впоследствии сосланный куда-то за участие в рабочем движении.

Учитель словесности Шамраев любил устраивать в гимназии литературные утра и спектакли, и в них Мейерхольд принимал самое деятельное участие. В одном из таких спектаклей Мейерхольд играл роль Кутейкина в «Недоросле». Однажды кружок гимназистов устроил в городе такой спектакль («Горе от ума»), о котором сохранилась заметка присяжного рецензента, поставившего этот спектакль в пример не только местным любителям, но даже профессионалам. Мейерхольд помогал здесь режиссировать и играл роль Репетилова.

В дни конфирмации у Мейерхольда зарождается критическое отношение к рассудочности лютеранской религии, а в последних классах гимназии почти болезненная мечтательность Мейерхольда создает новое религиозное настроение [создает перелом в религиозном мировоззрении]<sup>15</sup>. Веру кажется необходимым в себе поддерживать пышными обрядами. Чад восковых свечей и ладана, бряцание кадил и стройное пение детских голосов кажется неотъемлемой частью молитвенного ритуала. (В вере кажется необходимым прежде всего мистический план, который кажется возможным лишь в пышных обрядах с восковыми свечами, бряцаниями кадил и стройным пением заранее наученных певчих.)

Следующий шаг — католичество, но Мейерхольд познал чары его позже, когда увидел служение в миланском соборе<sup>16</sup>. Тоску свою по органной музыке и звону колокольчиков впоследствии Мейерхольд старается утолить увлечением поэзией Метерлинка, живописью Мемлинга и примитивами треченто.

В 1895 году Мейерхольд принимает православие и имя себе выбирает в честь Всеволода Гаршина — в гимназические годы одного из любимых писателей.

Окончив гимназию (1895 г.) с большим запозданием (в некоторых классах сидел по два года, внача-

ле из-за плохой [дурной] подготовки, позже из-за увлечения театром), Мейерхольд поступает в Московский университет на юридический факультет. В университете, где любимым профессором был Чупров, читавший политическую экономию, Мейерхольд слушает лекции всего два семестра, так как с детства большая любовь к театру неуклонно влечет его на сцену.

В 1896 году летом Мейерхольд принимает деятельное участие в спектаклях пензенского народного театра, где начинает свои первые шаги, а осенью поступает на драматические курсы при Московском филармоническом обществе к профессорам: Вл. И. Немировичу-Данченко, А. А. Федотову и Ф. А. Акимову. Мейерхольд принимается прямо на второй курс, отчасти от того, что принес с собою в школу уже достаточный сценический опыт, отчасти во внимание со стороны Дирекции школы к отсутствию материальных средств для платы за учение: к этому времени отец Мейерхольда был уже в могиле, а фирма «Торговый Дом Э. Ф. Мейерхольд и сыновья» терпит крах и все дома и имения идет с молотка<sup>17</sup>.

В дни пребывания на драматических курсах Мейерхольд знакомится с А. М. Ремизовым, под умственным влиянием которого он продолжает свое самообразование, впервые поставленное на рельсы еще в гимназические годы репетитором В. Кавелиным. Под влиянием А. М. Ремизова Мейерхольд принимается за изучение теории Карла Маркса и увлекается рабочим движением [проблемой рабочего движения]. Однако любовь к театру все больше и больше растет и заслоняет собою все другие интересы.

Ученик драматических курсов, Мейерхольд не пропускает почти ни одного спектакля Императорского Малого театра с участием замечательного актера А. П. Ленского, которого считает главным своим учителем в деле актерского искусства.

Со временем окончания Мейерхольдом курса в драматической школе Филармонии (1898 г.) совпадает создание Московского Художественного театра. Вместе с другими учениками своего выпуска Мейерхольд получает приглашение в театр К. С. Станиславского. Мейерхольд сразу получает целый ряд больших ролей и скоро занимает в театре положение одного из первых актеров. В течение четырех сезонов Мейерхольд неустанно совершенствуется на изучении актерской техники, какую с большим мастерством передавал своим актерам превосходный учитель [актерской игры] лицедейства К. С. Станиславский. Ко времени пребывания в Московском Художественном театре (1898—1902) относится личное знакомство Мейерхольда с А. П. Чеховым и с некоторыми поэтами молодой тогда литературной группы, составлявшей журнал «Весы». Под умственным влиянием [этих замеча-

тельных людей]<sup>18</sup> этих писателей впервые возникает у Мейерхольда потребность искать новые сценические формы и теоретически обосновать учение новой театральной школы. К этому времени надо отнести начало литературной деятельности Мейерхольда, если не считать двух-трех рецензий, написанных Мейерхольдом в гимназические годы и напечатанных (без подписи) в двух московских изданиях: «Артист» и «Театральная библиотека».

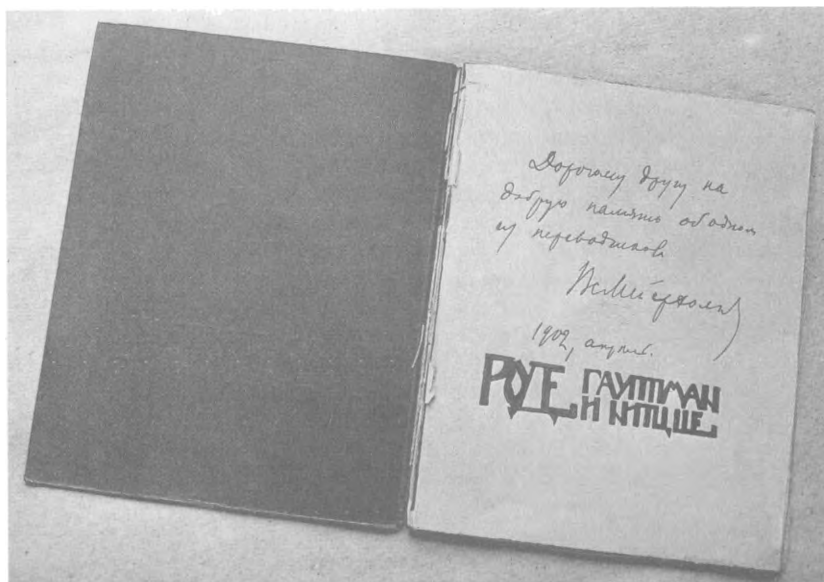
В 1902 году Мейерхольд оставляет свою вторую театральную школу — Московский Художественный театр и стремится к выбору самостоятельного пути в Театре и в области теоретической мысли.

Собрав в сотрудничестве с А. С. Кошеверовым свою собственную труппу, Мейерхольд уезжает на три года в провинцию. В начале своей деятельности «Товарищество Новой драмы» подражает Московскому Художественному театру, но уже летом 1903 года, играя в севастопольском театре, труппа устраивает «Вечер нового искусства», где исполняет «Втирушу» Метерлинка и одно из отделений программы отводит чтению стихов Бодлера, Верлена, Малларме, Бальмонта, Брюсова, Вяч. Иванова. С этих пор труппа начинает тяготиться репертуаром во вкусе Гауптмана, М. Горького и других представителей реалистического театра.

В сезоне 1903—1904 в качестве заведующего репертуаром «Товарищества Новой драмы» приглашается А. М. Ремизов. Библиотека труппы [с каждым днем все более и более] пополняется [творениями] произведениями новых драматургов. «Мир искусства», «Весы» становятся любимыми журналами труппы. «Товарищество новой драмы» исполняет в первый раз на русской сцене «Снег» Пшибышевского, для того времени очень смелый шаг.

Три роли, взятые на себя Мейерхольдом, — роли антрепренера, актера и режиссера — не дают возможности одинаково хорошо выполнять каждую из них. В 1905 году Мейерхольд оставляет антрепренерскую деятельность и отправляется в Москву.

Здесь под руководством К. С. Станиславского на его личные средства возникает «Театр-Студия», сначала поставивший себе скромную задачу быть лишь филиальным отделением Московского Художественного театра, где бы молодые актеры последнего имели возможность совершенствоваться, но [впоследствии] в ходе репетиций режиссеры, художники и музыканты «Театра-Студии» мало-помалу начинают расширять программу своей деятельности, стремясь воплотить новые стремления в области театрального искусства. «Театр-Студия» становится Театром исканий новых театральных форм. Проработав над подготовкой целого ряда новых пьес («Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Шлюк



А. Родэ.  
Гауптман  
и Ницше.  
К объясне-  
нию  
«Потонув-  
шего  
колокола» |  
Пер.  
В. Э. Мейер-  
хольда  
и А. М. Реми-  
зова. М.,  
1902.  
Титульный  
лист  
брошюры  
с дарствен-  
ной надписью  
А. М. Бала-  
шову:  
«Дорогому  
другу на  
добрую  
память  
об одном  
из пере-  
водчиков.  
Вс. Мейер-  
хольд, 1902,  
апрель»

В. Э. Мейер-  
хольд.  
О театре,  
тит. лист

и Яу» Гауптмана, «Снег» Пшибышевского и др.) с мая по октябрь 1905 года, «Театр-Студия» внезапно прекращает свою деятельность. Несмотря, однако, на то, что (дело «Театра-Студии» ограничилось одной лишь подготовкой к открытию своих дверей для публики, несмотря на то, что этот) «Театр-Студия» не дал ни одного спектакля, он имел огромное влияние на поворот передовых театров от [реализма] натуралистических приемов в сторону [условного театра] приемов так называемого условного театра.

В 1906 году Мейерхольд на основании опытов, добытых в «Театре-Студии», пишет заметку «Натуралистический театр и театр настроения», в которой подвергает критике приемы натуралистического театра. Эта заметка впоследствии входит одной из глав статьи «К истории и технике театра», напечатанной впервые в «Книге о Новом театре» (изд. «Шиповник». СПб., 1907 г.).

В этой статье Мейерхольд пытается [обосновать] закрепить теорию условного театра на основах, подсказанных отчасти М. Метерлинком, отчасти В. Я. Брюсовым и Вяч. Ивановым.

С конца 1905 года Мейерхольд переселяется в Петербург и здесь тесно сходитя с кружком литераторов, группировавшихся вокруг Вяч. Иванова («Средь»), и с некоторыми художниками из «Мира искусства». На развитие теоретических мыслей Мейерхольда, изложенных в книге «О театре», вышедшей к 1913 году, наибольшее влияние имели Вяч. Иванов, А. Блок, Ф. Сологуб и Г. Чулков. Дружба вырастает с художниками А. Я. Головиным, Н. Н. Сапуновым и с поэтом-мыслителем Конст. Эрбергом<sup>19</sup>.

Великим постом 1906 года Мейерхольд снова составляет свою труппу и отправляется в провинцию. В г. Тифлисе, Новочеркасске, Ростове-на-Дону труппа гастролирует, исполняя преимущественно Ибсена и Метерлинка, а в Полтаве устраивается на все лето. Здесь Мейерхольд делает целый ряд [опытов] инсценировок в условной манере.

Осенью 1906 года В. Ф. Комиссаржевская открывает в С.-Петербурге новый театр, режиссером которого становится Мейерхольд. В этом новом театре Мейерхольд продолжает начатую в «Театре-Студии» и главным образом в полтавском летнем театре работу над поиском новых сценических форм. Театр В. Ф. Комиссаржевской, решившийся поставить «Балаганчик» Блока и «Победу смерти» Сологуба, имеет в Петербурге [громадный] шумный успех.

Для того, чтобы установить тесную связь Театра с представителями новейших течений литературы и искусств, Мейерхольд организует при театре собрания («субботы») поэтов, художников, музыкантов, но [альянс] единение Театра с Литературой и Живописью плохо налаживается.

В 1907 году происходит разрыв между директисой театра В. Ф. Комиссаржевской и режиссером Мейерхольдом, который тогда же выступает с публичной лекцией, в которой излагает свою теорию нового театрального искусства.

В 1908 году Мейерхольд получает приглашение занять место в ряду режиссеров Императорских петербургских театров. Здесь Мейерхольду приемы условного театра удается довести до наибольшей законченности в постановке мольеровского «Дон Жуана».





В имени  
Э. Ф. Мейер-  
хольда  
Ухтомка,  
1890-е годы

В. Э. Мейер-  
хольд на  
руках  
у кормилицы  
Анисии

Работая на сцене императорских театров, Мейерхольд не оставляет своих исканий. По планам Мейерхольда, писателя М. Кузмина и художника Н. Н. Сапунова открывается в С.-Петербурге маленький театрик «Дом интермедий», где Мейерхольду в сотрудничестве с Н. Н. Сапуновым удается [дать опыт сценического] в постановке пантомимы Шницлера — Дапертутто дать образец сценического гротеска в манере Калло и в стиле [«Гюфманиады»] Гофмана<sup>20</sup>. В студии своей Мейерхольд с учениками и вместе с композитором М. Ф. Гнесиным производит опыты музыкального чтения в драме. На протяжении 1908—1912 годов Мейерхольд помимо работы в императорских театрах устраивает спектакль в доме поэта Вяч. Иванова («Башенный театр»), где ставит в манере условного театра «Поклонение кресту» Кальдерона, ставит на концертных эстрадах эксцентрические шутки в приемах *comedia dell'arte*, сам сочиняет маленькие пантомимы и начинает увлекаться театром импровизаций, принимаясь за изучение [Театра масок] технических приемов *comedia dell'arte*.

Со времени постановок «Дон Жуана» Мольера, «Шарфа Коломбины» Шницлера, «Балаганчика» Блока и «Виновны — невиновны?» Стриндберга, со времени постановки арлекинады Соловьева «Арлекин — ходатай свадеб», со времени совместных занятий Мейерхольда с Гнесиным основной заботой Мейерхольда становится:

1) решение театральных вопросов, связанных с проблемой просцениума;

2) возрождение театра масок, как его понимал [замечательный человек конца XVIII века]<sup>21</sup> венецианец граф Карло Гоцци;



А. Д. Мейер-  
гольд

3) подчинение движений на сцене законам ритма (японский театр);

4) подчинение сценической декламации строгим законам метра и ритма (теория М. Ф. Гнесина).

Статьи и заметки Мейерхольда напечатаны: (списать со стр. 207 книги моей, 1—9 строчек снизу)<sup>22</sup>.

Все эти статьи и заметки (с прибавлением целого ряда новых статей, ранее нигде не напечатанных)



Э. Ф. и  
А. Э. Мейер-  
гольды

Альберт  
и Федор,  
братья  
В. Э. Мейер-  
гольда



Сыновья  
Э. Ф. Мейер-  
гольда, нач.  
1890-х годов

вошли в книгу, вышедшую к 1913 г. под названием «О театре» (книгоиздательство «Просвещение», СПб., стр. 208, формат?!).

Кроме того, написано для театра:

- 1) «Влюбленные», пантомима в 1-м д., сочиненная на два прелюда Клода Дебюсси [готовится к печати] (не напечатано);
- 2) «Любовь к трем апельсинам», дивертисмент. Двенадцать сцен, пролог, эпилог и три интермедии. Сочинили К. А. Вогак, Вс. Э. Мейерхольд и Вл. Н. Соловьев по сценарию графа Карла Гоцци: рефлексивный разбор сказки «Любовь к трем апельсинам» (не напечатано)<sup>23</sup>.

Переделаны для сцены:

Рассказ Германа Банга «Die vier Teufel». Пьеса в одном действии для театра типа «grand guignol» под названием «Короли воздуха и дама из ложи» (изд. Театральной библиотеки М. А. Соколовой в Москве).

По-новому переработана для сцены пантомима «Шарф Коломбинь» Артура Шницлера (не издана).

Переводы:

- 1) А. Родэ. «Гауптман и Ницше». Перевод сделан в сотрудничестве с А. М. Ремизовым. Изд. В. М. Саблина в Москве;



*О. М. Мейерхольд с дочерью Марией*

2) «До восхода солнца», драма в 5 д. Г. Гаупмана, изд. Театральной библиотеки М. А. Соколовой в Москве;

3) «Акробаты», комедия в 3 д. Шентана, перевод сделан в сотрудничестве с Н. А. Будкевич (изд. Театральной библиотеки М. А. Соколовой в Москве);

4) «Дух Земли» («Вампир», драма в 4 д. Ф. Ведекинда (пролог в стихах переведен Серг. Городецким), изд. «Шиповника», СПб., 1907;

5) «Придворный солист», три сцены Ф. Ведекинда (не напечатано);

6) «Терракоя», японская трагедия в 1 д., перевод сделан с немецкого языка ([печатается] не напечатано);

7) «Коллега Крамптон», комедия в 5 д. Г. Гаупмана, перевод сделан в сотрудничестве с Э. Э. Маттерном (изд. Театральной библиотеки Рассохиной в Москве).

Первые биографические сведения были напечатаны в «Словаре сценических деятелей», изд. журналом «Театр и искусство» (СПб.).

Псевдонимы: В. Э. Миличъ и Доктор Дапертутто.

\*

<sup>1</sup> Шифр публикуемого документа: ОР РГБ. Ф. 644.1.1.

<sup>2</sup> Рудницкий К. Л. Крушение театра // Огонек. 1988. № 22; Валентей М. А. Должна сказать... // Театральная жизнь. 1989. № 5.

<sup>3</sup> Макагонова Т. М. Архив В. Э. Мейерхольда // Записки Отдела рукописей. М., 1981. Вып. 42. С. 119—163. В цитату из «Автобиографии», приведенную в этом обзоре, вкралась досадная смысловая опечатка; во фразе: «...были родом из Германии, но двести лет назад основались в русских остзейских провинциях» — напечатано: «...но десять лет назад...» (С. 122).

<sup>4</sup> См.: Волков Н. Д. Мейерхольд. М., Л., 1929. Т. 1, 2. Эта монография не утрачивает своего значе-

*Верхний ряд: В. Э. Мейерхольд, О. М. Мейерхольд (Мунт), Е. М. Сушкова, нижний ряд: сестры и брат О. М. Мейерхольд — Екатерина, Мария, Сергей, Александра*



*Дочери В. Э. Мейерхольда Мария и Татьяна*

ния, поскольку она, вобрав лучшие черты исследовательской индивидуальности Волкова, свойственную его методу уравновешенную объективность и точность, впитала множество суждений Мейерхольда и передает — сдержанно и корректно — присущее ему понимание многих важнейших событий в его собственной биографии и его личный взгляд на общие перемены театральной ситуации начала века. Все это позволяет — при совершенно естественных оговорках — читать многие страницы этого двухтомника как своеобразные мемуары Мейерхольда, как его рассказ о своих «годах ученья» и «годах странствий».

<sup>5</sup> Там же. Т. 2. С. 288.  
<sup>6</sup> Об этом подробнее см.: Макагонова Т. М. Указ. соч. С. 121—123.  
<sup>7</sup> См.: Критико-биографический словарь... Пг., 1915. Т. 1. С. XVIII.  
<sup>8</sup> См.: Там же. С. XXX.  
<sup>9</sup> Там же. Т. 2. Пг., 1916. С. 98.  
<sup>10</sup> Приводим этот черновой фрагмент (вычеркнутые автором первоначальные варианты текста и со-

крашенные им абзацы заключены в квадратные скобки):

*«Все мои предки сидели на земле, жили тем, что дает земля, и меня Судьба тоже к земле привела».* Когда я, сегодня получив Ваше письмо, сказал Ольге Михайловне, что эти Ваши слова меня больше всего заволновали, она, удивившись, сказала, что я, сын Города, не могу понять никого, кто тоскует по Земле и кто крепкими цепями хочет связать себя с нею.

Я — сын Города. Да и нет. Я рад, никто, кроме меня, не знает, что я меньше сын города и больше сын Земли.

[Из Парижа я послал Венгеру для его биографического словаря материал к моей биографии. Я послал этот материал К. А. Сюннербергу, просил его выбросить оттуда все, что ему покажется лишним, ненужным. Быть может, он выбросит как раз то, что меня больше всего волновало в минуты воспоминаний о моем далеком детстве. В Париже именно о Земле думы мои были самыми острыми.]

Все большее во мне, как в художнике, если есть во мне большое, возматерила Любость, которую я выпил в молоке дорогой моей кормилицы Анисы, бессоновской крестьянки. Хорошо помню дни детства на фоне заводского гама. Лязги посуды, которую проворно перемывали в теплой воде загорелые руки крестьянок, били по нервам последыша, а спиртом насыщенный воздух пьянил мой болезненный мозг (сын алкоголика!)

[В ночных снах после долгого топтания грязи, стояния перед балаганами и каруселями, окруженными толпой солдат, кормилиц]

У балаганов и каруселей толпятся солдаты, искусно выплевывают семечки. Кормилицы уложили своих питомцев и тайком удрали на свидания. Уличные мальчишки жадно пожирают грязное мороженое. Каждый вечер тянуло сюда. И в ночных снах, тревожных после грохота шарманки и бабьего визга от солдатской давки, молодое мое тело с озлоблением бросало на пол мягкое одеяло и помятую простыню, белую, нежную, подрубленную святыми руками страдающей матери. Утром тянет на сеновал. Там ждешь — вот она придет, но туда никто никогда не приходил.

Только там, где стучали машины, в кровь вливались потоки городских струй, но только там, а всегда тело училось знать себя частью земли.

Обозы с вишнями. Мимо них бегут крестьянки и воровски горстями кладут в рот спелые ягоды.

Вижу, как из чана, полного вишневой наливки, юные девушки черпают сладкое вино, глаза блестят от опьяняющего воздуха и пунцовые губы касаются липких пальцев, вчера еще половших лук.

Когда сумерки сделают невидимыми все углы и все переходы огромного заводского двора, девушка придет на свидание с бледным гимназистом и будет целовать его губами, смоченными сладким и крепким вином.

Прилетает май, и я уже в деревне. От теплицы, где пахнет мускусом и землей, до [спиртового склада, темного (без окон) завода] заброшенного после пожара винокуренного спиртового склада ведет извилистая тропинка. Разве не ее четкий рисунок по утоптанной черной земле среди густой травы, разве не эта тропинка бросила на край сладострастный шепот [велела сказать впервые

роковое]: «Приди». Запах лука, смешанный с запахом крестьянского пота, знакомый запах кормилицы вчера был [неотчленимой принадлежностью материнства, сегодня раздражал молодую] пикантной приправой к ласкам кормилицы, сегодня тревожил созревающую похоть. То, что было в темном углу, стыд, который горел на щеках, смочил слезой глаза, таял, когда молодая кровь гнала молодое тело верхом на палочке по ритмично расположенным дорожкам пышного цветника [(вот она городская культура! Версаль!).]

Любимый желтоватый левкой! Если бы не ты, измучилась бы молодая душа от позора, что нет своей земли, что чужой тому, кто умеет так пьяно любить.

Осенью, каждый вечер, когда загремят большие железные двери, заскрипят большие засовы, завизжат большие замки, шелкнут трижды узорчатые ключи, каждый вечер, каждый вечер, как сладко ждать только для того, чтобы проводить на окраину ее с мозолистыми руками, ту, чье платье так остро пахнет спиртом и липкой вишневой наливкой. Льет дождь, и молча идешь неизвестно куда, неизвестно зачем. [Разве это не] О! тоска по земле.

Вот люблю Петербург. Но отчего всякого извозчика, когда сажусь, чтобы ехать на репетицию или спектакль, спрашиваю: «Ты какой губернии?» И когда услышишь: «Рязанской» — не хочется уж больше искать очарований россиевской архитектуры [смотреть на адмиралтейский шпиль].

Когда душа заболит хуже всякой зубной боли, пойдешь в баню, бросишься голый на деревянную скамью, уткнешься лицом в березовые прутья горячего венника, хочется плакать, что нет земли, — кто напомнит материнскую ласку и утешит тебя? — рязанский крестьянин: нежно-нежно будет водить уже изнеженной рукой по твоему измученному телу» (ОР РГБ. Ф. 644.1.1).

<sup>11</sup> Те же скудные сведения о деде Мейерхольда со стороны отца содержатся в краткой родословной, составленной для В. Э. Мейерхольда на немецком языке одним из его двоюродных братьев и также оказавшейся в коллекции М. М. Штрауха.

Приводим перевод этого документа:

«Родина нашего деда — Гроссглогау (Нижняя Силезия), позже он переехал в Накель в Великое княжество Позен; был крупным землевладельцем и лесопромышленником. Он женился на девице Рар, француженке.

От этого брака родились 11 детей (5 дочерей и 6 сыновей).

Все сыновья уже умерли.

Из дочерей живы:

Августа — 80 лет,

Оттилия — 72 лет (она ежегодно посещает нас в Зильберберге),

+ Амалия,	+ Август,
+ Берта	+ Вилгельм
(фон Риттерхольм),	(мой отец),
+ Матильда,	+ Германи,
Августа,	+ Альберт,
Оттилия.	+ Юлиус,
	+ Эмиль
	(твой отец).

Август и Юлиус умерли бездетными. Остальные сыновья в молодые годы переехали в Россию или в русскую Польшу, чтобы там зарабатывать свой хлеб.

- Наши предки были вполне состоятельными людьми. Несмотря на большие доходы семьи, дети стремились к самостоятельному заработку» (ОР РГБ. Ф. 644.1.2).
- <sup>12</sup> Магъ В. Э. Мейерхольда Альвина Даниловна была уроженкой Риги. В пензенском областном архиве в делах духовной консистории сохранилась метрическая книга пензенского евангелического лютеранского прихода за 1905 г., в которой в части третьей («Об умерших») имеется запись: «Месяц и день смерти—10, декабрь, в 2 часа ночи; день и время дня погребения—11 декабря, в 2 часа дня; имя, фамилия умершего—Елизавета Альвина Лютгарда Мейергольд, урожд. Неезе (Neeze), вдова купца; место рождения—Рига, Лифл. г [уберния], 1837 год, 18 января; лета—68 лет, 10 мес. 22 дня; вдова; болезнь и род смерти—порок сердца» (ГАПО. Ф. 182. Оп. 6. Д. 436. Л. 191 об.; этот и публикуемые ниже документы пензенского архива разысканы его сотрудниками в ответ на запрос директора пензенского Музея сценического искусства им. В. Э. Мейерхольда Натальи Кугель).
- <sup>13</sup> В архивном фонде пензенской духовной консистории в метрической книге Спасского кафедрального собора за 1895 г. (часть первая, «О родившихся») обнаружена запись: «Месяц и день крещения—24, июнь; имена—Всеволод; звание, имя, отчество и фамилия родителей, вероисповедание—вследствие указа пензенской духовной консистории от 13 июня 1895 за № 7748 присоединен чрез таинство Св. Миропомазания окончивший курс второй мужской Пензенской гимназии законнорожденный сын купца Фридриха Эмиля Мейергольда и жены его Елизаветы Альвины Лютгард, урожденной Неезе—Карл Казимир Феодор Мейергольд, Ев.-лютеранского вероисповедания, 21 года, и наречен Всеволодом в честь Св. Благоверного Князя Всеволода, празднуемого Св. церковью 11 февраля; звание, имя, отчество и фамилия восприемников—ключарь, священник Константин Петрович Ручимский и жена подполковника 160 Абхазского пехотного полка Елизавета Михайловна Сушкова; кто совершил таинство крещения—ключарь священник Константин Ручимский с дьяконами собора Михаилом Быстровым, Александром Тарховым, Алексеем Мирандовым и псаломщиком Алексеем Травнишким» (Там же. Д. 429. Л. 222 об., 223).
- В метрической книге Спасского собора за 1896 г. (часть вторая, «О бракосочетающихся») записано: «Месяц и день—17, апрель; жених—студент императорского Московского университета юридического факультета Всеволод Эмильевич Мейергольд, православного вероисповедания, первым браком, лета—22; невеста—дочь дворянина Ольга Михайловна Мунт, православного вероисповедания, первым браком, лета—22; кто совершил таинство—ключарь священник Константин Ручимский с дьяконом Михаилом Быстровым; кто были поручители—по жениху: поручик Ороваевского резервного батальона Владимир Сергеевич Фролов; по невесте: титулярный советник Григорий Александрович Протопопов» (Там же. Л. 247 об., 248).
- <sup>14</sup> В первом издании «Указателя фабрик и заводов Европейской России» (СПб., 1881. С. 521) показано, что купец Э. Ф. Мейергольд владел в Пензе водочным заводом, выпускавшим в год 3300 ведер водки силами 25 рабочих; производство оценивалось в 21 тысячу рублей. В 1887 г. во втором издании того же «Указателя...» (С. 564) отмечено, что принадлежащее Э. Ф. Мейергольду заведенное учреждение в 1859 г., расположено «в г. Пензе по Московской улице», что в нем «выделяется 6000 ведер разных водок» на 30 тысяч рублей силами восьми рабочих.
- <sup>15</sup> Здесь и далее в квадратных скобках даны вычеркнутые автором слова и первоначальные варианты фраз.
- <sup>16</sup> Мейергольд упоминает о миланских впечатлениях, связанных с его первой поездкой в Италию в 1902 г.
- <sup>17</sup> В метрической книге пензенской евангелической лютеранской церкви за 1892 г. (часть третья, «Об умерших») записано: «Месяц и час смерти—февраля, 19 дня, в 2 часа ночи, в Пензе; день и время дня погребения—февраля, 22 дня, в 9 часов утра; имя, фамилия, звание умершего—Фридрих Эмиль Мейергольд, дистиллятор, купец; место рождения умершего—Накель в Пруссии, родился 1835, августа 25; лета умершего—56 лет, 5 месяцев, 25 дней; женат; болезнь и род смерти—чахотка, аневризм аорты, к которой присоединился гнойный плеврит» (ГАПО. Ф. 182. Оп. 6. Д. 436. Л. 1, 2).
- <sup>18</sup> Слова «этих замечательных людей» Эрберг зачеркнул, заменив нейтральным «этих писателей», и на полях прокомментировал свою правку: «Венгеров не будет с этим согласен».
- <sup>19</sup> Вместо слов «с поэтом и мыслителем» Эрберг поставил «с писателем», а к слову «дружба» приписал на полях: «Спасибо!».
- <sup>20</sup> Речь идет о «Шарфе Коломбины», показанном в Доме интермедий 12 октября 1910 г.
- <sup>21</sup> На рукописи примечание Эрберга: «С этим Венгеров никогда не согласится».
- <sup>22</sup> На странице 207 книги В. Э. Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913) приведена исчерпывающая библиография вошедших в нее статей.
- <sup>23</sup> Дивертисмент напечатан в журнале В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 1).

Публикуемые фотодокументы подобраны М. А. Валентей, Н. А. Кугель, О. В. Мичасовой, Н. М. Зайцевой в фондах ГЦМТ им. А. А. Бахрушина, Пензенского музея сценического искусства им. В. Э. Мейерхольда и в личных коллекциях.

# ПИСЬМА МИХАИЛА ЧЕХОВА ВАСИЛИЮ МАСЮТИНУ. ПЕРВЫЕ ГОДЫ В ИЗГНАНИИ

*В. Вернер*  
(ГЕРМАНИЯ)

К столетию со дня рождения Михаила Чехова  
28 августа 1991 года

Публикуемые здесь письма Михаила Александровича Чехова<sup>1</sup>, относящиеся к 1925—1935 гг., были обнаружены в Берлине в посмертном архиве Василия Николаевича Масютина, шесть из них адресованы ему, одна открытка — жене Масютина и одно письмо — не установленному адресату. Однако, если Михаил Чехов, гениальный русский актер и режиссер, в представлении не нуждается<sup>2</sup>, то о Василии Масютине необходимо сказать несколько слов.

Василий Николаевич родился в 1884 г. в Риге, где служил его отец. Родом с Украины, он имел высокий офицерский чин в царской армии. Мать Василия Масютина происходила из прибалтийских немцев.

Оставив в 1907 г. начатую было военную карьеру, Василий Масютин спустя год поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, по окончании которого в 1914 г. скоро приобретает известность как художник-график. Отличительной особенностью его творчества стали офорты с аллегорическим изображением фантастических чудовищ (в 1920 г. в московском Румянцевском музее состоялась выставка этих работ<sup>3</sup>).

В 1918—1920 гг. Масютин вместе с Иваном Павловым и Вадимом Фалилевым преподавал в графических мастерских СВОМАСа / ВХУТЕМАСа.

В 1920 г. В. Масютин уезжает за границу. Сначала он попадает в Ригу, куда благодаря содействию латвийского правительства ему удается вывезти большую часть своих досок на дереве и металле<sup>4</sup>. Проведя здесь плодотворный в творческом отношении год, Масютин в декабре 1921 г. наконец прибыл в Берлин, тогдашнюю «мачеху российских городов»<sup>5</sup>.

Здесь Масютин довольно скоро становится одним из самых популярных и са-

мых продуктивных иллюстраторов русских литературных изданий. Только в ранние 1920-е годы в таких солидных русских издательствах, как «Нева», «Геликон», издательство Гржебина, «Русское творчество», «Петрополис» и др., вышло более тридцати книг с его иллюстрациями или оформленными им обложками. Профессор А. Л. де Сэн-Ра более 65 лет спустя в статье «Children's Books by Russian Emigré Artists: 1921—1940» называет Масютина «неоспоримым королем русских иллюстраторов в изгнании»<sup>6</sup>.

Вся последующая жизнь Масютина, не исключая и тех лет, когда у власти находились национал-социалисты, прошла в Берлине. Он был известен не только как художник-иллюстратор (позднее иллюстрировал и немецкие книги), но и как живописец, художник-декоратор, автор прикладной графики, скульптор, писатель, художественный критик.

По окончании второй мировой войны 16 июня 1945 г. Масютин был арестован в Берлине сотрудниками советской военной администрации по обвинению в украинско-националистической деятельности и отправлен в бывший нацистский концлагерь Заксенхаузен. Там он провел пятнадцать месяцев и избежал трагической участи, видимо, только благодаря тому, что писал портреты охранников. В сентябре 1946 г. он был выпущен на свободу и вернулся в Берлин, в свою не пострадавшую во время войны квартиру на Борнштедтерштрассе, 3, которая тогда находилась в американском секторе. В последние годы жизни — Масютин умер в 1955 г. — он создавал главным образом скульптурные произведения. Произведения Масютина были представлены на более чем 100 выставках, последняя из которых состоялась в Берлине в 1987 г.

Трудно установить, когда началось знакомство Михаила Чехова с Василием Масютиным. Некоторый намек на это дает автобиография, написанная Масютиным в начале 1950-х годов. В ней говорится, что он создавал декорации для ряда постановок Станиславского<sup>7</sup>. Таким образом, их знакомство могло состояться во МХАТе. Во всяком случае, семья эмигрировавших из Советской России Масютиных (Василий Николаевич, его жена Валентина Сергеевна, урожденная Ястребцова, выпускница Строгановского училища, и дочь Марина, родившаяся в 1908 г. в Москве<sup>8</sup>) поддерживала из Берлина тесную связь с Чеховыми (Михаилом Александровичем и его второй женой Ксенией Карловной, урожденной Зиллер), о чем свидетельствует открытка, которую 5 марта 1925 г. Чехов посылает из Линца Валентине Масютиной. В ней Чехов извиняется за долгое молчание, сообщая, что до этого находился в Вене, в Линце пробудет до 15 марта и что следующая цель поездки пока неизвестна (письмо 1).

«Хроника жизни и творчества М. А. Чехова»<sup>9</sup> не содержит каких-либо сведений об этом зарубежном турне Чехова вместе с «Glazegoff-Gruppe». Более того, в ней сообщается, что 9 и 10 марта 1925 г. он выступал в Киеве, а 15 марта присутствовал на заседании правления МХАТа, что, судя по упомянутой открытке, просто не могло иметь места.

В открытке Чехов упоминает также о том, что ему очень хочется в Берлин, по которому он даже соскучился. Это говорит о том, что он бывал в Берлине и раньше: здесь с 1921 г. жили его первая жена Ольга<sup>10</sup> и их дочь Оля, которых Чехов часто навещал. Приезжал он в Берлин и на гастроли, например, в августе 1922 г., когда Первая студия МХАТа после выступлений в Висбадене дала несколько представлений в берлинском «Аполло-театре» на Фридрихштрассе, 218. В этом театре, который, собственно, представлял собой варьете («говорят, что на сцене выступали слоны»<sup>11</sup>), мхатовцы показали «Сверчок на печи» по Чарлзу Диккенсу, «Потоп» Хеннинга Бергера, «Двенадцатую ночь» и «Гамлета» с Чеховым в главных ролях.

В тот же период Чехов впервые побывал у Рудольфа Штейнера, жившего на Мотцштрассе, 19. Антропософия, миро-



возрение Штейнера, становится позднее жизненной максимой Чехова.

«Эта „встреча“ моя с антропософией была самым счастливым периодом моей жизни»,—

признавался Чехов в 1944 г., оглядываясь на прошлое<sup>13</sup>.

Увлечение антропософией настолько поглотило Чехова, что он предпринял попытки сценического ее воплощения, привлекая для этого штейнеровское учение об эвритмии<sup>14</sup>, обстоятельство, которое в первую очередь навлекло на него подозрение в пропаганде «мистицизма», став причиной известного затяжного конфликта между ним и правлением МХАТа. Несмотря на посреднические усилия К. С. Станиславского (впрочем, его позиция казалась не однозначной) и попытки А. В. Луначарского примирить обе стороны, конфликт уладить не удалось и в марте 1928 г. Чехов объявил наконец о своем окончательном решении расстаться с театром, которое и получило одобрение Главискусства от 9 октября 1928 г. К тому времени Чехов находился за пределами Советского Союза, покинув страну навсегда.

О том, какую большую опасность представляла для него тогда жизнь в Москве,

*В. Н. Масютин  
с дочерью  
Мариной.  
Москва,  
1915 г.*





Обложка  
литографий  
В. Н. Масю-  
тина,  
изданных  
в 1920 г.



Экслибрис  
работы  
В. Н. Масю-  
тина

Чехов поведаль в 1944 г. на страницах американского «Нового журнала»:

«Общение со мной становилось небезопасным даже для членов нашего театра. Несмотря на то, что в ГПУ вскоре состоялось постановление о моем аресте, мне все же, благодаря особым обстоятельствам, удалось получить заграничный паспорт, и я мог легально покинуть Россию»<sup>15</sup>.

Не только выдающиеся способности Чехова-артиста, но и то обстоятельство, что он был учеником Станиславского, оказались наилучшей рекомендацией для знакомства со знаменитым немецким режиссером Максом Рейнгардтом: Станиславский и Рейнгардт, овеванные легендами еще при жизни, познакомились в 1923 г. и с тех пор оставались друзьями.

Во время своего пребывания в Германии в сентябре — октябре 1928 г. Станиславский несколько раз встретился с Чеховым в Берлине<sup>16</sup>.

О своих откровенных беседах с Чеховым Станиславский писал тогда в Москву:

«Опять виделись с Чеховым. Понемногу на него влияю, то есть удерживаю от ложных шагов. Мое впечатление, что, если ему дадут выполнить мечту о классическом театре, он тотчас же вернется»<sup>17</sup>.

Во второй приезд Станиславского в Берлин летом 1930 г. разногласия по вопросам сценического искусства, существовавшие между ними и раньше, дали о себе знать уже гораздо сильнее. На этот раз, прощаясь со Станиславским, Чехов почувствовал с грустью, кстати сказать преувеличенной, что «стал немецким актером»<sup>18</sup>. Станиславский же по возвращении в Москву как будто выразился так: «Михаил Чехов погиб для искусства»<sup>19</sup>.

Первой ролью Чехова на немецкой сцене был клоун Скид в пьесе «Артисты» Джорджа Уоттерса и Артура Гопкинса (в переработке Осипа Дымова). Макс Рейнгардт ставил эту пьесу в венском «Театер ин дер Йозефштадт»; одним из партнеров Чехова в ней был знаменитый актер Ганс Мозер.

Премьера спектакля состоялась 11 ноября 1928 г., т. е. всего четыре месяца спустя после отъезда Чехова из Москвы. В этой роли Чехов совершил буквально невозможное: он не только выучился говорить по-немецки, но и отработал массу клоунских трюков и приемов, например прыжок без разбега на стол или прыжок



«через собственную ногу, которую я же держал в руке».

Русский художник и искусствовед Игорь Грабарь, который в течение нескольких месяцев находился тогда в Германии, видел Чехова на берлинской сцене в «Юзике». Под этим названием в театре «Каммершпиле» на Шуманштрассе начинала с 12 апреля 1929 г. шла пьеса «Певец своей печали» Осипа Дымова. 30 апреля 1929 г. Грабарь пишет жене в Москву:

«Так как я все равно во что бы то ни стало хотел увидеть здесь Чехова в немецкой пьесе, то и предложил сегодня же пойти к Макс Рейнгардту на пьесу „Юзик“ Осипа Дымова, которая идет все время с аншлагом (...) О пьесе писали как о событии сезона, а о Чехове, что он, еще год тому назад не знавший по-немецки, осилил язык до того, что даже акцента не слышно у него (...) а главное, совершенно бесподобен Чехов»<sup>20</sup>.

Выходившая в Берлине на русском языке газета «Руль» воздала должное не только сценическому таланту Чехова, но и его немецкому языку:

«Особенно приятно поражает его абсолютное владение языком, что позволяет надеяться на следующую встречу с Чеховым в его „Гамлете“»<sup>21</sup>.

Следующей ролью, порученной Чехову Рейнгардтом, был русский князь в пьесе Фрица фон Унру «Phaea». Название представляет собой сокращение немецкого «Photographische Akustische Experimental Aktiengesellschaft» (Фотографическое Акустическое Экспериментальное Акционерное общество) и говорит об актуальной тематике пьесы. Показу пьесы, включенной в программу различных праздничных представлений, приуроченных к 25-летнему юбилею сценической деятельности Макса Рейнгардта, предшествовала широкая рекламная кампания. В ходе репетиций в текст было внесено немало изменений, к чему «приложил руку» и сам юбиляр. Чехов играл в «Phaea» с такими известнейшими немецкими актерами того времени, как Эдуард фон Винтерштейн, Губерт фон Мейеринк, Генрих Георге, Гаральд Паульзен и др. Премьера состоялась 31 мая 1930 г. О необычайном успехе пьесы свидетельствует тот факт, что до конца августа того же года было дано 110 ее представлений. Игру русского актера-«отщепенца» в Берлине видел и Луначарский, побывавший на спектакле<sup>22</sup>.



В. Н. Масютин с дочерью (в центре), И. Э. Грабарь (слева). Рига, 1921 г.



В. Н. Масютин. Берлин, 1922 г.

Переезд из Москвы в Берлин не был для Чехова связан с материальными трудностями, к тому же работа в немецком кино в Берлине начиная с 1929 г.<sup>23</sup> давала дополнительные средства к существованию. Все, что представляло угрозу для его жизни в Москве (об этом известно теперь и русским читателям<sup>24</sup>), осталось позади, да и расставание с Россией оказалось для него, пожалуй, не таким болезненным, как об этом писали до сих пор. Поколение русских деятелей искусства



*М. А. Чехов со своей первой женой актрисой О. Чеховой. Москва, 1915 г.*

и культуры, выдвинувшихся еще до революции, было гораздо более космополитичным, чем последующие, для которых граница была уже закрыта: отрезанные от остального мира, большинство из них могли еще как-то устроиться лишь в Советском Союзе. И наконец, Берлин не был для Чехова «неизведанной землей»: он знал, что его здесь ожидает. Во всяком случае, уже 14 октября 1928 г., он пишет в Москву художнику-декоратору М. В. Либаккову:

«Судьбой своей доволен, ибо обогатился впечатлениями и опытом на многие лета»<sup>25</sup>.

Очевидно, и к новым условиям жизни Чехов сумел приспособиться. Когда Алиса Коонен, выступавшая вместе с Чеховым на сцене МХАТа еще в 1912 г., случайно встретила его на улице в Берлине весной 1930 г. она поразилась тому, как изменился его внешний облик, отметив эту встречу в своих воспоминаниях:

«Как-то по приезду в Берлин, выйдя вечером на Курфюрстендамм, мы увидели идущего нам навстречу Михаила Чехова — в цилиндре и фракной накидке. Удивительно было, с каким шиком и элегантностью шагал он в этом, казалось бы, неожиданном для него костюме»<sup>26</sup>.

Ко времени пребывания Чехова в Берлине относится еще одна знаменательная встреча: в середине декабря 1929 г. он побывал на концерте Сергея Рахманинова, который дирижировал в тот вечер сам, а после концерта подошел к нему, и они познакомились. Между ними установились тесные дружеские отношения,

углублявшиеся с каждой встречей. Чехов нередко бывал в гостях у Рахманинова в его усадьбе Клерфонтен под Парижем. Они бывали и на концертах, и на спектаклях друг друга; позднее, уже будучи в США, Рахманинов помог Чехову наладить контакты с американскими кинодеятелями и вообще многое сделал для своего друга, который был моложе его на двадцать лет. Когда в 1943 г. Рахманинов умер в Беверли Хиллз, Чехов проводил его в последний путь.

Хронологическим продолжением этого краткого описания первых двух лет, проведенных Чеховым в изгнании, являются его письма, позволяющие воссоздать более полную картину тогдашней его жизни. Одно из писем, датированное 11 апреля 1930 г., адресовано жившему в Берлине и оставшемуся для нас неизвестным русскому. В письме имеется лишь обращение «М. Г.» («милостивый государь»). Судя по содержанию письма, его адресат также принадлежал к театральным кругам. Отвечая на вопрос относительно возможной совместной работы в театре, Чехов обещает поговорить с ним об этом после премьеры у Макса Рейнгардта — речь идет о Phaea, — а также сообщает свой адрес: Berlin NW 23, Klopstockstraße 21, Tel. Hansa 94—50<sup>27</sup> (письмо 2).

Так как Масютин сохранил и это письмо, следует предположить, что адресат был ему хорошо знаком. Больше, впрочем, узнать нам о нем не удалось. (Совершенно ясно, что письмо адресовано не Масютину, так как Чехову были известны имя и отчество Масютина — см. например, открытку Чехова от 5 марта 1925 г.; со времени своего приезда в Берлин Чехов поддерживал с ним личные отношения, поэтому сообщить ему в письме свой адрес не было необходимости.) (Письмо 3).

Хотя первое из писем Чехова к Масютину не датировано, из его содержания и ссылок на происходящие в то время события следует, что написано оно было в мае 1930 г.<sup>28</sup> Чехов находился тогда в Брейтбрунне на Аммерзее у Маргареты фон Моргенштерн (в письме просьба писать ему на ее адрес); он разыскал ее вскоре после своего приезда в Берлин, чтобы продолжить обмен мнениями по вопросам антропософии. В письме Чехова Масютину речь идет о декорациях к постановке Московского еврейского те-

атра «Габима», с которым тот должен был сотрудничать в качестве режиссера во время гастролей труппы в берлинском «Театер ам Ноллендорфплатц» в сентябре 1930 г. Чехову была поручена постановка «Двенадцатой ночи», и для работы над декорациями он пригласил Масютину. В письме он, правда, не называет ни пьесы, ни театра, но в том, что речь идет о «Габиме», сомнений не возникает — шутливые намеки на еврейских театральные коллеги однозначны: «Еврейство сообщило мне...»; «...позволяю себе приветствовать подобного мне шабес-гоя».

Первые два масютинских эскиза декораций не понравились ни габимцам, ни Чехову. Однако, художник согласился приняться за новые. В своем письме из Брейтбрунна Чехов просит Масютину написать подробнее о своих замыслах или подождать с этим до его возвращения в Берлин. Чехов также сообщил Масютину, что с 11 мая снова будет играть у Макса Рейнгардта, а в начале сентября предлагает поехать в Париж.

Сохранилось три эскиза костюмов (и некоторые другие наброски) Масютину к тому спектаклю «Габимы»; на двух из них он надписал «Мальволио», а на третьем — «Мария». Сохранил Масютин и открытку, отправленную ему из секретариата театра «Габима» 31 марта 1930 г. На ней указан обратный адрес: Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße, 19.

О декорациях Масютину и о музыке, написанной к его спектаклю, сам Чехов писал:

«Декорации художника Масютину были легки, смешны и яркие. Их передвигали и меняли во время игры сами участники спектакля, создавая в намеках то дворец Оливии, то веселый кабачок сэра Тоби, то сад, то улицу.

Эрнст Тох, со свойственным ему талантом и юмором, сочинял песенки. Как лейтмотив он дал нам неподражаемую по своей задорности мелодию в размере полочки. Ее пели все и хором, и в одиночку, и дома, и на улицах, и за кулисами»<sup>29</sup>.

Позволим себе отступление, представляющееся нам интересным в связи с темой статьи.

На своих гастролях в сентябре 1930 г. «Габима» показал еще один спектакль: «Уриэль Акоста» Карла Гутцкова. Режиссером был Алексей Грановский, художником — Роберт Фальк. С 1928 г. Фальк жил



Вручение удостоверения почетного члена Немецкого театра Макс Рейнхардту, сидят: Л. Бродовский, К. С. Станиславский, М. Рейнхардт; стоят: Г. Херцберг, М. А. Чехов, Х. Тимич, Е. Винтерштейн, Ф. фон Уиру

С. В. Рахманинов и М. А. Чехов в Клерфонтене, 1935 г.

в Париже и для этой работы специально приезжал в Берлин.

О том, насколько обширной оказалась эта работа, сколько времени она отнимала, Фальк писал матери в Москву:

«Работаю с десяти утра до десяти вечера. Приходится не только самому все набрасывать, но и вообще обо всем заботиться самому — о каждом актерском парике, о каждом бантике на костюме»<sup>30</sup>.



Как указывалось на афише гастролей «Габимы», 19 и 20 сентября театр по многочисленным просьбам публики дополнительно играл еще одну пьесу из своего репертуара: «Гадибук» С. Раппопорта.

Гастроли «Габимы» в Берлине прошли с большим успехом<sup>31</sup>. О том, какой интерес вызвала работа театра и его режиссера Михаила Чехова, свидетельствует появление на премьере «Двенадцатой ночи» индийского философа и поэта Рабиндраната Тагора (1861—1941).

Постановка пьесы явилась творческой удачей и для самого Чехова: это был его дебют как режиссера за пределами России, что было отмечено и в прессе. Вот что писала выходящая в Париже русская газета «Последние новости», ссылаясь на отзывы немецкой печати.

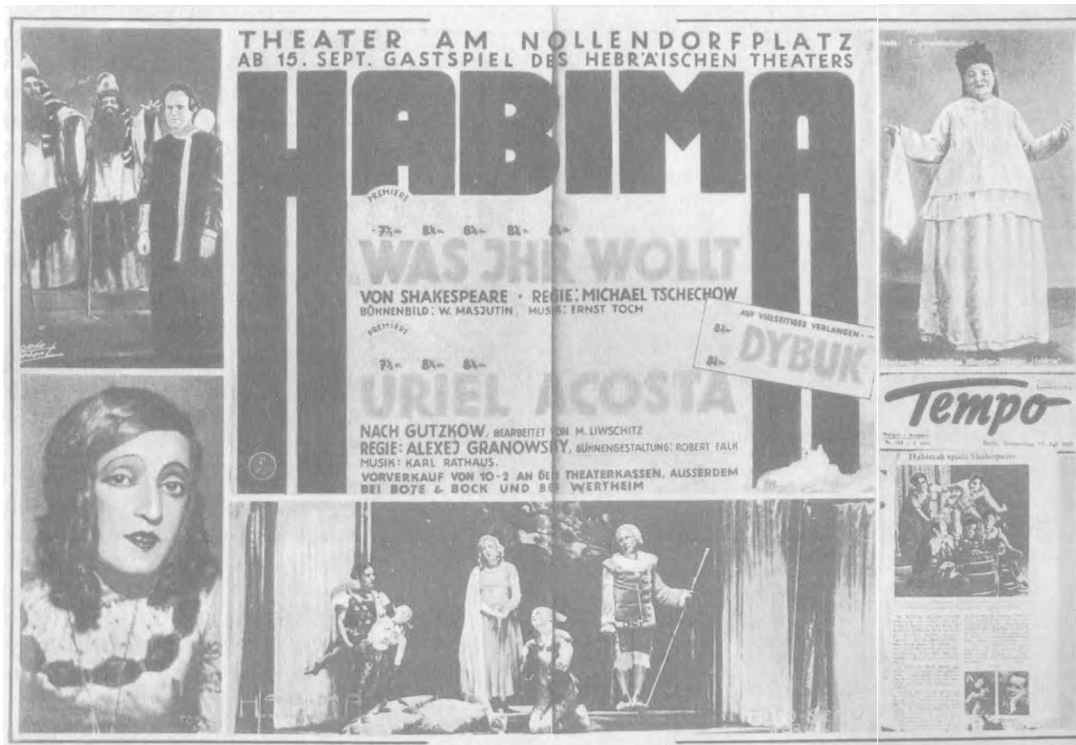
«Начинание превзошло все ожидания. Германская печать после режиссерской работы М. А. Чехова заговорила о нем как о большом мастере, постановщике европейского масштаба»<sup>32</sup>.

После Берлина «Габима» дал несколько спектаклей в Лондоне, о которых в британской прессе появились похвальные рецензии за подписью знаменитого Джона О'Кейси.

О своей поездке в столицу Франции осенью 1930 г. Чехов сообщил Масютину уже в письме из Брейтбрунна. Близилось осуществление его мечты: в Париже Чехов основал свой театр и собирался поначалу поставить два спектакля — «Дон Кихот» и «Дворец пробуждается», — в которых хотел воплотить свои представления о новом театральном искусстве. Подготовка к спектаклям заняла около года.

А пока Чехов, работая в помещениях различных парижских театров («Мажестик», «Гаво», «Театр де л'Авеню» на Елисейских полях), а в июне 1931 г. в снятом им помещении «Театр л'Ателье», пользовался возможностью ставить русские пьесы на русском языке, т. е. в первую очередь для русской публики, которой в Париже оказалось немало, поскольку с 1923 г. сюда из Берлина переместился центр русской эмиграции.

Чехов собрал вокруг себя до тридцати пяти русских актеров, большей частью бывших мхатовцев, тех, что и составили ядро труппы «Théâtre Tchekhoff»: это были В. Громов (ученик и близкий друг Чехова), А. Телегин, А. Книппер (сестра его первой жены), А. Асланов, Н. Кедрова<sup>33</sup>,



В. Н. Масютин. Эскиз костюма Марии для спектакля «Двенадцатая ночь»

В. Н. Масютин. Эскиз костюма Мальволио для спектакля «Двенадцатая ночь»  
В. Шекспира в постановке М. А. Чехова (к гастрольным спектаклям театра «Габима» в Берлине в 1930 г.)



Гастрольная афиша театра «Габима» в 1930 г.

В. Н. Масютин. Эскизы тушью костюмов для спектакля «Двенадцатая ночь»

## Новая серия миниатюр

ПРЕМЬЕРА В ТЕАТРЕ М. А. ЧЕХОВА

Давно были на отчетность спектакль в театре М. А. Чехова следующая "миниатюра": "Воры", "Отец", "Забывь", "Ведьма", "Маска", "Хористка" и "Цилиндр".

Из этих семи пьесок — новыми инсценировками являются: "Воры", "Маска", "Отец", "Хористка" и "Цилиндр".

"Ведьма" и "Забывь" — инсценировки старая, о них отзывы даны в свое время.

В новых инсценировках М. А. Чехов выступает только в последней. М. А. Чехов по своим художественным средствам находится к своей труппе приблизительно в таком же соотношении, в каком по своим силам находится Шаляпин — к туземным партнерам театра "Опера-Комик". Выступлением М. А. Чехову в одной новой миниатюре, арифметически, так сказать, определяется художественный интерес второй чеховской "серии".

В "Цилиндре" М. А. Чехов обнаружил античный раб многогранности и гибкости таланта, "Цилиндр" — сценарий в роде горбуновских диалогов, в котором театрик. Провинциал задумал пойти в театр с дамой, причем возмужавшая влостную мысль надеть высокую шляпу, шелковый цилиндр, головной убор в провинциальном обиходе необычный, а в театр для позора сидящих зрителей и неудобный. Господин с цилиндром весь провинциал совмещает, что он имеет в голове такой головной убор, отличающий его от старой массы остальных смертных. В публике раздаются протесты. Господин в цилиндре "отвечает", публика не остается в долгу. Спектакль отходит на задний план, всё занимают "цилиндром", "Цилиндр" заявляет:

— Что вы мне ждете, когда я "себя" говорю!

Однако, публика не успокаивается, обрывается на помощь же гордому, который выпроваживает, вбегает, при помощи служителя, выносить "господина с цилиндром" из театра под рукоплескания успешных зрителей.

М. А. Чехов бесподобен. Он художественно самоудерживает и не дает. Глядя на него, мы видим "господина с цилиндром" до этой сцены, как бы его прошло. Он у нас в даме, он на-

че не мог себе вестя, должен был непременно из "малодушного тщеславия", или "на люди", украсить себя странной во взздохе гордыню неудобной для публики зрелища шляпой, и так повесил себя, что покладистый, терпимый, слывший на всякие компромиссы, городской вышудень прибегнуть к серьезным репрессиям. Повисание "господина" на руках выносящих крайне характерно у М. А. Чехова. "Господин", несмотря на свою замкнутость и реплики, по характеру своему, должен быть именно "героик" пассивного, а не активного сопротивления.

И в этой маленькой притковой сцене сказывается большой комический талант М. А. Чехова.

Все остальные новые миниатюры — "Воры", "Отец", "Маска" и "Хористка" очень любопытны. Из "Воров", строго придерживаясь Чехова, жить хочется, можно было бы сделать нечто большее, соединив комизм околпаченного конюхарами фельдшера с жалкой его положением. Вообще, это вещь, которой стоило бы серьезно заняться. Тем, как она была поднесена теперь театру, — в ней что то не вполне отдаленное — недоговоренная "грандиозность" и недостаточная смышленость фарса.

Лучше сценически обработана "Маска". Хорош "Отец". Г. Артемов дает прекрасный образ такого, сдержанного, деятельного, заставляющего страдальца за опустившегося родителя (Аславова) студента. В маленьком сценическом ослеплении — большая драма. "Хористку" портит очень неестественность оригинала. Эта вещь производит печальное впечатление сырой и необработанной (в чтении я ее не помню). Особенно натягута роль у г-жи А. Давыдовой. Благодаря положению "хористки" — г-жи М. Крыжановской.

Спектакль интересный. Чеховской "мелочи" наконец образом бросать не надо, дала, однако, тщательная подборка "миниатюр". Это, конечно, трудно: надо, чтобы обрабатываемый очерк, помимо всего прочего, содержал не только внутреннюю динамику, но и "символический", — маленькая статившаяся в пьесе люди своими словами и действиями должны олицетворять большую, более или менее, идею. Н. Чебышев,

группа Художественного театра, находящаяся теперь во главе с г-жой Германовой на гастролях в Англии; в Болгарии работает высокоодаренный Н. Массалитинов. На французской сцене в Париже выступает молодой В. Серов. Есть русский театр в Нью-Йорке, которым руководит Р. Болеславский. Колоссальным успехом в роли Раскольникова пользуется в Риге Григорий Хмара, известный в Германии своей работой в кино. В Дюссельдорфе работает в качестве режиссера ученик Станиславского Жаров. У Макса Рейнгарда выступает Чехов<sup>35</sup>.

В Париже Чехов ставил преимущественно рассказы-«миниатюры» Антона Павловича Чехова в сценической обработке: «Забывь», «Цилиндр», «Ведьма», «Жених и папенька», «Шампанское», «Мыслитель» и др. Затем последовала еще одна серия чеховских постановок, например: «Отец», «Хористка», «Воры», «Маска», «Язык до Киева доведет». В программу был включен и «Потоп» Х. Бергера. Большинство этих пьес уже ставилось Первой студией МХАТа или МХАТом-2.

Парижская публика и пресса были восхищены этими постановками и прежде всего актерским искусством самого Чехова. Приведем две выдержки из «Последних новостей».

Вот что писал о Чехове в роли Фрззера («Потоп») компетентный рецензент, бывший главный управляющий российскими императорскими театрами князь С. Волконский:

«Комизм Чехова в этой роли достигает „героических“ размеров; он закусывает удила и неудержимо несется по уклону своего педантического докнхотства, а мы стоим при дороге и смотрим на эту воинствующую „добродетель“, которая вызывает безудержный смех, но еще больше — неизмеримое удивление. Да, самые пустяки он выкапывает из текста и из них делает мельницы, с которыми сражается».

Другой рецензент — Н. Чебышев сравнивает талант Чехова и его значение для театра к тем высотам, которых в оперном искусстве достиг Ф. И. Шаляпин:

«М. А. Чехов по своим художественным средствам находится к своей труппе приблизительно в таком же соотношении, в каком по своим силам находится Шаляпин — к туземным партнерам театра „Опера-Комик“. Выступление М. А. поэтому в одной новой миниатюре арифметически, так сказать,

Рецензия  
«Театр Мих.  
Чехова»,  
1930 г.  
в немецкой  
газете

А. Бондырев, А. Давыдова, Г. Артемов, Н. Петрункин, А. Бергстрем, М. Крыжановская, А. Жилинский, В. Соловьев, В. Греч, Г. Хмара и др.<sup>34</sup>

О массовом выезде актеров МХАТа из России и их работе в других странах писал Артур Лютер в журнале «Osteuropa»:

«События в России привели к тому, что часть членов бывшего Художественного театра находится сейчас за пределами России. Но они и на чужбине остаются верны традициям сцены, их воспитавшей, приумножая ее славу, тем самым и мировую славу русского искусства. Есть так называемая Пражская



определяется художественный интерес второй чеховской „серии“».

Чтобы на спектаклях могли побывать и малоимущие зрители, Чехов устраивает «общедоступный понедельник». Билеты в этот день продавались по сниженным ценам (от 8 до 25 франков), хотя играли первым составом, т. е. зрители видели Чехова в его лучших ролях.

В постановках «Дон Кихота» и «Сказки» (пьеса получила позднее название «Дворец пробуждается» — «Le château s'éveille») Чехов решил показать на сцене нечто совершенно новое, что было задумано им еще в Москве, а затем в 1929 г. он хотел осуществить в Праге. Это должно было стать своего рода «интернациональным театром». Несколько слов к предыстории общих пьес.

Впервые о постановке пьесы под названием «Дон Кихот» речь зашла еще 30 декабря 1925 г. на совместном заседании правления и режиссеров театра, проходившем под председательством Чехова. В числе других новых пьес, рекомендуемых для пополнения репертуара, говорилось и о «Дон Кихоте» по Сервантесу. Но поскольку такой пьесы еще не существовало, 2 января 1926 г. собрание в том же составе вынесло решение поручить ее написание Н. А. Павлович и П. А. Аренскому<sup>36</sup>. От Чехова в роли Дон Кихота ожидали синтеза накопленного им актерского опыта. Этой постановкой тогда он хотел отреагировать на предъявляемое к нему требование современной пьесы. Выступая на заседании художественного совета 21 ноября 1927 г., он говорил:

«Сделать спектакль современным — это не значит, например, вставить в него сцену с богохульством. Тему Дон Кихота необходимо сделать современной, избежав в то же время лжесовременности»<sup>37</sup>.

А 24 февраля 1928 г. на том же художественном совете:

«Театр должен быть современным не в узком смысле, но в широком — должны быть затронуты социальные темы. По-моему, в „Дон Кихоте“ звучат социальные темы»<sup>38</sup>.

5 декабря 1927 г. Чехов наконец послал пьесу в Главрепертком, а 31 января 1928 г. утвердил роли: Дон Кихот — он сам, Санчо Панса — А. М. Азарин; режиссером спектакля должен был стать В. Тата-

ринов, художником — М. Либаков. 3 и 7 февраля состоялись уже первые репетиции, однако созданный вариант пьесы не оправдал, по-видимому, ничьих надежд, потому что уже 19 мая 1928 г. художественный совет обсуждал новый вариант пьесы, написанный Надеждой Павлович совместно с М. Чеховым и В. Громовым. Чехов приступил к выполнению новой задачи со свойственным ему энтузиазмом. Как явствует из его письма, отправленного 4 марта 1928 г. Андрею Белому, он надеялся заинтересовать писателя образом главного героя, нуждаясь в получении от того новых стилулов:

«У меня давно живет мечта — послушать Ваши мысли, Ваши слова, связанные с образом Дон Кихота. Я знаю, как много получила бы моя фантазия от прикосновения Вашего к образу Кихота. Но я не прошу, а только говорю Вам о мечте своей»<sup>39</sup>.

С выездом Чехова за границу закончилась эта история задуманной постановки пьесы во МХАТе-2.

В эмиграции Чехов несколько раз перерабатывал пьесу, в которой, впрочем, из всего романа Сервантеса им были использованы лишь немногие главные эпизоды. Образ Дон Кихота был дорог ему с детства, и он всегда мечтал воссоздать его на сцене. Итак, эту роль он написал в основном для себя сам.

История пьесы «Дворец пробуждается» тоже начиналась в России. Она также вышла из-под пера Чехова: он составил ее из нескольких сказок из собрания А. Н. Афанасьева, озаглавив «Краса ненаглядная». В пьесе появляются и Кашей, и его дочь — злая Кашевна, и неустрашимый Иванушка-дурачок в образе Ивана-царевича, роль которого хотел сыграть сам Чехов. 22 сентября 1927 г. Чехов подает рукопись пьесы в Главрепертком. Не прошло и месяца, как 17 октября выносится уничтожающий приговор:

«Как целиком пропитанная идеализмом, призывающая к действительной борьбе за него и изображающая его торжество, пьеса совершенно неприемлема для советской сцены»<sup>40</sup>.

Так в Москве была решена судьба и этой пьесы.

Прошло три года. И вот в Париже Чехов и Виктор Громов приступили к основательной переделке пьесы. Работа затянулась: 19 ноября 1930 г. Чехов пишет



*В. Н. Масю-  
тин и  
М. А. Чехов.  
Париж,  
1931 г.*

*В. Н. Масю-  
тин и  
М. А. Чехов.  
Париж,  
1931 г.*



*М. А. Чехов.  
Париж,  
1931 г.*

Масютину в Берлин: «„Сказка“ же — еще в периоде создания».

Работу над декорациями и костюмами Чехов вновь поручает Масютину, памятуя о добром и успешном сотрудничестве с ним во время гастролей «Габимы».

В то время как осенью 1930 г. в Париже уже шла подготовка к постановке обеих пьес, Масютин в Берлине с нетерпением

ждал от Чехова аванса и вызова в Париж. К этому периоду относятся 3 из сохранившихся писем Чехова к Масютину.

В письме, отосланном в конце октября или начале ноября 1930 г., Чехов извиняется за свое долгое молчание и за то, что заставил художника так долго пребывать в неведении.

Ожидая со дня на день вызова в Париж, Масютин уже давно не принимал никаких крупных заказов. Такое положение становилось все невыносимее для него. Чехов, чувствуя свою вину, старается все же успокоить Масютину. Его самого подводят кредиторы, без финансовой поддержки которых он не может решиться вызвать художника в Париж, не говоря уже о том, чтобы выплатить причитающийся тому аванс. Кроме того, еще не найдены ни помещения, ни новый композитор<sup>41</sup>. Словом, полная неразбериха. О макетах декораций, выполненных Масютиним и уже прибывших в Париж, Чехов отзывается восторженно: «За макет „Кихота“ — слов нет у меня благодарить Вас! Удивительный Василий Николаевич!» (письмо 4а).



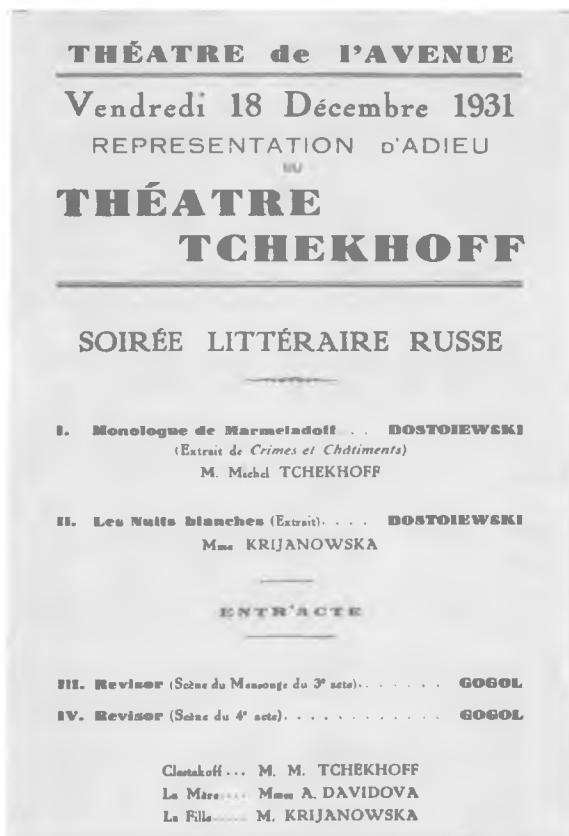
Далее письмо от имени Чехова продолжает Виктор Громов, режиссер обеих постановок: он разъясняет некоторые подробности и излагает то идеальное намерение, которое он и Чехов преследовали в работе над постановками, с целью дать Масютину новые импульсы для художественного воплощения идей при создании декораций. В этом замечательном письме Громов останавливается на отдельных моментах своего и Чехова представлений, касающихся прежде всего «Сказки» (она должна была ставиться первой). Некоторые из его рассуждений заслуживают особого внимания, например (письмо 46):

«Есть у нас, в частности, такая мысль: начинать спектакль, а может быть, даже каждый акт с какой-либо ультрасовременной картины (уличное движение, сутолока на вокзале, внутренность фабрики и т. д.) — и затем постепенно путем ряда *метаморфоз* переходить в сказочные образы, костюмы и декорации. Идея этого такова: показать, что все эти существа и силы „скрыто“ живут за *всем* тем, что окружает нас „сегодня“».

Судя по следующему письму Чехова от 19 ноября 1930 г., оправдания и извинения Чехова за всю эту неразбериху не произвели должного впечатления на Масютина: ответ художника полон хотя и шуточных, но достаточно едких выражений («Че<пу>ховское впечатление», «донкихотство»). Чехов вновь пытается оправдываться, ссылаясь на непредвиденные трудности. Ведь вначале предполагалось ставить только одну пьесу; включение в программу второй вдвое увеличило время, необходимое для репетиций, так что премьеру, назначенную на январь, пришлось перенести на апрель — май (на самом же деле премьера состоялась лишь в ноябре 1931 г.), да и денег теперь потребуются не на одну, а на две постановки (письмо 5).

Наконец, Масютин получает извещение о том, что аванс ему вскоре будет послан и он может выезжать в Париж (письмо 6). Он прибыл туда незадолго до наступления нового 1931 г. Итак, совместная работа с Чеховым началась.

3 февраля 1931 г. было основано «Общество друзей Театра Чехова». Наряду с Масютиным членами почетного комитета Общества стали Сергей Рахманинов, Макс Рейнгардт, Ирина Волконская (дочь Рахманинова) и друг Станиславского актер Фермен Жемье.



Чехов вынужден был дважды прервать свою работу в Париже, уезжая на гастроли с целью заработать необходимые ему для театра средства. В апреле 1931 г. он едет на двухнедельные гастроли в Прибалтику. 17 апреля на его постановке «Ревизора» в Риге побывал Макс Рейнгардт, о чем рижская газета «Сегодня вечером» писала следующее:

«Раскаты его <Рейнгардта> громкого хохота из первого ряда заражали публику, которая от души

Билет  
в Театр  
Чехова  
в Париже

Афиша  
спектакля  
Театра  
Чехова  
в Париже,  
18 декабря  
1931 г.

вторила его непосредственному восхищению игрой артиста, которого в Европе он может считать своим театральным сыном»<sup>42</sup>.

На другом спектакле «Ревизора» в Риге Чехова видел Ф. И. Шаляпин. После каждого акта публика устраивала Чехову овацию и бросала на сцену цветы. Однако, несмотря на такой восторженный прием публикой, надежды Чехова в финансовом отношении не оправдались.

По возвращении в Париж Чехов 17 мая знакомится со швейцарской подданной Жоржет Бонер. Она становится незаменимым помощником в его театральные дела и наряду с Маргаретой фон Моргенштерн оказывает финансовую поддержку его театру (полвека спустя она опубликовала свои воспоминания о Чехове и его парижских спектаклях<sup>43</sup>).

В Париже Чехов, казалось, достиг вершины успеха: он получал приглашения в Копенгаген, Стокгольм и Италию, ездил на гастроли в Чехословакию и Польшу, Норвегию и Прибалтику. В Париже ему предложили даже совсем перейти на французскую сцену, но он отказался, твердо веря в возможность существования русского театра за рубежом. В августе—сентябре 1931 г. Чеховы, кроме квартиры на Rue Marie-Davy, 3 в XIV районе Парижа, снимали дом в Гитранкуре, живописном предместье столицы. Об этом времени и этих местах напоминает картина Масютинна, написанная маслом. В этом доме, названном ими «Вилла Эрмитаж» и славящемся своим гостеприимством, Чехов вел также курсы актерского искусства.

Как писала Ксения Чехова 5 сентября 1931 г. из Гитранкура Масютину в Париж, в доме у них тогда жили восемь человек, в том числе один «милый молодой человек» из Риги; это был 29-летний Альфред Германович Бергстрем, приглашенный на роль Еремки в пьесе «Дворец пробуждается» и занимавшийся тогда на чеховских курсах<sup>44</sup>.

Из Гитранкура же в начале сентября 1931 г. Чехов отправляет Масютину в Париж (chez M. Savitzky, 119 Rue de l'Abbé Groult) еще одно письмо, полное новых идей, которые Масютин должен был успеть учесть в своей работе над декорациями,— и это буквально в последнюю минуту, поскольку премьера «Дворца» была уже назначена на 9 ноября 1931 г. (письмо 7).

Осуществляя свой замысел «интернационального театра», Чехов предпринял попытку заменить речь по возможности жестами и ритмичкой, воплощая таким образом на сцене антропософское учение об эвритмии,— мысль, овладевшая им с тех самых пор, как он проникся взглядами Штейнера.

В предисловии, предпосланном программе этой пьесы, Чехов пишет, что стремится выйти за пределы родного языка.

В обоснование этой мысли он приводит пример певца, который в течение одного вечера может исполнять произведения Дебюсси на французском, произведения Шуберта—на немецком, а Верди—на итальянском языках. Человеческую речь Чехов оставляет лишь для кульминационных моментов, а для этого актер может выучить свою роль на любом языке. В качестве нового элемента он привлекает музыку. Чехов выражает надежду, что

«за счет ритмизации пьесы сможет найти путь от движения, имитирующего жизнь снаружи, к движению, раскрывающему жизнь изнутри»<sup>45</sup>.

Свои представления о «Будущем театре» Чехов изложил также в статье «Le Théâtre est mort. Vive le Théâtre!», написанной в июле 1931 г. для французского журнала «Mois» («Месяц»), который выходил только в 1931—1932 гг.<sup>46</sup>

Но поставленный Чеховым эксперимент потерпел неудачу, которая объясняется целым рядом причин.

В статье, появившейся 14 ноября 1931 г. в «Последних новостях», Владимир Азов писал, что спектакль «не дошел до зрителя», потому что идея интернационального театра сама по себе мертва: рассматривать жест и восклицание как элементы какого-то международного кода, понятного и французу, и китайцу, малайцу и русскому, нельзя. Жест, мина, ужимка, телодвижение—архинациональны, и тот жест, который один народ воспринимает как утверждение или согласие, служит другому сигналом отрицания или отказа.

Жорж Ле Кардонель, статья которого появилась в «Journal» 19 ноября 1931 г., не скрывая своего разочарования, поскольку считал, что спектакль должен еще увлечь и захватывать, не удержался от язвительного замечания:

«Если мы и присутствовали при пробуждении дворца, то в том, что пробудились зрители, я не уверен, несмотря на все старания М. Чехова и его труппы».

Чехов вспоминал позднее о неожиданно для него беспощадной критике Сергея Волконского:

«С. М. Волконский, присутствовавший на одной из репетиций, кое-что критиковал, кое-что хвалил, охотно давал советы, был дружески настроен и мил. После премьеры его рецензия оказалась уничтожающей. Мне нечасто приходилось читать такую беспощадную критику. Она могла соперничать только с рецензиями Ходасевича, со страстью и жестокостью преследовавшего мои парижские начинания. За исключением двух-трех добродушных отзывов (во французской прессе), русские газеты с негодованием отвергли мои „новшества“ и требовали „настоящего“ театра. Зачем же в самом деле я всю свою жизнь провел в Художественном театре и как осмелился „искать“, когда все уже найдено!»<sup>47</sup>

Игорь Алексеев, сын Станиславского, работавший тогда в театре Чехова, писал отцу 19 ноября 1931 г.\*:

«Русская пресса обложила, французская умеренно похвалила. <...> В зале не больше ста человек, бывает, что и 50»<sup>48</sup>.

Чехов и сам вспоминает об одном вечере в театре, когда в зале почти не было зрителей:

«В порыве отчаяния и обиды, в гриме и костюме, я вышел на авансцену перед занавесом и, обращаясь к десятку разбросанных по залу зрителей, сказал им, что нас не смущает малое количество присутствующих, что мы работаем, как идеалисты, просим всех пересесть ближе к сцене, и обещал им, что актеры исполнят свои роли с полной энергией и с самым теплым чувством к собравшейся сегодня немногочисленной, публике. С галерки с шумом и криком сбежали несколько молодых людей и разместились в первом ряду. Остальные зрители остались на местах. Актеры не одобрили моего выступления и просили не повторять его: унизительно»<sup>49</sup>.

Автором одной из положительных французских рецензий был писатель Морис Ростан (1891—1968; его драма «L'homme que je tué», вышедшая в 1925 г., приобрела мировую известность). 14 ноября 1931 г. он писал в газете «Le Soir»:

«Мы должны быть благодарны гг. Виктору Громову и Михаилу Чехову, имя которого дорого всем,



М. А. Чехов, М. А. Крыжановская и В. А. Громов в спектакле «Дворец пробуждается». Париж, 1931 г.



М. А. Чехов в роли Принца Ивана в спектакле «Дворец пробуждается»

\* В этот день было решено снять спектакль с репертуара из-за плохой посещаемости.

кого волнует величие европейского театра: не стоит сердиться на собственное удовольствие, будем надеяться, что прием, оказанный этому эксперименту с любопытной и суггестивной поэзией, подвигнет эту интереснейшую труппу на многие новые спектакли».

О том, что Чехов сам и не позднее чем после генеральной репетиции признал недостатки своей постановки, можно догадаться из текста опубликованной в «Последних новостях» следующей заметки:

«„Дворец пробуждается“ уже значительно изменен с момента генеральной репетиции. Мих. Ал. Чехов предполагает и впредь усовершенствование этого спектакля, стремясь извлечь из первой попытки искания новых театральных путей возможно большие материалы для своих дальнейших сценических работ».

После провала «Дворца» остановилась работа и над «Дон Кихотом», хотя постановка была готова почти во всех деталях<sup>50</sup>. Судьба, выпавшая на долю пьесы еще в Москве, повторилась в Париже, хотя и под другим знаком. Чехов никогда больше не возвращался к своему любимому образу и этой роли, о которой он мечтал.

Провал Чехова Масютин предвидел еще во время репетиций обеих пьес. Он признавал Чехова актером «от Бога», гением, способным покорить мир; режиссером же тот, по его мнению, был неважным, а уж директором и антрепренером и вовсе никудышним. При этом Масютин опирался на мнение Роберта Фалька, который работал в то время художником-декоратором в Париже и иногда бывал на репетициях в театре Чехова, т. е. все видел своими глазами. «Не одобряет Фальк и Чехова. Утверждает, что он вовсе не режиссер», — писал Масютин жене в Берлин 7 января 1931 г., спустя почти две недели по приезде в Париж.

Другая причина неудачи заключалась в том, что между Чеховым, Громовым и Масютиным существовали разногласия, а между двумя последними — даже соперничество. Это тоже мешало сотрудничеству, вызывая задержки в работе, что, в свою очередь, отрицательно сказывалось на бюджете театра.

За полтора месяца до премьеры оставалась нерешенной проблема костюмов и оформления сцены. Об этом пишет Ма-

сютин в своем письме от 25 сентября 1931 г. своей жене в Берлин:

«М. А. хочется всех одеть в рубашечки, но тогда и дурачко надо попроще. Ведь сказка: или полнота сказочного разгула или сказочная условность. От декорации требуют осмысленность. Ну, мне и трудно одевать в рубашечки. Решил сделать „нечто по поводу“ тех вневременных костюмов, которые встречаются в русской иконописи. Не хочется никакого Билибина, никакого Стеллецкого, Рериха, к чему привыкли уже все Европы и Америки».

Некоторое представление об окончательных вариантах, найденных Масютиным для костюмов и декораций, дает отрывок из воспоминаний Жоржет Бонер, участвовавшей вместе с Чеховым и Громовым в постановке спектакля:

«Декорации были сделаны простыми, они давали лишь намеки дворца и леса. От реквизита мы почти совсем отказались, так как для развертывания действия вполне хватало сцены с ее площадками, выступами и лестницами. Одна из приподнятых площадок, например, служила диваном. На нем лежала корона. Костюм Ивана по покрою был похож на костюм Пьеро или, скажем, Жилия с картины Ватто. Но не белый, а цвета светлой охры. Рубашка с золотыми кантами, широкие штаны с золотым шитьем. После битвы с колдуном-Кашеем платье у Ивана растерзанное, волосы растрепаны»<sup>51</sup>.

Однако основной причиной неудачи «Дворца» были финансовые проблемы, заставлявшие театр работать в цейтноте, что отрицательно сказывалось и в целом на работе Чехова в Париже. Масютин считал, что Чехов слишком поспешно уехал из Берлина, вместо того чтобы продолжать там работу в театрах и кино, создав сначала финансовую основу для своего парижского проекта. 5 февраля 1931 г. Масютин в письме к жене делится с ней своими мыслями по поводу обстановки в Париже:

«Какие возможности были у Мих. Ч. в Берлине! Рейнхардт, видимо, по-настоящему хорошо к нему относится».

а 13 февраля выражает это свое мнение, разделявшееся и женой Чехова, еще раз:

«Я согласен с Кс. Карл., что М. А. поторопился, сорвался с обогретого места в Берлине. Ту подготовительную работу, которую он делает тут, можно было бы легче сделать в Берлине. Подрабатывать в театре и фильме. <...>

Приехав с готовым спектаклем в Париж, можно было бы скорее найти людей и деньги. Здесь столь-

ко дрязг, столько „паршій“! А. М. не политик никакой. Он доверчив слишком.

Об моей судьбе все еще ни слова».

Макс Рейнгардт продолжал делать все возможное, чтобы вернуть Чехова в свой театр,—Масютин говорит об этом в письме от 6 октября 1931 г.: «От Рейнгардта приходят телеграммы с предложением играть».

Чехов отклонял предложения Рейнгардта не только потому, что верил в возможность существования зарубежного русского театра, но, видимо, и потому, что ощущал ответственность перед своим ансамблем. По словам Масютина, всякий раз, когда приходила телеграмма от Рейнгардта, труппа впадала в панику, потому что без Чехова, без единения в ансамбле под угрозу ставилось их существование. Чехов же, хотя и сам был стеснен в средствах, поддерживал, как мог, членов труппы, как об этом свидетельствует письмо И. Алексеева Станиславскому от 1 июля 1931 г.:

«Кроме того, он помогает Бондыреву, который бедствовал, Асланову, Громову с женой, который без его театра сидели бы без дела»<sup>52</sup>.



М. А. Чехов и В. А. Громов среди участников театрального семинара в Сигулде. Рига, 1933 г.



М. А. Чехов и В. А. Громов на репетиции к спектаклю «Смерть Ивана Грозного». Рига, 1933 г.

М. А. Чехов и Ф. И. Шаляпин. Рига, 1933 г.



В. Н. Масютин (?)  
В. А. Громов  
в роли  
Чубукова в  
«Предложениях»  
А. П. Чехова.  
Театр  
В. Мейерхольда

Рисунок  
Н. Д. Бурлюка для  
В. Н. Масютина на  
обложке  
журнала  
«Цвет  
и линия».  
Нью-Йорк,  
1951 г.

Одна из цитат, приведенных выше, дает понять, что Масютин ожидал от Чехова предложений о дальнейшем сотрудничестве. Чехов был доволен его декорациями и костюмами (высказывания Чехова об этом мы уже цитировали и еще процитируем ниже). В своих декорациях Масютин использовал возможности техники и механики. Как многие русские художники поколения авангарда, бывшие одновременно конструкторами и изобретателями, он также интересовался конструктивистскими и техническими новшествами. В Париже он подружился с крупным художником и известным изобретателем Владимиром Барановым-Россиным<sup>53</sup>, идеи которого стали для него источником сценических находок. В письме от 25 сентября 1931 г. Масютин пишет о своей только что законченной работе над декорациями:

«Думал было сегодня разработать механику разрушения Кащеева дворца, но запутался и решил не портить этот материал. Лучше обдумать раньше все, пропишу на рисунках».

## CoLor AND Rhyme

NICHOLAS BURLIUK, Editor  
HAMPTON BAYS, L. I., N. Y.

NEW YORK, 1951  
24

MARY BURLIUK, Publisher  
2575 BEDFORD AVE., BROOKLYN 26, N. Y.  
USTR 6430



Original drawing by

David

Prochornik

1953  
April

BURLIUK GALLERY

119 West 57th Street

5th Floor Tel. JH 6-6125

Weekdays—12-6

Paintings by the Following Artists

Avery	Demaree	Lehman	Wink
Borish	Chambers	Kane	John E.
Blade	Ch. Green	Rever	Wichard
Chavsky	Greenwood	Rever	Rever
Demaree	Lehman	Rever	Rever
Ellsworth	Lehman	Rever	Rever

Stacked Stage (referred to Mrs. S. Storer)

Paintings from private collections

1941

LOUIS M. EILSHEMIUS NUMBER

1951

Чехов даже воспользовался масютинскими макетами в качестве «приманки», когда у него снова кончились деньги и он пытался получить финансовую поддержку Ротшильда, которому принадлежал в Париже «Théâtre Pigalle». Чехов сам писал об этом:

«Макет Масютин был готов. Это было чудо изобретательности, подвижная конструкция из дерева, меняясь, как головоломка, давала все семь декораций. Эскизы костюмов также были готовы. Декоративная смета превышала мои финансовые возможности. Подсчитав деньги, я увидел, что их оказалось меньше, чем я думал (впрочем, до этого момента я о них не думал). Кто-то подал мысль идти с макетом и эскизами костюмов к Ротшильду. И макет, и костюмы, и идея постановки понравились. Мы торжествовали. На другое утро от Ротшильда пришел отказ»<sup>54</sup>.

Масютинские декорации были не только хороши, но и дороги; вполне возможно, что именно поэтому Чехов не смог продолжать сотрудничать с ним.

С премьерой «Дворца» 9 ноября 1931 г. работа в театре для Масютина закончилась; он ощутил большое облегчение и, вероятно, сам не был заинтересован в дальнейшем сотрудничестве. 10 ноября он писал дочери Марине в Берлин:

«Ты представить не можешь, какое я испытывал наслаждение. Никуда не надо идти, ничто надо мной не висит. Сажу, вожусь с пейзажем, доделываю его до точечки, мечтаю о рамке.

Мои театральные впечатления вылились в чувстве обостренной любви к М. А., смешанной м. б. с некоторой жалостью. Когда в заключительной сцене он остался с Крыжановской на сцене — было похоже на добровольную жертву. Жалость моя исходит от легкого сомнения в нужности этой жертвы. Слегка задело меня отношение хозяйки (Жоржет Бонер.— В. В.), не сказавшей обычного спасибо. Я считаю, что в нашей художественной работе бывает кое-что, что никакими деньгами нельзя оплатить».

Чехов завершил театральный сезон 1931 г. литературным вечером, на котором читались отрывки из произведений Достоевского и Гюголя. В вечере участвовали М. Чехов, А. Давыдова и М. Крыжановская. Чехов читал мармеладовский диалог из «Преступления и наказания», который он в 1912 г. читал Станиславскому, в результате чего и был принят в МХАТ. Александра Давыдова и Мария Крыжановская, давние партнерши Чехова, читали вместе с ним из гоголевского «Ревизора».

Прежде чем завоевать популярность у парижской публики, Мария Крыжановская (1891—1979) одно время входила в Пражскую группу бывших мхатовцев, а начинала она совсем молодой актрисой на сцене МХАТа еще до революции, сыграв, например, в 1916 г. роль гувернантки в «Селе Степанчиково» в постановке Станиславского с декорациями А. Бенуа. Ее дружба в Париже с Масютиным нашла свое выражение в надписи на подаренной ему фотографии:

«Дорогому Василию Николаевичу в память совместной работы с приветом и надеждой новых встреч в лучшее время — Мария Крыжановская, Париж, 21/ХІІ 31 г.».

У Масютина имелась и другая ее фотография, на которой она изображена в роли Сурангамы из пьесы «Король темного покоя» Рабиндраната Тагора, ставившейся в 1930-е годы в одном из берлинских театров<sup>55</sup>.



М. А. Чехов,  
последний  
снимок

Чехов и Масютин расстались, но расстались друзьями. После нескольких неудачных попыток закрепиться в Париже Масютин в конце 1932 г. окончательно вернулся в Берлин. Чехов же, кругом в долгах, принял полученное при содействии А. Бергстрема приглашение Русского драматического и Латвийского Государственного театров в Риге.

28 февраля 1932 г. Чехов без особой печали простился с Парижем. Здесь он чувствовал себя непонятым, хотя и не побежденным. Год спустя он писал из Каунаса Вс. Мейерхольду:

«Я затеял в Париже театр и так переновшествовал, что перепугал зрителей всякого рода. Зрители обиделись, ничего не поняв (а понять было, пожалуй, и трудно — уж очень я навалился сразу), „покрыли“ меня с головой, быстро съели и стали еще крепче в своих убеждениях. Меня они, правда, не переубедили (доводов-то у них и не было никаких), но возможности выплатить долги они меня лишили. Вот я теперь и выплачиваю»<sup>56</sup>.

Подводя черту, Чехов признавался:

«Я не люблю вспоминать парижский период моей жизни»<sup>57</sup>.

Следующие три года, проведенные Чеховым в Прибалтике, стали для него счастливым и полным творческих удач временем.



В столице Латвии он побывал еще в 1922 г. на гастролях МХАТа. Это была его первая зарубежная поездка, которой он от души наслаждался, ведь в Риге, казалось, сам воздух состоял из уникальных флюидов, возникавших под влиянием русской, еврейской и немецкой культур на прибалтийский субстрат. Теперь Чехов, по его словам, снова влюбился в Ригу. В Литовском Государственном театре он работал вместе с Мстиславом Добужинским, делавшим костюмы и декорации к «Гамлету» (премьера состоялась 11 октября 1932 г.) и «Ревизору» (премьера — 26 сентября 1933 г.). Их творческое сотрудничество продолжалось и позднее, в театрах Нью-Йорка.

Начиная с 1934 г. в Прибалтике с ее ориентацией на Германию заметно усиливалось влияние национал-социалистов, а это означало, что Чехову с его советским паспортом все труднее становилось работать. Об атмосфере, царившей тогда на улицах Риги, он вспоминал в 1945 г.:

«Это Москва, семнадцатый год»<sup>58</sup>.

Латвийское правительство не продлило Чехову визу. За несколько дней до отъезда из Риги летом 1934 г. больной Чехов встретился с Валентиной Масютиной, отдыхавшей на курорте Майори под Ригой, родным городом ее мужа, куда она приезжала почти ежегодно. 25 августа 1934 г. она писала мужу:

«Я была позавчера у Чеховых. Ему было немного лучше. Они хотят во вторник ехать. Думаю, что остановятся дня на 3 в Берлине. Тебе Кс(ения) Кар(ловна) напишет Rohrpost\*. Наверно, они останутся в пансионе около Gedächtniskirche\*\* на Rankestr (кажется, почти угловой дом).

В конце июня приехала Frä. Boner<sup>59</sup> в Ригу. Она и сейчас здесь. Предлагала Мих. Ал. финансировать фильму<sup>60</sup> с ним. Но он сейчас не в состоянии играть. Она их везет сейчас в Италию — так как Швейцария визы им не дает. Но надеется она, что сможет выхлопотать визу, и тогда они поживут у нее в Швейцарии и там отдохнет он.

Он тебе расскажет много интересного. Я еще во вторник с ними на момент повидаюсь. Сейчас здесь и Каганов — отдыхает. Они видались».

Таким образом, Чехов и Масютина встретились в Берлине в конце августа или начале сентября 1934 г., а потом еще раз в октябре 1934 г., когда Чехов три

недели находился в городе, ведя переговоры со своим антрепренером Л. Д. Леонидовым относительно поездки по Америке.

После краткого отдыха в Италии и турне по Европе (Голландия, Брюссель, Париж) вместе с актерами В. Гречем, А. Жилинским, М. Крыжановской, П. Павловым, Г. Хмарой и др. Чехов 6 февраля 1935 г. со своей труппой отправляется на судне «Lafayette» в длительные гастроли по Соединенным Штатам<sup>61</sup>. Во время продолжавшегося одиннадцать недель турне актеры играли в Нью-Йорке, Бостоне и Филадельфии, всюду с большим успехом, о котором писала американская пресса. Так, Джилберт Габриэл сообщил:

«Я не понимал ни слова из того, что на своем русском языке говорили они. Но с удовольствием добавлю, что мне этого и не нужно было»<sup>62</sup>.

В Нью-Йорке Чехову посчастливилось послушать концерт Брамса, которым дирижировал Тосканини, побывать на концертах пианиста Владимира Горовица и скрипача Яши Хейфеца<sup>63</sup>.

По возвращении из поездки Чехов вновь пишет Масютину. Свое восхищение Америкой он выразил следующими словами:

«Был я, как Вы знаете, в Америке — удивился, как говорил Антон Павлович, на всю жизнь. Ах, хороша Америка!»

Это письмо было отправлено 22 декабря 1935 г. из Англии с обратным адресом: Dartington Hall, Totnes, S. Devon, Old Parsonage (письмо 8).

В Дартингтон-Холле супруги Элмхерст открыли в 1925 г. Центр образования и социально-культурного воспитания местного населения. В Центре имелись, например, отделения сельского хозяйства и лесоводства, ткацкая мастерская и студии — художественная, музыки, танца и балета. Предполагалось открыть и театральную студию.

Жоржет Бонер познакомила дочь Элмхерстов Беатрису Стрейт и педагога театрального искусства Дэйрдр Херст дю Прэ (Deirdre Hurst du Prey), искавших руководителя для своей студии, с Чеховым, который сразу же с присущим ему жаром согласился взять на себя эту ответственность. После интенсивных занятий английским языком и разработки концепции

\* Телеграмму пневматической почты.

\*\* Собор в Берлине.



5 октября 1936 г. Чехов открывает в Дардингтон-Холле „Chekhov Theatre Studio“. Студия работала два года до тех пор, пока над Англией не нависла угроза второй мировой войны.

Когда Чехов писал Масютину вышеупомянутое письмо от 22 дек. 1935 г., со времени их совместной работы в Париже прошло четыре года. Однако Чехов так и не сумел преодолеть до конца «парижское поражение». О самом себе он сообщал:

«После болезни стал серьезнее. Вообще что-то другое внутри. Предпринимательской энергии мало — люблю сидеть один, думать, писать, читать. Попал я в Англию каким-то сказочным образом. (Я было уж совсем устроился в Америке.) Буду, если все будет благополучно, преподавать и стремиться к новому театру. Много парижских глупостей, *наверное*, повторять не буду — все будет *СОЛИДНО*, а огонь плуца теплится в *НУТРЕ*».

И в конце письма:

«Вас очень люблю и по-прежнему ценю глубоко, глубоко. Встретимся ли где? Когда? — Или нет?»

Они не встретились...

В 1953 г. Масютин, решив переехать в Америку, восстановил связь с Давидом Бурлюком, своим старым товарищем по московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества, где они вместе учились в 1910—1912 гг. С 1922 г. Бурлюк жил в Нью-Йорке, и Масютин спрашивал его о старых друзьях, живущих в США, в том числе и о Михаиле Чехове. Бурлюк отвечал ему:

«Мих. Ал. Чехова — мы встречали в Н. Й., он „припеваючи“ живет в Калифорнии, Hollywood (имеет школу, он теозоф)».

И еще добавил, что прочие подробности о Чехове и его адрес Масютин мог бы узнать из журнала «*Who is who*»<sup>64</sup>.

По имеющимся сведениям, однако, переписка между Масютиным и Чеховым не возобновлялась.

Михаил Чехов, вокруг которого «до конца жизни сохранялся микроклимат той высокой духовной культуры, в которой он вырос в России»<sup>65</sup>, умер 1 октября 1955 г. в возрасте 65 лет в Беверли Хиллз, Калифорния.

А 25 ноября 1955 г. в Берлине на 71-м году жизни скончался Масютин.

\*

Письма В. Н. Масютина и его жены В. С. Масютиной, цитируемые в настоящей работе, а также впервые публикуемые здесь письма В. Баранова-Россинэ и К. К. Чеховой находятся в собрании автора.

Из тех примерно 250 писем самого Масютина, которые были найдены после его смерти, около 70 относятся ко времени его работы в театре Чехова в Париже (1931 г.). Они могли бы послужить основой для более подробного исследования.

- <sup>1</sup> В архиве имеются также письма Михаила Яковлева, Павла Эттингера, Николая Романова, Э. Голлербах, Н. Лобы, А. Бенуа, Д. Бурлюка, А. Толстого, Н. Пузыревского, Н. Зарецкого, М. Ларионова, Н. Синезубова и др.
- <sup>2</sup> См.: М. Чехов: Литературное наследие. М., 1986. Т. 1, 2. (Далее: Лит. насл.).
- <sup>3</sup> Каталог: Офорты В. Н. Масютина (1908—1918). М., 1920.
- <sup>4</sup> Чтобы получить разрешение на выезд, Масютин принял латвийское гражданство. Проформы ради он «подарил» латвийскому государству свои деревянные и металлические доски, которые таким образом и вывез из Москвы в Ригу, а потом в Берлин, где они находятся и поныне.
- <sup>5</sup> *Ходасевич Вл.* Все каменное...// Ходасевич В. Собр. соч.: В 2 т. Париж, 1982. Т. 2. С. 24.
- <sup>6</sup> The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 11. Miami; Florida, 1989. P. 92—105.
- <sup>7</sup> 22 марта 1922 г. в МХАТе-2 как будто собирались ставить «Сказку об Иванушке-дурачке», сделанную М. Чеховым пьесу по рассказу Льва Толстого в инсценировке Станиславского, с декорациями Масютина (Лит. насл. Т. 1. С. 449). Указанная в источнике дата, однако, вызывает сомнения, так как Масютин покинул Россию навсегда в конце декабря 1920 г. О каких-либо дальнейших работах Масютина для МХАТа ничего не известно.
- <sup>8</sup> Марина Масютина в 1962 г. переселилась из Берлина в США.
- <sup>9</sup> Лит. насл. Т. 2. С. 465.
- <sup>10</sup> *Чехова Ольга* (1897—1980), в 17 лет против воли семьи вышедшая замуж за Михаила Чехова, училась в скульптурной мастерской ВХУТЕМАСа, а потом поступила в актерскую студию Станиславского. В 1921 г. эмигрировала в Германию, где Ф. В. Мурнау открыл в ней замечательную актрису кино. Свою первую роль она сыграла в фильме «Schloß Vögelund» (1921), затем последовали «Der verlorene Schuh» (1922), «Nora» (1922), «Un chapeau de paille à l'Italie» (1927), «Liebele» (1933), «Peer Gynt» (1934), «Maskerade» (1934). В 1938 г. ей было присвоено звание Государственной актрисы Германии. Далее снималась в фильмах: «Bel ami» (1939), «Reise in die Vergangenheit» (1943), «Das Brot der frühen Jahre» (1961). Ее воспоминания вышли в 1952 (Ich verschweige nichts) и 1973 гг. (Meine Uhren gehen anders). См.: Filmlexikon. Гамбург, 1978. Т. 6. С. 1420. М. Иванова (Чехов из семьи Чеховых // Соврем. драматургия. 1990. № 4. С. 188) ошибочно считает ее дочерью М. Чехова.
- <sup>11</sup> Лит. насл. Т. 2. С. 452.
- <sup>12</sup> См. об этом у В. Федюшина: Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Шаффгаузен, 1988. С. 337 и дал.
- <sup>13</sup> *Чехов М.* Жизнь и встречи // Новый журнал. Нью-Йорк, 1944. 8. С. 25.
- <sup>14</sup> «Искусство движения», направленное на передачу духовного содержания путем одухотворенного

- движения тела — «видимого языка», как об этом говорит энциклопедический словарь Брокгауза (Т. 5. 1968. С. 761). Здесь мы хотим сообщить, что в настоящее время в Берлине в Театерфорум Кройцберг чеховский метод проходит свое возрождение: 1992/93 год является чеховским учебным годом, а летом 1992 планируется международная конференция, посвященная Михаилу Чехову. Кроме того сотрудник Театерфорум Кройцберг с октября 1991 г. до июня—июля 1992 руководит курсом обучения эвритмики и лабораторией техники искусства актера в ГИТИСе (Москва) (s. Zeitschrift Theaterforum Kreuzberg, Nr. 3, 1991, Berlin, ohne Seitenang).
- <sup>15</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // Новый журнал. Нью-Йорк, 1944. 9. С. 21.
- <sup>16</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. М., 1961. Т. 8. С. 186—187.
- <sup>17</sup> Там же. С. 186.
- <sup>18</sup> Чехов М. Жизнь и встречи, 9. С. 42. Похожие слова встречаются и в письме к А. Н. Кислякову: «Я уже совсем почти стал немцем» (Лит. насл. Т. 1. С. 357), где Чехов еще уточняет: «Вообще я для русских немец, в Германии же я русский».
- <sup>19</sup> Громов В. Михаил Чехов. М., 1970. С. 205.
- <sup>20</sup> Грабарь И. Письма. 1917—1941. М., 1977. С. 214.
- <sup>21</sup> Руль. 1929. 12 апр.
- <sup>22</sup> Луначарский А. О театре и драматургии. М., 1958. Т. 1. С. 689.
- <sup>23</sup> В кино Чехов начал работать еще в 1912 г., но, например, разочаровавшись в коллегах по работе, отказался от дальнейшего участия в съемках фильма «Трехсотлетие царствования дома Романовых». В фильме Як. Протазанова «Человек из ресторана» он получил мировую известность, хотя самому Чехову было даже неприятно смотреть свою игру.
- В Берлине он снялся в фильмах: «Poliche, ein Dummkopf aus Liebe» (преьера в авг. 1929), «Призрак счастья» (преьера в янв. 1930), «Тројка», где режиссером была его первая жена Ольга Чехова (преьера в апр. 1930).
- В Голливуде он снялся в фильмах: «Tale from Russia» (1944, с Робертом Тейлором), «In Our Time» (1944), «Spellbound» (1944, с Ингрид Бергман и Грегори Пеком — Чехов был в числе кандидатов на премию Оскара), «Spektor of the Rose» (1946), «Cross my Heart» (1946), «Abie's Irish Rose» (1946), «Texas, Brooklyn, and Heaven» (1948), «Arch of Triumph» (1948; после случившегося с Чеховым инфаркта в его роли снимался Чарлз Лафтон), «Invitation» (1952), «Hollyday for Sinners» (1952), «Rhapsody» (1952, с Элиз. Тейлор).
- <sup>24</sup> См.: Лит. газета. 8.8.90. С. 13 (Чехов М. Мне угрожали арестом).
- <sup>25</sup> Лит. насл. Т. 1. С. 355.
- <sup>26</sup> Коонен А. Страницы жизни. М., 1975. С. 330.
- <sup>27</sup> По этому адресу находился флигель, в одной из квартир которого жил некий Прэн (Prenn): Евгений Прэн, из российских немцев, после второй мировой войны жил в Англии, где как искусствовед читал лекции об итальянском Возрождении в Эдинбургском университете (см. письмо Е. Прэна к В. Масютину от 13 мая 1947 г.). М. Чехов упоминает Прэна в письме к Андрею Белому из Берлина (апрель 1929 г.; см.: Лит. насл. Т. 1. С. 361).
- <sup>28</sup> В апреле—мае 1930 г. Чехов находился в Брейтбрунне у Маргареты фон Моргенштерн, в мае 1930 г. он отправился в Париж — об этих обстоятельствах Чехов упоминает и в своих письмах, не называя, правда, ни месяца, ни года.
- <sup>29</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // Новый журнал. Нью-Йорк, 1945. 10. С. 24.
- <sup>30</sup> Сарабьянов Д. Роберт Фальк. Дрезден, 1974. С. 296. В 1938 г. Фальк вместе с сыном вернулся из Парижа в Москву, где жила его жена.
- <sup>31</sup> Труппа «Габимь» намеревалась благодаря гастроям заработать денег на строительство нового театра на новом месте в Палестине, куда она и отправляется в 1928 г. Лишь в 1935 г. после многих перипетий закладывается первый камень в фундамент здания театра на бульваре Тарсат в Тель-Авиве. Строительство театра прерывалось не раз, поэтому театр открылся только в 1945 г., за три года до создания государства Израиль.
- Основанная в Москве в 1917 г., труппа работала под руководством ученика Станиславского Евгения Вахтангова и в 1918 г. получила статус официальной студии МХАТа. Позже за то, что актеры говорили на «контрреволюционном» языке иврит, труппу начали преследовать, и она в конечном итоге была вынуждена покинуть Россию. В ходе зарубежных гастролей труппа смогла пополнить репертуар благодаря сотрудничеству с известными европейскими режиссерами, в том числе с Михаилом Чеховым.
- <sup>32</sup> Последние новости. Париж. 1930. 22 окт.
- <sup>33</sup> Из всей парижской труппы Чехова жизненный путь Наталии Кедровой может быть прослежен наиболее достоверно. Тому способствуют и письма, которые она в 1952—1954 гг. писала Масютину в Берлин: в них она рассказывает о своих коллегах по «чеховским временам» в Париже. Н. К. Кедрова-Малинина умерла 29 февраля 1987 г. в Медоне под Парижем, о чем автору сообщил ее сын Константин Малинин.
- <sup>34</sup> Андрей Матаевич Жилинский и его жена Вера Васильевна Соловьева имели литовское гражданство; осенью 1929 г. они основали театральную школу и еврейскую студию при Литовском госуд. театре.
- Григорий Хмара был тогда женат на известной актрисе Асте Нильсен. В январе 1938 г. он открыл в Париже собственный театр, спектакли в котором шли на французском языке.
- Некоторые из бывших мхатовцев после второй мировой войны вернулись в Россию.
- <sup>35</sup> Luther A. Geistiges Leben // Osteuropa. 4. Berlin; Königsberg 1928/1929. S. 60 и дал.
- <sup>36</sup> Лит. насл. Т. 2. С. 469.
- <sup>37</sup> Там же. С. 490. <sup>38</sup> Там же. С. 494.
- <sup>39</sup> Там же. Т. 1. С. 347.
- <sup>40</sup> Там же. Т. 2. С. 488.
- <sup>41</sup> Сочинение музыки к спектаклю было в конце концов поручено композитору Владимиру Евгеньевичу Бютцеву (Wladimir Bützow), работавшему в берлинском русском театре «Синяя птица», которым руководил И. Южный. Сохранилась программа театра (1929 г., в оформлении Ивана Билибина), в которой Бютцев упоминается как автор музыки к пяти спектаклям. О нем пишет также Ксения Чехова в письме от 5 сентября 1931 г. отправленном из Гитранкура (см. примеч. 44).
- <sup>42</sup> Лит. насл. Т. 2. С. 505.
- <sup>43</sup> Boner G. Michael Tschechows Meisterschaft // Tschechow M. Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Zürich, 1979. S. 129—175.
- <sup>44</sup> Ксения Чехова писала Масютину из Гитранкура в Париж:

«Милый Василий Николаевич!

Сегодня пришло Ваше письмо и книги от Валентины Сергеевны. Не успела еще их рассмотреть: народу много у нас и дел по горло. Буду беречь их у себя и проведу в сохранности. Но вот с журналами беда, я думала, что Вам они не нужны и отдала почитать немке от соседней девочки, у которой дифтерит. Их можно взять обратно, если Вы не боитесь; напишите, и я их вышлю. Очень прошу Вас опишите Валентине Сер. нашу беспокойную жизнь и извинитесь за меня, что не пишу. И поблагодарите, пожалуйста, за усовершенствованный немецкий пакетик Shamroop; даже не пойму, как с ним обращаться. Наши все благодарят за привет и очень Вам кланяются. Мы, наверное, на днях переедем в Париж. Опять холодно и летит дождь. Нас теперь 8 человек. Приехал очень милый молодой человек из Риги. Сегодня был еще Бютцев. У нас работает по часам соседка, и потому много дела, Мих. Ал. шлет привет и лучшие пожелания.

Всего доброго  
К. Чехова

5/IX 31  
Guitrancourt».

<sup>45</sup> Цит. по: *Boner G.* Op. cit. S. 162.

<sup>46</sup> Поскольку Чехов писал эту статью в спешке, перед отъездом на гастроли, Громов от его имени приложил к ней письмо к редакции, в котором передавал просьбу Чехова внести в нее еще некоторые поправки. Эта просьба, а также тот факт, что в 1932 г. журнал «Mois» закрылся, стали причиной того, что статья не была напечатана. Лишь сорок лет спустя Глеб Струве опубликовал ее в «Новом журнале» (Нью-Йорк, 1970. № 101. С. 73—78).

<sup>47</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // 10. С. 44.

<sup>48</sup> Лит. насл. Т. 2. С. 509.

<sup>49</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // 10. С. 45.

<sup>50</sup> О репетициях «Дон Кихота» в Париже фотографии не сохранилось, однако «Лит. насл.» (Т. 2. С. 107) опубликовало два головных портрета главного героя пьесы, выполненных Масютиным в 1931 г. Кроме этого, в архиве Масютина находятся четыре акварельных эскиза к спектаклю.

<sup>51</sup> *Boner G.* Op. cit. S. 163.

<sup>52</sup> Лит. насл. Т. 2. С. 508.

<sup>53</sup> Баранов-Россинэ Владимир (1888—1943) работал в эмиграции под несколькими именами. О его гибели — во время второй мировой войны он был арестован немцами на территории оккупированной Франции по подозрению в саботаже и расстрелян — сообщает Наталия Кедрова в письме к Масютину от 17 января 1952 г. Она упоминает его псевдоним «Бараш». В масютинском архиве имеется следующее письмо Баранова-Россинэ к нему:

«2 января 1932.

Дорогой Василий Николаевич,

С Новым годом! Желаю всяческого благополучия и исполнения всех желаний.

Спасибо за открытку. Без Вас скучно. Ждем с нетерпением Вашего возвращения и надеемся, что ничего Вам не помешает исполнить Ваше обещание — вернуться поскорее.

Встречали Новый Год у Наташи \* в большой

и безалаберной компании. Напоминали Вас и пили за Ваше здоровье.

До скорого, надеюсь!

Ваш Вова Бараш

Приветствуйте и поздравьте пожалуйста Вашу супругу и дочь от моего имени».

<sup>54</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // 10. С. 43.

<sup>55</sup> Два десятилетия спустя Н. Кедрова писала (письма от 17 января 1952 и 24 января 1953 г.) о М. Крыжановской, что та все время жила в Париже, в том числе и в период оккупации, вместе со своим спутником жизни, скульптором Аркадием Бессмертным (1890—1965), в одном из парижских предместий.

Бессмертный был близок с Чеховым со времени его работы в Москве и до самой смерти (см. его письма к Бессмертному: Лит. насл. Т. 1. С. 435 и дал., 446, 451, 453 и дал.).

<sup>56</sup> Лит. насл. Т. 1. С. 408.

<sup>57</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // 10. С. 38.

<sup>58</sup> Чехов М. Жизнь и встречи // Новый журнал. Нью-Йорк, 1945. 11. С. 65.

<sup>59</sup> «Фрейлейн Бонер» (Жоржет Бонер).

<sup>60</sup> Был задуман фильм о Песталоцци.

<sup>61</sup> Чехов дважды отказывался ехать на гастроли в США: в 1923 г. со Станиславским и МХАТом, в конце 1930 г. — с Мейерхольдом. Причина была в том, что он боялся переезда через океан.

<sup>62</sup> Опубл. в «New York American», цит. по: *Lendley C. Black, Mikhail Chekhov as Actor, Director, and Teacher. L., 1987. P. 27.*

<sup>63</sup> Чехов был страстным любителем музыки и сам часто импровизировал на рояле; у него был абсолютный слух.

<sup>64</sup> Письма Д. Бурлюка к Масютину опубликованы Ксенией Вернер в ст.: *W. N. Masjutin — ein russischer Künstler zwischen Heimat und Diaspora: Neue Materialien über seine Beziehungen zu David Burljuk und anderen Zeitgenossen // Die Welt der Slaven, 29, 2, München, 1984. S. 405—421, et Unbekannte Burljuk-Materialien aus W. Masjutins Nachlaß // Wiener slawistischer Almanach, 17. Wien, 1986. S. 439—443.*

<sup>65</sup> *Кнебель М.* О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Лит. насл. Т. 1. С. 40.

1

М. А. ЧЕХОВ ИЗ ЛИНЦА —  
ВАЛЕНТИНЕ МАСЮТИНОЙ

Линц 5.3.25 г.

Многоуважаемая Валентина Сергеевна!

Простите за долгое молчание...<sup>1</sup> В Вене, очень красивой и радостной, мне пришлось пролежать 1½ недели в постели... Я схватил ангину в тяжелой форме, почти неделю не работал. Теперь перебрались в Linz, где будем до 15 марта. Успех везде одинаково хороший... Следующий город еще неизвестен... Очень хочется в Германию в Берлин... Соскучился по Берлину.

Сердечный привет Василию Николаевичу, Марине

Ваш Михаил Чехов.

\* Наталия Кедрова.

2

М. А. ЧЕХОВ  
НЕИЗВЕСТНОМУ АДРЕСАТУ

11.4. [30 г.]

М. Г.

Простите, пожалуйста, что обращаюсь к Вам без имени и отчества. Очень рад был бы встретиться с Вами и поговорить о совместной работе, но работать сам я начну как режиссер у Dr. Klein<sup>2</sup> только с 15 августа с. г. Если моя постановка первая будет мне известна еще до летнего отдыха, я обязательно поговорю о Вас с Dr. Klein. Простите, что так долго не отвечал на Ваше письмо, но у меня сейчас тяжелое и волнительное предпремьерное время<sup>3</sup>.

Пишу Вам на случай свой телефон: Hansa 94—56. Возможно, что в мае что-нибудь выяснится и тогда мы сможем встретиться и поговорить.

С искренним уважением

Мих. Чехов

11/IV

Berlin NW 23

Klopstockstrasse 21

3

М. А. ЧЕХОВ  
ИЗ БРЕЙТБРУННА НА АММЕРЗЕЕ  
В. Н. МАСЮТИНУ В БЕРЛИН  
(начало мая 1930 г.)

Дорогой друг  
Василий Николаевич!

Привет Вашей супруге и дочке!

Еврейство<sup>4</sup> сообщило мне, что Вы согласны переделать две первых картины и уже имеете соответствующие мысли. Очень счастлив. Эти картины были не тово! И Тох<sup>5</sup> пишет другую музыку. Как Вам будет угодно: прислать мне сюда (Breitbrunn a/Ammersee, Ob. Bayern, bei Frau Morgenstern<sup>6</sup>) Ваши мысли или подождать моего приезда в Берлин, где буду 10—11 с. м.?

За письмо Вам спасибо и позволяю себе приветствовать подобно мне шабес-гой! Вы влипли, окажется, еще раз! Тээк!

Подождите, Василий Николаевич, придет и наше с Вами время! Придет!

Крепко жму Ваше существо,  
взирая застенчиво на могучую грудь Вашу,  
и остаюсь, видите ли  
преданный Вам

Шабес-гой<sup>7</sup>.

Ксения Карловна очень кланяется всем ВАМ и благодарит очень Валентину Сергеевну за письмо, но сейчас не пишет, т. к. скоро увидимся (написано под диктовку).

Ш. Г.

С 11-го до ...? играю у Рейн., а около 6-го сент. думаю уехать в Париж (главный город Франции). Не спивайте Фабианчика!<sup>8</sup>

4а

М. А. ЧЕХОВ ИЗ ПАРИЖА  
В. Н. МАСЮТИНУ В БЕРЛИН

(са. Окт. 1930)

Дорогой мой Василий Николаевич!

Что сказать? Что сказать? Что сказать?

Правы Вы, называя меня свиньей, невежей, шарлатаном, прощелыгой и плутом! Да, Вы правы!

Но... дорогой Василий Николаевич! Если бы Вы только знали, что со мной тут делают! О-о-о!!!

Меня не только мучают физически, но и нравственно! Уже есть, напр., «враги»! За что? Почему? Но наплевать на них, не в них дело,— дело в том, что я *до сих пор* не знаю, во что выльется *начало* моего театра: «Сказка»? «Кихот»? «Сказка» и «Кихот»?<sup>9</sup> Где? *Когда?* В каких масштабах? Ужас, но я ничего не знаю. Конечно, я мог бы и раньше сообщить Вам об этом: «не знаю», но я надеялся (и надеюсь) каждую минуту—что дела мои прояснятся и пошлю Вам любовную телеграмму! Дела же все не проясняются и вот Ваше письмо, пристыдившее меня и подавившее меня! Если бы Вы видели меня сейчас—Вы несомненно простили бы меня! Как же обстоит дело?

1) Ищу денег, без которых нельзя начать (упущенное время—съело часть денежного запаса!)

2) Ищу помещение. *Помещение*—оказалось вопросом катастрофическим! М. б., раньше мая нельзя будет найти такое—а это значит—деньги, деньги и деньги! Здесь денежно-банковский кризис, и могущие дать деньги—жмутся и боятся, пережидая кризис!

Каков вывод из этого для Вас? Трудно *мне* сказать. Театр будет, постановка будет, но когда? *Ответов* о деньгах жду каждый день. Вы не взяли никакой работы—это убийственно, но я не мог Вам сказать: берите работу, ибо надеялся *ежечасно*.

3) Музыканта придется брать здешнего, как я Вам уже писал, т. к. его работа такова, что надо жить вместе в одном городе в течение *всей* работы.

4) Прежде чем ответить Frau Bodinoff, Вы сами понимаете—мне надо хоть как-нибудь «осознать» себя и все положение.

5) За справку у Вакера—спасибо! Непременно обсудим это дело вместе, когда встретимся здесь!

6) За макет «Кихота»—и слов нет у меня—благодарить Вас! Удивительный Василий Николаевич! А в «Сказочке» я и сам еще путаюсь. Ведь она выплыла несколько неожиданно.

7) Чувствую, что письмо мое нескладно и не отвечает на Ваши вопросы, но, дорогой, добрый Василий Николаевич, если можете—поймите меня

и мое положение. Как только хоть что-нибудь станет ясным — приплю Вам весть на крыльях... чьих?..

Униженно кланяюсь  
ВАШЕМУ  
ЧУДНОМУ  
СЕМЕЙСТВУ!

Белку целую<sup>10</sup>.

Ваш  
стражник  
Мих. Чехов

46

В. А. ГРОМОВ ИЗ ПАРИЖА  
В. Н. МАСЮТИНУ В БЕРЛИН

Глубокоуважаемый Василий Николаевич!

По просьбе Михаила Александровича присоединяю к его письму следующее: Мих. Ал. спрашивает Вас — в случае, если наши дела сложатся так, что мы будем ставить и Кихота, и Сказку, — к какой из работ больше склоняется Ваша душа? — Для того, чтобы Вам было легче ответить на этот вопрос, — я постараюсь вкратце изложить Вам наши мысли и искания, связанные со сказкой. Воспользуюсь для начала Вашими определениями: мы хотим найти именно внутреннее, глубокое, значительное, в лучшем смысле слова символическое решение сказки. Каждый образ и все их столкновения увлекают нас прежде всего как картина душевно-духовных сил и событий. Однако все это не только не уводит нас в какую-либо отвлеченность и абстрактность — наоборот: нам кажется, что глубина, значительность, огненность всего происходящего на сцене могут и должны повести к острому ритму и темпу, к большей действенности спектакля, к целому ряду глубоко оправданных неожиданностей, чудес, занимательных и значительных в одно и то же время. В данный момент мы мучительно переживаем искание *формы* всего спектакля — такой формы, которая помогла бы нам сделать спектакль острым и связанным с современностью. Это занимает нас, конечно, не для злободневности, а для того, чтобы этим спектаклем как можно больше сказать современному зрителю. Пока, к сожалению, мы ни на чем еще не остановились. Мы знаем пока только того, чего мы *не* хотим: мы не хотим сусально-русского стиля, столь использованного всюду и везде; мы не хотим фееричности, мы не хотим условной, абстрактной стилизации. Простите за такой негативный перечень. В извинение — вот еще одно позитивное определение: мы хотели бы русские сказочные образы и их композицию «раскрыть», художественно и «расшифровать» внутреннюю сущность их.

Есть у нас, в частности, такая мысль: начинать спектакль, а может быть, даже каждый акт с какой-

либо ультрасовременной картины (уличное движение, суতোка на вокзале, внутренность фабрики и т. д.) — и затем постепенно путем ряда *метаморфоз* переходить в сказочные образы, костюмы и декорации. Идея этого такова: показать, что все эти существа и силы «скрыто» живут за *всем* тем, что окружает нас «сегодня».

Переходная стадия может носить юмористический характер — и может быть даже лучше, если она будет именно юмористической. Еще два слова о юморе в сказке вообще: мы его *очень, очень* хотим!

На этом позвольте, глубокоуважаемый Василий Николаевич, закончить мою приписку.

Всего, всего наилучшего желаю Вам от всей души

В. Громов<sup>11</sup>.

5

М. А. ЧЕХОВ ИЗ ПАРИЖА  
В. Н. МАСЮТИНУ В ПАРИЖ

Дорогой Василий Николаевич.

Очень огорчен, что мое письмо произвело на Вас «Че<пу>ховское» впечатление. Цель его была показать Вам, что дело мое по приезде в Париж оказалось весьма сложным и находится в положении невыясненности. Масса новых обстоятельств естественно изменили первоначальный план. И это не от донкихотства, а от условий и требований самого Парижа. Вам, на основании моего письма, показалось, что я в состоянии «хаоса», я же нахожусь в действительности в положении «ТРУДНОГО», но не хаотичного периода. Не знаю, удовлетворит ли Вас и это письмо, но тем не менее:

1) Я говорил с Вами о двухмесячной работе, ибо думал, что постановка будет в январе (приблиз.). Теперь же выясняется, что *две* постановки должны будут появиться сразу в Апреле-Мае! Значит, уже не 2 месяца, значит, уже и тот срок Вашего приезда сюда, о котором я говорил в Берлине, — меняется.

2) Я уже писал Вам, дорогой Василий Николаевич, что я ищущ денег. Денег надо для нового плана (с двумя постановками) естественно больше, а потому и поиски этих денег труднее и дольше. От денег же зависит и мое право вызвать Вас в Париж. Вы меня понимаете? Что ж тут хаотичного?

3) Говорил я с Вами об *одной* постановке, и когда условия здешней жизни заставили перестроить *на две* постановки, то я естественно спрашиваю Вас: какую из 2-х постановок Вы хотели бы взять на себя. Вы отвечаете, что Вас интересуют *обе* вещи. На это отвечаю Вам: моя мечта работать с Вами *обе* вещи, и я буду стремиться к этому всеми силами. Есть у меня страх, что *дети-одиночки* могут *заставить* взять на одну из постановок своего художника, но это еще посмотрим! Я уступлю Вас не так легко! Сообщаю Вам это, так сказать, вскользь, ибо сам не

очень верю, чтобы *деньгодавцы* были настолько бесцеремонны.

Словом: моя и Виктора Алексеевича мечта работать с Вами *обе вещи!*

4) Если Вы, Василий Николаевич, в состоянии понять из моего письма положение дел, то скажите мне: можете ли Вы еще некоторое время подождать, пока я получу хоть первые деньги и вышло Вам аванс? Повторяю: *не от меня* зависит — когда получу я эти первые деньги (или по крайней мере *такое* обещание, на основании которого я смело могу Вам выслать аванс).

5) Ввиду невыясненности положения мы очень боимся, что Вы бросите нас и мы лишимся возможности работать с Вами. Не ругайте нас и поймите, что одно дело — театр существующий, другое: театр вновь возникающий, да еще при трудных условиях!

6) Просьба: если будете брать другую работу — сообщите телеграфно, чтобы я успел перехватить Вас в случае материальной удачи в Париже. Я говорю о работе, могущей задержать Вас в Берлине. Та работа, которую Вы хотите взять с собой в Париж, — есть работа — несущая блаженство.

7) О Сказке мы думаем так же почти, как и Вы. По-видимому, слова Виктора Алексеевича не так прозвучали, как должны, но об этом при личном свидании.

8) Извините, что пишу карандашом. Это — исключительно от страстной любви к карандашам. Но есть у меня и чернила. Могу доказать.

Мой искренний и глубочайший привет Вашему семейству!

Крепко жму руку.

Ваш Мих. Чехов

Белке — особо!

Привет от Виктора Ал.

Высылаем Вам текст «Д-Кихота». Сказка же еще в периоде созидания. Вы застанете ее по приезду в сыром виде.

Ксения Карловна очень, очень кланяется Вам и Вашему семейству.

6

М. А. ЧЕХОВ ИЗ ПАРИЖА  
В. Н. МАСЮТИНУ В БЕРЛИН

Дорогой мой 1.12.30  
Василий Николаевич! Paris

Спасибо Вам за письмо. Оно меня успокоило, утешило и ободрило! Чтобы держать Вас в курсе — сообщаю: вчера было одно из заседаний той группы лиц, кот. взялась доставать деньги. Результат: дней через 5 могут поступить первые взносы. Тогда я телеграфирую Вам. Пока же прошу Вас, дорогой Василий Николаевич, сообщить мне, какой аванс желаете Вы получить? Если я буду знать это заранее, то

немедленно вышлю его Вам, как только получу ожидаемые деньги. О, если бы поскорее! Я уже во сне Вас вижу!

Итак, в ожидании денег

Ваш

Мих. Чепуховский

Не знаете ли, где Габима?

И в частности, где Рабби Бертонов?

Поклон сердечный от нас всех Вашему дорогому семейству и Белке<sup>12</sup>.

7

Дорогой Вы, наш Василий Николаевич!

Углубляясь и раскапывая суть дела, мы дошли до следующих осознаний, имеющих абсолютное значение для декоративной стороны спектакля и особенно на декорации базирующихся.

1) Вся декорация 1-го акта желательна в *ОКРУГЛЫХ* формах (как на Вашем первом эскизе). Округлость форм пронстекает от *СНА*. Сон и сон во всем. За окном — сон, на сцене — сон, все *ЗАКРУГЛИЛОСЬ* в сне. (У Кашея, наоборот, все остро, молниеподобно и ломано). Я не о планировке говорю, а о круглых *формах*.

2) Кровать, громадная, стоит в центре, как символ сна. И что же больше всего должно пострадать от нашествия Кашея? Конечно, *кровать*, потому просим Вас сделать кровать такую, чтобы она к концу действия буквально распалась на 1000000 частей!<sup>13</sup> Одеяло — разборное, сама кровать разборная, подушки и простыни — все это разрывается на много частей. Кашей — погромщик, превративший кровать (как основной смысл сна) в прах, в ничто!!!

3) Что касается того, что окружает кровать, то тут надо сделать (постепенно продвигаясь к концу акта) не только то, что мы проектировали как видоизменяющиеся предметы, но и полное преобразование самой декорации. Что-то в том же роде, как разрушение дворца Кашея, но с той разницей, что Кашеев дворец разваливается и *проваливается*, а дворец 1-ой картины остается стоять, но теряет всякую форму во всех своих частях и *ХАОТИЗИРУЕТСЯ!* Публика после первой картины должна почувствовать: она была свидетельницей — *ПОТРЕЯСАЮЩЕГО ХАОСА И РАЗРУШЕНИЯ ВО ВСЕМ, что явилось ей в начале как уютный сонный мир!!!*

4) В конце пьесы (т. е. в декорации 1-ой картины) — *ВСЕ ХАОТИЧЕСКОЕ* — снова приходит в гармонию и даже становится *лучше* прежнего в смысле комического изменения (напр., вырастают цветочки, где им не полагается обычно расти, или что-ниб. в этом роде).

Дорогой Василий Николаевич! Все это — вещи чисто декоративные. Мы же будем репетировать в расчете на ХАОС.

Скоро переедем в Париж, и тогда придется делать демонстрацию макета нашему... обаятельному му... начальству.

Весь Ваш

Вас крепко любящий

Мих. Чехов.

Не знаю, как Вы живете, и скучаю.

Дай Вам Бог всего хорошего.

Все стрелки и рюшники<sup>14</sup> кланяются до ужаса!

Баба моя приветствует Вас!

Ксен. Карл. спрашивает, не забыла ли Мариночка о просьбе (прислать траву)?

8

М. А. ЧЕХОВ  
ИЗ ДАРТИНГТОН-ХОЛЛА В АНГЛИИ  
В. Н. МАСЮТИНУ В БЕРЛИН

22 декабря 1935 г.

Дорогой

Василий Николаевич!

Все Ваши упреки принимаю, припадаю, проникаю и умоляю..., но Вы добрый, понимающий и прощающий.

За добрую память спасибо, и уж конечно, я не достоин таких слов, которыми Вы после упреков все же наградили. Спасибо. Самое главно(е): Ваша выставка и Ваш макет<sup>15</sup>. Стыжусь, но не знаю, в каком виде макет находится сейчас, ибо 100 лет не был в Париже. Как только получу по этому поводу ответ от M-lle Boner<sup>16</sup>, сообщу Вам немедленно. Повторяю: со страхом думаю о макете. Что сделало с ним и другими, менее ценными реликвиями парижского... поражения, не знаю, не знаю! Но вот эскизы костюмов Кихота (большая папка, помните?) у меня, и я могу выслать Вам ее, если пожелаете. Высылать? И у Вас и у меня много воды утекло за последнее время. Никогда я адреса от Вас не скрывал, и заслуга нашего милого голубка<sup>17</sup> — не в том, что он *не хотел* дать Вам адрес мой, но именно в том, что он дал его. Был я, как Вы знаете, в Америке<sup>18</sup> — удивился, как говорил Антон Павлович — на всю жизнь! Ах, хороша Америка! Затем (т. е. до Америки) поболел. После болезни стал серьезнее. Вообще что-то другое внутри. Предпринимательской энергии мало — люблю сидеть один, думать, писать, читать. Попал я в Англию каким-то сказочным образом. (Я было уж совсем устроился в Америке.) Буду, если все будет благополучно, преподавать и стремиться к новому театру. Много парижских глупостей, *наверное*, повторять не буду — все будет *СОЛИДНО*, а огонь пушай теплится в НУТРЕ. Вас очень люблю и по-прежнему ценю глубоко, глубоко. Встретимся-ли где? Когда? Или нет? Я очень радовался тем немногим строкам,

в которых Вы изложили жизнь свою и своего дорогого семейства, но только уж

ОЧЕНЬ

МАЛО!

— побольше, побольше напишите, ведь Вы же, Василий Николаевич, помимо всего прочего и писатель<sup>19</sup>. Значит, перо у Вас само идет, что Вам!

Вот мой настоящий (не голубиный) адрес:

Кланяется Вам моя Аксинья Карловна. Поклоны наши глубокоуважаемым и дорогим Валентине Сергеевне и Марине.

Ваш виновный

и преданный

Мих. Чех.

Так посылать ли эскизы Mr S. Netchai<sup>20</sup>.

К Рождеству и Новому Году наши пожелания!

\*

- <sup>1</sup> Письмами Чехова более раннего периода мы не располагаем.
- <sup>2</sup> Д-р *Кляйн Роберт*, тогдашний режиссер в театре Макса Рейнгардта, возглавлял также собственный театр, в который пригласил Чехова на должность режиссера на договорных началах. К этой работе Чехов так и не приступил, так как в октябре 1930 г. уехал в Париж.
- <sup>3</sup> В мае—июне 1930 г. Чехов играл в пьесе Фритца фон Унру «Phaea». Оба места, отмеченные в письме, послужили основой для датировки его 1930-м годом.
- <sup>4</sup> Под «еврейством» имеется в виду руководство русско-еврейского театра «Габима», гастроли которого в сентябре 1930 г. подготовили Чехов в качестве режиссера и Масютин как художник-декоратор (см. фотографию афиши).
- <sup>5</sup> Композитор Эрнст Тох написал музыку для спектакля «Двенадцатая ночь».
- <sup>6</sup> Чехов находился в гостях у Маргареты фон Моргенштерн в Брейтбрунне в конце апреля — начале мая. Очевидно, что письмо написано в начале мая; упоминает он также о том, что собирается 10—11 мая вернуться в Берлин, где должен играть у Макса Рейнгардта (Лит. насл. Т. 1. С. 502); играл он в мае в пьесе «Phaea».
- <sup>7</sup> Шабес-гой: нееврей, которого в богатых еврейских домах нанимали на работу по субботам.
- <sup>8</sup> Уменьшительное от Фабиан — персонаж из спектакля «Двенадцатая ночь» в постановке Чехова, с которым театр «Габима» выступал на своих гастролях. Вероятно, имеется в виду актер, который должен был исполнить роль Фабиана.
- <sup>9</sup> О пьесах «Сказка» («Дворец пробуждается») и «Дон Кихот») см. с. 125—128 и далее.
- <sup>10</sup> Белка — домашнее имя Марины Масютиной.
- <sup>11</sup> Громов Виктор Алексеевич (1899—1975) — режиссер, учился вместе с Владимиром Николаевичем Татариновым в чеховской школе театрального искусства, «студии Чехова». Затем Громов ведет самостоятельную педагогическую работу в студии, а также руководит работой студии в Курске. До 1928 г. Громов работает актером и режиссером в МХАТе-2, а в 1929 г. он последовал за Чеховым в Берлин, которого сопровождал потом

в поездках в Париж и Прибалтику. В 1934 г. возвращается вместе с женой из Каунаса в Москву. По всей вероятности, вернуться заставили его тяжелое материальное положение и угроза остаться без работы. Письмо Чехова В. Мейерхольду (опубл. в Лит. насл. Т. 1. С. 426) открыло перед Громовым двери театра Мейерхольда, на сцене которого он появился вновь уже в 1935 г. в роли Чубанова в «Предложении».

После закрытия театра Мейерхольда и уничтожения его руководителя в 1940 г. Громов до 1948 г. работал на студии мультфильмов и в кукольном театре С. Образцова. С 1953 г. он директор Московского кукольного театра. В 1958 г. Громов получает звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Позднее он сам писал пьесы для своего театра, которые шли на сцене в его постановке.

Свои воспоминания о Чехове, с которым его связывала большая дружба, он опубликовал в 1970 г. (см. примеч. 19 к тексту статьи).

Чехов также был очень привязан к Громову в продолжение многих лет своей жизни. В письме Юрию Елагину от 3 ноября 1952 г. он интересовался: «Будучи в Москве, не слышали ли Вы что-нибудь о судьбах: Виктора Алексеевича Громова и Владимира Николаевича Татаринова?» (Елагин Ю. Темный гений. Л., 1982. 2-е изд. С. 428 с пред. М. Чехова). Елагин, когда-то работавший музыкантом в театре Вахтангова, покинул Россию в 1942 г. После многолетнего пребы-

вания в Мюнхене, где вышло несколько его книг с критикой современного советского театрального искусства и культурной политики, в начале 1950-х годов Елагин переехал в Америку. Здесь наряду с писательской деятельностью он зарабатывал на жизнь, работая скрипачом в Бостонском симфоническом оркестре.

- <sup>12</sup> У Марины Масютиной была ручная белка.
- <sup>13</sup> При создании декораций Масютину вменялось в обязанность и решение технических проблем.
- <sup>14</sup> По всей вероятности, имеются в виду представители мужского и женского пола в ансамбле.
- <sup>15</sup> Масютин хотел забрать один из макетов, чтобы представить его на выставку.
- <sup>16</sup> О Жоржет Бонер см. с. 141.
- <sup>17</sup> *Таубе Рудольф*, рижский издатель из балтийских немцев. После второй мировой войны жил в Берлине, где в 1960-е годы вел занятия по русскому языку в Свободном университете; *die Taube* — голубь (нем.).
- <sup>18</sup> В феврале 1935 г. Чехов совершил со своей труппой турне по США: см. с. 134.
- <sup>19</sup> Масютиным было написано несколько рассказов и романов. В 1925 г. в Мюнхене вышел его роман «Двойник», а в 1930-е годы на украинском языке был издан роман «Дни творения». Кроме того, он опубликовал две книги по теории искусства и многочисленные статьи.
- <sup>20</sup> *Нечай Симеон* — украинский филолог; в 1920-е годы учился в Варшаве и Праге, позднее жил в Париже.



# СЛЕДСТВИЕ ИЗЛИШНЕЙ ДОВЕРЧИВОСТИ К АВТОРИТЕТАМ, ИЛИ КАК АВТОРОМ ПИСЕМ И. А. ДМИТРЕВСКОГО ОКАЗАЛСЯ И. И. ДМИТРИЕВ

*Л. М. Старикова*

Десять лет назад в ПКНО за 1982 год была помещена моя статья «Два письма актера Ивана Афанасьевича Дмитревского» с публикацией этих двух документов 1761 г.<sup>1</sup>

Продолжая свою исследовательскую работу, я пришла к заключению, что это были письма не Ивана Дмитревского, а Ивана Дмитриева. Этому и посвящена настоящая заметка.

Занимаясь фактологическим изучением творчества «первого русского актера» Ф. Г. Волкова и театра его времени, я должна была изучить максимально широко документальные материалы, относящиеся к его ближайшему окружению, и в первую очередь творческому, сценическому. И. А. Дмитревский, как известно, являлся товарищем его по труппе с самых первых спектаклей еще в Ярославле. И хотя он прожил жизнь очень долгую и намного пережил Ф. Г. Волкова, однако и в его биографии оказалось очень много загадок и неясностей и довольно мало подлинных документальных свидетельств досталось историкам. Справочник «Личные фонды в архивах СССР» сообщал, что имеется личный фонд актера И. А. Дмитревского<sup>2</sup>, состоящий из 2 единиц хранения, в ГЦТМ им. А. Бахрушина. При ближайшем рассмотрении эти «2 ед. хр.» оказались двумя письмами, написанными очень витиеватым, трудно разборчивым почерком, которые и были тогда опубликованы.

Письма, о которых идет речь, были адресованы: одно — Петру Афанасьевичу, другое — его жене Анне Григорьевне; датированы они 8 декабря 1761 г. с припиской «село Богородское» и подписаны «Иван Дмитриев...», а после буквы «в» стоит витиеватая загогулина, которую можно принять за росчерк-окончание фамилии «Дмитревской». Подлинных кон-

вертов с фамилией адресата при письмах не сохранилось. Они были вложены в бумажную папку-обертку, стандартную для музейного Рукописного отдела, на которой значилось, что это письма к Дьяконову Петру Афанасьевичу (т. е., к одному из братьев Ивана Афанасьевича, так как он вошел в историю как обладатель трех фамилий: Нарыков, Дьяконов, Дмитревской, а его старшие братья Николай и Дмитрий носили фамилию Дьяконовых<sup>3</sup>). Кто сделал эту запись и на чем основывалось подобное заключение, теперь понять трудно; к сожалению, предыдущее поколение архивных сотрудников ГЦТМ не оставило нам по данному поводу никаких письменных комментариев.

Однако для последующих историков и исследователей авторитет предыдущих оказался в данном случае достаточно непререкаемым. Лишь в самом начале у меня легкой тенью возникло сомнение: нигде в письмах ведь не упоминается фамилия Дьяконова (и конвертов с указанием адресата нет), но тут же подумалось, что, вероятно, тот, кто проаннотировал эти письма и сделал надпись на обложке, знал о них нечто, не дошедшее до нас, — сомнения были отогнаны.

Содержание же самих писем было чисто бытовым, не указывающим на профессиональную принадлежность писавшего их. Автор писем поздравлял Петра Афанасьевича и его жену Анну Григорьевну с рождением у них сына Платона Петровича; рассказывал о своей поездке в Симбирск, неудачных дорожных происшествиях; сообщал об ожидаемом путешествии в Петербург и желании получить отставку по службе.

Правда тогда уже, при публикации писем, возник один вопрос, который пришлось оставить без ответа: в одном из

Последняя страница из письма И. Г. Дмитриева, приписываемого И. А. Дмитриевскому

Подпись И. Г. Дмитриева

двух писем находилась приписка, подписанная «Катерина Дмитриева» (она могла принадлежать жене автора писем, т. е. предположительно супруге Дмитриевского). Нам же было известно, что жену его звали Аграфена или Агриппина. Данное сомнение в тогдашней публикации было высказано (но ведь, в конце концов, Катерина могла быть и кем-то из членов семьи, а не женой или, как это часто случается, могла иметь домашнее имя-прозвище и т. п.).

Справедливости ради нужно отметить, что хотя публиковавшиеся тогда два письма не несли в себе новой и существенной информации о жизни и творчестве И. А. Дмитриевского (да и не могли нести, как теперь стало ясно), а были лишь интересными и подлинными документами эпохи, бытовой ее стороны, од-

нако публикация их послужила поводом и толчком к исследованию некоторых, ранее неизвестных фактов биографии актера. Так, в частности, была найдена и опубликована подлинная метрическая запись о рождении Дмитриевского; разгадана загадка появления трех его фамилий; обнаружены и введены в научный арсенал сведения о его семье: отце, матери, братьях, жене и др.

Летом 1990 г. исполнилось 250 лет со дня рождения жены Дмитриевского Агриппины Михайловны — одной из первых русских актрис. Отмечая эту дату, захотелось собрать воедино те немногие подлинные факты и документы о ее жизни, которыми мы располагаем. Их крайне мало. В этой связи пришлось опять вернуться к приписке в упоминаемых выше письмах (якобы принадлежавшей ей). При теперешнем обращении к опубликованным тогда письмам вдруг отчетливее и резче, чем тогда, всплыл вопрос: где документальное подтверждение тому, что они адресованы Дьяконову Петру Афанасьевичу? Тогда это осталось нам неизвестным, и, стало быть, нужно хоть теперь дать волю своим сомнениям и в этой связи установить, кто же такая Катерина?

И заново посмотрев свежим взглядом на эти письма и на подпись их автора, я вдруг пришла к мысли, что, может быть, это подпись вовсе не Ивана Дмитриевского, а Ивана Дмитриева.

Обратившись вновь к данным письмам, пришлось вернуться к самому началу, к самому первому документу, зафиксированному поступление их в музейное собрание.

Кроме инвентарных номеров Рукописного отдела, на письмах стоят еще ранние номера, т. е. «бахрушинской» поры: 10413, 10412. В сохранившейся «бахрушинской» инвентаризационной книге № 3 его рукописного собрания в графе «чи письма» оказалась запись — «И. Дмитриева», а в графе «к кому» — «П. А.; адресат не установлен» (стало быть, аннотация их как письма И. Дмитриевского к Дьяконову произошла позже).

Мысль обратилась, конечно же, к самому известному историкам Дмитриеву — Ивану Ивановичу — поэту и литератору XVIII — нач. XIX в. Но он не мог быть автором данных писем, так как родился

в 1760 г. (а письма написаны в 1761-м). Однако в связи с его именем в памяти начали всплывать некоторые подробности его биографии. Он родился и ранние годы провел в селе Богородском недалеко от Симбирска. Имеющиеся же у нас письма были отправлены из села Богородского, а в них самих говорилось о поездке в Симбирск (как в близлежащий город), стало быть, речь идет о том самом селе, где жили И. И. Дмитриев и его семья.

При воспоминании и более пристальном взгляде на членов семьи Ивана Ивановича сразу стало ясно: это письма его отца — Ивана Гавриловича Дмитриева, а приписка в одном из них — его жены Екатерины Афанасьевны, урожденной Бекетовой. Адресованы письма одному из старших братьев ее — Петру Афанасьевичу Бекетову и его первой жене Анне Григорьевне, урожденной Репьевой. Упомянутый же новорожденный их сын — Платон Петрович Бекетов (родившийся в Симбирске 22 ноября ст. ст. 1761 г.), известный впоследствии, в начале XIX в., издатель, журналист и собиратель<sup>4</sup>.

Фамилия Бекетовых очень хорошо известна историкам XVIII в. При Елизавете Петровне в середине XVIII столетия один из ее представителей — Никита Афанасьевич Бекетов попал в короткий «случай» (т. е. стал фаворитом императрицы). Будучи еще в Кадетском корпусе и обладая очень красивой внешностью, он исполнял роли первых любовников в любительских спектаклях кадетов при дворе в 1749—1751 гг. в трагедиях и комедиях А. П. Сумарокова, приглянулся Елизавете Петровне и был ею всячески обласкан. В это же время хотели взять ко двору и его младшую сестру 16-летнюю красавицу Екатерину, но их отец Афанасий Алексеевич (долгое время бывший воеводою в Казани) убоился за судьбу дочери. Карьера Никиты Бекетова окончилась очень скоро и печально для него: он заболел нервною горячкою из-за скоропалительной отставки, подстроенной Маврою Егоровною Шепелевой, прочившей в фавориты своего родственника И. И. Шувалова. Екатерину вскоре в 17 лет выдали замуж за 18-летнего гвардейского офицера Ивана Дмитриева, и они часто жили в имении, полученном Екатериною в приданое — селе Богородском, находившемся в верстах 25 от Симбирска. А после

Письмо за вами от старших братьев  
Петр афанасьевич и ма петиши не  
стали ни анна григорьевна за вас не  
стали мое похотения / прошу 1863 года  
ше ка моего пресонна пошла а по  
/ тано остана покорная сестра ваша  
Екатерина Дмитриевна

Покорная ваша сестра и  
дружка жи Дмитриевна  
апрель 22 гнд  
1772 года  
Петербург

рождения у них подряд двух сыновей (Александра в 1759 и Ивана в 1760) Иван Гаврилович ушел в отставку (о которой речь и шла в опубликованных письмах) и некоторое время жил с семьей постоянно в Богородском.

Приписка  
К. Дмитриевой

Подпись  
И. А. Дмитриевского

Можно сделать вполне обоснованное предположение, что эти письма попали в бахрушинскую коллекцию с частью разрозненного архива Платона Петровича Бекетова, хранящегося и теперь в ГЦТМ<sup>5</sup>, причем сейчас в нем всего 4 ед. хранения со следующими инвентарными номерами: 79842, 66369, 66027 и 66190. А письма, опубликованные нами, имеют № 66185 и 66186, из чего наглядно видно, что они сначала находились в одном хранении и были разрознены потом. Кто из исследователей или архивных сотрудников музея принял их за письма Дмитриевского и на каком основании, как уже говорилось, нам осталось неясно, но, вероятно, это произошло потому, что им не были известны почерк Дмитриевского и его подлинная подпись. С его единичными письмами историки театра были знакомы только по печатным изданиям XIX в.<sup>6</sup>, где его подпись не воспроизводилась, а сохранность их подлинников ставилась под сомнение. (Правда, в «Истории русского театра», изданной под редакцией В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, была помещена фотокопия небольшой записочки, написанной рукой И. А. Дмитриевского в 1783 г.<sup>7</sup>, но копия с нее была

сделана очень плохая, не четкая, не дающая действительной возможности для сличения почерка. Нам удалось найти и скопировать подлинное письмо, написанное рукой И. А. Дмитриевского, хранящееся в РГАДА<sup>8</sup>; это окончательно подтверждает, что не он автор опубликованных ранее писем.

Эта история могла бы показаться читателям довольно невеселой, если бы она не закончилась все-таки выявлением истины и не несла бы в себе много поучительного для настоящего исследователя.

\*

<sup>1</sup> ПКНО. 1982. Л., 1984. С. 137—145.

<sup>2</sup> Личные фонды в архивах СССР: В 2 т. М., 1963. т. I. С. 235

<sup>3</sup> Старикова Л. М. Два письма актера Ивана Афанасьевича Дмитриевского. С. 137—145.

<sup>4</sup> Многочисленные известия о семье Дмитриевых-Бекетовых содержатся в кн.: *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. М., 1866. Ч. 1—3; *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869.

<sup>5</sup> ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 25.

<sup>6</sup> Летописи русской литературы и древности. М., 1860. Т. 3, кн. 6, отд. III. С. 67—68; Русский архив. 1896. Вып. 6. С. 202.

<sup>7</sup> История русского театра. М., 1914. Т. I. С. 271.

<sup>8</sup> РГАДА. Ф. Госархив Х. Оп. 1. Д. 589. Л. 327.

## II

### ПРОИСХОЖДЕНИЕ ГРЕЧЕСКОГО РОСПЕВА

(опыт анализа)

*Л. А. Игошев*

К сожалению, в истории музыкальной культуры России XVII в. имеется немало нерешенных вопросов. К их числу принадлежит и вопрос о происхождении греческого распева.

Как известно, во 2-м пол. XVII в. в России появился и стал активно входить в певческую практику так называемый греческий распев<sup>1</sup>. В его мелодике имеются и сходство, и отличие по сравнению со «старым» знаменным распевом. С одной стороны, его мелодика и по плавности, и по ритмическим группам напоминает знаменную<sup>2</sup>; с другой — в ней в отличие от знаменной четко прослеживается ладовое наклонение, чаще всего мажорное<sup>3</sup>. Что же касается вопроса о его происхождении, то старые исследователи полагали, что наилучшим ответом на него является название. Д. В. Разумовский, опираясь на архивные материалы о приглашении патр. Никоном в Москву греческого певца, дьякона Мелетия, для обучения русских певчих греческому пению, считал этот распев подлинно греческим<sup>4</sup>. К этой точке зрения присоединился и И. И. Вознесенский, нашедший к тому же некоторое сходство между мелодиями греческого распева и греческим церковным пением XIX в.<sup>5</sup> Однако чем дальше, тем больше исследователи отходят от этой точки зрения. Уже А. В. Преображенский, рассматривая вопрос о происхождении распева, находит такую компромиссную формулу: «пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями»<sup>6</sup>. С. С. Скребков идет далее. Он утверждает, что «греческий распев есть ветвь украинского знаменного пения и, следовательно, приходится родным братом киевскому распеву»<sup>7</sup>. На примере ирмоса «Грядите людие» второго гласа ученый пытается показать, что мелодия этого песнопения греческого распева в своем движении повторяет изгибы зна-

менной, опираясь, однако, на иные ладовые устои<sup>8</sup>. Н. Д. Успенский, не присоединяясь полностью ни к одному мнению, склоняется, однако, на сторону С. С. Скребкова. По его словам, «знакомство же с более ранним, а равно и более поздним византийским пением приводит к выводу, что оба вида пения (т. е. русский «греческий распев» и греческое пение.— *Л. И.*) в ладоинтонационном отношении диаметрально противоположны»<sup>9</sup>. В подтверждение своего положения ученый приводит следующие доводы: «Греческое церковное пение связано с системой восьмигласия, основанной на соподчинении одних гласов другим. Русский греческий распев тоже связан с восьмигласием, но в нем, как в знаменном распеве, нет соподчиненности гласов. Греческая мелодика подчинена размеру. Мелодика русского греческого распева не связана с размером, хотя симметрия движения в распевных участках ощущается довольно ясно. В греческом пении, наряду с движением голоса по ступеням диатонического звукоряда, часто встречаются ходы голоса на увеличенную секунду. Русский греческий распев строго диатоничен. В греческом пении очень часто употребляется короткий форшлаг, его можно назвать типичным для греческого пения приемом украшения мелодии. Русский греческий распев, как и знаменный, подобных украшений не имеет»<sup>10</sup>.

К этому перечню несовпадений мы можем добавить еще один: греческий распев на Руси излагался не греческой «кукузельской» нотацией тех времен<sup>11</sup>, а либо крюками<sup>12</sup>, либо нотами<sup>13</sup>.

По нашему мнению, все из перечисленных выше аргументов различных ученых выглядят не слишком убедительно. Так, архивные сведения, приводимые Д. В. Разумовским, чрезвычайно интересны, но за ними не стоит живой музыки, и вопрос о связи греческого распева с греческим

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

'Εχ νε — ο — τη — ος μου πολ — λα πο — λε — μει  
 От ю\_но\_сти мо\_е\_ и мно\_зи бо\_ рют  
 με πα — θη 'αλλ' αυ — τος 'αν — τι — λα — βον και  
 мя стра\_сти но Сам мя за\_сту\_пи и спа\_си  
 σω — σον Σω — τηρ μου: —  
 Спа\_се мой.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

'Αι γε — ναι — αι πα —σαι γυ — νον Τη γα —  
 Ро\_ди вся пeнь по\_гре\_бе\_ни\_ю  
 φη σου προσ — φε — ρου αι, Χρι — στε μου.  
 Тво\_е\_ му при\_на\_сл, Хри\_сте мой.

лением остается нерешенным. Методика, предложенная И. И. Вознесенским, много интереснее. Но, к сожалению, в то время ученым были неизвестны подлинные греческие мелодии XVII в., так как «кукузевская» нотация была еще нечитаемой; поэтому выводы ученого, сделанные на основании поздних (XIX в.) греческих напевов, также не могут с достаточной основательностью свидетельствовать в пользу доказываемого им положения.

Несколько лучше, на наш взгляд, обстоит дело с аргументами С. С. Скребкова. Действительно, как мы уже отмечали, мелодика греческого распева имеет ряд черт, сближающих ее с мелодикой зна-

менного. Но само по себе это еще ничего не доказывает, особенно в таком сложном вопросе, связанном с взаимопроникновением двух культур. Русские мастера-роспевщики могли, заимствуя тот или иной напев, переделать его на свой лад, подчинить привычным стилистическим закономерностям хотя бы его ритмику. Но С. С. Скребков не ограничился указанием такого сходства, а попытался на основе упоминавшегося выше примера — ирмоса «Грядите людие» — обосновать следующее положение: греческий распев — это переинтонированный знаменный, «в мелодиях знаменного распева греческий распев производит не только общее упрощение движения, но и смещает опорные ладовые звуки»<sup>14</sup>.

Сам по себе этот пример достаточно убедителен: действительно, «греческая» мелодия этого ирмоса, опираясь на иные устои, изгибается в целом так же, как и знаменная. Но для доказательства такого важного положения одного примера явно недостаточно: нет гарантии, что это не частный случай. Попробуем это проверить.

К сожалению, нам не удалось найти рукопись, из которой С. С. Скребков взял этот пример, но была найдена аналогичная, тоже XVIII в.<sup>15</sup>, также излагающая ирмосы греческого распева; на л. 2 мы обнаружили ирмос «Грядите людие», по напеву близкий к приведенному С. С. Скребковым, а на л. 79 — ирмос первого гласа греческого распева «Твоя победительная десница». Уже предварительный просмотр показал, что ни о какой близости к знаменной мелодии этого ирмоса здесь говорить не приходится. Достаточно привести такой пример: на слове «десница» мелодия нисходит вниз ходом ля — соль — фа — соль — фа, в то время как в знаменном варианте ирмоса на этом же слове напев подымается снизу вверх: до — ре — ми<sup>16</sup>. Такое же несоответствие было обнаружено и в мелодиях ирмоса «Крест начертав» (л. 9 об.), и между мн. др.

Таким образом, пример, на котором исследователем была выстроена целая концепция, оказался далеко не типичным. Не выдерживают критики и другие положения исследователя, такие, например, как украинское происхождение греческого распева. Как раз для украинских певческих рукописей данный распев нетипичен.

Из девяти рукописей собрания Разумовского (РГБ. Ф. 379. № 86, 87, 90, 92, 93, 95—98) ни одна не содержит указания на греческий распев, в то время как в пяти из них (№ 86, 90, 95, 96, 98) есть указание на болгарский распев<sup>17</sup>. Та же история и с собранием Лукашевича — Маркевича (РГБ. Ф. 152). Из шести явно украинских певческих рукописей (№ 75—79, 82) XVII—XVIII вв. ни в одной нет указания на греческий распев, хотя «иноземный» болгарский распев упоминается в трех из них (№ 76—78)<sup>18</sup>. В громадном собрании украинских певческих рукописей XVI—XVIII вв., хранящемся в г. Львове и насчитывающем 142 рукописи украинской певческой традиции, греческий распев имеется только в 7 рукописях, в то время как болгарский, например, в 46<sup>19</sup>.

К сожалению, доводы Н. Д. Успенского также представляются нам не вполне убедительными. Его сомнения в греческом происхождении данного распева, основанные на том, что в нем нет многих черт подлинно греческого пения (хроматизмов, мелизматиков и т. п.), не могут быть ни подтверждением, ни отрицанием какой-либо теории. Когда в сферу какой-либо культуры, имеющей достаточно устойчивые каноны и традиции, попадает произведение, принадлежащее иной культуре, оно, как правило, меняется, в чем-то подчиняясь данным канонам. Примеров тому достаточно много. Можно вспомнить, например, рыцарский роман о *Vuovo d'Ancona*, превратившийся в сказку о Бове-королевиче и значительно обрусевший<sup>20</sup>, а в сфере музыкальной — песню «Вверх по Волге» Шаховского — Варламова, превратившуюся в народную песню «Вниз по Волге-реке» и утратившую имевшиеся там чуждые русской народной мелодике обороты, в том числе и хроматизм<sup>21</sup>.

Таким образом, проблема происхождения распева остается по-прежнему нерешенной. По нашему мнению, необходимо перейти от умозаключений и теоретизирования к непосредственному сопоставлению образцов греческого пения и греческого распева, сделать то же, что пытался сделать Вознесенский, но на более высоком уровне, так как мы, зная кукузелевскую нотацию, можем сопоставлять с русскими песнопениями XVII—XVIII вв. греческие песнопения того же времени.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Δι - α ξυ - λου ο 'Α - δαμ πα - ρα - δει - σου γε - γο - νευ  
 Дре - вом А - дам па - я бысть  
 α - ποι - χος . δι - α ξυ - λου δε σταυ - ρου  
 из - се - лен, дре - вом же кре - стным  
 ο λη - στης πα - ρα - δει - σου ω - κη - σογ ο μεν γαρ  
 ра - збо - йник в рай все - ли - ся, ов у -  
 γευ - σα με - νος, 'εν - το - λην η - θε - τη - σε του  
 - бо вкушь за - по - ведь о - тве - рже  
 ποι - η - σαν - τος, ο δε - δυ - στ αυ ρου - με - νος,  
 со - тво - рша - го, ов же сра - спи - на - ем  
 θε - ον ω - μο - λο - γη - σε τον κυ - ρτο - με - νον,  
 Бо - га и - сшо - ве - да та - я - ша - го - ся,  
 μη - σθη - τι μον, βο - ων, 'εν Τη βα - σι - λει - α σου.  
 по - мя - ни мя, во - пи - я, во Ца - ретви - и Тво - ем.

И. И. Вознесенский в работе, цитированной выше, сравнивал блаженну четвертого гласа и непорочен третьего гласа греческой певческой традиции XIX в. с аналогичными песнопениями греческого роспева. Нам удалось продолжить такого типа сравнения, причем круг сравниваемых песнопений значительно расширился. Так, в него вошли блаженны всех восьми гласов, степенна четвертого гласа «От юности моя», пространное «Святой Боже», «Взбранной воеводе» и иные песнопения. Оказалось, что выводы Разумовского и Вознесенского в целом правильны; мелодика русских песнопений греческого роспева в целом настолько схожа с греческими напевами, что это не может быть объяснено случайным совпадением. В качестве доказательства приведем три примера. В приложении 1 показана близость напевов степенны четвертого гласа. Подлинно греческая (византийская) ее редакция взята из книги румынского ученого Петреско; по его описанию, эта мелодия расшифрована им из греческой рукописи 1713 г., однако он приводит ее в таблице, показывающей сохранность в целом этого напева в византийской певческой практике с XIV в.<sup>22</sup>, поэтому мы вправе полагать, что в XVII в. в Византии пели хотя бы что-нибудь похожее. Русская же мелодия, достаточно известная, взята из «Образцов» Н. Д. Успенского (расшифровка М. В. Бражникова; песнопение представляет собой трехголосную партитуру; основной голос в середине)<sup>23</sup>. Роспев не указан, но он несомненно греческий; эта мелодия достаточно широко известна<sup>24</sup>. В сопоставлении ясно видна близость напевов: те же ладовые устои, те же изгибы мелодии и в греческом, и в русском варианте. Вряд ли может быть сомнение, что первоисточником русской мелодии служила, как это явствует из названия, греческая. Вместе с тем несомненно, что русские мастера как бы «перевели» греческий напев на привычный им знаменный музыкальный язык. Упростилась и как бы «утяжелилась» ритмика; скачки на словах «юности», «страсти», «Сам», «Спасе» заменились поступенным движением; исчез тритон на слове «Сам». То же самое можно сказать и о приложении 2 — Непорочне третьего гласа (греческая мелодия XVII в. взята из книги Петреско<sup>25</sup>, русская — из Обихода печатного 1772 г.<sup>26</sup>), и о приложении 3 — Блаженне

четвертого гласа (греческий вариант взят из рукописи Косьмы Македонянина 1681 г. в нашей расшифровке<sup>27</sup>; русский — из рукописи 1750-х годов<sup>28</sup>).

Таким образом, по нашему мнению, представляется несомненным, что русский греческий роспев имеет греческое происхождение. В заключение позволим себе высказать соображение о том, как мог происходить процесс заимствования. Поскольку, как мы сказали выше, греческий роспев для украинских рукописей нетипичен, а попадает по большей части в русских<sup>29</sup>, то, очевидно, источник его был в России. Скорее всего, это был упоминавшийся выше дьякон Мелетий, приглашенный в Москву для обучения русских певчих греческому пению.

\*

- <sup>1</sup> Разумовский Д. В. История церковного пения в России. М., 1867—1868. С. 115.
- <sup>2</sup> Скрёбков С. С. Русская хоровая музыка XVII—начала XVIII века. М., 1969. С. 42—43.
- <sup>3</sup> Там же. С. 42.
- <sup>4</sup> Разумовский Д. В. Указ. соч. С. 117.
- <sup>5</sup> Вознесенский И. И. Образцы греческого церковного осмогласия. М., 1897. С. 47.
- <sup>6</sup> Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 52.
- <sup>7</sup> Скрёбков С. С. Указ. соч. С. 42.
- <sup>8</sup> Там же. С. 43.
- <sup>9</sup> Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 310.
- <sup>10</sup> Там же. С. 310—311.
- <sup>11</sup> Pantiru G. Notatia si ehurile musicii byzantini. Bucaresti, 1971. P. 67.
- <sup>12</sup> См., например: РГБ. Ф. 379. № 19.
- <sup>13</sup> См., например: РНБ. Соловецкое собрание. № 676/622.
- <sup>14</sup> Скрёбков С. С. Указ. соч. С. 43.
- <sup>15</sup> МОМ. № 12038.
- <sup>16</sup> Ирмологий нотного пения. М., 1889. Л. 1 (основного счета).
- <sup>17</sup> Собрания рукописей Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского // Архив Д. В. Разумовского. М., 1962. С. 110—118.
- <sup>18</sup> Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича. М., 1959. С. 63—70.
- <sup>19</sup> Нотнолінійні рукописи XVI—XVIII ст. (Ясиновський Ю. П.) Львів, 1979. С. 90.
- <sup>20</sup> Гудзий Н. К. Хрестоматия по древней русской литературе. М., 1947. С. 426.
- <sup>21</sup> История русской музыки в нотных образцах. М., 1970. Т. III. С. 197—198, 477.
- <sup>22</sup> Petresco I. D. Etudes sur la paleographie musicale bysantine. Bucarest, 1968. P. 120.
- <sup>23</sup> Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. С. 163—164.
- <sup>24</sup> Обиход нотного пения. Л. 53 об.
- <sup>25</sup> Petresco I. D. Op. cit. P. 96.
- <sup>26</sup> Обиход нотного пения. Л. 151.
- <sup>27</sup> РГБ. Ф. 379. № 123. Л. 50.
- <sup>28</sup> РГБ. Ф. 354. № 159. Л. 57.
- <sup>29</sup> См., например: РГБ. Ф. 379. № 19, 20; Ф. 354. № 159 и пр.



## СТЕФАН ИВАНОВИЧ БЕЛЯЕВ — ГОСУДАРЕВ ПЕВЧИЙ ДЬЯК

*С. Б. Буцкая*

История хора государевых певчих дьяков вт. пол. XVII—нач. XVIII в. привлекает внимание исследователей русской музыки с прошлого века. О государевых певчих времен Петра Первого, высоко профессиональном певческом коллективе, ценные сведения содержатся в трудах Д. Разумовского, Н. Финдейзена, Т. Ливановой<sup>1</sup>. Об уровне мастерства певцов того времени можно судить и по сохранившимся певческим рукописным сборникам, в основном партесного многоголосия, имевшего преимущественное распространение первоначально в среде государевых певчих<sup>2</sup>.

О ведущем положении партесного «неконцертного» многоголосия в репертуаре этого хора свидетельствует собрание певческих нотоплинейных рукописей, хранящихся в ГОП (в настоящее время — в РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7). За редким исключением певческие рукописи представляют собой 3—4-голосные переложения или гармонизации мелодий знаменного, греческого роспевов, а также специально сочиненные по указам Петра Первого многоголосные произведения в этом же стиле. Мы имеем в виду большое количество отдельных служб, циклов стихир, мыслившихся как единое целое и создававшихся в честь важнейших событий, происходивших в жизни русского общества. Это «Служба благодарственная о победе под Полтавою»<sup>3</sup>, «Стихиры торжественные о победе над Левенгауптом под Лесным»<sup>4</sup>, «Служба благодарственная о мире» на заключение мира со Швецией<sup>5</sup>, многие другие циклы.

Многоголосные партесные произведения, не только концертные композиции, но и многочисленные Службы Божии в стиле «неконцертного» (постоянного) многоголосия, созданы талантливыми русскими музыкантами вт. пол. XVII—нач. XVIII в. Имена лишь некоторых из них сохранились для нас на полях певческих рукописей. Сегодня настало время более подробного и объективного освеще-

ния творчества выдающихся мастеров партесного пения, продолжавших в новой историко-культурной ситуации традиции древнерусского музыкального искусства.

Наша статья посвящена одной из интереснейших личностей Петровской эпохи — уставщику и композитору Стефану Ивановичу Беляеву, творческая деятельность которого была направлена на развитие такой формы партесного стиля, как многоголосные гармонизации древнерусских мелодий.

В исследованиях отечественных историков, музыковедов Стефан Иванович Беляев называется в числе мастеров партесного пения, высокой оценки заслуживает его деятельность уставщика государевых певчих, многоголосные произведения, подлинная художественность которых не вызывает сомнений<sup>6</sup>.

Предприняв дополнительную архивно-библиографическую работу по установлению новых сведений о Стефане Беляеве, мы попытались представить оценку его деятельности как приближенного Петра Первого в неразрывном единстве с его деятельностью как композитора, грамотного уставщика, много лет находившегося во главе хора государевых певчих дьяков. Поэтому были использованы материалы, извлеченные из Столбцов Оружейной палаты (РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 18—22), которые имеют отношение к семье Беляевых как государевых певчих. В большинстве своем архивные документы вводятся впервые. Помимо этих источников мы опираемся на результаты выполненного нами палеографического анализа по атрибуции некоторых певческих рукописей из собрания ГИМ, созданных С. И. Беляевым.

Как свидетельствуют документы, Стефан Беляев происходил из певческого рода Беляевых. Его отец — Иван Беляй, государев певчий дьяк «большой статьи», т. е. находился в одной из первых, наиболее почетных станиц: так, в апреле 1692 г. по выписке хлебных окладов

«...певчим дьякам болшие, средние и меншие статей» только Иван Беляй и Конон Афонасьев получили самый большой оклад по 18 четвертей ржи<sup>7</sup>, а также получил самое дорогое для певчих, пятирублевое сукно<sup>8</sup>. В этом же году Иван Беляй получает то 10 аршин атласа<sup>9</sup>, то 5 аршин полукармазина<sup>10</sup>. Все эти факты — свидетельство высокого положения Ивана Беляя в хоре государевых певчих. А в 1694 г. Иван Беляй подает челобитную государям о пожаловании приданого дочери Авдотье: «...бьетъ челом холоп вашъ певчей дьякъ Ивашко Беляй. В нынешнемъ государи 202 году зговорил я холоп вашъ дочеришку свою девку Авдотьицу замуж, а выдать нечимъ... Велите государи дочеришке моей на приданое платье выдать, чемъ вамъ великимъ государемъ обо мне Бог известить»<sup>11</sup>. На обороте листа — автограф Ивана Беляя: «Великих государей жалованья атласу, камки по десяти аршин, тафты пять аршин певчей дьяк Ивашко Беляй взял и росписался».

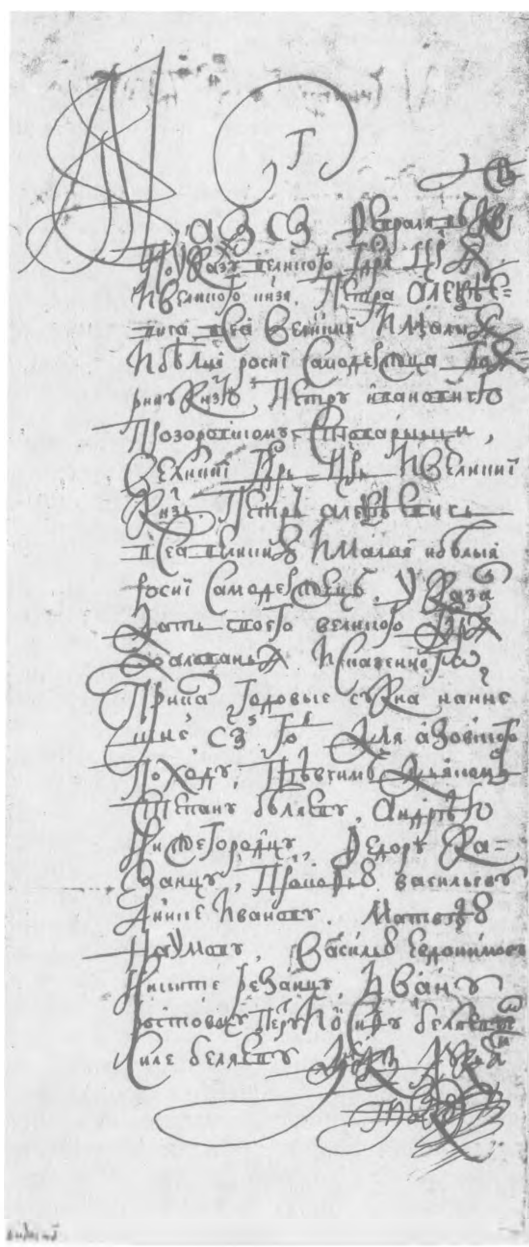
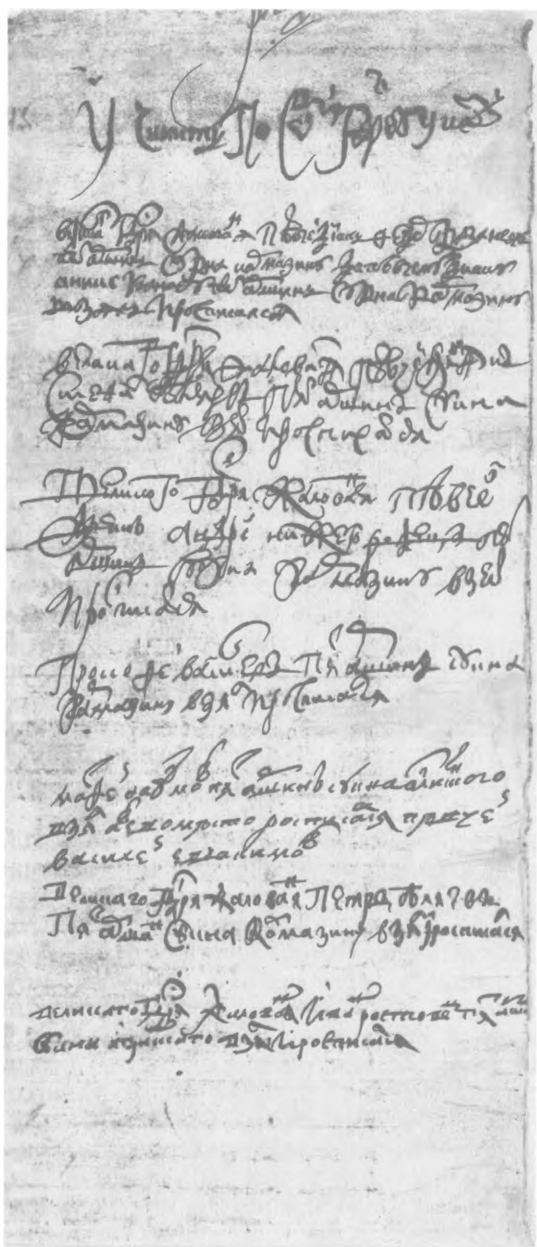
Годом раньше, 30 октября 1693 г. в хор государевых певчих был принят старший сын Ивана Беляя Степан, о чем свидетельствует следующий документ: «202 года октября 30 Великие государи цари и великие князи Иоанн Алексеевич, Петр Алексеевич всея великия и малыя и белыя России самодержцы указали дать своего великих государей жалования из казенного приказа сукну кармазину пять аршин, тафты пять аршин, на шапку верхом суконной кармазину»<sup>12</sup>. На обороте листа имеется наиболее ранний из известных нам автографов С. Беляева: «певчей дьяк Стефан Беляев взял и росписался». Таким образом, Степан Беляй и Стефан Беляев — одно и то же лицо. Молодой певчий, находясь в хоре государевых певчих дьяков рядом со своим отцом, а также талантливыми исполнителями и композиторами, по всей вероятности, творчески впитывал все новое в хоровой музыке. Несомненно, отец руководил музыкальным развитием своих детей, сумел передать не только певческое мастерство, но и традиционный дух древнерусского культового мелоса, преклонение перед культурой знаменного роспева.

В 1695 г. в государев хор были приняты младшие братья Стефана Беляева Петр и Осип, «...денежнымъ и хлебнымъ окладомъ пожалованы и на нынешний

203 годъ выданы»<sup>13</sup>. Итого, семья Беляевых к началу 1696 г. получала следующее годовое содержание: «Ивану Беляю оклад 50 р., кормовых 100 р., всего 150 рублей, Степану Беляеву оклад 10 р., кормовых 30 р., всего 40 рублей, Петру да Осипу Беляевым оклад по 10 р., кормовых по 21 р. Итого по 31 р. человеку»<sup>14</sup>.

Но в ноябре 1696 г. Иван Беляй умер. И дети его посылают государям челобитную следующего содержания: «Великимъ государемъ царемъ и великимъ княземъ Иоанну Алексеевичу, Петру Алексеевичу всеа великия и малыя и белыя России самодержцемъ бьетъ челом холопи ваши певчие дьяки Степка да Петрушка да Оска Ивановы детишки Беляевы. В нынешнемъ государи 204 году ноября в ... день на вашей великихъ государей службе отца нашего Ивана в животе не стало, а окладом ево и кормовыми денгами ниhto не пожалован. Милосердные великие государи цари и великие князи Иоаннъ Алексеевичъ, Петръ Алексеевичъ всеа великия и малыя и белыя России самодержцы, пожалуйте нас холопей своихъ, велите государи за службу отца нашего взять, оклад и кормовых денегъ прибавить нам холопом своим, чемъ вам, великимъ государемъ, Господь Богъ известит»<sup>15</sup>. Последовал положительный ответ, и уже в следующем году жалованье «убылого певчего дьяка» Ивана Беляя пошло на прибавку окладов певчих Дениса Перфильева, Степана Беляева, Ивана да Романа Ростовцев, а также вновь поступившим певчим, среди которых — Сила Беляев, Микита Деев, Алексей Никитин, Микита Резанец<sup>16</sup>.

С этого времени Стефан Беляев принимает самое активное участие в деятельности хора государевых певчих дьяков и добивается значительных успехов. Вероятно, к 1690-м годам следует отнести создание Стефаном Беляевым великолепной четырехголосной партитуры песнопений Октоиха. Ныне рукопись находится в собрании ГИМ<sup>17</sup>. Уже в 1699 г. Стефан Беляев занимает довольно высокое положение: в списке певцов он значится шестым, получая денежный оклад 55 рублей, что по тем временам было суммой весьма значительной<sup>18</sup>. Достаточно сравнить первоначально получаемые суммы денег Беляевыми, о чем было сказано ранее, с их окладами 1700 г., чтобы в полной мере оценить положение этой семьи в хо-



Расписки певчих дьяков семьи Беляевых (Стефана и Петра) в получении жалованья РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. № 33723. Л. 1 об.

Указ о выдаче жалованья для азовского похода певчим дьякам

ре государевых певчих дьяков: «Степан Беляев — 100 р., 31 четверть ржи; Сила Беляев — 73 р., 6 четвертей ржи; Осип Беляев — 38 р., 9 четвертей ржи; Петр Беляев 40 р., 9 четвертей ржи»<sup>19</sup>.

В 1701 г. Стефан Беляев назначается уставщиком певчих дьяков Петра Первого вместо умершего Сергея Суворова с самым высоким денежным окладом в 100 рублей<sup>20</sup>. Это назначение — свидетельство незаурядных способностей певчего, сумевшего в сравнительно короткий

срок добиться уважения и признания. Как отмечает Д. В. Разумовский, в уставщики обычно избирался музыкант, «...который обладал твердым голосом, имел опытное знание церковного пения и всего порядка в церковном богослужении. Он, как полный начальник хора собственно в художественном и церковном смысле, обучал певчих нотному пению, в церкви предначинал пение, управлял им, наблюдал в нем порядок и постепенность, указанную церковным уставом»<sup>21</sup>.

Музыкальная деятельность Стефана Беляева более 20 лет была связана с хором государевых певчих дьяков. Известно, что Петр Первый лично участвовал в хоре, исполняя басовую партию, поэтому уставщик находился постоянно в свите царя, в кругу тех лиц, с которыми государь делил свой досуг. Так, Петр Первый неоднократно бывал в доме Беляева в Петербурге, приглашал его для участия в празднествах и маскарадах<sup>22</sup>. О том, насколько близкие отношения установились между царем и уставщиком, свидетельствуют следующие факты. Беляев неоднократно подписывал после Петра его поздравительные письма. Известны, например, некоторые из писем, адресованных царем Меньшикову, имеющие подписи и Стефана Беляева<sup>23</sup>.

Но не только в дни праздников и веселий сопровождали Петра Первого Стефан Беляев «со товарищи». Вместе они бывали и в военных походах, дальних поездках. В 1699 г. специально для азовского похода певчим выдано годовое сукно<sup>24</sup>, в июле 1701 г. велено было «дать певчим дьякам Степану Беляеву с товарищи пять человек да сторожам от Москвы до Новгорода на семь подвод»<sup>25</sup>, осенью того же года хор государевых певчих следует за Петром Первым «в поход в Воронеж»<sup>26</sup>. В 1706 г. Стефана Беляева из Новгорода спешно вослед царю посылают в Польшу<sup>27</sup>. А в 1711 г. государевы певчие должны были ехать на Рождество в Ригу, для чего выдана значительная сумма денег<sup>28</sup>. Примечательно, что практически во все поездки певчие везли с собой значительное количество произведений партесного многоголосия, постоянно совершенствуя, таким образом, уровень исполнения. О том, что работа по изучению, освоению новых песнопений в хоре государевых певчих велась непрерывно, свидетельствует один из наиболее показательных документов. В одну из кратковременных поездок в Воронеж в марте 1700 г. Стефан Беляев отправился вместе с пятью певчими<sup>29</sup>. Буквально через две недели вслед за ними спешно последовала группа писцов во главе с Иваном Кириловым: «...по указу великого государя и по приказу постельничего Гавриила Ивановича Головина с товарищи дать писцам Ивашке Кирилову с товарищи девяти человекам от письма четвероголосного нотного пения Октава тенора, которое они

писали для поспешения вскоре в воронежский поход на почту кормовой и на чернилы и на киноварь двадцать четыре (алтын) и четыре денги, ему ж (Ивану Кирилову.— С. Б.) дано от писма того ж Октава гласов баса, дышканта, алта по четырнадцать алтын по четыре денги от гласу, итого сорок четыре алтын. Да к тем же Октаем куплено две застежки серебряные, даны осмнадцать алтын четыре денги, да плетчику Андрюшке дано за дело... пергамент. К тем же Октаем тринадцать алтын две денги замок»<sup>30</sup>. Без сомнения, речь идет о переписке партий Октоиха, представлявшего собой четырехголосные гармонизации мелодий знаменного распева. Это именно тот вид партесного многоголосия, который был особо распространен в хоре государевых певчих.

Спустя несколько лет Стефан Беляев сопровождал Петра Первого в путешествии по Европе (1716—1717)<sup>31</sup>. Все эти факты—свидетельство высокой оценки профессиональных качеств уставщика Беляева со стороны Петра Первого, того значения, которое придавалось великим преобразователем развитию русского певческого искусства.

За верную службу Стефан Беляев был награжден двумя вотчинами: ему отдана в 1712 г. в вечное пользование Фроловская пустошь в Коломенском уезде<sup>32</sup>, а также село Четряково, ранее принадлежавшее Коломенскому Голутвину монастырю<sup>33</sup>. Вероятно, уже после смерти Стефана Беляева, в 1722 г. издан указ, по которому все эти вотчины должны были быть возвращены монастырю. Однако и в 1727 г. сын Стефана Беляева Матвей продолжал ими владеть, вероятно, вопреки так и не был решен окончательно<sup>34</sup>.

С 1720 г. имя Стефана Ивановича Беляева не встречается в архивных документах, хотя точная дата смерти нами не установлена. Но известно, что его сменил новый уставщик Василий Евдокимович Дьяконов<sup>35</sup>.

Конкретные сведения из жизни уставщика Стефана Беляева не исчерпывают наших знаний о его деятельности. По сохранившимся певческим рукописям кон. XVII—нач. XVIII в., а также более позднего времени, имеющим в своем составе многоголосные произведения Беляева, можно сделать вывод о незаурядном творческом потенциале уставщика госу-

даревых певчих, назвать его имя в числе талантливых русских композиторов нач. XVIII в.

Каждая из певческих рукописей, в которую включены произведения Стефана Беляева, заслуживает специального изучения. В рамках небольшой статьи мы вынуждены ограничиться лишь их перечислением. На сегодняшний день нам известны следующие певческие рукописные сборники, в которых выявлены гармонизации, а также оригинальные сочинения Стефана Беляева:

«Праздники» на четыре голоса. Одна из служб содержит стихиры второго гласа «знаменные, беляевские»<sup>36</sup>;

«Достойно есть» на четыре голоса: «беляевский осмогласник знаменного роспева»<sup>37</sup>;

«Иже херувимы» знаменного роспева: «творение Стефана Беляева верховья»<sup>38</sup>;

«Херувимские Беляева» на четыре голоса<sup>39</sup>;

полиелей знаменного напева с пометкой «ПСБ»<sup>40</sup>;

«Октоих» на четыре голоса: партитура гармонизаций мелодий знаменного роспева<sup>41</sup>;

«Праздники» на четыре голоса<sup>42</sup>.

Огромный научный и художественный интерес представляет собой беляевская партитура гармонизаций песнопений Октоиха. Эта певческая рукопись — предельно полный по составу песнопений Осмогласник, отличающийся от многих из известных нам Октоихов крюковой, двознаменной, нотолинейной одногласной традиций второй половины XVII — нач. XVIII в. Сравнение сочинения Беляева с точки зрения содержания и последовательности текстов с изданиями Октоихов украинской, южнорусской печати показало значительную разность составов.

Только в изданиях Московского печатного двора имеются все тексты и их последовательность, как и в Октоихе Стефана Беляева. Оказалось, что тексты определенных стихир, например, четвертого гласа «Радуйся Богомати пречистая», второго гласа «Радуйся непостыдная предстательнице» и др., зафиксированы во всех изданиях Октоихов столичной типографии, но отсутствуют в изданиях украинской и южнорусской печати. А идентичность орфографических норм, принятых в певческой партитуре Стефана Беляева и текстовом издании

1683 г., — свидетельство того, что композитор, работая над созданием гармонизаций знаменных мелодий, имел перед глазами текстовое издание Октоиха Московского печатного двора именно этого года. Так, например, в стихире второго гласа «Тебе распеншагося и погребеннаго» последняя текстовая строка в разных изданиях выглядит по-разному. В Октоихе 1666 г. — «живодавче Христе...», в издании 1692 г. — «жизнодавче Христе...», у Стефана Беляева и в издании 1683 г. — «животодавче Христе...». Естественно, таких расхождений немного, тем более ценны они для максимально точного датирования сочинения Стефана Беляева. Следовательно, партитура гармонизаций песнопений Октоиха была создана в 80-х — самом начале 90-х годов XVII в.

Вероятнее всего, Стефан Беляев в данном случае выступил не только искусным гармонизатором мелодий знаменного роспева, но и автором ряда песнопений, мелодии которых созданы им с соблюдением принципов древнерусской системы осмогласия. Напомним, например, что в четвертом гласе Октоиха Беляева есть две Богородичные стихиры «на радуйся» (с текстом «Радуйся Богомати пречистая» и «Радуйся света облаче»). Второй из указанных текстов является общепринятым и встречается везде. Музыкальный же распев первого из них нам встретился лишь в партитуре Стефана Беляева.

Творческая деятельность уставщика Стефана Беляева выступает как продолжение традиций древнерусских мастеров знаменного пения, создававших авторские варианты мелодий для церковных текстов.

Русские музыканты кон. XVII — нач. XVIII в. воспитывались на еще живой практике исполнения знаменной монодии. Существовала внутренняя преемственность в развитии традиционной певческой культуры, новые поколения певцов воспитывались на лучших достижениях отечественного музыкального искусства. Творчество уставщика Стефана Ивановича Беляева — тому яркое подтверждение.

\*

<sup>1</sup> Разумовский Д. В. Государевы певчие дьяки XVII века // Древности: Археологический вестник. М., 1868. С. 153—181; Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. М., 1928. Т. 1; Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.

- <sup>2</sup> Мы имеем в виду особую разновидность партесного многоголосия, в котором использован мелодический материал церковных напевов и стиль которого содержит существенные отличия от хорового партесного концерта.
- <sup>3</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3738. Рукопись опубликована в исследовании В. В. Протопопова «Музыка Петровского времени о победе под Полтавою» (Памятники русского музыкального искусства. М., 1973. Вып. 2).
- <sup>4</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3745. Сражение под Лесным состоялось 28 сентября 1708 г.
- <sup>5</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3744. Заключение мира со Швецией состоялось 30 августа 1721 г.
- <sup>6</sup> Разумовский Д. В. Указ. соч. С. 155, 170; Финдейзен Н. Ф. Указ. соч. С. 326; Протопопов В. В. Указ. соч. С. 212—215. Здесь же опубликован автограф С. Беляева из «Книги окладной» 1698 г.; Платонов С. Ф. Из бытовой истории Петровской эпохи. Любимцы Петра Великого; Медведь, Битка и другие // Известия Академии наук СССР. Л., 1926. № 9. С. 655—678.
- <sup>7</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 18. № 29506.
- <sup>8</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 19. № 30830. Л. 8.
- <sup>9</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 18. № 29247.
- <sup>10</sup> Там же. № 29439.
- <sup>11</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 19. № 31030.
- <sup>12</sup> Там же. № 30341.
- <sup>13</sup> Там же. № 31480. Л. 3.
- <sup>14</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 20. № 32031. Л. 2.
- <sup>15</sup> Там же. № 32031. Л. 1.
- <sup>16</sup> Там же. № 33046.
- <sup>17</sup> ГИМ. Епарх. певч. собр. № 25.
- <sup>18</sup> Забелин И. Материалы для истории, археологии, статистики Москвы. М., 1891. Ч. 2. Стб. 435.
- <sup>19</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 22. № 34549, 34606.
- <sup>20</sup> Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. Т. 1. М., 1872. С. 193.
- <sup>21</sup> Разумовский Д. В. Указ. соч. С. 155.
- <sup>22</sup> Платонов С. Ф. Указ. соч. С. 674.
- <sup>23</sup> Письма и бумаги Петра Великого. СПб., 1900. Т. 4. С. 184; СПб., 1912. Т. 6. С. 108.
- <sup>24</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 21. № 33723.
- <sup>25</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 22. № 35361.
- <sup>26</sup> Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 1. С. 193—194; РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 22. № 35580.
- <sup>27</sup> Письма и бумаги Петра Великого. СПб., 1900. Т. 4. С. 481—письмо от 12 декабря 1706 г. к коменданту И. Ю. Татищеву.
- <sup>28</sup> Доклады и приговоры, состоявшиеся в правительствующем Сенате в царствование Петра Великого. СПб., 1880. Т. 1. С. 317.
- <sup>29</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 22. № 34406.
- <sup>30</sup> РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 22. № 34451.
- <sup>31</sup> Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872. Т. 2. С. 28, 58—59, 69.
- <sup>32</sup> Доклады и приговоры, состоявшиеся в правительствующем Сенате в царствование Петра Великого. СПб., 1882. Т. 2, кн. 1. С. 116.
- <sup>33</sup> Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего Синода. СПб., 1878. Т. 2, ч. 2. Стб. 88—89.
- <sup>34</sup> Там же. Стб. 580—581.
- <sup>35</sup> С. Ф. Платонов считает, что годом смерти С. Беляева следует признать 1718 либо 1719 г. Так, за погребение царевича Алексея выдано было 30 июня 1718 г. «государевым певчим, уставщику Василию Евдокимову 1 рубль с полтиною, прочим 15 человекам по рублю» (цит. по вышеуказанной работе С. Ф. Платонова; см. сн. 6).
- <sup>36</sup> ГИМ. Син. певч. собр. № 1098.
- <sup>37</sup> Там же. № 1099.
- <sup>38</sup> Там же. № 722; «верховья» — имеется в виду расположение церкви во дворце.
- <sup>39</sup> ГИМ. Епарх. певч. собр. № 2.
- <sup>40</sup> Там же; автор «напева» значительно видоизменяет мелодический контур знаменного роспева, создает оригинальное произведение в стиле знаменного пения. Помета «ПСБ» может расшифровываться следующим образом: «писано Стефаном Беляевым», тем более что в этой же рукописи содержатся и другие песнопения, гармонизованные Беляевым.
- <sup>41</sup> ГИМ. Епарх. певч. собр. № 25
- <sup>42</sup> По свидетельству Д. В. Разумовского, в Московской епархиальной библиотеке находилась нотная книга Праздников на четыре голоса. В рукописи должна быть следующая запись: «Сии четвероголосныя знаменнаго роспева праздники творение Степана Беляева, они же называемые государевы, отданы в тетрадах в церковь Козмы и Дамиана, что в Таганской Слободе, прихожанином Иваном Савичем Шаровым, переплетен 1788 г., подписал тот церкви диакон Иоанн Иоановъ» (цит. по работе Д. В. Разумовского. Указ. соч. С. 117. В настоящее время рукопись хранится в ГИМ, Епарх. певч. собр. № 37а-г. Запись сделана в партии альтового голоса (№ 376. Л. 608).

# III

## К ИСТОРИИ МАГДЕБУРГСКИХ ВРАТ СОФИИ НОВГОРОДСКОЙ

*Ю. И. Никитина*

Редкий памятник бронзолитейного искусства Магдебургские врата с древнейших времен украшают западный вход Новгородской Софии.

Врата изготовлены немецкими мастерами в середине XII столетия. В вопросе о том, когда они попали в Новгород, мнения исследователей расходятся в пределах трех столетий — с XII по XV в. Высота врат 3 м 60 см, ширина обеих створ 2 м 40 см. Вес каждой створы около 400 кг. Состоят врата из 48 литых бронзовых пластин-рельефов. На каждой створе находится по 24 пластины с изображениями ветхозаветных и новозаветных сцен, портреты магдебургского епископа Вихмана и плоцкого епископа Александра, символические композиции, портреты немецких мастеров — Риквина и Вайсмута, отливавших врата, а также портрет русского мастера Авраама, собиравшего врата в Новгороде. Интересны ручки врат в виде львиных голов с отверстием пастью, к которым прикреплены ручки-кольца в виде двух змей, соединенных в середине. Пластины различны по размеру и очертаниям — квадраты, вытянутые по вертикали или горизонтали прямоугольники. Всего можно насчитать четыре вида пластин: 78 × 37 см (самая большая, расположена на правой створе, верхнее клеймо с изображением «Христа в Славе»), 37 × 37 см — этого размера 5 пластин. Большую часть составляют пластины, вытянутые по вертикали: 24 × 37 см — 22 пластины и 12,5 × 37 см — 20 пластин. Толщина пластин от 2,5 до 4,5 мм.

Почти все композиции имеют надписи — всего их 54. 17 на латинском языке, 29 на славянском, 8 на латинском со славянским переводом, 13 пластин без надписей. Латинские надписи, наиболее четкие и красивые, отливались вместе с рельефами, некоторые надписи вырезаны

поверх пластин. Латинские надписи датируются XII в. Славянские, согласно палеографическим данным, сделаны не ранее XIV и не позднее XV в.

Врата обрамляет роскошная декоративная очень динамичная бронзовая кайма, возвышающаяся над пластинами-рельефами на 5—6 см. Кайма состоит из 52 частей, 43 части представляют собой готические арабески. Нижняя кайма в виде плетенки более позднего времени, поставлена на место износившейся либо утраченной. Кайма врат различна по узору, на некоторых из них узор в виде завитка, состоящего из дуг или листьев. Примечательны три вертикальные части каймы на правой створе, состоящие из изображений людей и зверей. На вертикальной кайме, разделяющей композицию «Въезд Христа в Иерусалим», представлен воин в полном вооружении с круглым щитом в левой руке и мечом в правой, которым он пронзает пасть распластанного под ним льва. Ниже идет кайма, где представлен воин, стоящий на ногах другого воина. Следующая ниже расположенная кайма с изображением также воина, стоящего на распластанном звере. Воин со скорбным выражением лица в горестном жесте подпер рукой щеку. В правой руке его меч. На концах отдельных частей каймы соединены бляхами-розетками. Всего врата имеют 26 розеток: 13 на левой створе и 13 на правой. На второй сверху горизонтальной кайме, в центре, на левой и правой створах вместо розеток литые человеческие фигурки. На левой створе человек держит в руках какой-то музыкальный инструмент, на правой створе человек держит, по-видимому, молот, поднятый кверху. Каждая створа врат делится горизонтальной каймой на семь частей (ярусов), каждая часть, в свою очередь, делится вертикальной каймой, за исключением двух верхних

пластин (обеих створ), которые не имеют разделительной каймы. Также отсутствует вертикальная кайма на левой створе внизу, на месте которой находится пластина-рельеф с изображением мастера Авраама. На семирусной композиции врат изображения распределяются так:

Левая створа (считая сверху, слева направо):

- 1-й ярус — «Шесть апостолов и Богоматерь» (1), «Христос среди апостолов Петра и Павла» (2), «Шесть апостолов» (3)
- 2-й ярус — «Крещение» (4), «Благовещение» (5), «Рождество Христово» (6)
- 3-й ярус — «Фигура неизвестного мужчины с книгой» (7), «Волхвы» (8), «Богоматерь с Христом младенцем на троне» (9), «Рахиль» (10)
- 4-й ярус — «Сретение» (11), «Диакон» (12), «Львиная маска» (ручка врат) (13)
- 5-й ярус — «Встреча Елизаветы с Марией» (14), «Бегство в Египет» (15), «Диакон» (16), «Епископ Александр среди двух диаконов» (17)
- 6-й ярус — «Вознесение Ильи Пророка» (18), «Крепость и убожество» (19)
- 7-й ярус — «Мастер Риквин» (20), «Грехопадение» (21), «Мастер Авраам» (22), «Сотворение Евы» (23), «Мастер Вайсмут» (24)

Правая створа:

- 1-й ярус — «Христос в славе» (25)
- 2-й ярус — «Фигура неизвестного» (26), «Въезд Христа в Иерусалим» (27), «Фигура неизвестного со свитком» (28), «Встреча Христа в Иерусалиме» (29)
- 3-й ярус — «Фигура неизвестного с животным» (30), «Предательство Иуды» (31), «Фигура неизвестного со змеей» (32), «Апостол Петр в темнице» (33)
- 4-й ярус — «Львиная маска» (ручка врат) (34), «Король» (35), «Царь Ирод» (36), «Бичение Христа» (37)
- 5-й ярус — «Распятие» (38), «Жена Мироносица» (39), «Неизвестная фигура» (40), «Жены Мироносицы у гроба Христова» (41)
- 6-й ярус — «Состязание во ад» (42), «Епископ Вихман» (43), «Христос среди двух ангелов» (44), «Фигура неизвестного с обломанным мечом» (45)
- 7-й ярус — «Три война» (46), «Избиение младенцев» (47), «Кентавр» (48).

Расположение пластин-рельефов на ярусах неравномерно. Есть ярусы с одной, двумя, пятью пластинами-рельефами. Более всего ярусов с тремя пластинами — (4 яруса) и четырьмя (7 ярусов).

Пластины-рельефы и кайма врат посредством декоративных болтов с крестообразной головкой и шурупов прикреплены к деревянной основе. В древности для этой цели были применены кованые гвозди. Толщина деревянной дубовой основы около 4 см.

В современном состоянии оборотная сторона врат и наружные края лицевой стороны обшиты медными листами.

Подвешиваются врата на железные костыли дверного проема с помощью четырех кованых железных петель.

С марта по июнь 1980 г. сотрудниками Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации (ВНИИР) Министерства культуры СССР была осуществлена реставрация Магдебургских врат<sup>1</sup>. Для этих целей врата снимались с проема Софии. Реставрация производилась в одном из помещений музея. С поверхности врат был снят консервационный черный лак (искусственное сульфидное покрытие), который лишил памятник своей индивидуальной выразительности. По удалении черного покрытия врата приобрели естественный цвет бронзы. Однако цвет бронзы был различных оттенков — от красно-кирпичного и золотисто-зеленого до светло- и темно-коричневого. Возвращение вратам их естественного внешнего вида дает возможность лучшему раскрытию их запутанной истории. Благодаря расчистке поверхности врат изменилась художественная выразительность пластин-рельефов. Крупные детали теперь кажутся объемнее, отчетливее стали более мелкие детали и художественная обработка рельефов. Исследование врат показало, что в прошлом они неоднократно реставрировались. Первая их реставрация была проведена уже вскоре после их изготовления. Это видно из того, что местами древний орнамент, а кое-где и латинские надписи идут уже по реставрированным местам (т. е. мелким вставкам-заплатам).

Вероятно, в XIV—XV вв. при сборке врат в Новгороде была произведена и их реставрация. Ряд пластин имеют на полях крупные старинные вставки-заплаты различных размеров и конфигураций. На некоторых из них выгравированы славянские надписи, относящиеся к XIV—XV вв. Например, «Ад пожирает грешных» (надпись находится над львиной маской на левой створе врат) (13).





*Магдебургские врата  
(1152—  
1154)*



*Кайма  
Магдебург-  
ских врат,  
деталь*

На пластине «Встреча Елизаветы с Марией» (14) две последние славянские буквы имени Елизавета размещаются на вставленной заплате.

Н. П. Сычев, изучая врата, считал также, что врата в XIV в. подвергались капитальной переборке<sup>2</sup>.

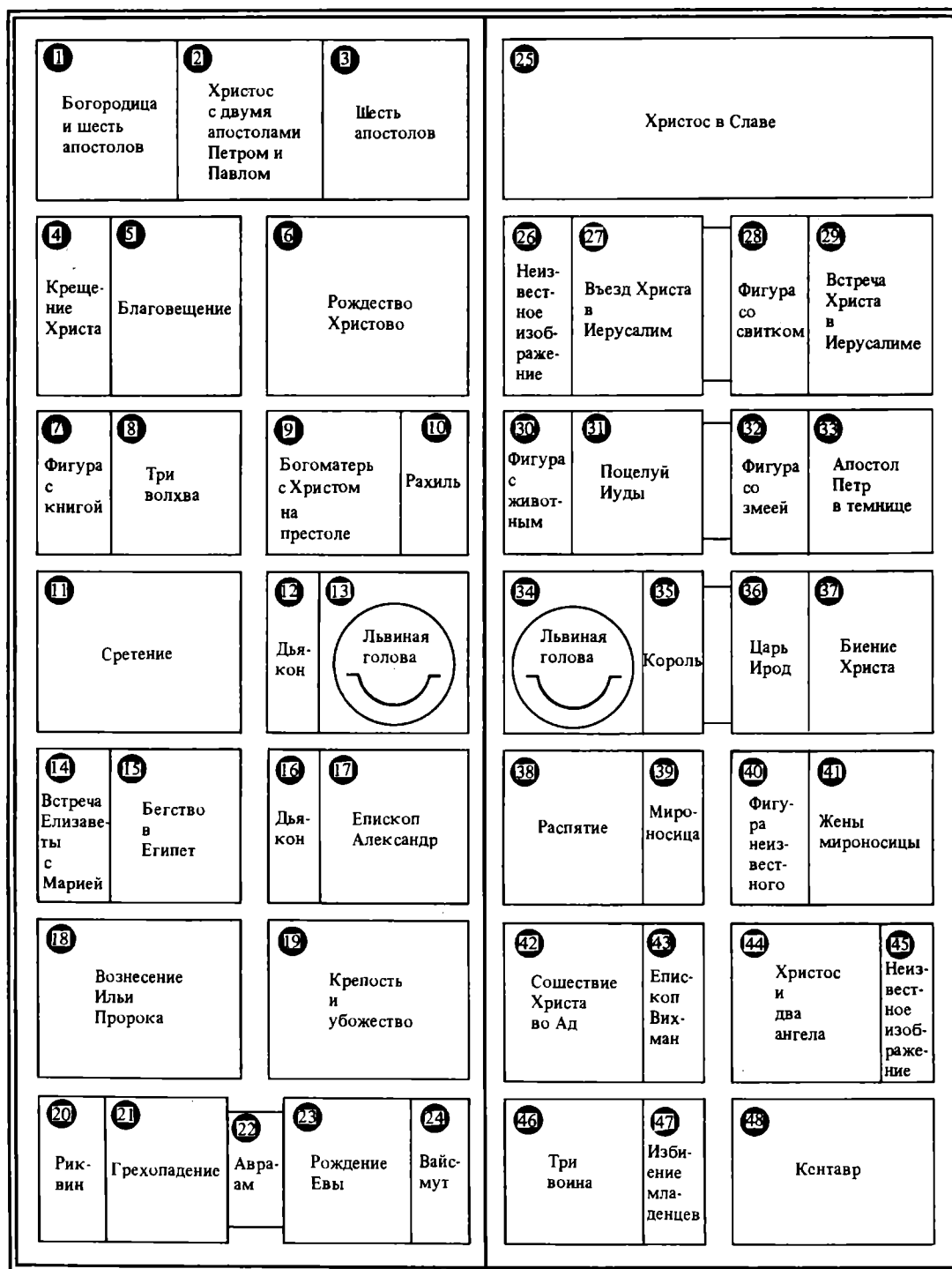
Надставленные пластины со славянскими надписями по толщине, цвету и характеру металла близки с пластиной мастера Авраама. Таков же характер и цвет металла и на реставрированных головках в композициях «Сошествие Христа во ад» (42) (головка правого грешника) и «Сотворение Евы» (23) (головка летящего правого ангела).

В клеймах имеются многочисленные реставрационные вставки в виде пробок, пластмасс, шпилек, выполненных из меди и бронзы различного цвета и, вероятно, разного времени, имеются заделки дефектов пайкой<sup>3</sup>.

В XIX в. врата реставрировались дважды — в 30-х и 90-х годах. В конце прошлого столетия при реставрации врат древняя деревянная основа была заменена но-

вой<sup>4</sup>. Она была сделана из толстых дубовых досок.

Пластина-рельеф с изображением русского мастера Авраама (22) выполнена с хорошим технологическим качеством и по стилю весьма точно подражает романским рельефам врат, хотя имеет от них явные отличия. Пластина с изображением Авраама отличается прежде всего своей обработкой — края ее тщательно отделаны орнаментом, пластина значительно тоньше других пластин (1,9 мм), цвет бронзы желтый. Авраам, вероятно, был не столько литейщиком, сколько ювелиром. Авраам изображен не только с клещами и льячком (атрибуты литейщика), но и с молотом в правой руке, поднятом к плечу, что подтверждает неоспоримую роль его как сборщика врат. Изображен мастер Авраам в высоких сапогах — в характерной обуви новгородцев XIV—XV вв. и с крестом на шее, на перекрестье которого начертаны слова (ісхс) (Иисус Христос). На пластине славянская надпись: «Мастер Авраам». Уже вполне доказано, что Авраам — русский ма-

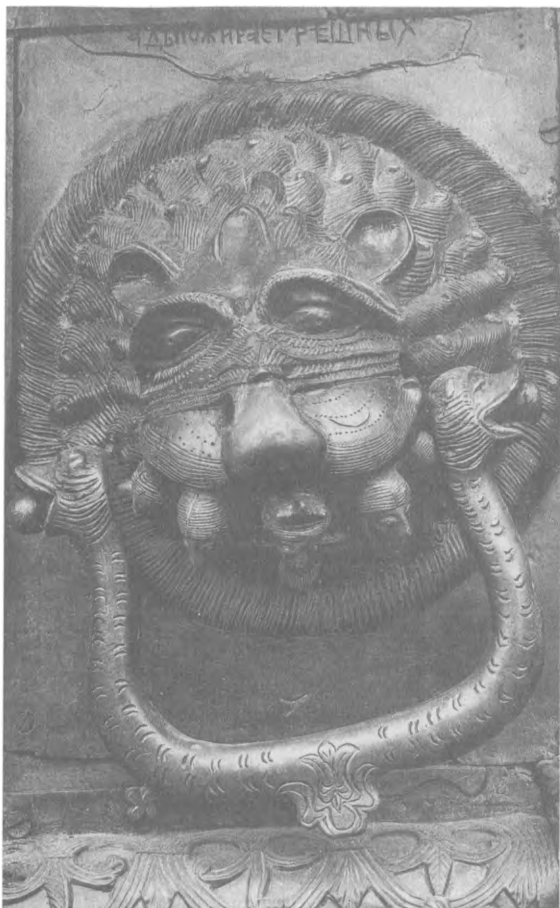


стер, убедительно обосновал это А. И. Анисимов в статье «Автопортрет русского скульптора Авраама»<sup>5</sup>.

Польский исследователь А. Поппэ стремится опровергнуть то, что Авра-

ам — русский мастер. Он, в частности, пишет: «То, что портрет пояснен исключительно русской подписью, не доказательство, что это мастер русский, т. к. бронзовая пластина, к которой прикреплена

Схема  
Магдебургских врат



Ручка  
Магдебург-  
ских врат.  
Львиная  
маска (левая  
створа).  
Надпись «Ад  
пожирает  
грешных»

скульптура, возможно, не одновременна ей»<sup>6</sup>.

Однако в отчете о реставрации Магдебургских врат 1980 г. сказано: «Цвет бронзы фигуры Авраама и служащая ей фоном пластина одинаковы и отлиты, повидимому, одновременно»<sup>7</sup>.

При монтаже и реставрации врат пластины-рельефы перемещались с одного места на другое.

Еще в древние времена была нарушена композиция «Вознесение» (верхняя сцена левой створы) (1—3).

Центральная пластина с изображением «Христос среди двух ангелов» (44) была перемещена на правую створу, а в центр сцены «Вознесения» поместили рельеф с изображением «Христос среди апостолов Петра и Павла» (2). Теперь верхняя сцена левой створы предстает в таком виде: в центре Христос с апостолами Петром и Павлом, а по сторонам две группы апостолов, причем левую группу возглавляет Богородица, а правую апостол Петр.

Таким образом, апостол Петр представлен дважды в одной композиции.

Разобщена композиция «Въезд Христа в Иерусалим» (27). Сюда вклинилась «Фигура неизвестного со свитком» (28). Переставлены местами рельефы «Крещение» (4) и «Встреча Елизаветы с Марией» (14). Перестановка рельефов нарушила первоначальный идейный замысел врат. В свое время исследователи Ф. Аделунг<sup>8</sup>, арх. Макарий<sup>9</sup>, а позже Н. П. Сычев<sup>10</sup> писали, что цвет бронзы на вратах не одинаковый — коричневый, желтый, зеленоватый, красно-кирпичный, золотистый. Это подтвердила и последняя (1980 г.) реставрация врат. Некоторые рельефы красно-кирпичного цвета — такие, как «Распятие» (38), «Крепость и убожество» (19), «Бегство в Египет» (15), «Вознесение Ильи Пророка» (18). Другие рельефы золотистого цвета. Например, «Львиная маска» (левая створа) (13), «Богородица с Христом на троне» (9), «Мастер Риквин» (20). Некоторые пластины зеленовато-коричневые: «Въезд Христа в Иерусалим» (27), некоторые темно-коричневые: «Грехопадение» (21), «Рождество Христово» (6). Рельефы не только разнообразны по цвету, но техника литья и художественная обработка их поверхности различны. Некоторые композиции более динамичны, другие статичнее. Есть рельефы проще, лаконичнее, художественная обработка их несколько беднее. Например, «Вознесение Ильи Пророка» (18), «Сретение» (11), «Биение Христа» (37). Другие композиции более торжественны, богаче по орнаментике. Например, «Шесть апостолов» (3), «Христос среди двух ангелов» (44), «Богородица с Христом младенцем на троне» (9). Великолепны по технике литья и художественной обработке портреты епископов Вихмана (43) и Александра (17). Нужно отметить изумительную пластику и строгую величественную монументальность врат. В сравнении с близкими по времени и стилю дверьми Гильдесгеймского собора 1015 г., Аугсбургскими 1045 г., а также вратами церкви Св. Зенона в Вероне врата Софии Новгородской по технике исполнения и с точки зрения содержания принадлежат к самым богатым. Во многих сценах ярко подчеркнута психология момента происходящего. Так, в сцене «Распятие Христа» (38) переданы глубокая всепроникновенная любовь и человечность. Страдающий



на кресте Христос в знак утешения подает руку скорбящей Богоматери. В сцене «Петр в темнице» (33) один из стражников тайно знаменуется (крестится). В ветхозаветной сцене «Сотворение Евы» (23) Бог с большим усилием и напряжением тащит Еву из ребра Адама, на чем лице блаженная улыбка.

На ряде пластин имеются начертанные какие-то условные знаки в виде треугольников, кружков, черточек. Как многообразны по размеру, очертаниям и цвету пластины-рельефы, так же неоднобразна и кайма врат. Ее части различны по цвету, рисунку, размеру, о чем уже было сказано ранее. Все это говорит о том, что части врат выполнялись разными мастерами, возможно, в разное время и в различных мастерских. Исследователями давно было замечено, что клейма врат раз-

личны по стилю, имеются различия и в иконографическом типе. Одни фигуры выполнены в низком рельефе, другие в высоком рельефе. И. Толстой и Н. Кондаков в книге «Русские древности» писали: «Корсунские врата, как то часто бывало с подобными редкими памятниками, составлены из кусков, т. е. скупленных и собранных, т. е. могли скупить части нескольких разобранных и разрушенных врат... что эти врата сборного состава являются и двое епископов на них представлены — Магдебургского и Плоцкого»<sup>11</sup>.

Сборность врат подтвердили реставрация и исследования 1980 г.<sup>12</sup> Вот что сказано в отчете о реставрации врат: «Реставрация 1980 г. и исследование врат показали различие количественного состава, твердости, хрупкости и цвета бронз

*Мастер Авраам, рельеф Магдебургских врат*

*Христос среди апостолов Петра и Павла, рельеф Магдебургских врат*



*Мастер  
Вайсмут,  
рельеф  
Магдебург-  
ских врат*

*Мастер  
Риквин,  
рельеф  
Магдебург-  
ских врат*

*Мастер  
Зигер, рельеф  
Магдебург-  
ских врат*

большинства клейм, в том числе и близких по стилистическим и художественно-технологическим особенностям, что может свидетельствовать об их разнообразной отливке, во всяком случае из разной шихты, хотя, возможно, и в одной бронзолитейной мастерской.

Вместе с тем некоторые пластины-рельефы имеют столь существенные отличия в составе и свойствах сплава, в технологических особенностях и в стиле изображений, что их изготовление в другое время и в иных мастерских не вызывает сомнений. К числу таких относятся рельефы: „Неизвестная фигура“ (40), „Мастер Авраам“ (22), «Голова и ноги ангела на пластине „Сотворение Евы“» (23), „Ручка львиной маски“ (13) (левая створа), „Кайма нижней части обеих створ“, „Вознесение Ильи Пророка на небо“ (18), „Крепость и убожество“ (19), „Грехопадение“ (21), „Три воина“ (46), „Христос среди апостолов Петра и Павла“ (2)». И далее в отчете сказано: «Анализ стилистических и технических особенностей рельефов верхнего клейма левой створы позволяет



считать, что среди трех рельефов, центральный с изображением „Христа среди апостолов Петра и Павла“ является более ранним произведением романской пластики и может датироваться XI в. Этим же столетием данную пластину-рельеф датируют немецкие авторы»<sup>13</sup>. Н. П. Сычев некоторые детали врат также относит к XI в.<sup>14</sup> Мы можем добавить, что и иконографические типы изображенных на этом рельефе Христа и апостолов Петра и Павла иные, нежели на других рельефах врат.

О сборности врат говорят и надписи, где отлитые вместе с рельефами, где вырезанные поверх пластин и где совершенно отсутствующие. Итак, кажется, ничто не препятствует предположению о том, что романские врата Новгородской Софии собраны из нескольких разрозненных врат. Здесь следует отметить любопытную деталь, имеющуюся на вратах, так называемую пластину-рельеф «Неизвестное изображение». На вратах имеются изображения-портреты трех мастеров, которые причастны к изготовлению Магде-





бургских врат: это два немецких мастера — Риквин (20) и Вайсмут (24) и русский мастер Авраам (22). Они изображены с атрибутами мастеров-литейщиков. Риквин изображен с клещами в левой руке, поднятыми вверх, и с весами в правой руке. Вайсмут изображен с клещами, опущенными книзу, которые он крепко держит в обеих руках. Над головами мастеров латинские надписи с их именами. Русский мастер Авраам изображен с клещами в левой руке, опущенными вниз, и молотом в правой руке, поднятым вверх. Над головой его славянская надпись «Мастер Авраам».

Однако на вратах, по-видимому, имеется изображение еще одного мастера, трудившегося над изготовлением врат, изображение которого до сих пор не было в поле зрения исследователей. Это так называемая «Фигура неизвестного» (26), изображенного на правой створе, во втором ярусе, слева от сцены «Въезд в Иерусалим».

На узкой пластине, вытянутой по вертикали, пластине такого же размера

и очертания, как пластины с рельефными изображениями трех вышеупомянутых мастеров (12,5 × 37 см), изображен мужчина средних лет с пышной короткой бородкой и усами, волосами, расчесанными на прямой пробор и забранными за уши. Голова слегка опущена вниз. Фигура представлена в напряжении. В левой руке мужчина держит клещи, опущенные книзу, в правой руке предмет с слегка изогнутым концом, напоминающий нож. Обе руки плотно прижаты к груди. Одежда на нем, доходящая до колен, точно такая же, как на мастере Вайсмуте. Однако у «неизвестного» поверх одежды надет передник, украшенный чешуйчатым орнаментом. Сапоги на нем такого же покроя, как у Риквина. Ноги «неизвестного» твердо стоят на прямоугольной подставке (идентичной подставке Риквина и Вайсмута).

Пластина справа имеет зазубрины, как и пластина с рельефом мастера Риквина. На пластине над головой изображенного латинская надпись *SIGERE* без славянского перевода, начертание букв точно как у Риквина и Вайсмута.

По-видимому, нет никакого сомнения в том, что это изображение еще одного мастера — Зигера, который участвовал в изготовлении врат. Вероятно, это мастер-словорез. Нож с загнутым концом, изображенный в правой руке Зигера, мог служить этой цели. До реставрации врат 1835 г. эта фигура числилась под № 30, т. е. она располагалась ярусом ниже, перед рельефом «Предательство Иуды» (31).

Вот что мы находим у Ф. Аделунга в монографии «Корсунские врата» об этом рельефе. Во-первых, здесь она числится как «Неизвестное изображение». Аделунг говорит: «Судя по одежде, это, должно быть, воин. На нем, кроме обыкновенной одежды, достигающей до колен, род чешуйчатого панциря. В правой руке у него нож, а в левой длинный меч. В обеих руках, прижатых к груди, держит он узкую ленту, над изображением латинская надпись *IGERE*, которую объяснить едва я осмеливаюсь. Догадку смелую выскажу, что это слово означает может быть Игоря 913—945, прославленно-го князя-победителя»<sup>15</sup>.

В чем кроется ошибка Аделунга в описании фигуры мастера Зигера? Во-первых, передник он принял за род чешуйчатого панциря; во-вторых, клещи он принял за

меч (что весьма удивительно, так как предмет, находящийся в левой руке «фигуры неизвестного», ничем не напоминает меч); в-третьих, воины на вратах изображены в остроконечных шлемах, а мастера с обнаженной головой. В надписи *SIGERE* он не рассмотрел первой буквы S и читал надпись как *IGERE*. И совершенно странное предположение на вратах князя Игоря.

По-видимому, «Фигура неизвестного мужчины с книгой» (7) также причастна к изготовлению врат. Одежда на данной фигуре точно такая же, как на мастере Вайсмуте. Отличие лишь — широкие рукава. Можно предположить здесь изображение ученого-книжника, который давал сюжеты для изображений на вратах.

Подобные пластины с одиноко стоящими фигурами, а их на вратах шесть, так и числятся в литературе, как «неизвестные изображения». Вряд ли прав был Аделунг, когда писал, что они являлись лишь вставками для заполнения небольшого пространства, которое оставалось пустым<sup>16</sup>.

Н. П. Сычев в статье «О рельефах известных Корсунских врат» писал, что к интересным остаткам старины на вратах относятся следы позолоты на некоторых рельефах<sup>17</sup>.

При очистке врат из-под черного покрытия на некоторых рельефах прослеживались остатки золотистого цвета, похожего на позолоту, однако исследование состава поверхностного слоя бронзы тех участков, которые имели наиболее выраженное сходство с позолотой, не подтвердило ее наличия<sup>18</sup>.

Несколько слов о названии врат.

Исследователи называли романские врата Софии по-разному: Корсунские, Сигтунские, Плоцкие, Магдебургские.

Самое древнее название врат «Корсунские» встречаем у Герберштейна, побывавшего в Новгороде в 1517 г.

В ценном историческом источнике в «Чиновнике Новгородского Софийского собора», изданном А. Голубцовым в 1899 г., Западные врата Софии неодноразно называются Корсунскими<sup>19</sup>.

«Чиновник» был составлен в XVII в., но в качестве источников авторы его пользовались более ранними изложениями служб и чинов, проходивших в Софийском соборе<sup>20</sup>.

Путешественники, ученые XVIII—XIX в., упоминавшие или писавшие о романских вратах Новгородской Софии, как правило, называли их Корсунскими<sup>21</sup>.

Сигтунская гипотеза стала распространяться в Новгороде в XVIII в. Однако, как известно, эта гипотеза, основанная на древнем шведском предании и воспоминаниях старожилов г. Сигтуны<sup>22</sup>, а также на искаженном названии «Корсунские» (обращенное в Сартунские или Сигтунские)<sup>23</sup>, давно подверглась критике и утратила свою реальную историческую достоверность<sup>24</sup>. Кстати, надо заметить, что когда в Новгороде стала распространяться сигтунская гипотеза, то шведскими или сигтунскими вратами стали называть врата XI в. византийской работы (которые, по-видимому, в древности не имели определенного названия).

Ф. Аделунг писал, что эти врата (якобы слышал от новгородцев) иногда называли серебряными, вероятно, говорит он, по светло-желтому цвету. Г. Бреннер в своем письме о вратах Софии Новгородской к шведскому историку Валлину также упоминает о серебряных вратах<sup>25</sup>.

В XX в., и особенно в последние десятилетия, настойчиво выдвигается польскими исследователями плоцкая гипотеза. Западные врата Софии они называют не иначе как Плоцкие<sup>26</sup>.

Довольно распространенным в XX в. стало название врат «Магдебургские», что связано с местом их изготовления.

Однако нет в древних письменных источниках врат из Новгородской Софии Сигтунских, либо Плоцких, либо Магдебургских. Известны лишь с древнейших времен врата Корсунские и Золотые, изготовленные в 1336 г.

Итак, из сказанного выше становится ясно, что с древних времен западные врата Софии Новгородской называли Корсунскими, что означало в Древней Руси необычные, красивые, великолепные, искуснейшие по работе. От врат этих с древних времен западная паперть называется Корсунской.

Так не правомочно ли сохранить за вратами (независимо, каким путем они попали в Новгородскую Софию; кстати, это вопрос, который до сих пор остается открытым) их искони древнее емкое название «Корсунские».

В заключение хочется сказать вот еще что: в связи с постановкой вопроса о том,



каким путем романские врата попали в Новгородскую Софию, нам кажутся небезынтересны в этом отношении слова, приведенные В. Н. Татищевым в его известном труде «История Российская». Под 1336 г. «В Новгороде владыко Василий устроил двери медяны, золочены, привезшие из немец купи ценою великою»<sup>27</sup>. К сожалению, Татищев не указал, из какого источника им взяты последние важные слова «привезшие из немец купи ценою великою». Вполне возможно, что они относятся именно к Магдебургским вратам. Однако В. Н. Татищев их, вероятно, случайно приобщил к летописному 1336 г., где речь идет об изготовлении так называемых Васильевских золоченых врат<sup>28</sup>. Хочется высказать предположение, что Корсунские врата могли быть привезены из г. Корсунь, с которым древняя Русь имела тесные связи.

\*

<sup>1</sup> Реставрацию врат производили сотрудники ВНИИР А. В. Семечкин, А. Г. Шишигин, Ф. Б. Аракелян, Н. В. Тимофеева под руководством М. К. Калиш:

а) в задачу реставрации входило — очистка поверхности врат от загрязнений, удаление искусственного сульфидного покрытия; ремонт бронзы (ликвидация разнообразных дефектов — заделка трещин, установка заплат-вставок и т. д.);

б) улучшение состояния сохранности и повышение атмосферостойкости;

в) возвращение вратам художественного своеобразия цвета и фактуры поверхности бронзы.

Демонтаж облицовки ограничивался отдельными клеймами, как-то: верхнее клеймо левой створы (1—3), пластин-рельефов с изображениями «Мастера Риквина» (20), «Мастера Авраама» (22) и некоторыми другими деталями.

См.: Отчет о реставрации Магдебургских врат. Новгород, 1980. Архив Новгородского музея-заповедника. ЖФК-126, папка 73—1. С. 26—27.

<sup>2</sup> Сычев Н. П. О рельефах известных Корсунских врат // ЗРАО. 1913. Т. IX. С. 349—351.

<sup>3</sup> См.: Отчет о реставрации Магдебургских врат. С. 34.

<sup>4</sup> Известия императ. археологической комиссии. Вып. 59 // Вопр. реставраций. Пг., 1915. Вып. 16. С. 18—19.

<sup>5</sup> Анисимов А. И. Автопортрет русского скульптора Авраама // Известия АН СССР. Сер. VIII. 1928. № 3. С. 173—184.

<sup>6</sup> Поннэ А. В. К истории романских дверей Софии Новгородской // Средневековая Русь. М., 1976. С. 193.

<sup>7</sup> Отчет о реставрации Магдебургских врат. С. 21.

<sup>8</sup> Аделунг Ф. Корсунские врата, находящиеся в Новгородском Софийском соборе. М., 1834. С. 2.

<sup>9</sup> Арх. Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Ч. II. С. 270.

<sup>10</sup> Сычев Н. П. Указ. соч. С. 349.

<sup>11</sup> Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. VI. С. 122—123.

<sup>12</sup> Отчет о реставрации Магдебургских врат. С. 33—34, 48. Табл. 3. (Результаты исследования состава бронз.)

Исследования количественного содержания элементов в бронзе производились методом эмиссионного спектрального анализа.

Исследование состава бронз выполнено в спецлаборатории ВНИИ МВД. 1980 г. (Пробы бронзы отбирались с оборотной стороны пластин при демонтаже некоторых клейм, а также при механическом исправлении дефектов. Пробы имели вид опилок, стружек.)

<sup>13</sup> Hans—Joachim Krause und Ernst Schubert. Die Bronzetur der Sophienkathedrale in Nowgorod. Insel—Verlag. Leipzig, 1968. S. 50.

<sup>14</sup> Сычев Н. П. Указ. соч. С. 350.

<sup>15</sup> Аделунг Ф. Указ. соч. С. 44—45.

<sup>16</sup> Там же. С. 13.

<sup>17</sup> Сычев Н. П. Указ. соч. С. 351.

<sup>18</sup> Отчет о реставрации Магдебургских врат. С. 49.

<sup>19</sup> Голубцов А. П. Чиновник Новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 183, 186, 205.

<sup>20</sup> Там же. С. XII—XX.

<sup>21</sup> См. подробно: Аделунг Ф. Указ. соч. С. 128—139; Руссов С. Еще о Корсунских вратах Новгородского Софийского собора // Отечественные записки. 1825. № 62. С. 419—428. Некоторые исследователи, и в частности С. Руссов, связывали название врат «Корсунские» с древним преданием о вывозе каких-то врат из Корсуны князем Владимиром.

<sup>22</sup> Шаскольский И. П. Предание о Сигтунских вратах и его достоверность // Учен. зап. ЛГУ. № 12, серия историческая. Л., 1949. Вып. 14. С. 120—135.

<sup>23</sup> Аделунг Ф. Указ. соч. С. 156—159. Здесь помещено письмо Г. Бреннера, адресованное шведскому историку Валлину, в нем речь идет о Сартунских вратах. В письме шведского королевского библиотекаря Г. Бреннера много путаницы в отношении врат Новгородской Софии. Он смешивает врата византийской работы XI в. с вратами Магдебургскими и, самое главное, из названия «Корсунские врата», которое он услышал в Новгороде, легко сделал «Сартунские». Действительно, Корсунские—Сартунские—довольно близкие слова по звучанию.

Ф. Аделунг замечает, что, по мнению Бреннера, русские называли некогда Сигтуну Сартуною, но это не имеет ни исторического, ни этимологического доказательства.

<sup>24</sup> Альмгрен С. К легенде о Сигтунских вратах // Сб. Новгородского общ-ва любителей древности. 1912. Вып. 6. С. 23—26; Поннэ А. В. Указ. соч. С. 192—193.

<sup>25</sup> Аделунг Ф. Указ. соч. С. 147, 157.

<sup>26</sup> Askanas K. Brazowe drzwi polockie w Nowogrodzie Wielkim Towarzystwo naukowe plockie. Plock, 1971. Библиографический обзор работ, вышедших на польском языке. См.: Chojnacki J. Romanske drzwi plockie w pismiennictwie polskim (1582—1974) // Notatki Plockie. 1974. 4/78. С. 50—51.

<sup>27</sup> Татищев В. Н. История Российская. М.; Л., 1965. Т. V. С. 88.

<sup>28</sup> I Новг. летопись. М.; Л.; 1950. С. 341.

ПСРЛ. II. III Новг. летопись. СПб., 1841. Т. III. С. 131, 225.

## МАСТЕРА РОСПИСЕЙ АХТАЛЫ

*А. М. Лидов*

Росписи церкви Богоматери в монастыре Ахтала — самый значительный памятник средневековой монументальной живописи на территории Армении. Как показало исследование исторических источников, росписи были созданы в 1205—1216 гг. по заказу полководца грузинского царства и правителя отвоеванных армянских земель Иванэ Мхаргрдзели, под влиянием царицы Тамары перешедшего из армяно-монофизитской веры в халкедонитское православие<sup>1</sup>. Ктитор превратил изначально монофизитский монастырь в крупнейший халкедонитский центр Северной Армении. Росписи, украсившие вновь построенный большой купольный храм, сопровождались греческими и грузинскими надписями, являвшимися в XIII столетии отличительным признаком принадлежности к армяно-халкедонитской церкви, которая таким образом декларировала свою общность с конфессионально родственными византийской и грузинской церквами<sup>2</sup>.

Историко-художественное значение памятника было оценено еще исследователями XIX в., однако до последнего времени росписи Ахталы не только не были изучены, но даже не опубликованы<sup>3</sup>. Это объясняется как спорами о национальной принадлежности памятника, так и невозможностью тщательного исследования высоко расположенных изображений, иногда почти неразличимых под вековыми наслоениями. Ситуация изменилась с началом реставрации росписей, осуществленной в 1978—1989 гг. Управлением охраны памятников Армении. Построенные реставрационные леса и расчистка изображений позволили изучить буквально каждый сантиметр живописной поверхности и конкретно ответить на многие вопросы. Адекватному пониманию памятника способствовал и технологический анализ живописи Ахталы, проводившийся в течение нескольких лет в лаборатории физических и химических исследований московского ВНИИ реставрации.

Главная задача предлагаемой статьи со-

стоит в выявлении и классификации индивидуальных стилистических манер росписей Ахталы, публикации и введении в науку совершенно нового художественного материала, способного создать представление о целой группе средневековых мастеров. Стилистическое исследование живописных манер росписей Ахталы не претендует на познание всей художественной культуры эпохи, однако оно позволяет глубже понять некоторые общие проблемы монументальной живописи начала XIII в., до сих пор являющейся одним из наименее изученных разделов в истории восточнохристианского искусства.

В связи с выяснением художественной среды, в которой сложился стиль каждого из мастеров, возникает и особый вопрос об их этнической принадлежности. По этому поводу в научной литературе существуют две прямо противоположные точки зрения. Одни исследователи приписывают создание росписи исключительно грузинским мастерам, другие — армянским<sup>4</sup>. Надо сказать, что проблема имеет более общий характер и касается не только Ахталы, но и всех халкедонитских памятников на территории Армении. Изучение росписей Ахталы на основе сопоставления результатов стилистического анализа с «археологическими», палеографическими и иконографическими данными может дать конкретный материал для разрешения этой актуальной проблемы.

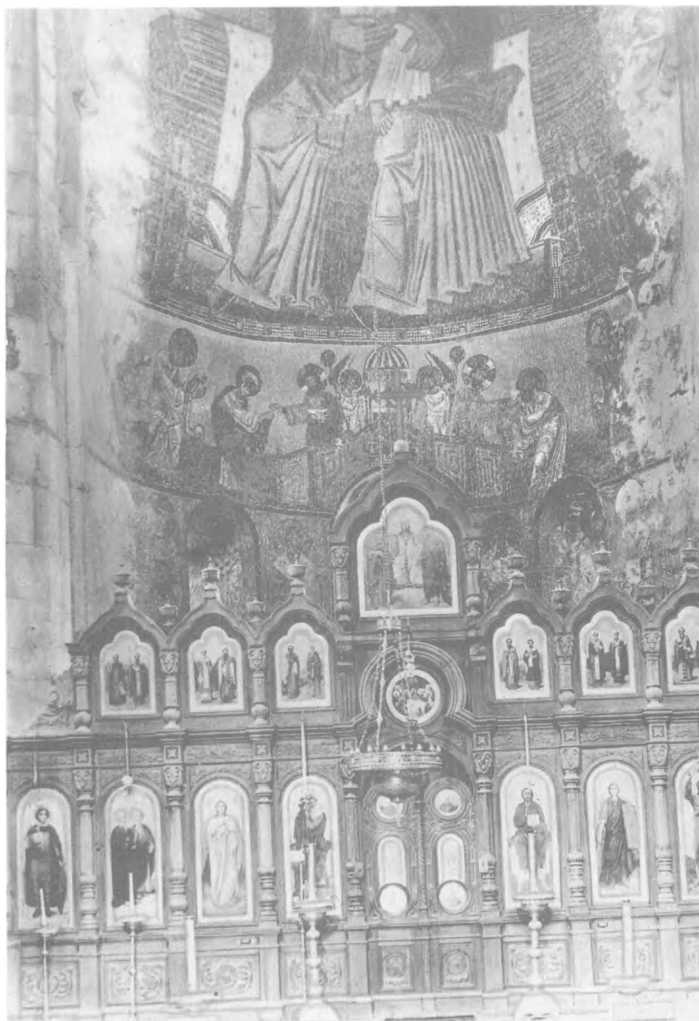
Наиболее яркой характерной чертой, бросающейся в глаза даже при предварительном знакомстве с росписями Ахталы, является редкое разнообразие стилистических манер, отличающихся и по композиционному построению, и по цветовому решению, и по конкретным приемам письма. Более внимательный взгляд позволяет выделить 3 большие группы изображений, расположенные в разных частях храма (в алтарной апсиде, на северной и южной стенах, на западной стене)<sup>5</sup>. Первая и вторая группы могут быть признаны работой двух художников, каждый из которых обладал легко узнаваемой ин-

дивидуальной манерой. Западную часть расписывало несколько мастеров, довольно близких между собой и, в свою очередь, резко отличающихся от первых двух художников. По всей видимости, в Ахтале работала не единая артель, а ряд мастеров, специально собранных ктитором Иванэ Мхаргрдзели для выполнения большого и необычного заказа — росписи главного халкедонитского храма Северной Армении.

Все мастера были сложившимися художниками и несомненно имели значительный опыт в расписывании храмов. Об этом ясно говорит идеальная согласованность изображений с архитектурным пространством, точность пропорциональных соотношений, использование специфически монументальных выразительных средств. Кроме того, надо отметить незаурядное качество исполнения, стоящее на уровне самых лучших произведений средневекового армянского и грузинского искусства. Однако высокое мастерство только подчеркивает различие стилистических решений. Столь разнородная картина не имеет аналогий среди известных памятников монументальной живописи Кавказа XI—XIII вв. Если в других росписях конкретные манеры, как правило, сосуществуют в рамках единого стиля, то ахталские мастера принадлежат к разным стилистическим направлениям. В этом смысле росписи Ахталы представляют собой своеобразную антологию восточнохристианской живописи начала XIII в.

## 1. ГЛАВНЫЙ МАСТЕР

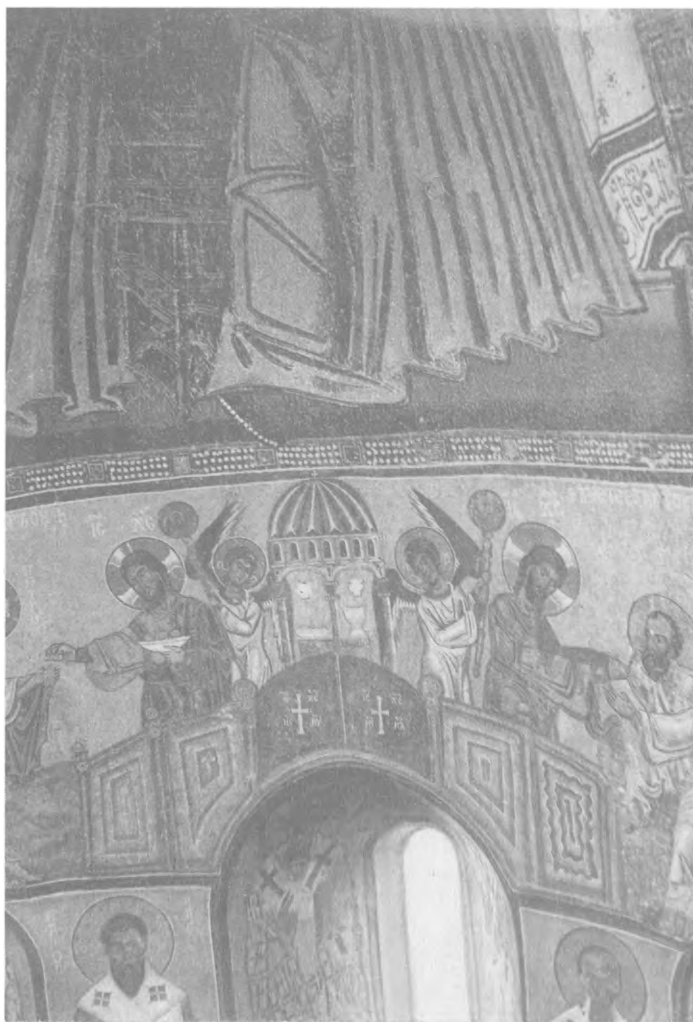
Росписи алтарной апсиды, расположенные в символически наиболее значимой части храма, вероятнее всего, принадлежат главному мастеру. Этноконфессиональную принадлежность этого художника можно определить, не прибегая к стилистическому анализу. В некоторых изображениях святителей осыпался живописный слой и обнажился подготовительный рисунок, сделанный красно-коричневой краской по грунту<sup>6</sup>. Два рисунка сопровождают надписи, нанесенные небрежно той же красно-коричневой краской. Одна надпись "ΔΗΘΝΙΜ" — греческая, в изображении Дионисия Ареопажита<sup>7</sup>. Другая надпись "ΕΦΥΕ/ε̅ρ̅ς̅ε̅"



начертана армянскими буквами в изображении Евсевия Кесарийского, в верхней части сохранился синий фон с официальной греческой надписью. Любопытно, что звучание армянской надписи характерно не для литературного, а разговорного произношения имени<sup>8</sup>.

Назначение «черновых» надписей на подготовительном рисунке хорошо понятно. С их помощью мастер для себя отмечал, где будет изображен тот или иной святитель. Естественно, при этом художник пользовался наиболее близкими языками, один из которых был родным. Такими языками для него были армянский и греческий. Конфессиональная принадлежность мастера известна. Сопоставление фактов позволяет прийти только к одному выводу: главный мастер был армянином-халкедонитом, возможно длительное

Главный мастер.  
Росписи алтарной апсиды



Главный мастер.  
Приглашение апостолов

время прожившим в грекоязычной среде. Кажется вполне закономерным, что ктитор росписи Иванэ Мхаргрдзели пригласил в качестве главного мастера своего единоверца и соотечественника.

Выяснение принадлежности мастера к армянам-халкедонитам еще не дает ответа на вопрос о художественной среде, в которой сформировался его стиль. Было бы логичным предположить, что мастер сложился как художник в соседней Грузии, где в начале XIII в. подлинного расцвета достигает искусство монументальной живописи, создаются многочисленные росписи и работает целый ряд талантливых мастеров. Однако это предположение не подтверждается при изучении техники и стиля росписи алтарной апсиды, принципиально отличающейся от грузинских памятников. В первую оче-

редь надо отметить особенности техники письма, являющиеся более устойчивыми признаками, чем стилистические приемы, легко подверженные влиянию моды. В изображении ликов мастер кладет сплошной темно-зеленый санкирь, контрастирующий с последующими слоями высветлений. Этот прием, широко распространенный в византийском искусстве, в Грузии до начала XIV в. практически не встречается. В изображении одеяний высветления и притенения также в соответствии с византийской манерой делаются в три «силы», тогда как в грузинских памятниках используются одна или две «силы»<sup>9</sup>.

Более отчетливо различие видно в стиле фресок. Обращает на себя внимание общее цветовое решение росписи алтарной апсиды. На интенсивном синем фоне контрастно выделяются фигуры, написанные яркими красками. Колорит грузинских росписей начала XIII в. достаточно сдержанный. Грузинские мастера, стремясь к гармонизации общего цветового решения, отказываются от византийского принципа контрастного противопоставления фигуры и фона. Можно заметить еще одну чисто византийскую особенность цветового решения: позем с сцене «Причащение апостолов» написан ярко-зеленым тоном. Грузинским художникам зеленый позем казался, по-видимому, слишком натуралистичным, поэтому в росписях XI—XIII вв. почти всегда используются декоративно-условные синие или белые поземы.

В отличие от грузинских художников раннего XIII в., исповедующих идеал изысканной красоты и гармонии, главный мастер Ахталы стремится к максимальной драматизации изображения. Он сознательно нарушает архитектонику в расположении регистров, делая верхний регистр непомерно большим. Движения свободно расположенных фигур резки и внушительны, жесты утрированы, естественные пропорции искажаются. Фигуры показываются в высоком рельефе, формы объемны, несколько тяжеловесны. Пышные одеяния ниспадают чрезмерно многочисленными плотными складками. В изображении ликов яркие светящиеся пробела часто положены непосредственно на санкирную основу. Возникающий драматизирующий эффект контрастного противопоставления усиливается за счет рез-

ких притенений, подчас как бы дублирующих белильные высветления.

Интерес к драматизации сочетается с повышенной декоративностью. Для мастера важно подчеркнуть обособленность, декоративную самостоятельность каждой конкретной формы. Так, рисунок одеяний распадается на чисто орнаментальные узоры параллельно повторяющихся или рассыпающихся веером складок. Художник добивается значительной стилизации всех элементов изображения. Пробела, превращенные в плотные, тонкие линии, очерчивают формы и имеют скорее декоративный, нежели символический смысл. Тени на ликах четко вырисовываются, тяготеют к геометрической правильности. Изображение волос, когда каждый спиралевидный завиток отделяется особой контурной линией, становится последовательно орнаментальным.

Мастер охотно использует принцип ритмических повторов. Вычурная линия складки на лбу может быть повторена в очертаниях шейной впадины. При этом единый графический мотив дается как бы в разном масштабе. Таким образом, создается впечатление движения, своего рода пульсации формы. Используя богатую палитру совершенно условных изобразительных приемов, художник представляет небесную литургию как ирреальное и пышное драматическое действо. Поиск максимально экспрессивных внешних эффектов в его искусстве органично сочетается с повышенной спиритуализацией образа, стремлением создать ощущение сверхчеловеческого напряжения и сосредоточенной силы.

Отмеченные черты стиля не характерны для одновременных грузинских росписей. Они находят очевидные параллели среди памятников так называемого «динамического» или «экспрессивного» направления в византийской живописи рубежа XII—XIII вв.<sup>10</sup> Как известно, центральным памятником этого направления являются росписи Курбиново в Македонии (1191)<sup>11</sup>. Однако фрески алтарной апсиды Ахталы наиболее близки не самим росписям Курбиново, а некоторым памятникам, образующим особую тенденцию в рамках экспрессивного стиля. В этих росписях уходят маньеристическая утонченность, нервная изломанность и изысканный артистизм, игравшие столь важную роль в искусстве Курбиново. Приемы письма



становятся грубее и проще, формы обобщаются, подчеркивается объем, увеличивается масштаб фигур. Используя разнообразные средства, художники добиваются монументализации изображения. Стиль, сохранивший и даже усиливший все основные экспрессивные черты, как бы освобождается от самых сложных и вычурных своих особенностей.

Такая трактовка изображения достаточно рано появляется в восточнохристианском искусстве. Один из первых примеров дают точно датированные фрески новгородской церкви «в Аркажах» (1189)<sup>12</sup>. Сохранившиеся памятники позволяют думать, что этот стиль получил распространение около 1200 г. и обрел долгую жизнь в искусстве XIII в. Без существенных изменений он дожил до посл. четв. XIII в. и нашел яркое воплощение в таких

Главный мастер.  
Росписи 2  
и 3 регистра  
алтарной  
апсиды

точно датированных памятниках, как росписи Манастира в Македонии (1271)<sup>13</sup> или Мутулос на Кипре (1280)<sup>14</sup>. Монументальный пафос этого стиля оказался созвучен идеям новой эпохи. Сохранение линейной стилизации форм также импониовало определенным кругам заказчиков, ориентирующихся на подчеркнuto экспрессивный, драматически яркий художественный язык XII в., способствующий повышенной спиритуализации образа<sup>15</sup>.

По мнению В. Джурича, памятники этого стиля образуют целое направление в искусстве около 1200 г.<sup>16</sup> Радикальное новшество исследователь видит в особых, несколько укороченных пропорциях фигур, существенно отличающихся от принятых в комниновскую эпоху. Святые наделяются крупными, плотно сбитыми телами с широкими шеями и большими головами. Они полны созидательной энергии и вдохновлены новым идеалом красоты, который будет господствовать в живописи XIII в. При этом остается неизменным комниновский тип лица. Используются приемы линейной стилизации и интенсивные контрастирующие цвета, характерные для росписей вт. пол. XII в. Однако все традиционные формы значительно укрупняются, становятся последовательно монументальными, что находит выражение в геометризации рисунка, обобщенной трактовке высветлений и притенений, в подчеркивании нерасчленимой цельности объема.

Среди выделенных исследователем памятников ближайшую аналогию алтарным фрескам Ахталы дают росписи церкви Христа Антифонита на Кипре<sup>17</sup>. Сравнение фронтальных изображений святых епископов показывает, что совпадают не только общие черты стиля, но и конкретные приемы письма. К примеру, в живописи ликов стилизованные света дублируются тонкими линиями притенений. С помощью этого очень простого и почти абстрактного рисунка, существенно отличающегося от световых узоров более раннего времени, подчеркивается геометрическая структура изображения и усиливается надличностное начало в образе. Очень похоже трактованы и седые волосы святителей. На более темную основу положены длинные параллельно повторяющиеся линии, образующие крупные орнаментальные формы, декоративный характер которых местами акцентирует черный

обводящий рисунок. Значительное сходство находим в типах лиц с широкими лбами, глубоко посаженными глазами, напряженным скошенным взглядом, характерно маленьким плотно сжатым ртом и рельефно выписанными ярко-красными губами. При некотором различии индивидуальных манер сходство кипрских и ахталских фресок настолько велико, что возникает убеждение если не в прямой связи мастеров, то в существовании вполне определенного общего источника-образца.

Более или менее точные аналогии алтарным росписям Ахталы можно найти и в других памятниках, созданных около 1200 г. Этот стиль был популярен на Афоне, его проявления можно заметить в двух изображениях апостолов Петра и Павла, сохранившихся от росписей в келии Рабдуху и библиотеке монастыря Ватопед (1197—1198)<sup>18</sup>, в мозаичной иконе «Богоматерь с младенцем» из Хиландара (ок. 1198 г.)<sup>19</sup>, т. е. во всех трех памятниках, связанных с Афоном около 1200 г. Драгоценная технически совершенная мозаичная икона Богоматери, предположительно исполненная константинопольским или солунским мастером, свидетельствует о высоком происхождении интересующего нас стиля. Огромные глаза с застывшим взглядом, неестественно подчеркнутый объем, жестко схематичный рисунок не были следствием провинциальности мастера, но отражением сознательной художественной концепции, возможно выработанной в самой византийской столице. Как кажется, такой идеал существовал в византийской традиции и раньше, достаточно вспомнить мозаики Хосиос Лукас перв. пол. XI в. В определенные периоды он воскресал к новой жизни, приобретая соответствующие времени особенности. Можно думать, что это искусство, принципиально отказывающееся от классицистических ценностей, особо почиталось в монашеской среде, где оно должно было восприниматься как адекватное художественное воплощение идей действенного подвижнического служения, чуждого мирскому эстетизму. Редкое единодушие трех разных афонских художников рубежа XII—XIII вв. служит дополнительным подтверждением высказанного соображения.

Фрески Рабдуху и Ватопеда, имеющие общую основу и заметно отличающиеся





по индивидуальным манерам, позволяют поставить вопрос о динамике стиля. По-видимому, фреска Ватопеда, утрированной стилизацией форм напоминающая росписи Аркажей, связана с более ранним этапом. Фреска Рабдуху, обобщенно трактуемая объем, организующая и упрощающая систему светов, отказывающаяся от чисто внешней экспрессии при сохранении огромного внутреннего напряжения, знаменует дальнейшее развитие стиля. Между афонскими фресками проходит невидимая граница, разделяющая условные периоды до и после 1200 г. Рассмотренные в этом ряду алтарные росписи Ахталы не только исторически, но и стилистически принадлежат новому искусству XIII в. Высокая степень обобщенности и даже геометризацией всех форм, нарочитый схематизм изображения, застылость огромных широкоплечих идолообразных фигур, некая сверхконцентрация в ликах, которым вторят столь же однозначные жесты,— все говорит не о драматически изменчивом искусстве

«конца века», но о начале «архаического» этапа в новом витке художественного развития.

Ареал распространения стиля был очень широк. Помимо Кавказа, Кипра и Афона мы находим его в памятниках Македонии (ранние росписи Прилепа)<sup>20</sup> и в Синайском монастыре, где он ярко проявился в иконе «Сошествия во ад» рубежа XII—XIII вв.<sup>21</sup> Стиль был хорошо известен и на Руси. Кроме фресок Аркажей он определил индивидуальные манеры двух первых мастеров Нередицы (1199)<sup>22</sup>. Отголоски этого стиля можно заметить и в некоторых иконах XIII в., среди которых выделяется образ «Спаса Вседержителя» из Московского музея древнерусского искусства. Исследовавшая памятник Э. С. Смирнова отметила выразительные совпадения стиля иконы с алтарными росписями Ахталы<sup>23</sup>. Общим оказывается даже такой конкретный элемент, как причудливая дугообразующая складка на ладони, свидетельствующая о тщательной разработанности

Главный мастер.  
Христос из «Приглашения апостолов»

Главный мастер.  
Св. Аверкий

отдельных приемов, используемых разными мастерами одного стиля, прямые связи между которыми исторически недоказуемы.

Все названные памятники демонстрируют редкое разнообразие индивидуальных манер. Они резко отличаются и по качеству исполнения. Алтарные росписи Ахталы несколько уступают по мастерству лучшим и значительно превосходят худшие. Однако видимые различия не мешают осознать, что эти памятники образуют грани единого художественного явления, игравшего важную роль в духовной культуре рубежа XII—XIII вв. Мастер алтарной росписи Ахталы не был провинциальным или архаичным художником, случайно сохранившимся на окраине восточнохристианского мира. Стиль фресок, точно датированных 1205—1216 гг., глубоко современен. Он отражает одно из основных направлений развития «экспрессивного» стиля в византийском искусстве начала XIII в. Стилеобразующие черты алтарных росписей не могут быть объяснены влиянием «декоративной провинциальной культуры XIII в.», они вправе претендовать даже на столичное происхождение. Другое дело, что в эпоху разорения ведущих художественных центров и размывания критериев качества этот несложный и выразительный стиль мог стать популярным в провинциальной среде.

Возвращаясь к вопросу о происхождении главного мастера Ахталы, можно с уверенностью заключить, что он сложился как художник в одном из византийских центров. Стиль алтарных росписей не только не был принят в грузинском искусстве нач. XIII в., но и в некотором смысле являлся отрицанием того изысканного художественного идеала, который существовал в культуре эпохи царицы Тамары. Однако при этом росписи алтарной апсиды Ахталы обладают неким качеством, отличающим их от чисто греческих памятников и указывающим на восточное происхождение мастера. Это качество трудно сформулировать, так как оно не определено какими-либо особыми приемами, а скорее возникает как общее впечатление от изображения, чьи типично византийские формы трактованы несколько необычно.

Обращает на себя внимание своеобразное соотношение декоративно-плоскост-

ных и подчеркнуто объемных элементов, достаточно органично сосуществующих в рамках одного изображения. Возникает ощущение, что мастер использует и те, и другие элементы как равноправные выразительные средства, как бы совершенно забывая о реальном строении человеческого тела. Даже добивающиеся значительной стилизации форм греческие мастера церкви Христа Антифонита или Рабдуху не посягают на разрушение естественной пластической основы изображения. Для главного мастера Ахталы она не имеет практически никакой ценности. При общности использованных приемов письма фрески Кипра и Афона значительно больше связаны с «классической», восходящей к античности основной комниновского стиля, тогда как росписи Ахталы вызывают воспоминание об «абстрактных» формах древневосточного искусства, в них меньше естественного и индивидуального, но больше символического и декоративного.

В алтарных образах также господствует знаковое начало, по сравнению со стилистически родственными изображениями греческих художников они кажутся маскоподобными, застывшими, совершенно лишены естественных эмоций. Ахталский мастер стремится не к преобразению идеально прекрасного человеческого лица, но скорее к воспроизведению абстрактного образа. На наш взгляд, источник своеобразия алтарной росписи лежит не в сознательном использовании оригинальных приемов, но в глубинных основах художественного мышления главного мастера и в конечном итоге объясняется его этническим происхождением. Сделанное наблюдение подтверждает сравнение ахталских фресок с памятниками армянской миниатюры рубежа XII—XIII вв., в первую очередь с последовательно византизирующими рукописями «Эдесского круга»<sup>24</sup>, в которых специфические негреческие особенности стиля главного мастера находят довольно точные соответствия.

Анализ стиля полностью согласуется с предварительными выводами, сделанными на основе изучения подписей к подготовительным рисункам. Главный мастер Ахталы, армянин по происхождению и халкедонит по вероисповеданию, работал в одном из византийских центров, где пользовался как армянским, так и грече-



ским языком. Возможно ли более конкретно определить этот центр? Относительно невысокое качество исполнения не позволяет предположить, что мастер сложился как художник в Константинополе. Ближайшие стилистические аналогии делают вполне вероятной его работу в регионе Восточного Средиземноморья. Двуязычие мастера приводит к мысли об армянской среде. Как свидетельствуют исторические источники, армяне-халкедониты часто монашествовали в грузинских и греческих монастырях, расположенных в пределах византийской империи (в Антиохии, на Афоне, в Болгарии).

Кроме того, существовали особые армяно-халкедонитские монастыри. Сохранились сведения об одном таком монастыре в городе Филиппополе (современный Пловдив), где проживала крупнейшая армянская колония на территории Византии. Настоятель этого монастыря Иоанн Атман в 1170—1172 гг. представлял интересы византийского императора Мануила Комнина во время переговоров с армянским католикосом по вопросу унии церквей<sup>25</sup>. Не исключено, что главный мастер Ахталы сложился как художник в Филиппополе. Впрочем, возможны и иные варианты, например происхождение главного мастера из ближе расположенного Трапезунда, попавшего в 1204 г. в сферу влияния грузинского царства. Как мы знаем, в этом городе существовала армяно-халкедонитская община, в которой жил иеромонах Минас, сотрудничавший с Симеоном Плиндзаханкеци в переводах богослужебных книг.

Оставляя за отсутствием прямых доказательств вопрос открытым, хочется в заключение заметить, что появление мастера на Кавказе в начале XIII в. кажется вполне закономерным и исторически обусловленным. Оно может быть прямо связано с событиями 1204 г., с наступившим в результате похода крестоносцев разорением и возникшей необходимостью искать лучшей доли в Северной Армении, где на освобожденных от турок землях расцветает культура армян-халкедонитов.

## 2. ВТОРОЙ МАСТЕР

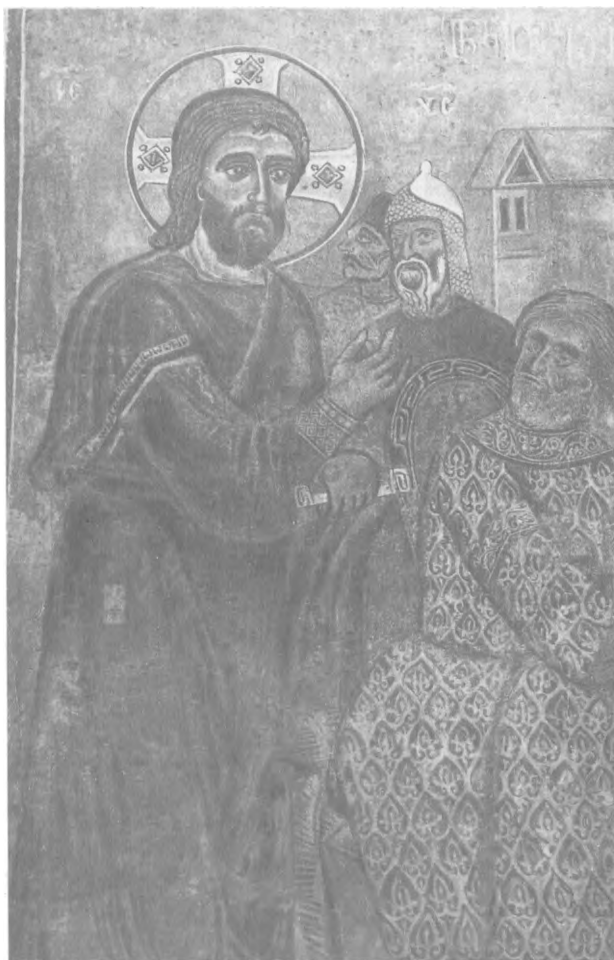
Этому мастеру принадлежат фрески двух верхних регистров южной стены, все росписи северной стены за исключением нижнего регистра, изображения в сводах



подкупольных арок. Фрески в этих частях храма отличаются наилучшей сохранностью. Практически не видно осыпей красочного слоя, в местах разрушений живопись или размыта, или уничтожена вместе со штукатуркой. Прекрасное состояние живописного слоя, крепко сцепленного с основой, приводит к мысли, что работа в основном шла по непросохшему грунту<sup>26</sup>. Особая технология исполнения объясняет, почему на южной и северной стенах в отличие от алтарной апсиды не сохранились подготовительные рисунки и черновые надписи.

Однако официальные надписи на фресках позволяют сделать интересные наблюдения. Они выполнены греческими буквами и грузинским асомтаври. Иногда одна надпись воспроизводится на двух языках, но чаще они чередуются.

*Второй мастер. Росписи северной стены*



Второй мастер. Суд Пилата

Практически все длинные надписи исполнены на грузинском, короткие — преимущественно на греческом. В грузинских надписях ясно различимы два вида начертания букв. Один несколько упрощенный тип письма, использованный в сценах «Отвержение даров» и «Суд Пилата», в точности повторяется в росписях западной стены, где, несомненно, работали другие художники. Эти пространственные надписи на фресках разных мастеров были сделаны одним человеком.

В отличие от грузинских надписи на греческом подчеркнута красивы, стилизованные буквы кажутся нарядными орнаментами. В некоторых случаях слова образуют декоративные узоры, как в надписях с именами Иосифа и Иоанна Крестителя. Греческие надписи свободно и естественно соотносятся с изображениями, тогда как грузинские тексты вписаны не всегда удачно. Знаменательно, что бе-

лила греческих надписей идентичны по составу с использованными в живописи ликов. Белила грузинских надписей заметно отличаются по цвету и плотности. В некоторых небольших изображениях видно, что греческие и грузинские надписи по-разному сцеплены с живописной основой. Так, в медальоне с изображением Иоанна Крестителя греческая надпись идеально сохранилась, а белила грузинских букв почти полностью осыпались. Следовательно, короткая грузинская надпись была исполнена после того, как штукатурка совершенно высохла, не одновременно с изображением Иоанна Крестителя.

Совокупность наблюдений показывает, что второй мастер делал в процессе работы только греческие надписи. Грузинские надписи наносились позже другими людьми, возможно художниками, расписывающими западную стену. Для этих надписей были оставлены в композициях специальные места, они несомненно были исполнены до того, как в храме разобрали леса, с которых велась роспись. Отмеченные особенности надписей позволяют поставить вопрос об этническом происхождении второго мастера. Скорее всего, он не был грузином. Наиболее вероятно греческое происхождение художника. Не исключена и его принадлежность к армянам-халкедонитам. Как и главный мастер, он мог быть приглашен из Византии. Допустимость подобного предположения подтверждается анализом стиля росписей южной и северной стен.

Во многом стиль мастера южной и северной стен близок фрескам алтарной апсиды. Обращает на себя внимание чисто византийский подход к цветовому решению изображения, основанному на контрастном противопоставлении фигуры и фона. Общей для двух художников характерно византийской особенностью является использование зеленых поземов.

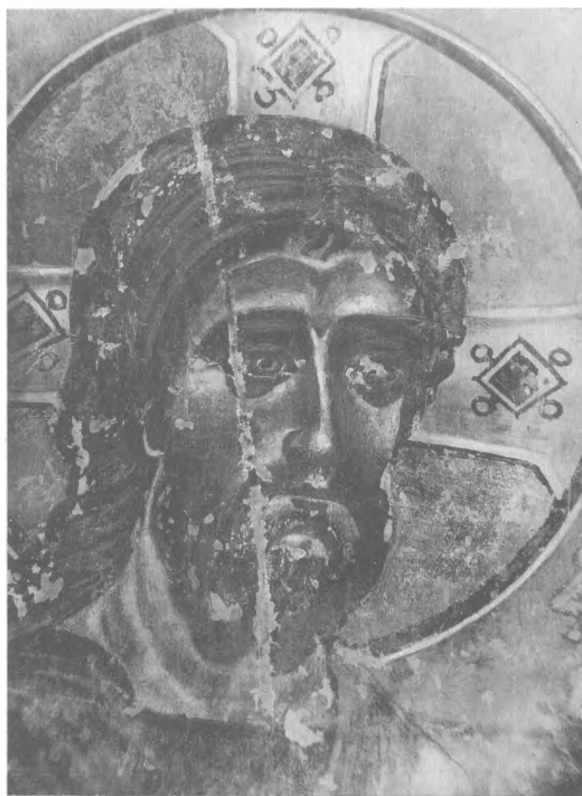
Художник южной и северной стен, так же как и главный мастер, стремится к экспрессивной трактовке изображения. В композициях сцен богородичного и христологического циклов на северной стене он подразделяет фигуры на две противостоящие группы, добиваясь повышенной драматизации. Движения фигур определены и динамичны. Их несколько укороченные пропорции, полновесные

обобщенные формы создают впечатление концентрированной и мощной энергии. Впечатление усиливается за счет нарушения естественных соотношений между фигурой и фоном. Отведенного фигурам пространства явно недостаточно для свободного движения, что создает ощущение скованности и внутренней напряженности. Пытаясь максимально усилить выразительность изображения, мастер иногда идет на сознательное упрощение художественного решения, используя даже такой несложный прием, как подчеркивание разницы в масштабах, особенно хорошо заметное в сценах страстного цикла, где фигура Христа несравнимо крупнее всех остальных.

Помимо типологических византийских особенностей и тяготения к повышенной экспрессии можно назвать и конкретные черты стиля, сближающие двух художников. К их числу относится и понимание объема, данного в высоком рельефе, и использование плотной контурной линии, решительно описывающей формы, и трагика одеяний, ниспадающих тяжелыми складками, и контрастное противопоставление высветлений и притенений. Сравнение стилистических манер не только позволяет сделать вывод о византийском происхождении второго мастера, но и утверждает, что стиль этого художника, так же как и стиль главного мастера, тесно связан с так называемым «экспрессивным» направлением в византийской живописи рубежа XII—XIII вв.

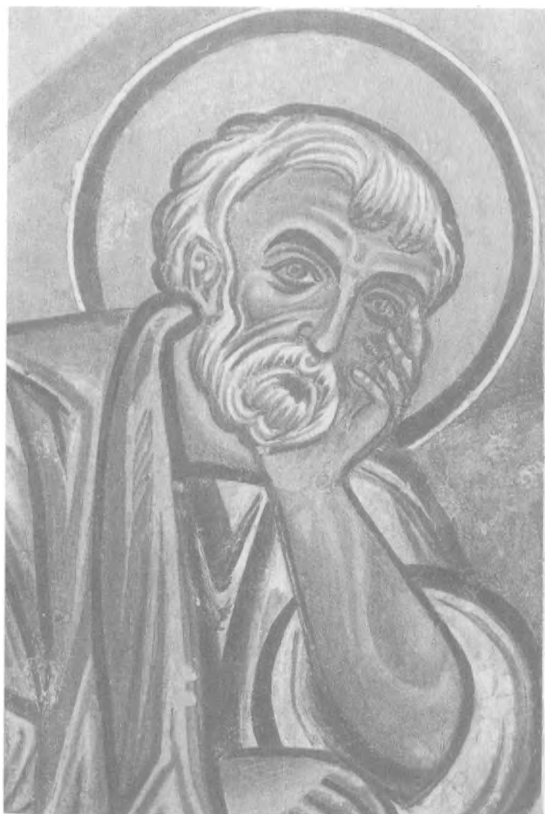
Однако большое число общих черт тем не менее не дает права рассматривать стиль двух мастеров ахтальской росписи как единое художественное явление. Во многом росписи южной и северной стен отличаются от алтарных фресок, они демонстрируют не только особую индивидуальную живописную манеру, но и несколько иное направление художественных поисков.

В первую очередь отметим различия в технике письма. В построении живописи открытых частей тела мастер южной и северной стен не использует, как главный художник, темно-зеленый санкирь в качестве основного подготовительного слоя. Он пишет этот слой светлыми красками телесного тона, а затем строит объем за счет разноцветных притенений. Подобная техника была широко распространена в восточнохристианском искусстве наряду



ду с «санкирным» письмом. По мнению Д. Уинфильда, она преобладала в византийской монументальной живописи до XII в., а затем использовалась при изображении второстепенных фигур для более быстрого завершения работы<sup>27</sup>. Однако своеобразие фресок южной и северной стен состоит в том, что мастер, применяя эту технику, пытается имитировать «санкирное» письмо. Он кладет яркие зеленые тени на лбу, вдоль скулы, на шею, которые визуальнo воспринимаются как часть основного «санкирного» слоя. Такая имитация, с одной стороны, позволяла создать впечатление высокопрофессиональной, «сложной» живописи, передающей естественный рельеф форм, с другой — за счет ярких и несколько условных притенений добиться большей выразительности изображения, подчеркнуть значение объема. Как кажется, подобная техника должна была быть очень популярна в византийском искусстве рубежа XII—XIII вв., так как идеально соответствовала эстетическим вкусам эпохи, пытающейся сохранить комниновский идеал и в то же время ищущей новой выразительности<sup>28</sup>.

Второй мастер.  
Христос из композиции «Суд Пилата»



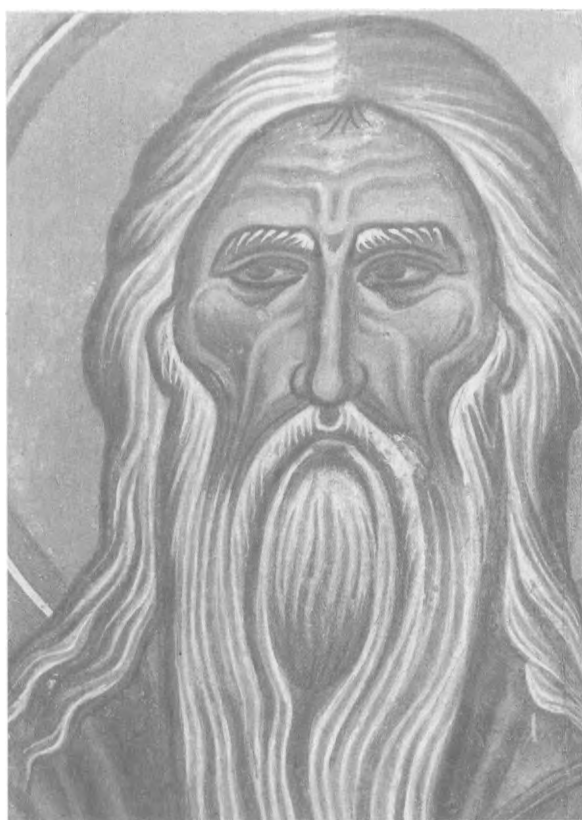
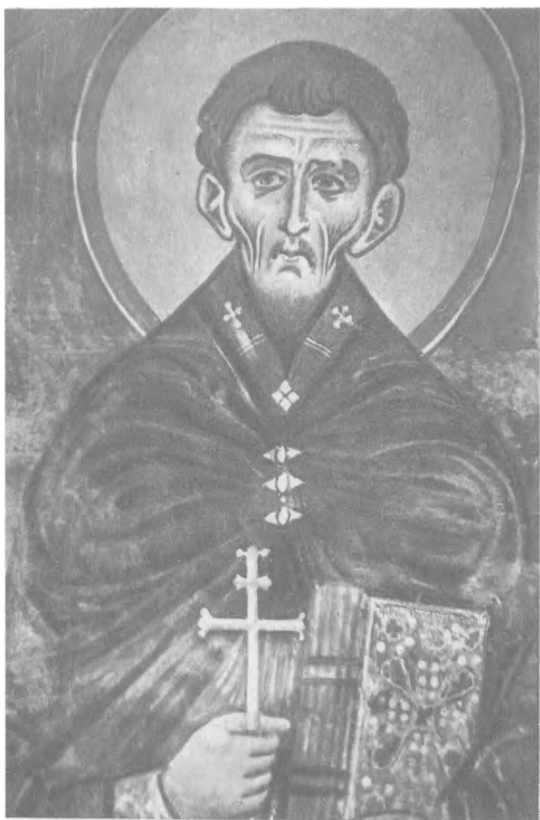
*Второй мастер. Задумавшийся Иосиф из «Рождества»*

*Второй мастер. Архангел Михаил из композиции «Рождества»*

Наряду с зелеными притенениями мастер южной и северной стен применяет и коричневато-красные. Иногда они дублируют друг друга, повторяя линию бровей в глазных впадинах, иногда они располагаются как бы параллельно, способствуя пластическому выявлению той или иной формы (к примеру, лик Богоматери из «Поклонения волхвов» или лик Христа из центральной композиции страстного цикла). Два основных вида притенений дополняются несколькими менее важными. Примечательно, что мастер очень остроумно пользуется этой многоцветной гаммой притенений. В главных, наиболее значимых образах он использует, как правило, весь набор притенений, во второстепенных изображениях — один или два вида, не применяя яркого зеленого тона. С помощью притенений художник устанавливает своеобразную градацию изображений и тем самым управляет вниманием зрителя, которое сразу сосредоточивается на ярко написанных ликах Христа и Богоматери и только потом переходит на более просто сделанные изображения служанок, иудейских первосвященников

или римских воинов. В некоторых изображениях притенения играют решающую роль в трактовке образа. Так, особый аскетизм в ликах столпников, представленных на южной стене, несомненно связан с использованием только одного вида почти черных притенений.

Многоцветное письмо мастера южной и северной стен принципиально отличается от несколько однообразной и строгой манеры главного художника, основанной на контрастном противопоставлении темно-зеленого санкиря и ярких высветлений. Различие, по-видимому, имеет глубокие корни и связано с эстетическими идеалами двух художников. Второй мастер стремится к большему жизнеподобию, осязаемости и предметной конкретности, тогда как для главного художника важнее абстрактно-символическое, надличностное начало. Это различие хорошо заметно и в стилистических решениях. Во фресках южной и северной стен художник практически отказывается от стилизации форм. Здесь мы уже не найдем того внутренне противоречивого сочетания объемных и декоративно-плоскостных элемен-



тов, которое определило своеобразие фресок алтарной апсиды. Значение объема в изображениях южной и северной стен подчеркнуто, но трактовка его становится несравненно более естественной.

В этой связи интересно сравнить понимание пробелов. В алтарных фресках высветления, сделанные чистыми белилами, превращены в стилизованные линии, имеющие почти орнаментальный характер. Мастер южной и северной стен кладет пробела крупными, мягкими, бесформенными мазками, единственное назначение которых состоит в создании иллюзии объема, они чем-то напоминают световые блики, скользящие по поверхности мраморной скульптуры. Характерно, что в высветлениях белила всегда смешиваются с охрами основного слоя, тем самым высветления как бы приглушаются и органично включаются в общую художественную систему изображения, где ни один из элементов не является доминирующим. Даже в тех случаях, когда стилистические приемы двух художников ахтальской росписи совпадают, второй мастер стремится к более гармоничным,

менее жестким и схематичным художественным решениям.

Существенные различия можно заметить и в трактовке образов. В ликах южной и северной стен значительно меньше иератического, застывшего и отвлеченного. Сохраняются определенность выражения, повышенная одухотворенность, вкус к драматизации. Но все качества трактуются глубоко человечно, легко соотносятся с земными понятиями и чувствами. Образы — открыто эмоциональные, доступные, в некотором смысле бесхитростные, в них нет той ирреальной отрешенности, которая превращает алтарные изображения в почти абстрактные символы. Можно отметить высокую степень конкретности в передаче настроения, особенно хорошо ощутимую при сравнении двух лиц Анны в композициях богородичного цикла. Художник, жертвуя внешней привлекательностью и сознательно огрубляя живописные приемы, передает скорбное отчаяние Анны, присутствующей при отвержении даров, но при этом в следующей сцене он подчеркивает благостную умиротворенность Анны, приносящей

*Второй мастер. Св. Иоанн Куцник*

*Второй мастер. Даниил Столтник*



Росписи  
западной  
стены

долгожданную дочь к священникам. Интерес к психологизации, появившийся в византийском искусстве вт. пол. XII в., здесь не только получает свое дальнейшее развитие, но и достигает качественно иного уровня: акцент уже ставится не столько на символично-догматической, сколько на повествовательной стороне изображения.

По сравнению с памятниками конца XII в. оба художника стремятся к большому обобщению и монументализации, сохраняя при этом экспрессивную силу позднекомниновского искусства. Их общей отличительной особенностью является тяжеловесная пышность, проявившаяся и в некоторой акцентированности всех выразительных средств, и в использовании роскошных ярких одеяний, и в богатстве сложных орнаментов. Однако мастер южной и северной стен отказывается от

чисто условных, декоративных приемов, откровенной стилизации. Он восстанавливает значение скульптурного объема как естественной пластической основы изображения, возвращается к ценностям, на время утраченным в маньеристических экспериментах конца века. Для главного художника повышенный рельеф форм — только одно из выразительных средств, для второго мастера это основа художественного решения, определяющая важнейшее направление поисков, идущих в сторону отказа от нарочитой переусложненности и возвращения к идеалу естественной красоты. Стиль обоих мастеров заметно отличается от «позднекомниновского маньеризма» и связан с началом новой эпохи. Но если стиль алтарных фресок в целом остается вполне традиционным и ориентируется на образцы, известные еще в искусстве XI в., то стиль второго мастера можно рассматривать как одно из первых проявлений нового художественного мышления, порождающего более полнокровную и жизнеподобную трактовку изображения, так ясно отличающую искусство XIII в. от предшествовавшего периода.

На наш взгляд, близкую аналогию стилю второго мастера дают росписи капеллы Богоматери в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе<sup>29</sup>. Росписи по-разному датируются в пределах посл. четв. XII в., в последнее время исследователи все чаще связывают памятник с искусством около 1200 г., указывая, что фрески Патмоса «предвещают лучшие произведения XIII в.»<sup>30</sup>. Сходство памятников наиболее ясно проявляется в изображении лиц, что хорошо показывает сравнение ангелов из ахтальской композиции «Рождества» и композиции «Троица» из росписей Патмоса, столпников на южной стене и преподобных в люнете северной стены капеллы Богоматери. Очень похожи типы широких лиц с крупными, но соразмерными чертами, высоко поднятыми бровями, полными щеками с ярким румянцем. Подчеркивается скульптурная цельность формы, но объем моделируется постепенно с помощью положенных пятнами, чуть приглушенных высветлений и многоцветной гаммы притенений, иногда нанесенных тонкими, параллельно повторяющимися штрихами. Контраст высветлений и притенений делает чрезвычайно выразительной пластику лиц

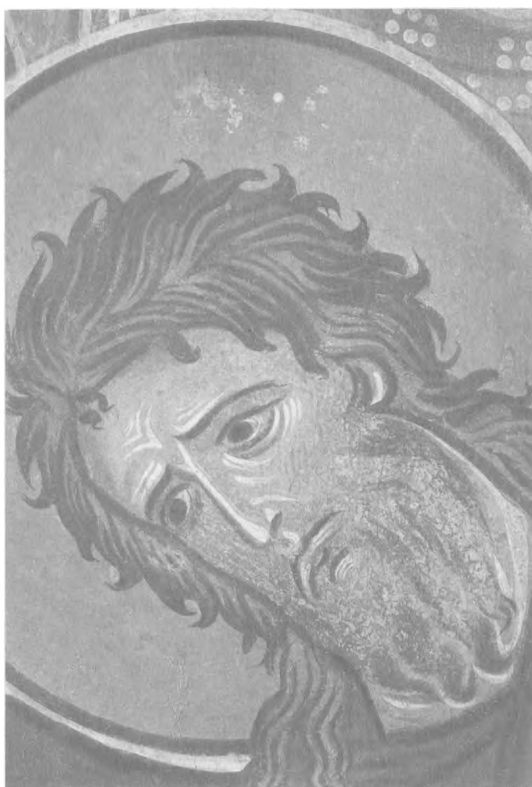


и способствует монументализации изображения. Этот важнейший для двух росписей эффект достигается и плотным контурным рисунком, местами решительно описывающим формы, неестественно высокий рельеф которых в ряде случаев дополнительно акцентирован идущими вдоль контуров белыми линиями.

При общности стилеобразующих черт можно заметить существенные различия между росписями. Как кажется, они объясняются двумя причинами. Первая связана с более низким качеством живописи Ахталы по сравнению с отточенно совершенными «столичными» росписями Патмоса, в которых чувствуется особый эстетизм, антикизирующая струя, никогда не исчезающая в константинопольском искусстве. Во фресках Патмоса моделировка значительно сложнее, художник стремится к идеальной выписанности каждой конкретной формы. К примеру, если второй мастер Ахталы кладет румяна аморфным большим пятном, то мастер Патмоса несколько стилизует румяна и наносит поверх пятна тонкую сетку красных штрихов, придающих художественному решению необходимую законченность. Второй мастер Ахталы не стремится к рафинированной внешней красоте, в его искусстве все очевидней и проще, но при этом энергичней и конкретней. Можно думать, что второй мастер сложился как художник не в Константинополе, а в одном из провинциальных центров византийской империи.

Вторая группа отличий, по-видимому, определена более поздней датой фресок южной и северной стен, которые последовательнее реализуют художественные идеи XIII в. Стиль росписей Патмоса сочетает черты разных эпох. Крупные скульптурные головы завершают субтильные уплощенные тела традиционно удлиненных пропорций. В изображениях драпировок преобладает измельченный декоративный рисунок, хорошо известный по памятникам XII в. Не менее консервативна и общая трактовка композиций с пространственными пустотами между редкими фигурами и условным плоским фоном.

Стиль росписей Ахталы значительно более монолитный. В фигурах используется новая некомниновская система несколько укороченных пропорций, органичная типам лиц. Одежды с широкими



складками не скрывают крепких и даже массивных тел, энергично разворачивающихся в пространстве<sup>31</sup>. Активно жестколизирующие персонажи до предела насыщают композицию. Новая трактовка фигур вступает в противоречие с традиционным для комниновского искусства пониманием пространства как условного фона. Отмеченное в росписи Ахталы противоречие, вносящее в композицию элемент дисгармонии, привело к существенному изменению концепции пространства в искусстве XIII в. Ближе к середине столетия появляются изображения, в которых новому пониманию пластики соответствует новое пространственное решение, позволяющее органично воплотить особый вкус эпохи к нарративному и конкретному. Таким образом, композиция второго мастера, пытающегося превратить условный фон в пространственную среду, знаменуют самое начало процесса, существенно обновившего византийское искусство.

Отдельного размышления заслуживает различие в трактовке образов, хорошо заметное при сравнении ликов Христа и Богоматери в двух росписях. Во фрес-

*Первый мастер западной стены. Иоанн Креститель из «Деисуса»*

ках Патмоса лики полны высокодуховного напряжения, внутренняя жизнь образа сложна и многозначна, но психологическое состояние прямо не сформулировано, художник в согласии с идеалом комниновской эпохи уходит от всякой определенности, ограничивающей глубину ассоциаций. Однако в росписи Ахталы эмоциональное состояние передается очень конкретно. При этом в некоторых случаях один образ выражает сразу два разных переживания. Например, в лике возлежащей Богоматери из «Рождества» легко угадывается радость земной женщины, явившей миру божественного младенца, и печаль матери, знающей о грядущем распятии сына. В образе эти идеи выражены и ранее рассмотренными иконографическими средствами (символический жест руки), и особой трактовкой черт лица. Отметим выразительную деталь — один уголок губ Богоматери улыбается, другой скорбно опущен. Не посягая на символическую иконную основу образа, художник вносит дополнительные акценты, напоминающие о его бытовании в историческом времени Евангелия. Второй мастер стремится к усилению повествовательного начала, создавая драматический образ-рассказ о кульминационных событиях истории спасения. Такая трактовка отражала духовные поиски христианина XIII в., в новых исторических условиях уже не удовлетворенного несколько абстрактным спиритуализмом комниновской эпохи.

Сравнение двух памятников приводит к мысли, что росписи второго мастера Ахталы могут быть рассмотрены как дальнейшее развитие стиля, зарождение которого видно во фресках Патмоса. Этот стиль получил широкое распространение в византийской монументальной живописи перв. пол. XIII в. Он был особенно популярен в Греции, его отголоски находим в таких памятниках, как росписи церковью Св. Николая в Родосе, Иоанна Богослова в Верия, Псашна (1245) и Краниди (1244)<sup>32</sup>. Стиль имел множество вариантов, с трудом поддающихся унификации. Однако ясна общая основа — монументализация изображения и сочетание тщательной пластической проработки подчеркнута рельефных форм с экспрессивно условным комниновским рисунком. По-видимому, с развитием этого стиля надо связывать и большую группу серб-

ских росписей, созданных около середины XIII в. Первый слой живописи в церкви Богородицы Левишки, остатки фресок в церкви Св. Николая в Студенице, алтарные росписи Морачи некоторые исследователи считают результатом деятельности одной мастерской, работавшей в третьем — пятом десятилетии XIII в.<sup>33</sup> К данному кругу памятников могут быть также причислены древнейшие росписи церкви Апостолов в Пече и росписи нартекса Милешево<sup>34</sup>.

Приведенный далеко не полный перечень памятников только монументальной живописи показывает, что стилистическое направление, нашедшее отражение во фресках Патмоса и Ахталы, играло важную роль в художественной культуре XIII в. Его успех был предопределен новым пониманием пластики, органично сочетающимся с основными экспрессивными эффектами позднекомниновского искусства, освященного традицией и во многом сохранившего свою привлекательность. По всей видимости, этот стиль сложился в Константинополе к 1200 г., что подтверждается очень вероятным столичным происхождением мастеров из монастыря на Патмосе, тесно связанного с Константинополем<sup>35</sup>. Дополнительное доказательство дает миниатюра на хрисовуле императора Алексея III Комнина (1195—1203) из собрания монастыря Дионисиу на Афоне<sup>36</sup>. Миниатюра, исполненная в императорском скриптории византийской столицы около 1200 г., демонстрирует все наиболее характерные черты интересующего нас стиля.

Как было отмечено ранее, не абсолютное качество живописи южной и северной стен не позволяет предположить константинопольское происхождение второго мастера Ахталы. Однако стиль этого художника связан с одним из важнейших направлений в византийском искусстве начала XIII в. Фрески южной и северной стен помогают осознать подлинное значение этого направления, проясняют логику его развития, позволяют глубже понять новое художественное мышление, определившее своеобразие искусства XIII в.

### 3. МАСТЕРА ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ

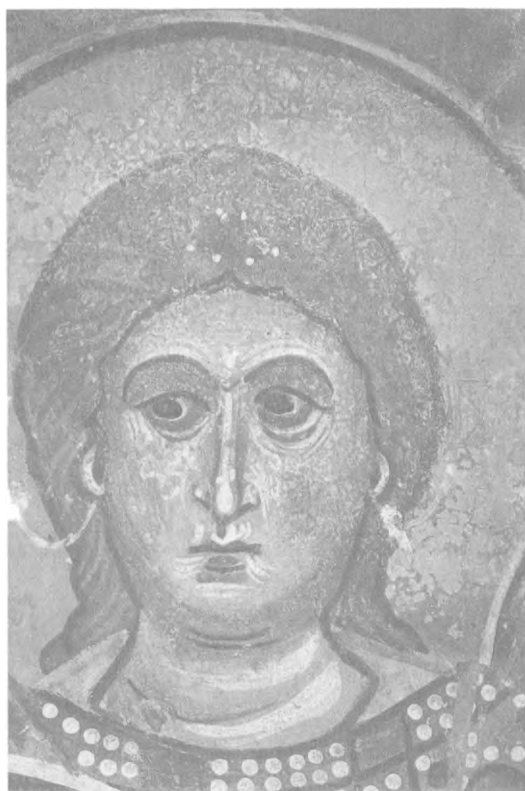
Над росписями западной стены работали грузинские художники. Точным доказательством может служить надпись



в нижней части южного оконного проема, прочерченная острым предметом по еще не просохшей штукатурке<sup>37</sup>. Полностью сохранившаяся надпись сделана на асомтаврули и состоит из трех слов под титлами "∴ √76 Ⴑ76∏76:", которые в переводе с грузинского звучат как «Георгия, помилуй Господи». Символически продумано размещение надписи под изображением ангела, склонившегося перед Этимасией. Молитва о спасении передается через посредника, наиболее близкого к уготованному престолу высшего судии. Естественно, в не предназначенной для обозрения и глубоко личной по характеру надписи художник пользовался родным языком, недвусмысленно свидетельствующим о его принадлежности к грузинской нации.

Грузинское происхождение других мастеров западной стены подтверждают редкие греческие надписи на фресках, сделанные той же краской, что и контурные рисунки. Кривые, неровные буквы явно исполнены неумелой рукой. В некоторых надписях, к примеру в криптограммах на сферах ангелов из Деисуса, можно заметить и ошибки, говорящие о незнании греческого языка. Исползованные в росписях западной стены орнаменты традиционны для грузинского искусства, тогда как орнаменты первых двух художников совершенно необычны<sup>38</sup>. В этой связи надо вспомнить и о замеченной ранее специфически грузинской иконографической редакции «Страшного суда», отличающейся от чисто «византийских» изобразительных решений в алтарной апсиде, на северной и южной стенах.

В росписи западной стены можно выделить три довольно близкие между собой манеры письма. Первому мастеру принадлежит изображение Деисуса, окруженного сонмом ангелов, в верхней части стены. Другой мастер, названный в грузинской надписи Георгием, работал над росписью регистра окон. Его стиль ярко проявился в изображении фигур вокруг Этимасии и ангелов в оконных проемах. Фрески расположенного ниже регистра со сценами рая исполнил третий мастер, которому также принадлежат некоторые композиции на южной стене западного рукава подкупольного креста («Трубящий ангел», «Сошествие св. Духа»). По всей видимости, художники одновременно работали



Первый мастер западной стены. Иоанн



Второй мастер западной стены. Ангел, свивающий свиток неба

над росписью западной стены, поделив ее строго по регистрам<sup>39</sup>. Согласованность изображений позволяет думать, что они составляли сложившуюся артель. Такие живописные мастерские известны по другим памятникам грузинской монументальной живописи рубежа XII—XIII вв.<sup>40</sup>

Внутри «грузинской артели» росписи Ахталы стилистические манеры отличаются незначительно. Но каждый мастер обладает индивидуальными особенностями.

Характерными чертами мастера, создавшего сцены рая, являются уплощенные вытянутые фигуры с несколько манерными жестами и трактовка одеяний с длинными жесткими, рельефно выписанными складками. Художник Георгий использует оригинальный технический прием, он моделирует лица светло-розовым слоем, основанным на смещении известковых белил с красным пигментом<sup>41</sup>. В его фресках неестественно просторные обволакивающие фигуры одеяния ниспадают крупными складками. Высветления на драпировках делаются двух видов, широкими аморфными полосами и острыми тонкими, густо положенными линиями. Автора композиции «Деисус» отличает больший интерес к пластической проработке формы и индивидуализации образа, что хорошо видно в многочисленных лицах ангелов, каждое из которых наделено особым, неповторяющимся выражением. В своих художественных поисках он оказывается ближе, чем другие грузинские мастера Ахталы, к основному направлению развития византийского искусства XIII в.

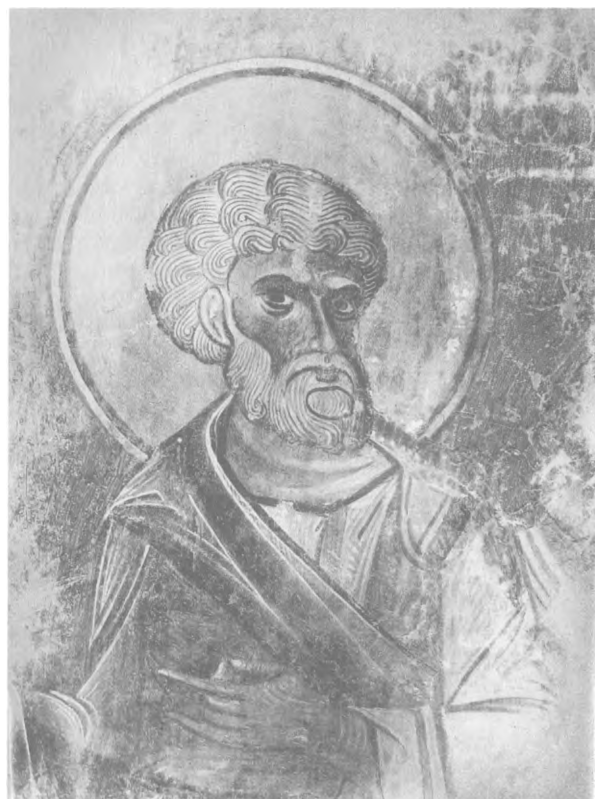
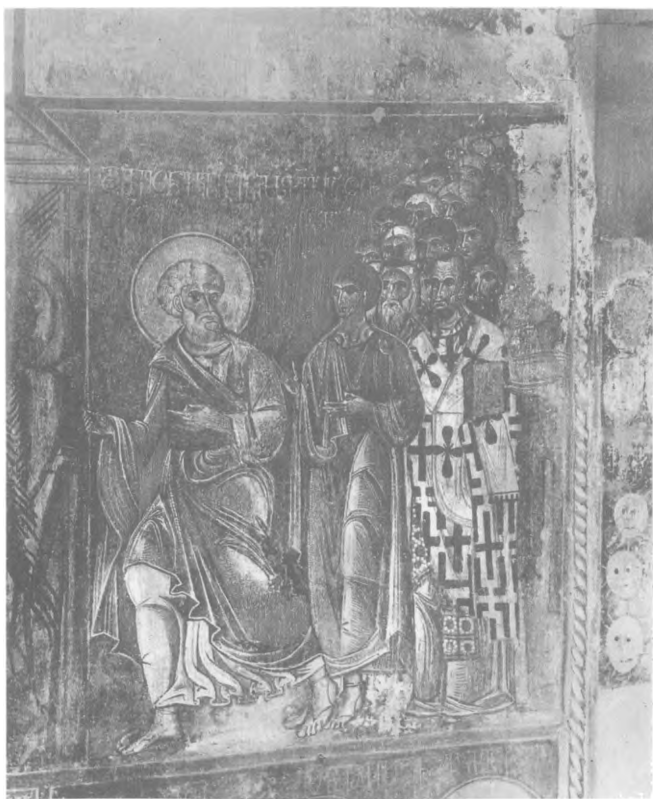
Практически все черты стиля мастеров западной стены имеют параллели в грузинских росписях рубежа XII—XIII вв. Ахталские фрески воспринимаются как органичная часть монументальной живописи эпохи царицы Тамары, составляющей при всем разнообразии индивидуальных манер единое художественное явление<sup>42</sup>. Однако абсолютно точные аналогии привести трудно, поскольку каждый мастер предлагает свою комбинацию из общего набора стилистических приемов. Может быть, наиболее частые совпадения конкретных черт дают росписи западной стены Бетании (ок. 1207), но сходство не так велико, чтобы говорить о прямой связи мастеров.

При этом росписи западной стены Ахталы выделяются среди грузинских памятников эпохи большей экспрессивностью художественного решения. Можно отметить некоторую подчеркнутость всех форм. Появляется интерес к изображению в ракурсе (к примеру, «Ангел, свивающий небо как свиток» в южном оконном проеме). Активно используются разнообразные высветления. Так, одеяния покрываются густым ассистом, в ликах «света» кладутся четкими и плотными мазками. В некоторых изображениях (ангелы из «Деисуса») видно стремление к стилизации «светов», однако реализуется оно довольно неумело, что бросается в глаза при сравнении с тщательной разработанностью других приемов.

Эта деталь заслуживает специального внимания. В грузинской монументальной живописи рубежа XII—XIII вв. высветления применяются с большой деликатностью и сдержанностью, стилизованные «света» практически не встречаются. Однако стилизованные «света» — одна из самых характерных особенностей алтарных фресок Ахталы. Вполне вероятно, что у грузинских мастеров западной стены интерес к стилизации «светов» возник под впечатлением яркой, эффектной манеры главного художника. Возможно, повышенная экспрессивность росписей западной стены также связана с влиянием двух «византийских» мастеров, работавших одновременно в соседних частях ахталского храма.

Однако сходство грузинских и византийских мастеров кажется совершенно незначительным и сугубо внешним, оно может быть оценено только на фоне других грузинских росписей. В то же время отличие фресок западной стены от росписей алтарной апсиды, южной и северной стен имеет принципиальный характер. Сравнение фресок, расположенных в разных частях ахталской церкви, позволяет сопоставить не просто отдельные стилистические манеры, но разные художественные традиции, дает возможность глубже понять своеобразие грузинской монументальной живописи начала XIII в.

Отметим различие в технике письма. В живописи ликов сначала кладется основной слой довольно светлого, близкого к телесному, тона, затем используются более светлые желтые и розоватые тона. Характерной особенностью является при-



менение полупрозрачных, напоминающих лессировки, зеленоватых и коричневатых притенений, усиливающих звучание основного тона в теневых участках. Во фресках западной стены мы видим достаточно необычное сочетание двух основных византийских техник «санкирного» и «безсанкирного» письма. По-видимому, такое сочетание было характерно для грузинских росписей рубежа XII—XIII вв. Аналогичные приемы письма можно найти во фресках Бетании, Кинцвиси, Тимотесубани.

Избранная техника предполагала тщательное и постепенное построение объема в манере, которая более органична для иконописи, нежели для фрески. Техника требовала значительного времени, поэтому работа шла в основном по сухой штукатурке. В этой связи надо сказать о совершенно разном отношении к живописной структуре. В грузинских росписях живописная структура как бы скрывается, мастера стремятся представить на суд зрителя законченное и совершенное целое. Напротив, в византийских памятниках, в том числе в росписях первых двух мастеров Ахталы, легко читаемая живо-

писная структура обнажена, условность приемов подчеркнута, что является дополнительным выразительным средством.

Столь существенные отличия можно заметить практически во всех компонентах стиля. Регистры западной стены строятся по строго архитектурному принципу: нижние регистры воспринимаются как несущие по отношению к верхним. Этот принцип последовательно применяется практически во всех грузинских памятниках. В алтарной апсиде, на южной и северной стенах конструктивная логика в расположении регистров часто нарушается, что характерно для византийских росписей эпохи, стремящейся к усилению экспрессии и динамики.

Изображения на западной стене кажутся значительно более статичными и плоскостными. Отсутствует тенденция к драматизации, определявшая стиль двух первых художников ахталской росписи. Мастера западной стены хотят создать впечатление торжественного и спокойного предстояния, декоративная красота целого им всегда дороже выразительности отдельного образа. Большую роль в создании этого впечатления играют светлые

*Третий мастер западной стены. Апостол Петр, ведущий праведников в рай*

*Третий мастер западной стены. Апостол Петр*

фоны (к примеру, желтый фон в композициях «Лоно Авраамово» или «Богоматерь в раю»). Пристрастие к светлым фонам, редко встречающимся в византийском искусстве, составляет одну из наиболее ярких особенностей грузинской монументальной живописи XI—XIII вв.<sup>43</sup> Нехарактерной для византийских росписей чертой является активное использование разноцветных нимбов<sup>44</sup>. Только в сцене «Богоматерь в раю» можно найти коричневый, синий и зеленый нимбы. Разноцветные нимбы, как позволяют судить сохранившиеся росписи, охотно применялись грузинскими художниками XIII в.

Заслуживает внимания цветовое решение фресок западной стены. В росписях алтарной апсиды, южной и северной стены в основе цветового решения лежит принцип контрастного противопоставления фигуры и фона. При этом фигуры написаны звучными, необычными, специально подобранными красками. Колорит фресок западной стены совершенно иной. Мастера стремятся к гармонизации цветов за счет высветления и уменьшения интенсивности каждого конкретного тона. В целом колорит тяготеет к монохромности. Однако эту единую цветовую среду мастера как бы оживляют резкими акцентами ярких простых локальных тонов (красный, зеленый, синий). Рафинированная колористическая культура парадоксально и тем не менее органично сочетается с чисто народным пониманием цвета. Этот своеобразный синтез, в принципе чуждый византийскому художественному мышлению, во многом определяет колористическое своеобразие грузинских росписей рубежа XII—XIII вв.

Сочетание высокой культуры и наивной декоративности проявляется и в других компонентах стиля. Так, последовательная и тщательная моделировка соединяется с подчеркнутой графичностью рисунка, придающего изображению декоративно-плоскостный характер. Степень продуманности этого приема хорошо видна в изображениях ликов из композиции «Деисус». Контурный рисунок первоначально был сделан красно-коричневой краской, а затем специально обведен плотной черной линией, подчеркивающей самостоятельное значение рисунка по отношению к многослойной живописи. Создается впечатление, что мастер исхо-

дит одновременно из двух совершенно разных способов художественного видения. Особая двойственность, заметная в стилистических решениях фресок западной стены и других грузинских росписях начала XIII в., может быть отмечена и в трактовке образов, сочетающих аристократическое благородство типа с простодушной открытостью и эмоциональной непосредственностью.

Названное качество, как нам кажется, связано с эстетическим идеалом грузинской культуры эпохи царицы Тамары. Этот идеал сложился в придворной среде, впитавшей лучшие достижения византийского искусства. Однако комниновская художественная система была здесь пересмыслена в духе местных древних народных традиций с их неизменным вкусом к повышенной декоративности, обостренной линейности, локальным тонам. Вероятно, со временем народное стало восприниматься как национальное и таким образом вошло в высокую придворную культуру, которой принадлежит важнейшая роль в формировании национального эстетического идеала. Придворная культура определила основные его особенности, в том числе отсутствие интереса к драматизации образа, неприятие открытой экспрессии, культ внешней красоты формы и связанный с ним утонченный декоративизм, в основе которого лежит приподнятое, праздничное, почти светское мироощущение, так отличающее грузинские росписи от одновременных византийских памятников.

Примечательно, что заказчиками росписи являлись крупнейшие феодалы, составляющие ближайшее окружение царицы Тамары. Эти люди были воспитаны в рафинированной светской культуре, органично соединявшей христианские представления, античные мифы и восточные сказания. Религиозное благочестие в ней уживалось с поразительной веротерпимостью и идеями рыцарской доблести. Речь идет о культуре, своеобразным символом которой стала поэма Руставели<sup>45</sup>. Росписи были частью этой культуры и отразили эстетические представления своих заказчиков.

Другим немаловажным фактором была автокефальность грузинской церкви, в целом оставшейся в стороне от процессов, происходивших в Византии. Как показывают иконографические программы рос-

писей, Грузию лишь в малой степени затронула литургическая проблематика, волновавшая умы византийцев на протяжении XI—XII вв. Грузинские иерархи не участвовали в константинопольских церковных соборах и богословских спорах эпохи, сосредоточенных вокруг вопроса о мистическом соединении в Христе божественной и человеческой природы. Если развитие византийского искусства в XI—XII вв. прошло под знаком поиска новых выразительных средств, отразившим духовные искания времени, то грузинское искусство, воспринявшее и пересмыслившее в XI в. комниновскую художественную систему, на протяжении полутора столетий было ориентировано на сохранение и культивирование выработанного национального идеала.

Это ясно видно при сравнении росписей вт. пол. XI—нач. XII в. (Атени, Гелати) и памятников эпохи царицы Тамары. Произошедшие изменения носят принципиальный характер. Они показывают последовательную эволюцию единого «большого» стиля от более сдержанных, простых и гармоничных произведений раннего периода к формально более изощренному и декоративному искусству завершающего этапа. Фрески нач. XIII в. гораздо ближе созданным на сто лет раньше грузинским памятникам, чем одновременным византийским росписям. Такие их особенности, как монументальность, тенденция к обобщению форм, отсутствие внешне выраженной экспрессии, на первый взгляд сходные с некоторыми новыми явлениями византийского искусства нач. XIII в.<sup>46</sup>, встречаются в значительно более ранних грузинских памятниках. Следовательно, они характеризуют не определенный исторический этап в развитии стиля, а отражают его важнейшие особенности, лежавшие в основе национального художественного идеала. Высокое качество грузинских росписей еще не дает права по аналогии с другими регионами говорить о константинопольском происхождении их стиля<sup>47</sup>.

Однако это не означает, что грузинские художники эпохи царицы Тамары были незнакомы с последними достижениями византийской художественной культуры. Напротив, исторические факты, сохранившиеся иллюминированные рукописи говорят о теснейших контактах, существо-

вавших между Грузией и Византией на рубеже XII—XIII вв. Некоторые черты грузинских росписей также позволяют предположить влияние позднекомниновского искусства. К числу таких черт, легко находимых во фресках западной стены Ахталы, принадлежат подчеркнута удлиненные пропорции, неестественно широкие, как бы обволакивающие фигуру одеяния, чрезмерно подробный, иногда образующий сложные узоры рисунок складок. Однако эти черты до такой степени естественно растворены в рамках единого «невизантийского» стиля, что возникает сомнение, являются они результатом влияния или просто возникли как закономерное следствие эволюции художественных форм в кризисный период развития всей восточнохристианской культуры.

На наш взгляд, в восточнохристианской художественной культуре начала XIII в. грузинские росписи, и в их числе фрески западной стены Ахталы, занимают особое место и не имеют прямых аналогов в византийском искусстве. Грузинская и византийская монументальная живопись, исходящие из общих принципов комниновской художественной системы, развиваются в XI—XII вв. как бы параллельно. Византийские иконографические и стилистические образцы в силу ряда исторических причин не обладали в Грузии таким абсолютным авторитетом, как в других православных странах. Здесь под значительным влиянием придворной культуры складывается своеобразная национальная традиция, определившая важнейшие художественные особенности грузинских фресок.

#### 4. МАСТЕР КОМПОЗИЦИИ «СОРОК МУЧЕНИКОВ»

Стиль этого мастера значительно ближе фрескам западной стены, чем росписям алтарной апсиды, южной и северной стен. Однако по сравнению с другими грузинскими памятниками эпохи он кажется наиболее архаичным, практически отсутствуют новые черты, характеризующие искусство начала XIII в. Возможно, архаичность живописи во многом определена невысоким уровнем профессионального мастерства. Несомненно опытный художник, вероятно, долгое время работал для невзыскательных заказчиков, вдалеке от



Мастер.  
Сорок  
мучеников.  
«Коронующий  
Христос»

управляющих искусством столиц. Это ясно видно из сопоставлений фрески Ахталы с аналогичными изображениями из росписи Вардзии (1184—1186) и на иконе «Сорок мучеников» из музея г. Местия (XII в.)<sup>48</sup>. В ахтальской фреске мученики показаны не единой группой, а в погрудных или поясных изображениях, составляющих схематичную композицию из 4 регистров. Их жесты скованы и довольно однообразны. Мастер не владеет разработанной в византийском искусстве X—XI вв. системой жестов, воспроизводящих известные движения из сцен страстного цикла и усиливающих литургический аспект темы «Сорок мучеников»<sup>49</sup>. Другие грузинские художники хорошо знакомы с этой изысканной «столичной» системой, углубляющей символический смысл сцены и вызывающей широкий круг ассоциаций.

В отличие от художников, создавших композицию из росписи Вардзии и икону из Местии, ахтальскому мастеру не удается соблюсти гармонические пропорциональные соотношения, головы по отношению к фигурам то неестественно укрупнены, то столь же неоправданно уменьшены. Рисунок жесткий, не передающий нюансов формы. Пластическая моделировка сведена к минимуму.

Наиболее близкие, хотя и не прямые аналогии стиль ахтальской композиции находит в провинциальных росписях Грузии, таких, как фрески Мацхвариши в Верхней Сванетии (1140)<sup>50</sup>. Памятники объединяет тенденция огрубленной геометризации всех форм. Общей особенно-

стью является использование резких, контрастных притенений и положенных жесткими короткими мазками «светов», схематизирующих изображение, но в то же время подчеркивающих его выразительную определенность. Пожалуй, особенно убедительно сравнение типов лиц с низкими лбами, нависшими носами, плотно сжатыми губами и развитой нижней частью. Сходство распространяется даже на изображения глаз, обладающих характерным узким разрезом. Абрис глаза завершается особой горизонтальной черточкой, нижнее веко описывается стилизованной линией.

Однородна и упрощена техника письма. По основному слою телесного тона кладут крупные коричневые притенения и плотный контурный рисунок краснокоричневой или черной краской. Примечательной особенностью технического исполнения ахтальской фрески является применение полупрозрачного синего тона поверх обнаженных фигур мучеников. С помощью этого нехитрого приема мастер стремится создать впечатление застывающих в ледяном озере тел, с возможной наглядностью воспроизвести картину мученического подвига сорока севастийских святых.

По-видимому, ахтальская фреска и росписи Мацхвариши принадлежат к одной художественной традиции, существовавшей в периферийных районах Грузии в XI—XII вв. и хорошо известной по памятникам Сванетии и Рачи. Ахтальская фреска, датированная 1205—1216 гг., представляет собой единственный памятник этой традиции, относящийся к началу XIII в. Она показывает, что наряду с высокопрофессиональными, «столичными» росписями в эпоху царицы Тамары существовало иное искусство, более провинциальное и архаичное, но в то же время очень выразительное, доступное и лучше отвечавшее народным эстетическим представлениям. Трудно объяснить, почему ктитор росписи Ахталы, имевший возможность выбрать лучших художников, пригласил для работы мастера композиции «Сорока мучеников». Причины могут быть самыми конкретными и непредсказуемыми. Но обратим внимание на то, что этому мастеру была отведена наименее заметная часть росписи. Вероятно, несовершенство и архаичность его стиля вполне осознавались современниками.

## 5. ЖИВОПИСЬ ВТОРОГО СЛОЯ

В научной литературе существует мнение, что значительная часть росписи Ахталы была переписана. Различают живопись первого и второго слоя. Так, к первому слою относят алтарные фрески, ко второму — живопись верхних регистров южной и северной стен, росписи западной стены. Как показало реставрационное исследование, это мнение не соответствует действительности. Практически все сохранившиеся фрески сделаны на первоначальном слое штукатурки, не имеют записей и поновлений. Второй слой штукатурки может быть отмечен только в двух местах: в нижнем регистре западной стены, где находятся изображения грузинских святых, и во втором снизу регистре южной стены.

Живопись второго слоя на западной стене сохранилась практически полностью, лишь в небольших разрушенных участках нижней части композиции можно видеть кусочки штукатурки с живописью первого слоя. Живопись второго слоя на южной стене долгое время существовала в виде нескольких разрушающихся и отстающих от штукатурки первого слоя фрагментов. Сейчас эти фрагменты сняты со стен и перенесены в Ереванскую специализированную научно-реставрационную мастерскую памятников истории и культуры. На южной стене осталась сильно поврежденная живопись первого слоя. Второй слой был сделан как поновление, поскольку сюжеты («Явление ангела женам-мироносицам», «Сошествие во ад», «Неверие Фомы») остались без изменений.

Фрески второго слоя как на западной, так и на южной стене, по-видимому, принадлежат одному художнику. Стиль этого мастера в своих основных чертах близок грузинским художникам западной стены. Привлекает внимание стремление к тщательной моделировке объема, тяготение к монохромности, сочетание обобщенных форм с некоторой стилизацией в трактовке деталей. Стилистический анализ не позволяет датировать живопись второго слоя позднее середины XIII в. Необходимость поновления части росписи вскоре после создания может быть объяснена повреждениями, нанесенными во время вражеских нашествий, несколько раз проходивших по территории Север-



ной Армении во вт. четв. XIII в. Фрески второго слоя довольно интересны с историко-художественной точки зрения. Они представляют собой один из немногочисленных памятников грузинской монументальной живописи вт. четв. XIII в. и показывают, как развивается стиль росписей эпохи царицы Тамары.

Заслуживают внимания и плохо сохранившиеся фрески первого слоя второго регистра южной стены. Они резко отличаются от других фресок даже по составу пигментов<sup>51</sup>. Уникальной для росписи Ахталы особенностью является использование листового золота, остатки которого можно видеть в нимбах. Похожие пигменты, листовое золото мы находим в росписи главной церкви Кинцвиси, наиболее близкой и по стилю к этим фрескам. С искусством Кинцвиси фрески первого слоя объединяют колорит с доминирующим сочетанием голубых и зеленых тонов, плавные замедленные движения фигур, тонкий и подробный рисунок. Возможно, этому же мастеру принадлежат изображения преподобных в нижнем регистре южной и северной стен. Однако чрезвычайно большие утраты живописи не позволяют утверждать это с уверенностью.

\* \* \*

Итак, в создании росписи Ахталы принимали участие как минимум 8 мастеров, принадлежащих не только к разным художественным направлениям, но и к различным национальным традициям. Иссле-

*Явление ангела членам-мироносицам. Росписи нижнего слоя второго регистра южной стены*



дование росписи Ахталы впервые дает возможность получить конкретное представление о составе мастеров, расписывавших халкедонитский храм на территории Армении. Главный мастер был армянин-халкедонит. Второй мастер был грек или армянин-халкедонит. Они сложились как художники в Византии. Об этом свидетельствуют не только особенности черновых и официальных надписей, но и индивидуальные стилистические манеры, принадлежащие к двум важным направлениям в византийской монументальной живописи начала XIII в. и не имеющие аналогий в грузинских росписях этого времени. Два ведущих художника, специально приглашенные в Северную Армению из Византии, расписали наиболее важные части храма — алтарную апсиду, северную и южную стены. Вместе с ними работали грузинские мастера. Особая живописная мастерская, состоящая из 3 художников, исполнила фрески на западной стене. Еще две грузинские стилистические манеры можно отметить в композиции «Сорок мучеников» и первоначальной живописи второго регистра южной стены. Во вт. четв. XIII в. эта часть росписи и фрески нижнего регистра западной стены были поновлены также грузинским мастером.

В целом росписи Ахталы не могут быть отождествлены с какой-либо одной художественной традицией — армянской, грузинской или византийской. Они могут быть правильно поняты только как памятник особого искусства армян-халкедонитов, своеобразно сочетающего элементы грузинской, армянской и византийской художественных культур. Это сочетание трех традиций, легко обнаруживаемое как при исследовании иконографической программы, так и в процессе стилистического анализа, является самой характерной особенностью росписей Ахталы. Оно во многом объясняется историческими причинами. Как в халкедонитской, так и в монофизитской среде Армении до XIII в. не существовало непрерывной традиции монументальной живописи. От периода сельджукского господства в XI—XII вв. до нас не дошло ни одной росписи. Примечательно, что созданные в начале XIII в. армянские монофизитские росписи ориентируются либо на грузинскую (церковь Спасителя в Ани), либо на византийскую художественную традицию (церковь

Бахтагеки)<sup>52</sup>. В начале XIII в. с возникновением Захаридской Армении монументальная живопись возрождается. Монофизиты и халкедониты, создавая свое искусство, обращаются к двум возможным источникам стиля. Не случайный состав ахтальской артели подтверждает изучение армяно-халкедонитской росписи церкви Тиграна Оненца в Ани. Исследователи в разных работах, с одной стороны, отмечают связь памятника с грузинским искусством, с другой — указывают на византизирующий характер фресок притвора и армянизмы в некоторых официальных грузинских надписях<sup>53</sup>. Не исключено, что в этом памятнике также имело место сотрудничество грузинских мастеров с греческими или армяно-халкедонитскими художниками, приглашенными из Византии.

Однако такого яркого разнообразия стилистических направлений, как в росписях Ахталы, мы не найдем ни в росписях церкви Тиграна Оненца, ни в других более поздних халкедонитских памятниках, возникших ближе к середине XIII в. Созданные в самом начале столетия, фрески связаны с периодом становления искусства армян-халкедонитов, когда сосуществование разных мастеров и стилистических направлений кажется совершенно оправданным. Исполненные несколько десятилетий спустя росписи церкви Тиграна Оненца, Киранца и Кобайра образуют уже достаточно монолитную стилистическую группу. Росписи имеют много общего с грузинскими памятниками рубежа XII—XIII вв., но между собой они похожи значительно больше. Это особенно ясно видно при сравнении росписей Киранца и Кобайра, не имеющих прямых аналогий в грузинской живописи.

Один из источников стиля халкедонитских росписей можно найти в миниатюре Восточной Армении начала XIII в. (в таких памятниках, как Мушский гомилярий, Ахпатское и Хаченское евангелия)<sup>54</sup>. Сходство обнаруживается не только в конкретных приемах письма, но и в характерных типах лиц, в несколько утяжеленных пропорциях, в особой архаичности изобразительного решения. Кажется вполне вероятным присутствие среди расписывавших церкви мастеров бывших миниатюристов, украшавших богослужебные книги армян-халкедонитов. В данном контексте знаменательно, что Н. П. Сы-



чев, изучавший в начале нынешнего века росписи церкви Тиграна Оненца, связывал происхождение цикла Григория Просветителя с книжной миниатюрой<sup>55</sup>.

В целом, на наш взгляд, росписи перв. пол. XIII в. позволяют поставить вопрос о формировании в искусстве армян-халкедонитов особой художественной школы, специальное изучение которой выходит за пределы настоящего исследования и является делом будущего.

\*

<sup>1</sup> См.: *Лидов А. М.* История создания и дата росписи Ахталы // История и традиционная культура Востока (в печати).

<sup>2</sup> Последовательная ориентация на Византию и Грузию при сохранении национального армянского самосознания составляла основу идеологии армян-халкедонитов, нашедшей яркое отражение в иконографической программе росписей Ахталы. См.: *Лидов А. М.* Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов // Из истории древнего мира и средневековья. М., 1987. С. 121—136.

<sup>3</sup> Существующая литература практически сводится к упоминаниям и кратким характеристикам в обобщающих трудах по истории грузинского и армянского искусства. См.: *Муравьев А. Н.* Грузия и Армения. СПб., 1848. Ч. II. С. 326—329; *Амиранавили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1963. С. 218—221; *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 152—153; *Lafontaine-Dosogne J.* Monumental painting // *Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J.* Art and Architecture in Medieval Georgia. Louvaine-la-Neuve, 1980. P. 95; *Mouriki D.* The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 31/2, 1981. S. 741; *Thierry N.* La Jugement Dernier d'Axtala // *Bedi Kartlisa: Revue de kartvelologie*, XL (1982). P. 147—168.

<sup>4</sup> Первой точки зрения придерживаются все грузинские исследователи. Среди зарубежных исследователей она активно отстаивается Н. Тьерри. Второй точки зрения придерживаются все армянские исследователи, она сформулирована в работах Л. А. Дурново. Существует особое мнение Ж. Лафонтен-Дозонь, которая считает, что главный храм Ахталы, «без сомнения, расписан греческими художниками» (см.: *Лафонтен-Дозонь Ж.* Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 15).

<sup>5</sup> Предложенную классификацию подтвердил анализ техники росписей в лаборатории физикохимических исследований ВНИИ реставрации, см.: *Гренберг Ю. И., Писарева С. А.* Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования // Художественное наследие (в печати).

<sup>6</sup> Рисунки сделаны не тщательно. Ясно, что для художника они имели значение первоначальных набросков. Вертикальной и горизонтальной линиями на уровне бровей и плеч мастер намечал

пропорции фигур. Он выделял основные особенности иконографического типа: прическу, форму бороды. Как можно судить по сохранившимся изображениям, глаза он на предварительном рисунке не делал. Нос и губы прорисованы или совершенно схематично, или, напротив, в манере более живой и натуралистической, чем само живописное изображение. В подготовительных рисунках значительно меньше ощущается стилизация форм. Наряду с иконографическими чертами мастер иногда в эскизе пытается наметить трактовку образа. Так, в одном из лиц появляется обобщенный рисунок skulls: художник как бы записывает на память, что надо усилить в образе аскетическое начало. Появление этих «эскизов» из-под осыпей живописного слоя легко объяснимо. Рисунки, по-видимому, делались по сырой штукатурке, тогда как краски наносились уже по подсыхшей. Такая технология позволяет понять причину неравномерной сохранности расположенных рядом изображений, среди которых они находятся в очень хорошем состоянии, в других живопись почти исчезла.

<sup>7</sup> Последняя буква представляет собой перевернутую греческую «сигму», такое написание характерно для эпитафических памятников. В данном случае художник сокращает имя «Дионисиос».

<sup>8</sup> За это наблюдение приношу искреннюю признательность П. М. Мурадян и К. Н. Юзбашяну. Надпись сделана одновременно с подготовительным рисунком той же красно-коричневой краской. Интересно, что первая и последняя буквы могут быть прочитаны и как армянская «Է». Такая неопределенная графическая форма встречается в некоторых армянских рукописях XIII в.

<sup>9</sup> Это наблюдение принадлежит Т. С. Шевяковой, в течение многих лет занимавшейся копированием грузинских фресок. В своих выступлениях на конференциях она несколько раз отмечала, что техника алтарной росписи Ахталы принципиально отличается от принятой в Грузии.

<sup>10</sup> Об этом направлении см.: *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*, 34—35 (1980—1981). P. 108—111.

<sup>11</sup> См.: *Hadermann-Minguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, 1975. T. 1—2.

<sup>12</sup> См.: *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973. С. 47, 229—338; *Батхель Г. С.* Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1971. С. 245—254.

<sup>13</sup> См.: *Коцо Д., Милковик-Пепек П.* Манастир Скопје, 1958; *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975. С. 16, 184.

<sup>14</sup> См.: *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoulas, Cyprus // *Byzanz und der Westen*. Wien, 1984. S. 171—213.

<sup>15</sup> «Сохранение линейности» некоторые исследователи рассматривают как одно из двух основополагающих явлений в искусстве XIII в. Если возникновение принципиально нового «пластического» стиля они связывают с Константинополем, то родину «линейного» стиля, предлагающего лишь новую интерпретацию комниновских образцов, находят в художественных центрах Северной Греции.

См.: *Schwartz E. C.* The Persistence of Linearity in Thirteenth-Century Balkan Painting // *Tenth Annual*

- Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Cincinnati, 1984. P. 17.
- 16 *Djuric V.* La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles // XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Athens, 1976. III. P. 25—26.
- 17 См.: *Papageorghiou A.* Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia, 1965. Pl. XXXI, 2—3. P. 28. Сохранились фронтальные изображения святителей в алтарной апсиде. Росписи церкви Христа Антифонита, расположенной в турецкой части Кипра, труднодоступны и плохо опубликованы. Автор работы имел возможность пользоваться образительными материалами В. Джурича, за что выражает ему искреннюю признательность.
- 18 См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 102. Табл. 355—357; *Djuric V.* La peinture murale byzantine. P. 23; *Kadas S.* Mount Athos. Athens, 1980. Pl. 85—86.
- 19 См.: *Бурић В.* Мозаична икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара // Зограф, I (1966). С. 16—20.
- 20 См.: *Бурић В.* Византијске фреске у Југославији. С. 184, сл. 9—10.
- 21 См.: Иконы на Балканах. София; Белград, 1966. Табл. 33.
- 22 Порядок мастеров указан в соответствии с классификацией М. И. Артамонова. См.: *Артамонов М. И.* Мастера Нередицы // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1939. Вып. 5. С. 33—36. Примечательно, что значительное сходство стиля главного мастера Ахталы и некоторых манер Нередицы отмечает Т. С. Шевякова, которая копировала в 20-е годы как погибшие в войну росписи Нередицы, так и сохранившиеся фрески алтарной апсиды Ахталы (мнение было высказано в выступлении на конференции «Монументальная живопись средневекового Востока» в связи с докладом о росписи Ахталы).
- 23 См.: *Смирнова Э. С.* «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева // Древнерусское искусство. Художественная культура X—первой половины XIII в. М., 1988. С. 244—261.
- 24 См.: *Измайлова Т. А.* Армянские рукописи эдесского круга (Венеция, № 141/102; галерея Фрир, № 50,3; Иерусалим, № 1796; Венеция, № 888/159) (в печати); *Der Nersessian S.* L'art arménien. P., 1977. P. 90—91.
- 25 См.: *Бартикян Р. М.* Роль игумена Филиппопольского армянского монастыря Иоанна Атмана в армяно-византийских церковных переговорах при католикосе Нерсесе Благодатном (1166—1173) // Вестник общественных наук АН АрмССР. 1984. № 6. С. 78—88.
- 26 Приемы письма близки технике чистой фрески, которая практически не встречается в кавказских памятниках XI—XIII вв., где, как правило, используется смешанная техника: живопись начинается по еще влажной, но ведется в основном по сухой штукатурке, что приводит к частым осыпаниям верхнего красочного слоя.
- 27 *Winfield D.* Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods // *Dumbarton Oaks Papers*, 22 (1968). P. 127—128.
- 28 Существующие данные не противоречат сделанному предположению. Однако окончательный ответ на поставленный вопрос может быть получен только после специального исследования большинства сохранившихся византийских росписей рубежа XII—XIII вв.
- 29 См.: *Orlandos A. C.* L'architecture et les fresques byzantines du monastere de St. Jean à Patmos. Athènes, 1970. P. 327—346; *Kollias E.* Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting. Athens, 1986. P. 12—23; *Patmos.* Treasures of the Monastery. Athens, 1988. P. 59—63. Pl. 11—26.
- 30 А. Орландос на основе стилистических сравнений датировал росписи капеллы Богоматери 1185—1190 гг. Д. Мурики отнесла памятники к 1176—1183 гг., когда игумен монастыря Леонтий являлся одновременно патриархом Иерусалима. Л. Хадерман-Мисгвич указывала на связь росписей с искусством XIII в. С исторической точки зрения наиболее вероятным временем создания росписей можно считать и период игуменства Арсения (1183—1207), на который приходится расцвет обители.
- Важнейшие характеристики стиля см.: *Djuric V.* La peinture murale byzantine... P. 20—21; *Hadermann-Misguich L.* La peinture monumentale tardo-commene et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle // XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Athenes, 1976. III. P. 108—109; *Mouriki D.* Stylistic Trends... P. 116—117.
- 31 Очень убедительно сравнение изображений Иоакима и Анны в ахтальском «Отвержении даров» и в композиции «Введение во храм» из росписей Патмоса.
- 32 См.: *Chatzidakis M.* Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> s. en Greece // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Beograd, 1967. P. 61—69.
- 33 См.: *Бурић В.* Уедна сликарска радионица у Србији XIII века // Старинар. нова серија, XII (1961). С. 63—75.
- 34 См.: *Тодић Б.* Најстарије зидно сликарство у св. Апостолима у Пећи // Сборник за ликовне уметности 18 (1982). С. 19—38; *Радојчић С.* Милешевске фреске Страшног суда // Радојчић С. Одабрани чланци и студије. Београд, 1982. С. 182—189.
- 35 См.: *Mouriki D.* Stilistic Trends... P. 117.
- 36 См.: *Kadas S.* Mount Athos. Athens, 1980. P. 124.
- 37 Надпись была обнаружена Ю. И. Гренбергом во время реставрационного исследования росписи. Первой на эту особенность росписи Ахталы обратила внимание Т. С. Шевякова, подготовившая к печати монографию об орнаментах в грузинской монументальной живописи.
- 39 Распределение по регистрам было традиционным для грузинского искусства эпохи, также построены росписи Вардзии и Кинцвиси. См.: *Привалова Е.* О грузинской монументальной живописи рубежа XII—XIII веков // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. С. 18—19.
- 40 См.: *Привалова Е. Л.* Роспись Тимотесубани. Тбилиси, 1980. С. 128—146.
- 41 См.: *Гренберг Н. И., Писарева С. А.* Указ. соч. С. 16.
- 42 Характеристику явления и основных индивидуальных манер, см.: *Привалова Е.* О грузинской монументальной живописи... С. 5—18; *Mouriki D.* The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting // *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 31/2 (1981). S. 738—744.

- <sup>43</sup> Об этой особенности в связи с фресками Атени см.: *Mouriki D. The Formative Role...* P. 731.
- <sup>44</sup> Изредка появляются нимбы двух цветов, к примеру белые и голубые, как во фресках Дмитриевского собора.
- <sup>45</sup> Яркая и подробная характеристика этой культуры дается в работе: *Кекелидзе К. С. Социально-политическое и культурное состояние Грузии в эпоху Руставели // Шота Руставели и его время. М., 1939. С. 103—141.*
- <sup>46</sup> Как правило, сравнивают со стилистическим направлением, нашедшем наиболее яркое воплощение в росписях Студеницы (1208—1209). См.: *Бурдуш В. Свети Сава и сликарство његовог доба // Сава Немаић — свети Сава. Историја и предање. Београд, 1979. С. 246—248; Попова О. С. Балканска уметност раног XIII века и руско сликарство // Зорграф, 14 (1983). С. 31—38; Тодић Б. Фреске // Манастир Студеница. Београд, 1986. С. 160—162.*
- <sup>47</sup> В этой связи вызывают сомнения предположения некоторых исследователей о возможности использования грузинских росписей как источника по истории византийского искусства в период после 1204 г.
- <sup>48</sup> См.: *Vélmans T. Une icone au Musée de Mestia, et le thème des Quarante martyrs en Georgie // Зорграф, 14 (1983). С. 40—51.*
- <sup>49</sup> Ibid. С. 45.
- <sup>50</sup> *Вирсаладзе Т. Б. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши // Ars Georgica, 4. Тбилиси, 1955. С. 169—231.*
- <sup>51</sup> См.: *Гренберг Ю. И., Писарева С. А. Указ. соч. С. 20—21.*
- <sup>52</sup> См.: *Thierry N. The Wall Painting at Ani // Ani. Documents of Armenian Architecture. Venezia, 1984. P. 70—71; Сычев Н. Анийская церковь, раскопанная в 1892 г. // Христианский Восток. 1912. Т. 1. С. 212—219.*
- <sup>53</sup> См.: *Тьерри Н. Росписи церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977; Мурадян П. М. Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики // Историко-филологический журнал АН АрмССР. 1985. № 4. С. 174—189; Каковкин А. Я. Из истории изучения росписей церкви св. Григория 1215 г. в Ани (в печати).*
- <sup>54</sup> См.: *Der Nersessian S. L'art armenien... P. 211—218; Der Nersessian S. Etudes byzantines et armeniennes. Louvain, 1973. T. 1. P. 518—519.*
- <sup>55</sup> Из неопубликованного доклада Н. П. Сычева, хранящегося в архиве Института археологии в Ленинграде (Ф. 51. Д. 15. Л. 18).

# ПАРОДИЙНЫЕ МОТИВЫ В МАРГИНАЛИЯХ СЕВЕРОФРАНЦУЗСКОГО ЛЕГЕНДАРΙΑ ИЗ БАН

*В. П. Даркевич*

В миниатюрах можно отыскать следы многих стилей и мод, но там нет и следа современной ереси — тоскливого однообразия. Там нет и следа нелепой мысли, что в трагедии не может быть ничего смешного. Кошунству наших дней не сравниться с шутками смиренных и благочестивых людей Средневековья.

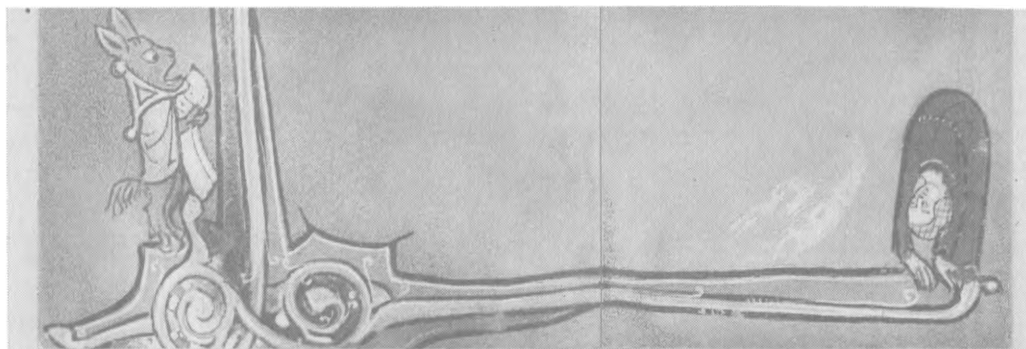
*Г. К. Честертон. Могильщик*

В литературе, театре и изобразительном искусстве Средневековья пародия — неотъемлемый элемент комических жанров, которым она органически присуща и где образует особый, ни на что не похожий мир. Поскольку диапазон средневековой пародии, отражавшей в перевернутом, изнаночном виде почти все стороны жизни общества, чрезвычайно широк, ее изучение имеет важное культурологическое значение. Без понимания природы средневекового смеха в его многочисленных разновидностях социальная психология, верования, понятия и вкусы людей той эпохи с ее стремлением к симметрии противоположных начал, с антиномичными моментами, уживавшимися в границах личного сознания человека, предстанут в упрощенном и одностороннем свете.

Как в романе Рабле, в пародии Средневековья обширная университетская ученость сочетается с фарсовой простонародностью. Ее интеллектуальная основа может быть тонкой либо грубой в зависимости от приемов остроумия, а в эмоциональной стороне различаются разные степени веселости: от всепримиряющего юмора, свободного от рефлексии, до ядовитого смеха, граничащего с сатирой в предреформационный период. В Западной Европе пародийными мотивами пронизан фольклор, выступления жонглеров-скоморохов и праздники дураков, карнавальное шествие, мистерии и церковные проповеди. Средневековье изобилует литературными пародиями на самые священные тексты, монашеские уставы, на церковные декреты и постановления

соборов, папские буллы, юридические установления, завещания и эпитафии. В комическом животном эпосе — «Романе о Лисе-Ренаре» — пародировали корыстолюбие и развращенность духовенства, высмеивали литургические действия, культ мощей, институт паломничества, насмеялись над нищенствующими монашескими орденами, рыцарскими нравами и куртуазными ценностями. Смех оказывал живительное действие, целебное для духовно подвижной души. Единство противоположностей — серьезного и смешового — придает особую сложность, многогранность культуре Средневековья, стоящей у истоков нашей цивилизации<sup>1</sup>.

С эпохи ранней готики, особенно с XIII в., жизнь художественного воображения получает неизмеримо большую, чем в предыдущий период господства романского стиля, полноту и свободу. Отсюда и широкое распространение бытовых и комических сюжетов в маргинальном декоре иллюминированных рукописей конца XIII—XIV в. По мнению большинства специалистов, маргинальная иллюстрация развивается сначала в английских манускриптах, а затем получает распространение на континенте — во Фландрии, Северной Франции (Артуа, Пикардия) и в парижских скрипториях. На страницах некоторых рукописных книг, где маленькие рисунки на полях достигают особой концентрации, пародийные сценки разыгрывались во множестве вариантов — образцов свободной, веселой фантазии мастеров, лишь косвенно зависевшей от конкретных литературных и иконографических источников. Память художника,



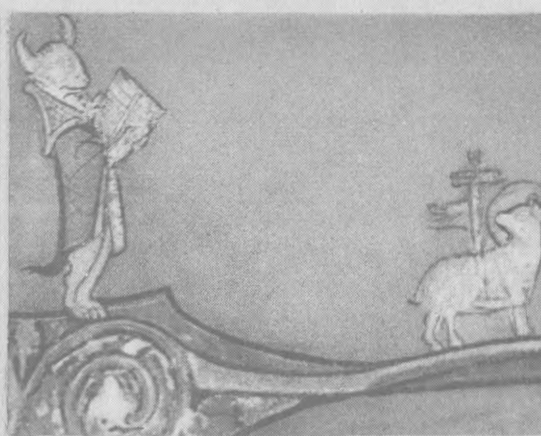
л. 30



л. 117 об.



л. 140



л. 97

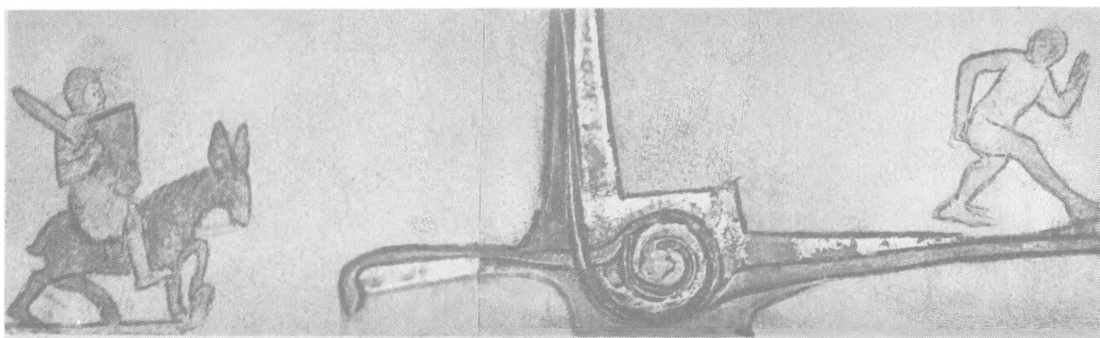


л. 24 об.

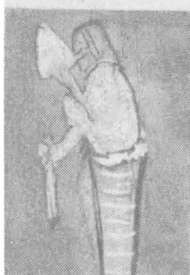


л. 39

Табл. 1.  
Пародии на  
Священные  
сюжеты



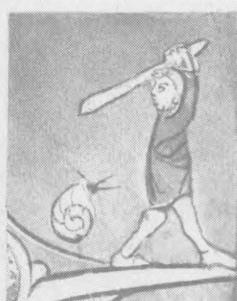
л. 81 об.



л. 171



л. 41 об.



л. 147 об.



л. 31 об.



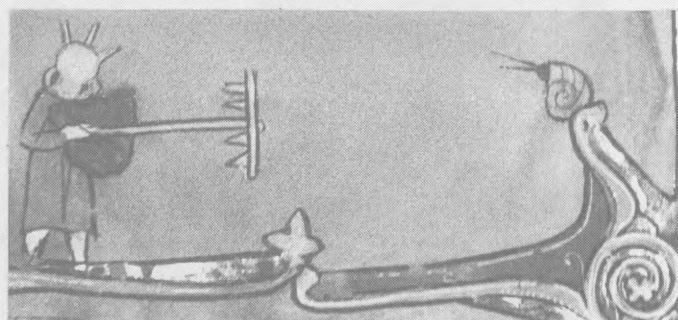
л. 186



л. 37



л. 82 об.



л. 22 об.

Табл. 2.  
Антирцарские пародии





л. 74 об.



л. 103



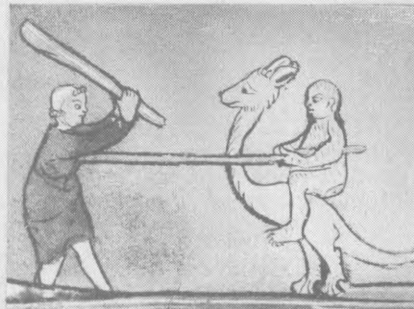
л. 38 об.



л. 40 об.



л. 9



л. 26



л. 36 об.



л. 46

Табл. 3.  
Антирыцарские пародии

воссоздавая установившиеся вековые каноны, изобразительные клише, выворачивала их наизнанку, следуя живому, раскованному воображению.

Все эти черты присущи оформлению северофранцузского Легендария конца XIII—начала XIV в. из собрания БАН в Петербурге. Рукопись включает сборник легенд из 20 прозаических версий житий святых и апостолов, прозаическое переложение анонимной поэмы «L'Ordene de chevalerie» и пересказ на французском языке Страстей Христовых по Евангелию от Никодима (БАН. Ф. № 403)<sup>2</sup>. Несмотря на исследования, посвященные этому манускрипту, его маргинальные рисунки почти не привлекли внимания специалистов, остались неопубликованными<sup>3</sup>. Между тем при ближайшем знакомстве с оригиналом можно убедиться, что по сюжетному разнообразию и оригинальной трактовке многих маргинальных сценок, так называемых дролери, не находящих аналогий в книжной миниатюре, они представляют большой интерес. К сожалению, в результате длительного воздействия влаги красочный слой иллюминаций оказался разрушенным, а миниатюры и текст перепечатались на противоположные листы. Это обстоятельство, затруднившее изучение иллюстраций, естественно сказалось и на качестве предлагаемых (увеличенных) фотографий.

Ограниченный объем статьи позволяет остановиться только на самых примечательных сюжетах, относящихся к области пародии. Полная публикация маргиналий Легендария — дело будущего. Миниатюрные сценки или отдельные фигурки расположены обычно на декоративных лентах в нижней части страницы, но также и в построчных (горизонтальных) и вертикальных украшениях. Во многих случаях смеховые мотивы не связаны с содержанием текста на тех же страницах и, следовательно, с темой основной миниатюры или историзованного инициала. Однако при анализе семантики следует помнить, что для мировоззрения средневекового человека нетипично игнорирование символической связи между отдельными элементами декора, заложенного в них программного начала. Часто между маргиналиями и главной миниатюрой или инициалом «с историей» прослеживается обратная связь, основанная на идейных антитезах, борьбе противоположно-

стей. Между полярными образами возникают отношения притяжения-отталкивания. На одной и той же странице иллюминатор преодолевал как односторонность серьезности, так и односторонность смеха, сближая несближаемое. При этом «верхнее» пространство основной миниатюры (семантическое ядро) мыслилось как замкнутая священная сфера, отделенная от грешной земли. Там царят небесная гармония и нерушимое спокойствие горнего мира, Бога и святых, отражающие сверхземную красоту. Напротив, рисунки на бордюрах с их избытком гротескных созданий, предвосхищающих кошмарные фантазии Иеронима Босха, как будто намекают на несовершенство и дисгармонию запутанного, непонятного и грозного (но вместе с тем и комического) посюстороннего мира низкого бытия и греховности. Периферийное («нижнее») пространство, отданное во власть обыденного и смехового, нередко предстает как изначальный inferнальный мир, средоточие дьявольской нечисти.

Украшавшие рукописи художники умели весело играть со священным и глубоко чтимым, переводя сюжеты христианской иконографии в насмешливо-травестирующую плоскость. Принимавшее себя всерьез неотделимо от его комического переосмысления. Удивительный на первый взгляд феномен средневековой культуры — распространенность пародий на литургические действия. Противопоставление идеального и гротескного здесь особенно разительно. Самые возвышенные стороны культа, призванные возносить души верных к небесам, подвергаются пародийному высмеиванию. Травестия священного охватывала всю структуру службы, весь литургический опыт. При этом комическое священнодействие разыгрывают с соблюдением традиционных форм, но вывернутых наизнанку, предельно сниженных. Иллюминаторы обнаруживают высокую ученость, искусственность в вопросах богословской догматики и литургии, пародируемой с неподражаемым юмором.

Для высмеивания церковного вокального искусства особенно подходил музицирующий осел, образ претенциозного невежества, который выдает свой ужасающий рев за мелодичное пение (л. 117 об.). Осел-протодеякон самозабвенно по-



ет по градуалу — сборнику литургических песнопений для солиста, включавшему нотный текст большой мессы. От запястья свешивается сложенная пополам лента-манипула, которую во время мессы священник носил на левой руке. На л. 30 пение осла-клирика вызвало не молитвенное настроение, а прямо противоположные эмоции: под раздражающие слух звуки пустилась в пляс акробатка, изогнувшаяся в позе мостика. Священническая риза (касула) — профессионально значимая деталь для опознавания персонажа — на обоих рисунках несет комедийную нагрузку. Чтобы были видны хвост и ослиные ноги с копытами, она изображена слишком короткой.

В центре богослужения стоит «таинство таинств» евхаристии (причащения), воспринимаемое как реальное приобщение человека к божеству, поскольку в его основе лежал догмат претворения хлеба и вина в тело и кровь Христовы. Сложное евхаристическое таинство символически воплощало земную жизнь Христа. По евангельскому преданию, обряд пресуществления был установлен им во время Тайной вечери. Преломив хлеб, Иисус дал вкусить от него ученикам со словами: «сие есть тело мое», затем дал им испить из чаши с вином, говоря: «сие есть кровь моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26, 26—28). Поскольку священник, служащий мессу над святыми дарами, как бы представляет самого Христа, а евхаристия символизировала «небесную литургию», предстояние престола Бога, она оказывает огромное эмоционально-психологическое воздействие на верующих. Тем неожиданное кажется пародийная метаморфоза: в роли главного священнослужителя выступает осел. На л. 140 показано поставление даров на престоле (символ положения Иисуса во гроб) с их последующим освящением. Осел-клирик в зеленой ризе с красным воротником, сложив «руки» (молитвенный жест, появившийся в искусстве с XII в.), молится перед алтарем. Символика алтаря многозначна: это и стол, за которым сидел Спаситель во время Тайной вечери, и тело Христа во гробе (или гроб Господен), а в моральном значении, согласно св. Августину, алтарь символизировал человеческое сердце, откуда, как фимиам, возносятся к небу молитвы. На алтаре стоит золотой потир —

чаша с вином для причащения. Сакральный сосуд, символ гроба Господня, покрыт белым платом, означавшим саван Христа: верили, что алтарное покрывало исцеляло болящих. Бурлескной сцене освящения даров иконографически соответствуют серьезные сцены совершения таинства причастия во французских иллюминированных рукописях XIII—XIV вв.<sup>4</sup>

Кульминационный момент мессы — освящение даров — представлен на л. 173. Осел-клирик творит молитву перед алтарем в церкви, показанной как бы в разрезе. На алтаре потир, покрытый платом. Осел служит по правилам литургии католической церкви: он обращен к востоку — в сторону апсиды, т. е. спиной к пастве. За ним осел-прислужник поднимает предмет, напоминающий рипиду. Ею отгоняли от чаши с вином и дискаса с гостией мух и других насекомых. Животное выполняет обязанности иподьякона, наблюдающего за чистотой святых сосудов.

К вывороченному «левому» миру «святости наизнанку», христианского антиповедения относятся антагонисты Христа — демоны, которые, не утратив воспоминания о былом единении с Богом, служат свою мессу и искушают нестойких в вере. На л. 24 об. коленапреклоненный грешник молится дьяволу в облике дракона — представителя антихристовой церкви. «...Потустороннее воспринималось в качестве столь же неотъемлемой части мироздания, как и земное, и не озадачивало людей той эпохи, — чудесно поражала именно их встреча: каждый из миров делался вчуже странным в сопоставлении с другим миром, в свете его. Парадоксальная гротескность Средневековья кроется в этой конфронтации обоих миров»<sup>5</sup>. Отвергнув Бога и перейдя в стан Сатаны, черти создали собственную иерархию по образцу небесной. Плуясь над христианскими ритуалами, они усвоили их, но в искаженном, вывернутом виде. Дьявол во всем подражает Богу, но это дурное подражание: он все делает наоборот. Организуя церковь дьявола вместо Христовой, бесы не остаются вне средневековой системы мироустройства, но внутри нее. С развитием культа дьявола возникают представления об антицеркви и невидимых бесовских монастырях со всеми полагающимися чинами от беса-аббата до беса-кравчего и повара. В готических маргиналиях подручные Сатаны творят

свою «черную мессу», причем inferнальные силы часто предстают в комическом облике.

На бордюре л. 160 демон-богослов истово молится, но алтарь с причастием заменен печью, в устье которой стоит миска с едой. Карнавализованная инверсия ролей (вместо священника — черт) ведет к снижению сакральных принадлежностей, но комическая окраска сцены, где бес предстает гурманом, не исключает связи с идеей преисподней (печь-ад). Вмешательство нечистой силы ведет к пародийности обряда. Демон облачен в белую альбу — символ незапятнанной чистоты священника и образ плоти Христовой. Поверх альбы наброшен плащ-касула, который кроили из цельного куска материи в память о тунике Спасителя. Приготовление в очаге колдовского зелья, эликсира Сатаны, — распространенный демонологический мотив: см., например, гравюру И. Кока по рисунку Брейгеля Старшего «Святой Иаков и маг Гермоген»<sup>6</sup>. В фигуре дьявола-кулинара заметно влияние фольклорных мотивов и возможное воздействие магических суеверий: тело и кровь Христовы широко употребляли как колдовское средство, например в любовной магии. Пародирует богослужение сцена «Кухня ведьмы» в первой части «Фауста» Гёте.

Враг рода человеческого бесцеремонно вторгается в сферу сакрального, причем образ демона-церковнослужителя обнаруживает разные смысловые оттенки. Страх перед его коварством отразился в польской пословице: «Самый страшный черт тот, который молится богу»; о красноречии «великого теолога» гласит шведское изречение: «Стоит дьяволу в церковь попасть, как он сразу же принимается проповедовать». С чертями ассоциируются греховные клирики: «Любимая одежда черта — сутана священника»; «В каждой божьей церкви у черта есть свой алтарь»; «Черт охотно прячет свой хвост под рясой священника или под сутаной монаха» (немецкие пословицы).

На л. 97 рогатый бес в облачении клирика служит по литургической книге самому агнцу — древнему символическому образу Христа («божий агнец»). Агнец изображен в иконографическом типе «знаменосца», т. е. как символ Воскресения, триумфирующего Спасителя. Против груди он, как трофей, держит крест,

увенчанный хоругвью. Этот образ могли позаимствовать из испанских рукописей «Апокалипсиса» с комментариями Беатуса, где композиции «Поклонение Агнцу» получили распространение: «...великое множество людей...стояло пред престолом и пред Агнцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Апок. 7, 9). В Откровении Иоанна только мистический Агнец достоин открыть книгу за семью печатями. В Легендарии вместо толп блаженных, воздающих Агнцу «благословение и честь» как подобию закланного Сына человеческого, ему служит священник-демон, воплощение ересей. Очеловеченный бес принимает личину творца парадоксов, который осмеливается выворачивать наизнанку утонченно-спиритуалистическое действие. К концу Средневековья, когда идея вездесущности и всемогущества дьявола, жуткого и опасного искусителя, все более овладевает умами, сцены демонической литургии приобретают зловещий колорит<sup>7</sup>.

Пародийному высмеиванию подвергали одно из главных христианских таинств — покаяние. Ритуал исповеди, принося нравственное облегчение, создавал особую доверительную атмосферу общения мирянина со своим духовником. На л. 39 осел в белой рясе (белый цвет — символ непорочности) отпускает грехи кающемуся. Свершении таинства ослом намекает на бесстыжее священника: «Он возлагает руки мне на голову и что-то там бормочет, не знаю что»<sup>8</sup>. У игриво настроенного художника властью вязать и разрешать, т. е. отпускать грехи от имени Христа, наделен осел-исповедник, причем и в смеховом варианте мастер следовал иконографическому канону (ср. миниатюру в Реймском Миссале, между 1285 и 1297 гг.)<sup>9</sup>. В центре картины Брейгеля Старшего «Фламандские пословицы» (1559, Берлин-Далем, музей) сидящий под беседкой-«киворием» черт исповедует крестьянина. Предполагают, что этот антипод Бога — главный персонаж «перевернутого мира» в картине. Пословица «Идти к черту на исповедь» звучит и предостережением против вездесущности дьявола на земле: «Где Бог основал церковь, там черт пытается соорудить капеллу»<sup>10</sup>. Если, исповедуясь в грехах, человек избавлялся от жившего в нем доселе злого духа, морально возрождался, то у Брейгеля бес-исповедник не лечит стра-

ждушую душу, а окончательно губит ее. Руководство личной жизнью в ее сокровеннейших уголках берет на себя создатель антицеркви — дьявол. Посредством таинства покаяния он проникает в семью — первичную ячейку общества. В той же картине проиллюстрирована по-словица: «Зажигать свечу дьяволу».

Фольклорная культура выработала традиции опрощения, дедемонизации духа зла, отличные от демонологии богословов и аскетов. Народное воображение наделяло бесов чисто человеческими слабостями и пороками: бесовское и человеческое максимально сближаются. Преисполнены комизма рассказы о посланных на землю чертях, страдающих от злых жен и снова бегущих от них в преисподнюю. На л. 41 демон в белой ризе везет в тачке души отверженных — распространенный мотив в сценах загробного воздаяния, но на л. 22 об. смысловой акцент несколько иной: беса впрягла в тележку дама-аристократка с комнатной собачкой на коленях. Смешное страшилище напоминает рикшу, согнувшегося под тяжестью груза. На л. 183 демон с виолой выступает в роли жонглера — незадачливого хозяина строптивой собаки (ее фигура почти стерта). Пес сладко спит, и все усилия рогатого дрессировщика заставить его танцевать напрасны. Обескураживающая неудача искусного обманщика придает сценке тонкий комизм.

Пародийное переосмысление охватило сферу рыцарской культуры с ее представлениями о доблести и чести, с куртуазными поведенческими идеалами. Церемонии и условности, определяемые стилем поведения военной касты, блестящая «игра» знатной элиты вызывали смеховые реплики, лежавшие по ту сторону героического пафоса и создавшие собирательный тип антигероя. В маргинальных юмористических сценках рыцари заняты такой чисто женской работой, как прядение. Гротескный рыцарь с ручной прялкой и веретеном изображен на л. 171. Показанная по пояс фигура обнажена, тогда как голова закрыта горшковидным шлемом.

«Доблестные паладины» не гнушаются биться с «нечистыми» обезьянами, которые, убегая, недвусмысленно выказывают им свое презрение (л. 18 об.). Скабрзность жестов под стать низменной природе животного, которое в христианском

символизме олицетворяло дьявола или закоренелого грешника. Всадник, преследующий макаку, с обнаженным мечом неторопливо едет на осле — верховом животном порока лени. Замена благородного боевого коня атрибутом лености переводит призванного внушать почтение воина-аристократа в пародийную плоскость. Шутливый поединок между обезьяной и гротескным рыцарем с кухонным котлом вместо шлема представлен на л. 41 об. Жалким, боязливым мужам подобают и нарочито прозаические кухонные (т. е. женские) принадлежности. Так, в поэме об Одижье при посвящении в рыцари его возводят на кучу навоза, оружие приносят в корзинах, на голову надевают шлем, три года пролежавший в закладе; у его лошади шея воронкой, а спина остра, как рыба кость<sup>11</sup>.

Славные рыцарские сражения представляли посмешищем в многочисленных маргинальных сценках битв с улитками — крохотными, чрезвычайно медлительными и безопасными существами. Смещающая масштабы эксцентрика, направленная на снижение идеалов рыцарской чести, отличает этот популярный сюжет. Несоразмерность, несовместимость противников — суть комизма этого мотива, где вооруженный до зубов воин неизбежно предстает трепещущим от страха трусом. В эпизодах потешных баталий с улиткой миниатюристы обнаруживают весь свой импровизаторский дар, они неистощимы на выдумку, что подтверждают дролери в Легендарии. Герой стремится поразить улитку дубиной (л. 147 об.), проявляет «чудеса храбрости», разрубая чудище мечом (л. 31 об.). Двое рыцарей в боевых доспехах, штурмуя замок, карабкаются по осадной лестнице, изготвившись к бою с моллюском (л. 186). На плохо сохранившемся рисунке прирученная улитка вместо собаки служит поводырем слепца (л. 37). Воин в сражении с безобидным моллюском — буффонный персонаж, чье оружие превращено в потешную бутафорию. Голову бойца, противостоящего улитке, вместо боевого шлема закрывает кухонный котел, а наступательным оружием служат грабли (л. 22 об.). Для «карнавального» мышления характерно использование вещей не по назначению: посуды вместо головных уборов, употребление домашней утвари как оружия. На л. 82 об. закованный

в броню рыцарь не выдержал натиска грозного соперника: отбросив щит, он отдает себя на милость победителя. С улитками вступают в поединки и гротескные создания — до пояса рыцари, а ниже пояса чудовища со звериными лапами и хвостом (л. 212). На улитку с ее грозными щупальцами замахивается граблями нагой мужчина, скачущий верхом на драконе (л. 9 об.).

Среди маргинальных иллюстраций Легендария встречаем комические имитации таких кодифицированных ритуалов рыцарского сословия, как турниры, сыгравшие большую роль в становлении этических идеалов «людей меча». Культ храбрости заменяется гротескными парафразами, где сражающихся воинов заменили шуты, обезьяны, полиморфные существа. В роли мужественных рыцарей яростно рубятся мечами пешие обезьяны (л. 74 об.), гибридный воин сошелся в единоборстве с птицеголовым чудовищем (л. 160). В многоликом «зверинце» маргиналиев изобилуют ирреальные, фантастические уроды, придумывая которых иллюминаторы искренне забавлялись, как бы играли «веселыми страшилищами». В своих фантазмагориях художники книги открывали путь невиданным сочетаниям переданных вполне достоверно частей монстров.

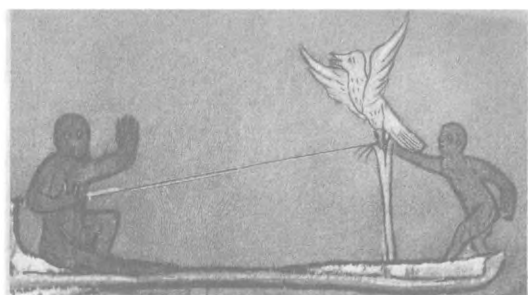
В шуточных сценках драконоборчества св. Георгия, почитаемого на Западе идеальным воином, блестящим аристократом и образцом сословной чести, его трудно отличить от героя куртуазного романа. Ради защиты прекрасной дамы он «принял приключение» — единоборство со змеем-людоедом. В этом эпизоде религиозно-назидательная литература и живопись сближались с рыцарским романом. Поскольку со времени крестовых походов тема драконоборчества преобладала в иконографии Георгия, воспринимаясь как сакральное увенчание куртуазной культуры, естественно, именно ее и выбрали для пародийного перевоплощения.

В смеховых вариантах битвы с драконом, содержащихся в Легендарии, заметно влияние типа Георгия-драконоборца, обычно изображаемого как всадника. Образ, подвергнутый снижению, рождал серьезные ассоциации, что вполне объяснимо при каноничности средневековой иконографии, при распространении в рыцарской романистике мотивов победы

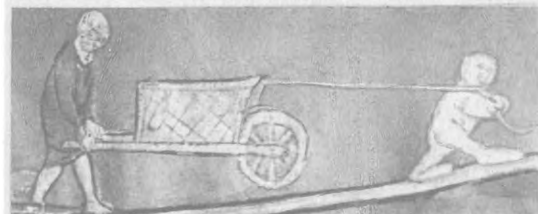
над драконами — хранителями кладов, обитателями дремучих лесов. В христианском искусстве дракон прежде всего создание страха: он напоминает динозавра или птеродактиля. Хтоническое inferнальное чудовище мрака, воплощение Сатаны, сочетается в своем облике черты змеи, крокодила, льва.

Но в маргиналиях он часто производит комическое впечатление. Вместо устрашающих крылатых чудовищ с туловищем пресмыкающегося или хищного зверя и со змеиным хвостом рыцари сражаются с откровенно смешными уродцами. У одного из них на чрезмерно длинной и тонкой шее сидит ослиная голова (л. 103), у другого на голове капюшон с бубенчиком, как у нищего или шута (л. 38 об.). С забавным монстром с длинными, как у зайца, ушами бьется пеший рыцарь в полном снаряжении (л. 40 об.). Воинственный аффект «героев» контрастирует со смехотворным видом их противников. Поединок не на жизнь, а на смерть превращен в фарс, образ драконоборца подвергся смеховому перевоплощению. Приключениям-«авантюрам» добрых рыцарей противостоят их ложные подобия: на л. 161 об. против дракона сражается шут в высоком колпаке с мутовкой вместо копья и кухонным котелком-щитом. На л. 186 об. боец вооружен граблями. Типичные для рыцарской эпикки опасные встречи и поединки с неведомыми грозными чудовищами рожают пародийное эхо, превращаются в богатырские бои наизнанку<sup>12</sup>.

В своих фантазиях-алогизмах авторы фольклорных «небылиц» и художники-миниатюристы, развлекаая и себя и зрителя, далеко уходили от пародируемых образцов. Сказочно-эпические реликты предстают в причудливых сочетаниях, в одном эпизоде взаимодействуют гротескные и негротескные формы. Пытаться отыскать символический смысл в каждом из них — задача неблагоприятная. В сценках сражений причудливых монстров микромир маргиналиев неистощим. Мотив драконоборчества давал импульс для неисчерпаемой игры образами: то обезьяна верхом на павлине (символ тщеславия, стремления к почестям) пронзает копьём драконью голову, помещенную на завитке бордюра (л. 9), то, сидя на драконе, поражает копьём пешего мужчину с дубиной (л. 26), то драконоборец прини-



л. 89



л. 125



л. 161 об.



л. 14



л. 41



л. 62 об.



л. 48 об.



л. 30 об.



л. 109 об.



л. 87



л. 95



л. 21 об.

Табл. 4.  
Бытовые пародии

мает облик клирика полузвериной природы (л. 36 об.). Вместо дракона герой вступает в схватку с полурыцарем-получудовищем (л. 46). В битвах гибридных созданий на первый план выступает интуитивно-эмоциональная, а не рассудочно-символическая сторона средневековой пародии.

Глубокое понимание сущности пародии в маргиналиях средневековых рукописей находим в романе современного итальянского писателя Умберто Эко «Имя розы»: «Рисунки на полях часто смешат, но это в целях назидания... Как в проповедь, чтобы затронуть воображение бессмысленной толпы, надо вводить ехемпла, и желательно потешные, так и в беседе образов не следует пренебрегать подобными дурачествами. На каждую добродетель и на каждый грех есть пример в bestiариях, где под видом зверей показан человеческий мир»<sup>13</sup>. Все средневековые энциклопедии и bestiарии сходятся на том, что обезьяна, это ужасное, безобразное существо, является образом дьявола или неисправимого грешника, т. е. выродившегося человека. Смеховые дублеры людей с их стремлением к подражанию деформируют и пародируют миропорядок. Склонность ментальности Средневековья к гротескному восприятию действительности, извечная тяга человеческой натуры к «обезьянничанью» объясняют популярность обезьян-пересмешников в маргиналиях. Они явно доминируют над остальными животными христианского символического зверинца, в том числе в Легендарии из БАН. Олицетворенный обезьянами мир суетных, чисто практических интересов, причем злокозненные твари не пощадил ни одно сословие, ни одну профессию, противопоставляли миру идеальному, сверхземному, о котором никогда не забывали.

Обезьяны — охотницы на птиц, т. е. верующие души («душа наша избавилась, как птица, из сети ловящих» — пс. 123, 7), ловят бечевных с помощью намазанной клеем бечевки. Один ее конец макака держит в лапе, другой привязан к колышку. На колышке сидит прирученная птица, привлекающая своим пением других в ловушку (л. 89). Обезьяны увлекаются и ловлей бабочек, используя как сачки капюшоны (л. 161 об.), — сценки с тем же символическим подтекстом, что охота на птиц.

В мире иллюминированных манускриптов обезьяны, воплощая сам дух пародии, воспроизводили все виды человеческой деятельности. Они высмеивают жизнь не только высших слоев общества, но и крестьян-вилланов, ремесленников, нищих. На л. 125 обезьяна помогает везти тяжелую тачку, а на л. 120 в роли возчика сидит верхом на взнузданной лошади, запряженной в двухколесную повозку. В кузове лежит груз, увязанный веревками. Особняком среди готических рукописей стоит рисунок на л. 149, не поддающийся однозначному истолкованию. Возможно, он связан со смежным текстом как его пародийная реплика. Обезьяна совершает убийство (?) другой обезьяны более светлой масти, а затем попадает на виселицу за преступление. В Средневековье для глумления над преступниками их иногда казнили вместе с обезьяной, собакой или кошкой — животными из свиты Люцифера.

Лекарь-шарлатан, наживающийся на суевериях пациентов, — постоянный образ средневековой комеди. Красноречивый мошенник проходимца — торговца псевдолекарствами — в анонимной комедии «Продавец мазей», написанной в Праге в конце XIII в.:

Вот лекарство — сущий страх!  
Смастерил его монах.  
В одинокой мрачной келье  
Составлял он это зелье,  
И в него он заключил  
Нерастрченный свой пыл<sup>14</sup>.

В Легендарии в роли врачей выступают стремящиеся к наживе клирики (л. 14). Преисполненный важности своей миссии обманщик пользуется молодого человека (л. 41). Постоянная принадлежность фигуры врача, знак его ремесла — уринал, сосуд для мочи, ибо в средневековой медицине ставили диагноз методом уроскопии: по цвету мочи предсказывали судьбу больного, проникали в тайны его прошлого, она решала вопрос жизни и смерти. В готических маргиналиях пациент приносит урину, а невежественный лекарь пристально рассматривает содержимое сосуда. На л. 62 об. эскулапа заменила плутоватая обезьяна. К ней подходит жаждущая исцеления другая, приносящая в плетеной корзинке плату натурой.

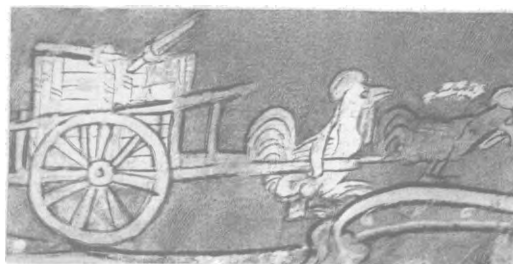
Изображая средневековые школы, пародисты чаще всего рисовали наставни-



л. 150



л. 230б.



л. 161

ков и их нерадивых учеников в виде обезьян, что отражало воззрения о псевдочеловеческом мышлении этих животных. Они имитируют благочестие и ученость, ибо обладают лишь видимостью рассудка, но не человеческим умом. В комическом творчестве миниатюристов нередки сценки школьных занятий с педагогом и школярами-обезьянами. На л. 48 об. «школьным скипетром» вместо розги, своего рода символа школы, служит палка с набалдашником — столь же жестокое средство устрашения учащихся, которых писатели Средневековья сравнивали с мучениками, чьи молитвы угодны Богу.

Литературным комментарием к рисункам на л. 30 об. и 109 об. могут служить инвективы Себастиана Бранта против нищенствующей братии, среди которой подвизалось немало тунеядцев и симулянтов:

Не всех костыльников жалеет:  
Тайком — пойдут без костылей!  
Один падучую устроит  
И этим выручку утроит;  
Другой отдаст ребят в прокат  
Тому, кто ими не богат,  
А тот усадит их в корзины,  
Нагрузит на хребет ослиный,  
Как пилигрим, что, мол, на богоу,  
К святому их везет в Сантьяго<sup>15</sup>.

Табл. 5.  
Пародии из  
цикла «Мира  
наизнанку»

Вместо обездоленных горемык художник нарисовал многодетное семейство кочующих обезьян (л. 30 об.). На л. 146 об. тачку с обезьяньими отпрысками везет мужчина, а на л. 109 об. чета обезьян несет на длинной жерди свое чадо, поедаящее плод. Идущая впереди макака протягивает чашку для милостыни, вторая приставила к заду кувшин, привлекая внимание непристойными звуками.

Некоторые маргиналии связаны с антифеминизмом, характерным для XIV—XVII вв. Антиматримониальный морализм рисует женщину как существо, по самой природе несовершенное, похотливое, суетливое и легкомысленное. Самолюбленность дам, их кокетство и тщеславие становятся постоянным объектом пародии. Недаром женщину нередко сопровождает обезьяна — воплощение демона (л. 87), предлагает ей свои услуги в стирке белья (л. 95). Дискредитация «злых жен» проявляется в их яростных драках с мужьями за преобладание в семье или в потасовках друг с другом. На л. 21 об. одна из соперниц вцепилась в волосы противницы, вооруженной прялкой.

В маргинальных рисунках северофранцузского Легендария нашли отражение все разновидности средневековой пародии, например поэтика «мира вверх дном» как смеховой противовес серьезному. В «блаженной стране небывалой» даже робкие зайцы не боятся вступать в сражение с волками. На л. 150 волки штурмуют крепость, обороняемую зайцами. Зверьки поражают осаждающих камнями. Один из хищников взламывает ворота, другой, подняв меч, карабкается по приставной лестнице на зубчатую стену замка, третий волк подходит к твердыне, вооруженный массивной булавой.

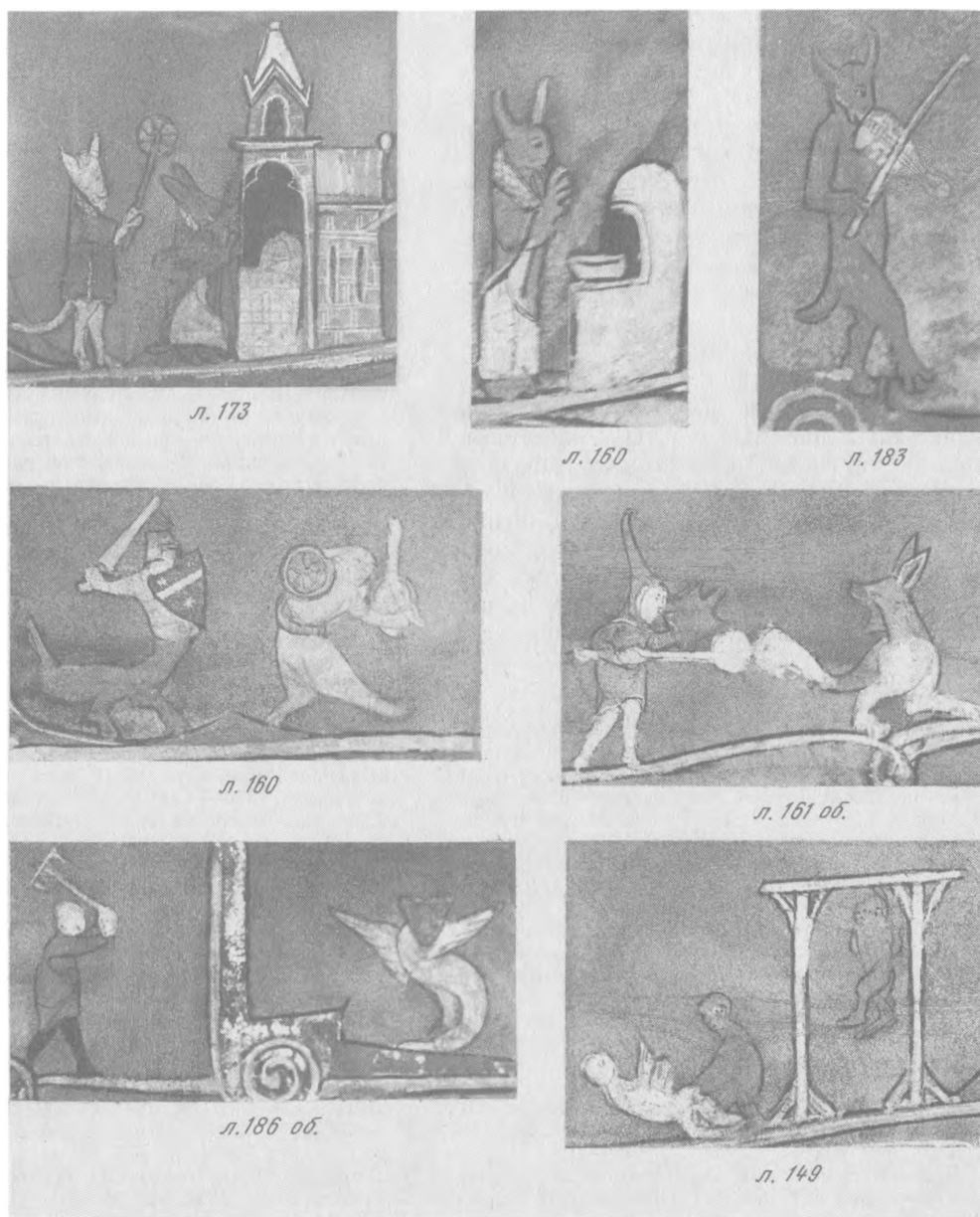
В понятие абсурдного мира наизнанку, уходящее корнями в фольклорную подоснову, входила тема людской глупости, бессмысленных поступков и работ. К числу персонажей, совершающих безрассудные действия, относится глупец, который стреляет из лука граблями (л. 23 об.).

Аналогии в романском и готическом искусстве позволяют объяснить на первый взгляд загадочный рисунок на л. 161: два петуха везут тележку с туго завязанным веревками дощатым ящиком. Перед нами сцена похорон мнимо умершего лиса — героя «Романа о Ренаре», пародий-

ного животного эпоса Средневековья, постепенно сложившегося в гигантский цикл (с 70-х годов XII в. и на протяжении почти полутора веков). Протагонистом этой международной эпопеи, объединяющим все ее «ветви» («бранши»), выступает Лис — коварный и бесконечно изобретательный беспринципный обманщик, что в конце концов обеспечивает ему место на вершине феодальной иерархии. Жульнические уловки рыжей бестии требуют особого дара лицедейства, умения маскировать свое подлинное лицо. Лицемер никогда не теряет бдительности, например на собственных обманных похоронах. Когда плут уверен в безопасности, он ехидно издевается над одуроченными врагами, не упуская случая отомстить им. История Ренара, притворившегося мертвым, чтобы пожрать доверчивых птиц, заимствована из бестиариев, получив развитие в XVII ветви романа. Лис, приговоренный высшим судом короля Льва (Нобля) за свои многочисленные преступления к смертной казни, притворно умирает, но неизменно возвращается к жизни.

В искусстве XI—XII вв. в сценах похорон лиса на первый план выступает басенная мораль, символика, заимствованная из Физиолога и бестиариев. Мотив притворной смерти Ренара означал лицемерие Сатаны. Эффект воскресения обнажал суть злостного обманщика: поверивший проискам лукавого обречен на муки преисподней. В церкви Сан Дзено в Вероне (1123—1138) в скульптуре крипты изображен лис, подвешенный за лапы к палке, которую две курицы несут на спине. На косяке северного портала кафедрального собора в Модене (вт. пол. XII в.) свернувшегося лиса спешат предать земле два петуха<sup>16</sup>. Внезапно притворщик вскакивает с носилок и схватывает одного из могильщиков. Во Франции сцена похорон лиса показана среди рельефов тимпана церкви Сент-Юрсен в Бурже (конец XI в.). Тележку с «покойником» везут петух с курицей. Впереди шагает медведь (?). Но очнувшийся хищник уже готовится пожрать возникших<sup>17</sup>. В XIII—XIV вв. мастера Франции, Фландрии, Англии придумывают все новые комические штрихи в сценах погребения лиса. На маргинальном рисунке «Романа об Александре» (Брюгге, 1338—1344) погребальную процессию возглавляет обезьяна с кропильницей. Своего вассала оплакивает Нобль





с процессионным крестом. За ним шествует королева-львица, равнодушная к куртуазному Ренару, и кот — оба с большими свечами. Носилки с гробом под драгоценным покровом несут конь и волк Изенгрим. Но из днища гроба уже появился лис, схвативший петуха<sup>18</sup>. В Легендарии из БАН представлена сокращенная версия похорон Ренара. Несмотря на плотно перевязанный гроб, заключенный в нем лис наверняка сумеет освободиться.

\* \* \*

На примере маргинальных иллюстраций только одной готической рукописи — северофранцузского Легендаря из БАН — можно наблюдать, как параллельно упорядоченному миру божественного существует его изнаночная, смеховая модель. Развитие пародии в искусстве Западной Европы, особенно в книжной миниатюре, совпадает с эпохой зрелой готики XIII—XIV вв., когда мастера из среды цеховых ремесленников стремятся

Табл. 6  
Пародийные  
рисунки  
Легендаря  
из БАН

приблизить объект к чувственной реальности, когда легализация смеха и шутки, направленных на благо назидания верующих, отразилась в проповеднической деятельности францисканцев и доминиканцев, когда в разных жанрах литературы, искусства и театра возрастает стремление к смеховому восприятию мира. В маргиналиях художники книги, сталкивая высокую христианскую духовность с пародийной комикой, не рассматривали снижающую игру со священным и глубоко чтимым как вольнодумство или дискредитацию святынь. «Мы знаем, что люди, создававшие необузданнейшие пародии на священные тексты и на церковный культ, часто были людьми, искренне этот культ принимавшими и служившими ему»<sup>19</sup>. Создание смеховых антиинститутов осознавали лишь в контексте средневековой культуры во всей ее сложности и универсальности. Пафос возвеличения мирно уживался с мотивами комического развенчания.

\*

- <sup>1</sup> *Lehmann P.* Die Parodie im Mittelalter. Stuttgart, 1963; *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Gilman S. L.* The Parodic Sermon in European Perspective. Wiesbaden, 1974; *Фрейдберг О. М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973; *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975; *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Гуревич А. Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.
- <sup>2</sup> Неизвестный памятник книжного искусства. Опыт восстановления французского Легендария XIII в.: Сборник статей / Под ред. В. С. Люблинского. М.; Л., 1963; *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1270—1300. М., 1984 (с полной библиографией). С. 148—153.
- <sup>3</sup> Часть маргинальных иллюстраций из Легендария впервые издана в кн.: *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX—XVI вв. М., 1988.
- <sup>4</sup> *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собра-

- ниях. 1200—1270. М., 1983. С. 115 (л. 17), 117 (л. 48); *Они же.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1270—1300... С. 215 (л. 66).
- <sup>5</sup> *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 283.
  - <sup>6</sup> *Fraenger W.* Hieronymus Bosch. Dresden, 1975. S. 184.
  - <sup>7</sup> На средней створке триптиха Босха «Искушение святого Антония» (между 1490—1505 гг.) в столпотворении inferнальных чудовищ видим священника с головой кабана (в псалме 79, 14 кабан, уничтожающей виноградную лозу Бога, — образ демона: «лесной вепрь подрывает ее...»). Он читает по требнику текст черной мессы. В голубой далматике лжепророка (в Нидерландах выражение «синий плащ» означало лицемерие, ложь, притворство; синий плащ служил символом этих пороков) зияет большая дыра, сквозь которую виден его скелет — признак лжестелства, т. е. дьявола. Из разверстой раны в болото стекает поток крови. Невероятными гибридами, выходящими из ночных кошмаров выглядят два хориста за спиной священнослужителя. Один с кошачьей (?) мордой и воронкой на голове, второй с клювом аиста закрыт капюшоном, на котором лежит птичье гнездо с яйцом. У Босха адская часть мистерии — пародия на божественный порядок, на царство Христово, но пародия, лишенная комизма, вводящая в ирреальный мир адского космоса (Ibid. S. 348, 442, Taf. 120, 130).
  - <sup>8</sup> *Эразм Роттердамский.* Разговоры запросто / Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 39.
  - <sup>9</sup> *Мокрецова И. П., Романова В. Л.* Французская книжная миниатюра XIII века в советских собраниях. 1270—1300... С. 215 (л. 66).
  - <sup>10</sup> *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Брейгель. М., 1983. С. 171.
  - <sup>11</sup> *Щепкин Е.* Рыцарство // Книга для чтения по истории Средних веков. М., 1903. Вып. II, ч. 2. С. 385.
  - <sup>12</sup> Шуточная переработка эпического и романного материала проявляется в высмеивании образов рыцарей или былинных русских богатырей.
  - <sup>13</sup> *Умберто Эко.* Имя розы // Иностран. лит.-ра. 1988. № 8. С. 42.
  - <sup>14</sup> Зарубежная литература Средних веков / Сост. Б. И. Пуришев. М., 1975. С. 335.
  - <sup>15</sup> *Брант Себастиан.* Корабль дураков / Пер. Л. Пеньковского. М., 1965. С. 173, 174.
  - <sup>16</sup> *Debidour V. H.* Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France. P., 1961. III. 377.
  - <sup>17</sup> *Deschamps P.* Die romanische Plastik Frankreichs. Firenze; Berlin, 1930. Taf. 58.
  - <sup>18</sup> *The Romance of Alexander.* A collotype facsimile of MS. 264/With an introduction by M. R. James. Oxford, 1933. Vol. 79 v.
  - <sup>19</sup> *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 106.

# МИНИАТЮРЫ ГЕРАТСКОЙ РУКОПИСИ

## «КАЛИЛА И ДИМНА»

(из фонда Института востоковедения

АН Узбекистана)

*Г. А. Пугаченкова, А. А. Мадраилов*

В собраниях ИВ им. Абу Райхана Беруни АН Узбекистана хранится немало лицевых манускриптов, введение которых в научный обиход имеет важное значение для изучения истории миниатюрной живописи Среднего Востока. К числу их относится иллюстрированный список «Калилы и Димны» (инв. № 3480)<sup>1</sup>. В нем 143 листа. Бумага плотная, кремового оттенка, хорошо лощеная, видимо, самаркандского происхождения. Формат рукописи 14,5 × 24 см. Переплет картонный, обтянутый красной кожей, вероятно, в XIX в., с тремя картушами на корках. Основной текст произведения написан черной тушью отличным мелким ранним насталиком, а заглавия глав, рассказов, выделяемые слова и стихи крупным почерком сульс, в большинстве с вокализацией, преимущественно золотом либо красной или синей красками. Текст включен в рамку-дзадвал из золотых, черных и синих линий, формат его 9,5 × 17 см. На каждой странице по 17 строк текста.

В начале рукописи сохранилась левая половина древнего фронтисписа очень тонкой работы, с мотивами растительных сплетений и картушей, прорисованных по густо-синему фону золотом и кое-где красной краской. Список иллюстрирован 49 миниатюрами.

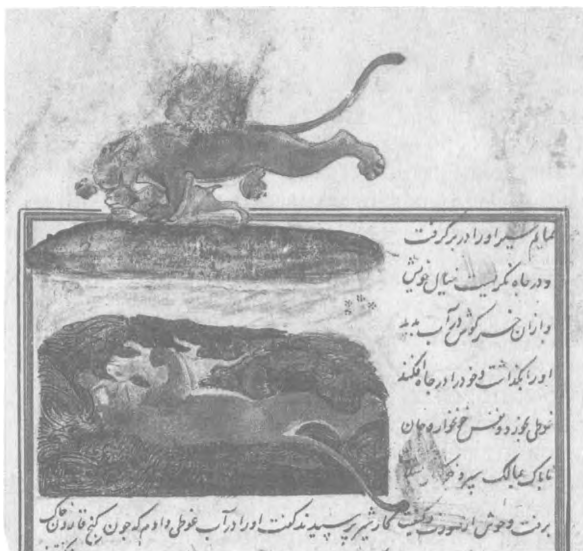
Текст рукописи полный. По словам составителей каталога «Собрание восточных рукописей АН УзССР», он сходен с текстом хранящегося в этом же фонде более древнего списка «Калила и Димна», переписанного каллиграфом Исмаилом б. Мухаммедом б. Муаллы ал-Лакхим в 1304 г. Изучение рукописи показало, что в ней первоначально было 15 глав, но теперь осталось лишь 13. Рукопись много читалась, вверху ее местами потеки воды, некоторые миниатюры сильно потертые, кое-где их краски отпечатались на смежных страницах.

«Калила и Димна» — это сборник назидательных историй, басен, анекдотов, восходящий к санскритскому оригиналу, именуемому «Панчатантра», созданному в 3 в. до н. э. в Индии, авторство которого приписывается мудрецу Бидпаю.

Согласно традиции, в VI в. правитель сасанидского Ирана Хосров Ануширван отправил в Индию молодого врача Барзуя с поручением добыть рукопись этой книги назиданий, которая хранилась в казне-хранилище индийских царей и строго оберегалась. Барзуй получил к ней доступ и даже смог переписать копию, которую доставил в Иран и перевел на язык пехлеви<sup>2</sup>.

В VIII в. Абу Абдалла ибн ал-Мукаффа (ум. около 759) сделал для халифа ал-Мансура (754—775) арабскую переработку пехлевийской версии, названную «Калила и Димна». Любопытно мнение о ней Абу Райхана Беруни, который писал: «Как бы мне хотелось осуществить перевод книги „Панчатантра“, которая известна у нас как „Книга Калилы и Димны“». Она была переведена с индийского на персидский, а затем с персидского на арабский язык людьми, на которых нельзя положиться, что они не подвергли ее изменениям, вроде Абдаллаха ибн ал-Мукаффа, добавившего в нее главу о Барзуде, стремясь, вызвать сомнения в отношении религии у людей неустойчивых и, словив их, склонить к изучению манихейства; и если его добавления вызывают подозрения, то перевод его также не свободен от них»<sup>3</sup>.

Тем не менее переработка творения Ибн ал-Мукаффы, которое именуют также «Басни Бидпаи», как шедевра арабской стилистики получила большое распространение. А в 1144 г. Абул Маали Насрулла переработал арабскую редакцию на персидский язык, посвятив ее газнеvidу Бахрамшаху<sup>4</sup>.



Цирюльник  
и его жена  
у судьбы,  
л. 276. М. 11

Лев  
и хитрый  
заяц, л. 306.  
М. 15

Лицевая рукопись «Калила и Димна» из собрания ИВ АН Узбекистана представляет один из списков этой персидской версии Абул Маали Насруллы. Ее миниатюры непосредственно связаны с текстом сочинения, иллюстрируя наиболее интересные и нравоучительные сюжеты.

Название «Калила и Димна» связано с именами двух шакалов, рассказывающих некоторые притчи, а иногда фигурирующих в качестве их участников. При

этом Калила предстает как положительный персонаж, а Димна ввязывается в разные интриги и в конечном счете сам становится их жертвой. В притчах этих заключены ненавязчивые поучения, которые вытекают из занимательных житейских сюжетов. Большинство из них построено в басенном ключе — в них фигурируют разные животные, птицы, рептилии, проявляющие чисто человеческие черты — дружбу и предательство, взаимовыручку и эгоистическое хитроумие. Нередки также плутовские истории о незадачливом воре, удачливых мошенниках, обманутых мужьях.

Популярность в странах Востока сборника «Калила и Димны» во многом определялась его демократичностью. Его индосказания обращены к народу, внушая в живой, исполненной юмора и житейской мудрости форме понятия справедливости и нравственных ценностей.

Датировка списка ИВ АН Узбекистана по признакам его каллиграфии и стилю миниатюр может быть отнесена к первой трети XV в.

Рукописи «Калилы и Димны» иллюстрировались миниатюрами уже с XII в. и ко времени создания манускрипта ИВ АН Узбекистана уже была выработана определенная традиция, что сказывается в идентичности выбора многих сюжетов в различных списках. Вместе с тем каждая миниатюра является плодом самостоятельного художественного творчества миниатюристов, давая варианты единых тем.

Приведем перечень миниатюр из рукописи ИВ АН Узбекистана и их сюжетов.

1. Л. 10 б. Индийский мудрец Адуя в гостях у Барзуи.
2. Л. 16 б. Наказание легковерного вора, который, поверив в силу заклинания, упал с крыши и к тому же был избит хозяином дома.
3. Лев с добычей, который, увидев свое отражение в воде, бросился ее отнимать у предполагаемого другого льва и потерял при этом свою. У многих народов известен вариант этого сюжета на тему «о собаке с костью, кинувшейся в реку к своему отражению».
4. Л. 19 б. Притча о человеке, который, спасаясь от бешеного верблюда, укрылся на выступах пропасти, держась за два куста, и тут увидел тянущихся к нему четырех змей, пасть дракона, наверху двух мышей, перегрызающих корни кустов, а рядом с собой мед диких пчел и, позабыв о смертельной опасности, стал лакомиться медом.
5. Л. 21 а. Рассказ об обезьяне, которая, подражая работе плотника, села в его отсутствие на бревно и, выбив клин, защемила себя, вернувшийся же плотник еще и избил ее.

6. Л. 23 а. Шакал Димна предстает перед львом — царем зверей, при дворе которого он хотел получить высокое положение.

7. Л. 24 а. Притча о лисе, которая, разорвав грохочущий барабан, обнаружила лишь пустоту. «Видно все самое ничтожное наиболее объемно и громогласно», — воскликнула она.

8. Л. 25 б. Лиса, пожалев двух бьющихся козлов, истекающих кровью, стала зализывать их раны, но те, повернувшись, насмерть ее забили.

9. Л. 26 а. Смерть блудницы, которая хотела отравить посетителя, но, наполнив тростник ядом, сама же его и глотнула.

10. Л. 26 б. Запутанная история о сапожнике, заподозрившем в измене жену, которую привязал дома к столбу. Все же она ушла к любовнику, оставив взамен свою приятельницу — жену цирюльника, которой пьяный сапожник по возвращении в темноте отрезал нос.

11. Л. 27 б. Сцена в суде. В продолжение предыдущей истории жена цирюльника обвинила собственного мужа, будто это он изувечил ее. Дело дошло до судьи, который благодаря свидетелю ночных событий — отшельнику — спас цирюльника от неза заслуженной кары.

12. Л. 28 б. Рассказ о вороне, который обратился к шакалу за советом, как избавиться от змеи, ежесюдно поедавшей его птенцов.

13. Л. 29 а. Рассказ о старой цапле, обещавшей рыбакам переселить их в соседний пруд. Переноса по паре, она их на пути съедала, но рак, угадав ее хитрость, вцепился цапле в шею, и она окоченела.

14. Л. 29 б. Продолжение сюжета о вороне и шакале. По совету последнего ворон подбросил к змеиной норе ожерелье одной женщины, и люди, чтобы взять украшение, убили змею.

15. Л. 30 б. Хитрый заяц, уверив льва, будто другой лев претендует на его царство, привел его к глубокому колодезю. Увидев свое отражение, лев в ярости прыгнул и утонул.

16. Л. 32 а. Три рыбки увидели рыбака. Одна уплыла, вторая притворилась дохлой, а третья по глупости стала метаться в пруду и была им поймана.

17. Л. 37 б. Рассказ о льве, обещавшем верблюду свою дружбу и безопасность, но по наущению шакала, волка и ворона нарушил это обещание и вместе с ними бросился его пожирать.

18. Л. 38 б. Широко известный сюжет о черепахе, ухватившейся ртом за прут и взятой утками в полет, которая, крикнув в ответ на возгласы удивленных людей, упала на землю и разбилась.

19. Л. 39 б. Лев — царь зверей — прикончил в схватке своего преданного везира — быка Шатраба — по наущению шакала Димны.

20. Л. 40 б. Обезьяны, которые приняли светлячка за искру огня, набросали дров и принялись раздувать их. Попытки птицы объяснить, что это не огонь, привели лишь к тому, что одна из обезьян оторвала ей голову.

21. Л. 41 б. Наказанное коварство. История двух купцов — коварного и простодушного, которые нашли кучу денег, причем первый, дабы их присвоить, привлек собственного отца к лжесвидетельству, разоблаченному мудрым судьей.

22. Л. 44 а. Леопард, один из близких друзей льва, подслушивает разговор Калилы и Димны, из которого узнает о предательстве Димны, натравившего льва на преданного ему быка Шатраба.

23. Л. 45 а. Суд зверей над предателем Димной.



24. Л. 48 а. Димна в темнице, где тайком пробравшийся брат Калила вел долгую с ним беседу.

25. Л. 49 б. Рассказ о невежественном враче, который дал больной дочери падишаха вместо лекарства яд, за что сам был этим ядом отравлен.

26. Л. 52 б. О слуге, который хотел опозорить жену хозяина оговором, но благодаря ее мудрости был разоблачен, спущенный же на него сокол выклевал ему глаза.

27. Л. 54 а. Голуби в сети, которых освободила перегрызшая сеть крыса.

28. Л. 56 а. О Вороне, подружившемся с крысой — освободительницей голубей.

29. Л. 57 а. Ворон по просьбе крысы перенес ее к месту проживания черепахи.

30. Л. 58 а. Голодный волк обнаружил мертвого охотника и убитых им газель и кабана. Из жадности оставив все про запас, он решил удовольствоваться лишь тетивой лука, которая, лопнув, насмерть рассекла ему голову.

Лев, волк, шакал и ворон съедают верблюда, л. 37б.

Единоборство льва и быка, л. 39б. М. 19

31. Л. 63 б. Крыса, черепаха, газель и ворон вырывают друг друга от преследования охотника.

32. Л. 64 а. Победоносное нападение сов на воронов.

33. Л. 69 б. Притча о хитроумном зайце, который представился царю слонов как посланник Луны и сумел убедить, чтобы стадо слонов покинуло обжитые зайцами места.

34. Л. 70 а. Рассказ о кошке, которая, наговорив лицемерных речей пришедшим к ней за поучением птице и зайцу, затем прыгнула и прикончила обоих.

35. Л. 72 б. Рассказ о благочестивом и доверчивом человеке, купившем жирного козленка, которым завладели мошенники, убедив его, будто это собака.

36. Л. 73 а. Продолжением истории о воронах и совах является рассказ о мудром вороне, который притворился брошенным, с оципанными перьями, чтобы вкратце в доверие к врагам.

37. Л. 74 а. Новелла о богатом купце, молодая жена которого не допускала его близости, но бросилась в его объятия, испугавшись ночного вора.

38. Л. 74 б. Ссора шайтана и вора, которые повздорили в доме одного благочестивого человека и, разбудив хозяина и соседей, вынуждены были бежать.

39. Л. 75 б. Новелла о плотнике, спрятавшемся под кровать, на которой жена его ночью предавалась утехам с любовником, но поверившем громким ее заверениям о любви и преданности своему супругу.

40. Л. 78 а. Вороны поджигают в пещере сов и убивают тех, которые пытались улететь. Так кончается вражда, затеянная самими же совами.

41. Л. 80 а. Сказ о хитроумной змее, обманувшей царя лягушек ссылкой на заклятье, по которому она должна есть лишь лягушек, пожалованных ей самим царем.

42. Л. 8 а. Сказ о дружбе черепахи со старой обезьяной, которая бросала ей с дерева плоды.

43. Л. 85 а. По наущению жены-черепахи, потребовавшей чтобы ей приготовили лекарство из сердца обезьяны, супруг заманил последнюю и повез по воде, но та путем хитрости смогла спастись от гибели. За джадвалом чуть ниже миниатюры написано: «Кори Рустамбек Хорасана», т. е. «Исполнил Рустамбек Хорасанский».

44. Л. 90 б. Хозяин убил свою верную ласку, застав ее у колыбели ребенка, и, лишь поняв, что она загрызла змею, собирающуюся ужалить младенца, горько пожалел о содеянном.

45. Л. 92 а. Крыса, чтобы не погибнуть от нападения совы и ласки, вынуждена была дружить с кошкой, которой помогла освободиться от сети, но опасаясь за свою жизнь — лишь при появлении охотника.

46. Л. 97 б. За то, что царь убил птенца птицы Фанзы, она выклевала глаза царевича.

47. Л. 115 а. Однажды, когда львица вышла на поиски добычи, проезжавший мимо всадник поймал и освежал дух ее львят, увезя содранные шкурки. Львица убивалась от горя. Живший же по соседству шакал сказал на это: «Потерпи от других то, что многие терпели от тебя!»

48. Л. 118 б. Притча о вороне, который стремился лететь и ходить как куропатка, но в результате научился говорить и даже ходить по-вороньи.

49. Л. 138 а. В рассказе идет речь о путнике, который спас упавших в глубокую яму ювелира, тигра, обезьяну и змею, но если его от души поблагодарили животные, то едва не погубил ювелир.

Миниатюры в ташкентском списке «Калила и Димна» распределены сравнительно часто, иногда через пару страниц. Однако в последней части манускрипта имеются только четыре миниатюры и между л. 97 и л. 115 а, а также 118 б и 138 а следует лишь текст. Очевидно, каллиграф и художник спешили скорее закончить рукопись и свели здесь число иллюстраций к минимуму.

Формат списка невелик, пропорционально невелики и миниатюры. Некоторые занимают лишь небольшой квадратик в полширины текста, другие — полосой на всю ширину, некоторые имеют Г-образную или крестовидную форму — она явно была назначена художником переписчику соответственно задуманной им композиции миниатюры. Но иногда и оставленных границ для миниатюриста недостаточно, и тогда он выходит на боковое или верхнее поле за пределы джадвала.

Рисунок миниатюр очень тонкий, с тщательной прорисовкой таких деталей, как оперения птиц и шерсть животных; волосно тонкой кистью прописаны лица людей.

Палитра красок разнообразна, включая основные цвета и их оттенки. Они интенсивны в окраске животных, птиц, одежд персонажей, зелени деревьев. Но в передаче фона художник предпочитает пастельные тона, размытые обильным содержением белил. Обычно фоном служит холм, покрытый бледно-голубой, бледно-лиловой, бледно-розовой окраской. На нем бывают скупо размещенные кусты и травы в цвету, одно-два дерева. Дневное небо передано позолотой, реже голубой краской, часто на нем закрученное облачко. Ночное небо покрыто темно-синей краской с золотыми крапинками звезд.

Среди деталей ландшафта на миниатюре л. 115 б, где, согласно рассказу, действие происходит в болотистой местности, слева за холмом показано несколько кустов бамбука, а не камыш, обычный для Среднего Востока. По-видимому, это дань какой-то ранней традиции, ведущей свое начало от влияния китайской живописи. Мы наблюдаем то же в миниатюрах к тебризскому списку «Калила и Димна», датируемому около 1370—1374 гг., где также показан бамбук<sup>5</sup>.

Интерьеры помещений переданы с аксонометрическим размещением боковых





Обманутый  
благодетель,  
л. 726.  
М. 35

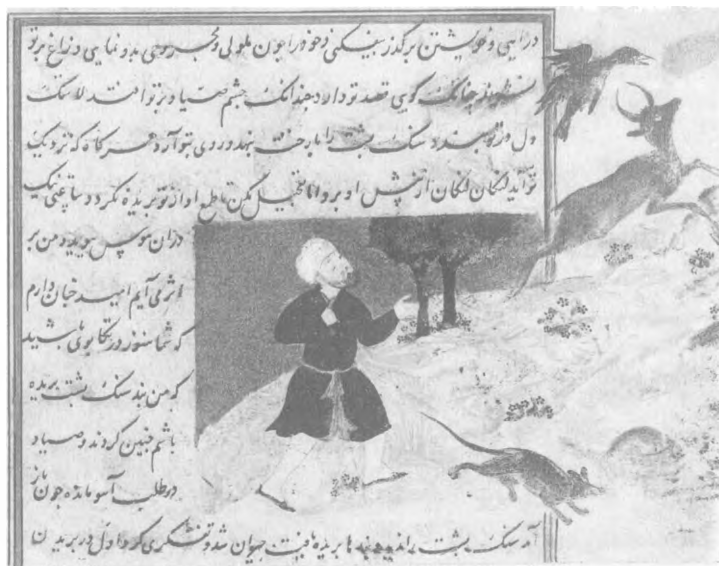
Взаимовы-  
ручка  
животных,  
л. 636. М. 31

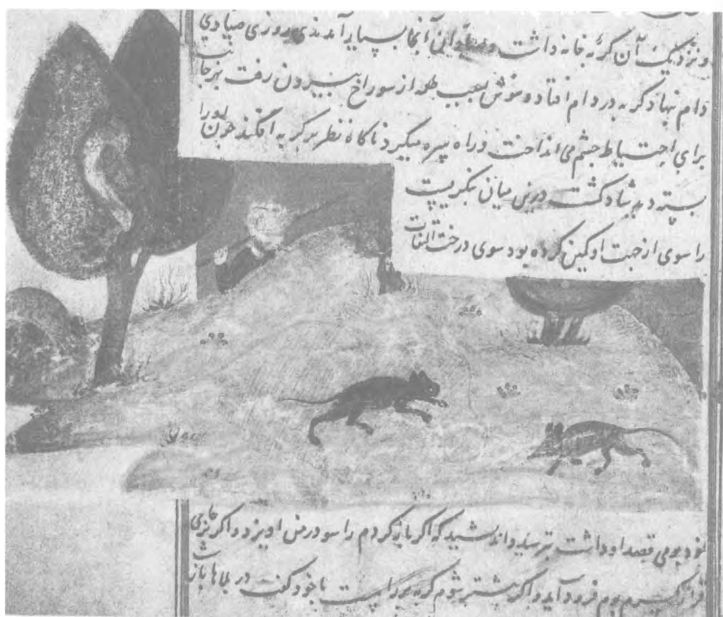
Черепашка  
везет на себе  
обезьяну,  
л. 856. М. 43.  
В поле слева  
имя  
художника  
Рустамбека  
Хорасани

стен, торцовая стена обычно отсутствует, и помещение как бы открыто в мир природы — в сад или на близкий холм. Полы вымощены в шашку голубоватой плиткой, на них бывает постлан ковер, а в ночных сценах нередко постель.

Композиции чаще всего строятся по диагонали — будь ли то крутой склон холма, пересекающего миниатюру так, что остается треугольник небес, залитый золотом, или вкось идущая стена интерьера. Соответственно на них размещены и участники события. Но иногда сам сюжет требует симметрии — таковы сценки единоборства двух козлов, собака или лев, которые видят в воде свое отражение. При этом художник организует общую композицию крутым симметричным холмом, размещая на нем участников и выделяя в верхних углах кусочки неба.

Характерный прием — совмещение на единой миниатюре нескольких событий, содержащихся в притче, как, например, в миниатюре к рассказу о неверной жене сапожника.





В тех миниатюрах, действие которых развертывается в природном ландшафте, впереди (при симметричной композиции) или (при диагональной) в углу дана часть водоема, поросшего невысокими травками. Иногда он связан с сюжетом (как, например, в рассказе об обезьяне, которую перевозила черепаха, или о раке, выпившемся в цаплю), но чаще введен лишь как элемент организации первого плана, зрительно отдаляющий фоновый холм. Дополнительный элемент пейзажа составляет также вихрящееся облачко на небе, вносящее динамику в его золотую гладь, причем облако дано не целиком, верх его



Дружба  
крысы  
и кошки,  
л. 92а. М. 45

Скорбящая  
львица  
и шакал,  
л. 115а.  
М. 47

Путник  
спасает  
ювелира  
и животных,  
л. 138а.  
М. 49

срезан границей миниатюры, а это создает иллюзию большего пространства, чем то, которое в эти границы попадает.

Миниатюры в большинстве малофигурны — чаще на них от одного до трех персонажей, и лишь там, где этого требовал сюжет, число их доведено до пяти — семи. Значительная часть миниатюр связана с басенными сюжетами, в которых фигурируют представители животного мира, и здесь следует подчеркнуть высокое мастерство художника Рустамбека как замечательного анималиста. Он не только великолепно знает анатомию животных, птиц, рептилий — будь то лев, шакал, змея, ворон, куропатка, детали их волосного покрова или переня, но и превосходно передает движение. Вдобавок путем сгущения или размыва основной краски он как бы моделирует их изображения, придавая не свойственную восточной миниатюре объемность. Фигурам льва на миниатюрах 6, 17, 19 присуща пластическая гибкость могучих тел, змеи



на миниатюрах 12, 30, 41 переданы в динамичных извивах, битва сов и воронов на миниатюре 32 передает стремительный полет в смертельной схватке бьющихся пар, в изображении Калилы и Димны (12, 14, 44 и др.) очень точно схвачены настороженные позы шакалов. Вместе с тем для него это животные из басен — они беседуют друг с другом, воплощают черты характеров людей, и миниатюрист вкладывает в них присущую сказкам одухотворенность. Фигурируют у него и просто сказочные существа — дракон, птица Фанза.

Образы людей не столь примечательны, они скорей стандартны, хотя в них верно переданы пропорции фигур и позы. Чисто внешними признаками выделен социальный ранг действующих лиц — скажем, судья восседает на муле, а все прочие стоят перед ним. Поскольку большинство участников историй, рассказанных в «Калила и Димна», — представители трудовых слоев (башмачник, цирюльник, охотник, плотник), одежды их скромны. Костюмы персонажей однотипны. Мужчины в узкой, подпоясанной джоме, у простолюдинов чуть ниже колен, а у других длинные, обычно яркой расцветки; сапоги с заостренными каблучками; на голове небольшая белая чалма. У кази она со свисающим концом, как это было принято у ученых людей и в среде мусульманского духовенства. В истории про вора и шайтана у вора желто-коричневый чапан и остроконечный колпак — нищенское одеяние дервиша, под которого он рядился. Женское одеяние — длинное, облегающее фигуру платье, слегка расходящееся внизу, голова иногда непокрыта, с гладким зачесом волос, у замужних женщин на голове белый платок, покрывающий также плечи. Расцветка одежд локальными, единой густоты закрасками.

Дошедшие до нас иллюстрированные списки басен Бидпаи арабской версии «Калила и Димна» известны с XIII в. Они представлены экземплярами из хранилищ Мюнхена, Национальной библиотеки Парижа, Оксфорда и Кембриджа<sup>6</sup>. Что касается персидской версии Абул Ма'али Насруллы, то она неоднократно иллюстрировалась в XIV и особенно в XV в. Стиль менялся по мере развития самой миниатюрной живописи иранского мира. Миниатюры в собрании Британского музея,

датируемые 733/1333 г., крупнофигурны, графичны по своей манере, обычно изображают пару животных на чисто орнаментальном фоне<sup>7</sup>. Спустя каких-то 40 лет налицо уже утонченный стиль, несущий черты китайских влияний — как на миниатюрах предположительно тебризского происхождения ок. 1370—1374 гг. (Университетская библиотека, Стамбул)<sup>8</sup>. Более самостоятелен стиль миниатюр в багдадском списке 794/1392 г. (Национальная библиотека, Париж)<sup>9</sup>. В XV в. этот сборник охотно иллюстрировался в гератской библиотеке Шахруха. Началом XV в. датируют небольшой гератский манускрипт с миниатюрами (Британский музей)<sup>10</sup>. Во втором десятилетии здесь уже был разработан собственный стиль иллюстраций к «Калила и Димна» богатого письма и колорита — таковы миниатюры списка в библиотеке Гулистан в Тегеране<sup>11</sup>.

К началу 30-х годов XIV в., когда в блистательной школе Герата под покровительством Байсункара были собраны лучшие художественные силы, создаются подлинные шедевры, в числе которых иллюстрированные списки 833/1429 и 834/1430 гг. (оба в библиотеке Топкапи-Сарая, Стамбул)<sup>12</sup>. Однако во второй половине столетия интерес к тематике «Калила и Димна» пропадает — блестящую школу Бехзада и его окружения привлекали романтические, героические, философско-мистические сюжеты, а не басни о животных и притчи из жизни простонародья. Судя по оформлению, изяществу миниатюр, а также нисбе художника, можно полагать, что ташкентский список «Калила и Димна» был создан в главном культурном центре Хорасана — Герате. В каталоге ИВ АН Узбекистана он датирован последней четвертью XV в.<sup>13</sup> Составители каталога Всесоюзной выставки эпохи Тимуридов считали временем ее создания середину XV в., однако они по ошибке привлекли здесь данные совсем другой рукописи — «Анвар и Сухайли»<sup>14</sup>. Кашифи из фонда ИВ АН Узбекистана. Но общий стиль миниатюр и почерка (особенно заглавий, выполненных сульсом) дает основание считать, что рукопись создана была в Герате в первой трети XV в., а еще точнее — в 1420-х годах. Об этом говорят такие реалии, как мужской и женский костюмы, манера перевязки чалмы и форма сагог. Отметим такую деталь,

как белый платок, опущенный на плечи, который носили женщины из простонародья, как это видим на миниатюре к списку Хамсе Низами 835/1431 г. (собр. ГЭ)<sup>15</sup>. Но сами миниатюры стоят в контексте особого направления этой школы — им присущ известный лаконизм изобразительных средств при общем мастерстве исполнения.

Сопоставление миниатюр позволяет предполагать участие в иллюстрировании списка двух художников. Один из них — Рустамбек Хорасани — отличный анималист, ему принадлежит большинство миниатюр, в которых изображены животные. Второй — иллюстратор жанрово-бытовых сценок в интерьере, реже на лоне природы.

Имя художника Рустамбека Хорасани встречено впервые. Впрочем, история почти не донесла нам имен миниатюристов первой половины XV в. Рустамбек же был мастером хотя и высокопрофессиональным, но не высшего класса. Следует отметить, что его манера кое в чем еще следует домонгольским традициям: композиция, некоторые детали ландшафта, размещение животных напоминают миниатюры из манускрипта «Калила и Димна» 1280 г. (Национальная библиотека, Париж)<sup>16</sup>, с которым, возможно, Рустамбек был знаком, однако жанровые сценки и образы людей здесь типичны для первой трети XV в.

В тимуридской миниатюре этого периода были выработаны некоторые формулы, повторяющиеся лишь с известными вариациями. В этом аспекте интересно сопоставление миниатюр «Калила и Димна» из фонда ИВ АН Узбекистана с близкой по времени «Байсункаровой рукописью» (Исламский музей, Берлин)<sup>17</sup>. Ее открывает экслибрис Байсункара, для которого рукопись была переписана в Ширазе в 833/1420 г. каллиграфом Мухаммед алкатыбом Хусейни — полагают, как дар от правившего там его двоюродного брата Ибрагима. Однако не исключено, что внесение в нее миниатюр осуществлялось в гератских мастерских Байсункара, где был собран коллектив выдающихся мастеров оформления книги. Вопрос этот пока остается открытым.

Миниатюры «Байсункаровой рукописи», включающей ключевые отрывки из произведений великих ираноязычных поэтов, и крупней и парадней, чем в списке

«Калила и Димна», но в некоторых из них отмечается общность изобразительных и композиционных канонов. Так, некоторые, обычно немногочисленные, сцены разворачиваются на фоне холма, но трактовка его несколько иная — сам холм крутой, небо за ним ярко-синее, а не золотое, как в списке «Калила и Димна», холм покрыт множеством мелких штришков или полукружий, передающих травяной покров, в то время как в «Калила и Димна» окраска холмов обобщенная, с усилением тона по контуру и лишь иногда на них размещены кустики цветущих трав. Общность изобразительных формул при отличии деталей отмечается в трактовке интерьеров в альфовых сценах обеих рукописей. Датировка их несомненно близка. И если миниатюры к «Калила и Димна» не столь аристократичны, то это может быть объяснено их содержанием, более связанным с народными притчами и баснями.

Притча «Калила и Димна», передавая, казалось бы, чисто житейские истории, полна иносказаний, второго смысла и поучений. Так, история «Беспечного над пропастью» подразумевает, что жизнь человека подвергается постоянным опасностям (-змеи), что время подтачивает ее неумолимо и каждодневно (две мыши — день и ночь), что в конце его ждет неизбежная смерть (-дракон с отверстой пастью) и тем не менее человек забывает об этом и наслаждается мимолетными радостями (вкушает оказавшийся рядом мед). Рассказ о цапле и раке приводит к выводу — «иные уловки губительны для тех, кто на них пускается». Мораль рассказа об обезьяне и черепахе сводится к тому, что легче добиться цели, чем сохранить то, что при этом было приобретено. И так далее.

Иллюстрации к спискам «Калила и Димна» — писаны ли они выдающимися или посредственными художниками — передают лишь внешнюю оболочку событий, и понять вложенные в них аллегории, намеки, поученья можно, лишь хорошо зная содержание книги. Вне этого миниатюры воспринимаются как жанровые картинки или как наблюдательные в природе образы и повадки животных, птиц, рептилий. Но как таковые они доставляют донныне высокое эстетическое наслаждение, говоря языком искусства не только с современниками, но и с людьми иных поколений.

\*

- <sup>1</sup> Собрание восточных рукописей АН УзССР/Под ред. Д. Г. Вороновского. Ташкент: Фан, 1975. Т. X. С. 84.
- <sup>2</sup> Обосновано предположение о том, что при составлении книги Барзуя использовал также другие древнеиндийские сочинения. См.: Калила и Димна/Пер. Ю. Ю. Крачковского и И. П. Кузьмина. 2-е изд. М., 1957. С. 43—44.
- <sup>3</sup> Абу Рейхан Бируни. Избранные произведения. Т. II. Индия/Пер. А. Б. Халидова и Ю. Н. Заводовского. Ташкент, 1963. С. 166.
- <sup>4</sup> В дальнейшем, в XV и XVI вв., в Герате и Индии создавались еще две персидские редакции. Кроме того, это сочинение было переведено на узбекский и другие языки (см.: Калила и Димна. С. 10).
- <sup>5</sup> The Arts of the Books in Central Asia/Ed. B. Gray. UNESCO. P., 1979. Pl. XXV.
- <sup>6</sup> Wälzer S. The Mamluk Illuminated Manuscripts of Kalila wa Dimna//Aus der Welt der Islamischen Kunst. В., 1959. S. 196 sq.
- <sup>7</sup> Titley N. M. Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum. L., 1977. P. 13—14. Fig. 5.
- <sup>8</sup> The Arts of the Books. P. 108. Pl. XXIII—XXV; A. Сакисян относил этот список к концу XII в.— см.: Sakisian A. La miniature Persane du XII au XVII siècle. Paris; Bruxelles, 1929. Fig. 5—10.
- <sup>9</sup> Stchoukin I. Les peintures des manuscrits Timurides. P., 1954. P. 33. Pl. II—III; The Arts of the Books. P. 114. Pl. XXIX.
- <sup>10</sup> Titley N. M. Miniatures. P. 6.
- <sup>11</sup> Binyon L., Wilkinsin J. V. S. and Gray B. Persian Miniature Painting, including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at Burlington House, January-March 1931. London; Oxford, 1933. P. 59—60. Pl. XXXIV—XXXVI; Gray B. La peinture Persane. Genève, 1961. Ill. 37—39, page de title.
- <sup>12</sup> The Arts of the Books. P. 156, 158. P. XLVIII—XLIX, 91—93.
- <sup>13</sup> Собрание восточных рукописей. С. 84.
- <sup>14</sup> Каталог Всесоюзной выставки искусства эпохи Тимуридов/Сост. О. Ф. Акимускин, А. А. Иванов. Ташкент; Самарканд 1969. № 11. С. 27.
- <sup>15</sup> Дьяконов М. М. Рукопись «Хамсе» Низами 1431 г. и ее значение для истории миниатюрной живописи на Востоке//Государственный Эрмитаж. Труды Отдела Востока. Л., 1940. Т. III; см. также: The Arts of the Books. Ill. 87.
- <sup>16</sup> Blochet E. Les enluminures des manuscrits Orientaux Turks, Arabes, Persanes de la Bibliothèque Nationale. P., 1926. Pl. XXII; Sakisian A. Op. cit. Fig. 11—15.
- <sup>17</sup> Enderlein V. Die Miniaturen der Berliner Baisouqur-Handschrift. Leipzig, 1976; Orientalische illustrierte Handschriften aus Museen und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik. В., 1984. S. 38—41.

# ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО В КОЛЛЕКЦИЯХ ПЕРМСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

*О. М. Власова*

В этой статье автор делает попытку обобщения и осмысления большого материала, собранного в ПГХГ — главном музее Урала, который имеет многолетнюю практику собирательской и исследовательской работы.

Все коллекции древнерусского искусства отражают высокий уровень средневековой культуры, сложившейся на территории Прикамья в XV—XVII вв., но сохранившейся и в более позднее время. По количеству и качеству экспонатов большое значение имеют собрания иконописи, деревянной скульптуры, рукописной и старопечатной книги, декоративно-прикладного искусства.

История комплектования этих коллекций довольно сложна. Все они возникли уже в конце XIX в. как художественный отдел Пермского научно-промышленного музея. Вначале это было несколько десятков произведений разных видов искусства, собиравшихся прежде всего как памятники истории. С 1922 г., после выделения художественного отдела в специализированный музей, комплектование активизировалось. Сотрудники галереи А. К. Сыропятов, И. И. Туранский, Н. Н. Серебренников провели несколько экспедиций по деревням и селам Верхнекамского, Коми-Пермяцкого и Пермского округов. Маршруты экспедиций составлялись согласно данным существовавшей историко-краеведческой литературы — использовались труды В. Н. Шишонко, И. А. Кривошекова, П. В. Сюзева, А. А. Дмитриева, А. С. Непейна. В 1920-е годы сформировались основы всех древнерусских коллекций галереи, пополнявшихся в дальнейшем из Госмузфонда, частных коллекций и экспедиций, которые продолжают и в настоящее время.

Происхождение памятников указывает на старинные культурные центры Прикамья: Чердынь, Соликамск, Усолье, Орелгородок. Здесь в XVII—XVIII вв. возво-

дились архитектурные комплексы монастырей, строились церкви, часовни, писались иконы, вырезались скульптуры. Наличие больших литейных предприятий, работавших на уральском сырье, обуславливало и широкое развитие декоративно-прикладного искусства, в первую очередь литья,ковки,чеканки. Все ремесла, безусловно, развивались в общем русле древнерусских художественных традиций, быстро проникавших на Урал благодаря широким связям Строгановых, Демидовых, Шуваловых и Голицыных, владевших прикамскими землями и солеваренными заводами.

Основной фонд коллекции иконописи, сложившийся в Пермской галерее, насчитывает около 400 номеров. Главную часть составляют произведения XVII—XIX вв. Памятники древнерусского периода распадаются на две разнохарактерные группы. К одной принадлежат иконы, обладающие чертами народного примитива и наиболее близкие «северным письмам». К другой — памятники, происходящие из центрально-русских земель и созданные в более высокой художественной традиции.

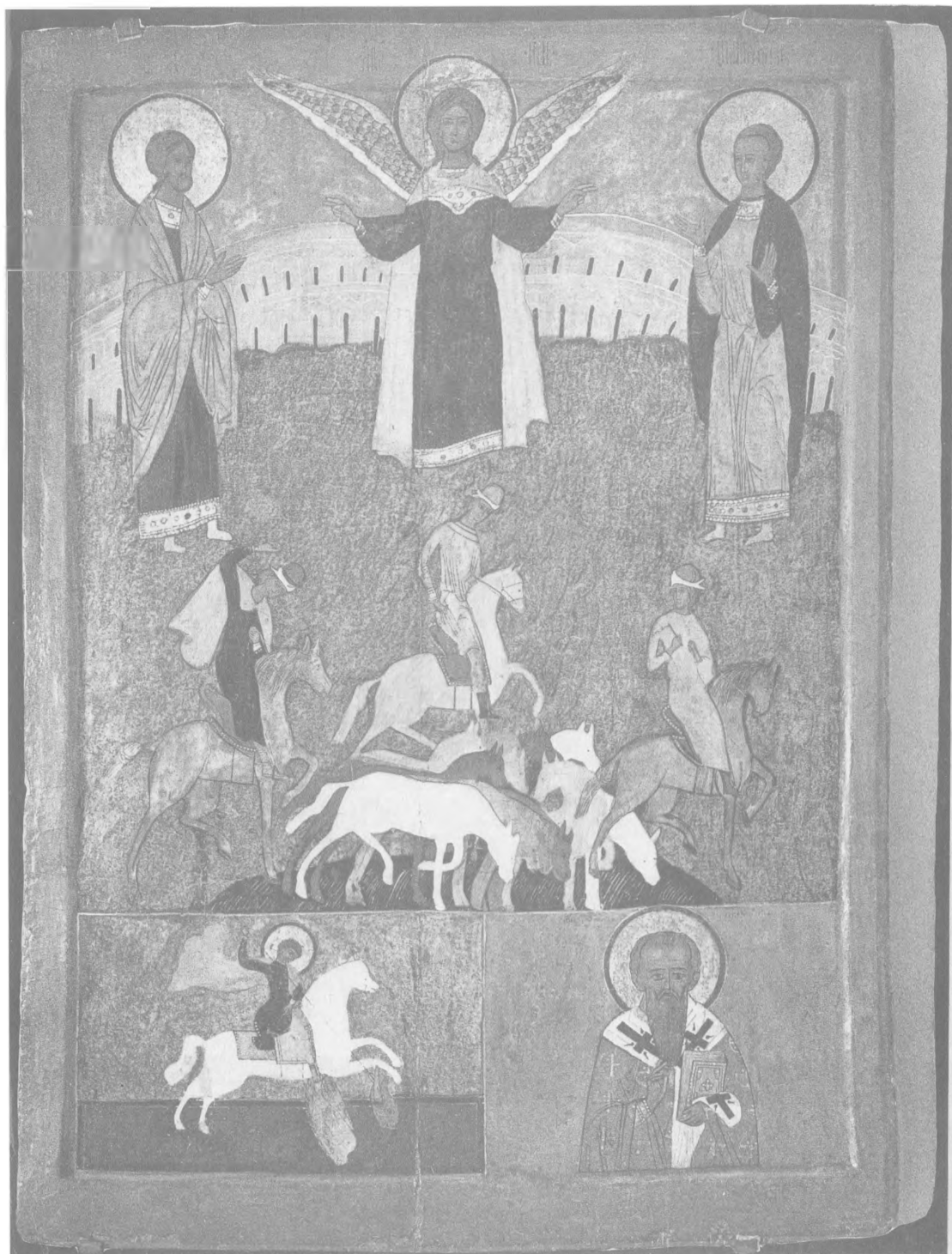
Из ранних памятников наиболее интересны иконы «Богоматерь Смоленская» XV в., написанная в традициях московской школы, «Св. пророк Илья» и «Огненное восхождение св. пророка Ильи на небо» XVI в., близкие «северным письмам». Икона «Огненное восхождение...» совершена по языку. Ее композиция построена на жесткой взаимосвязи горизонталей и вертикалей. Рисунок прост и суров. Колорит, основанный на охряных и киноварных оттенках, напротив, праздничен и наряден.

Очень красива среднерусская икона «Чудо о Флоре и Лавре» XVI в. с типичной многоярусной композицией, живым горением цвета, занимательным, почти жанровым изображением табуна, идущего на водопой, и скачущих рядом всад-



Икона «Св.  
пророк  
Илья»,

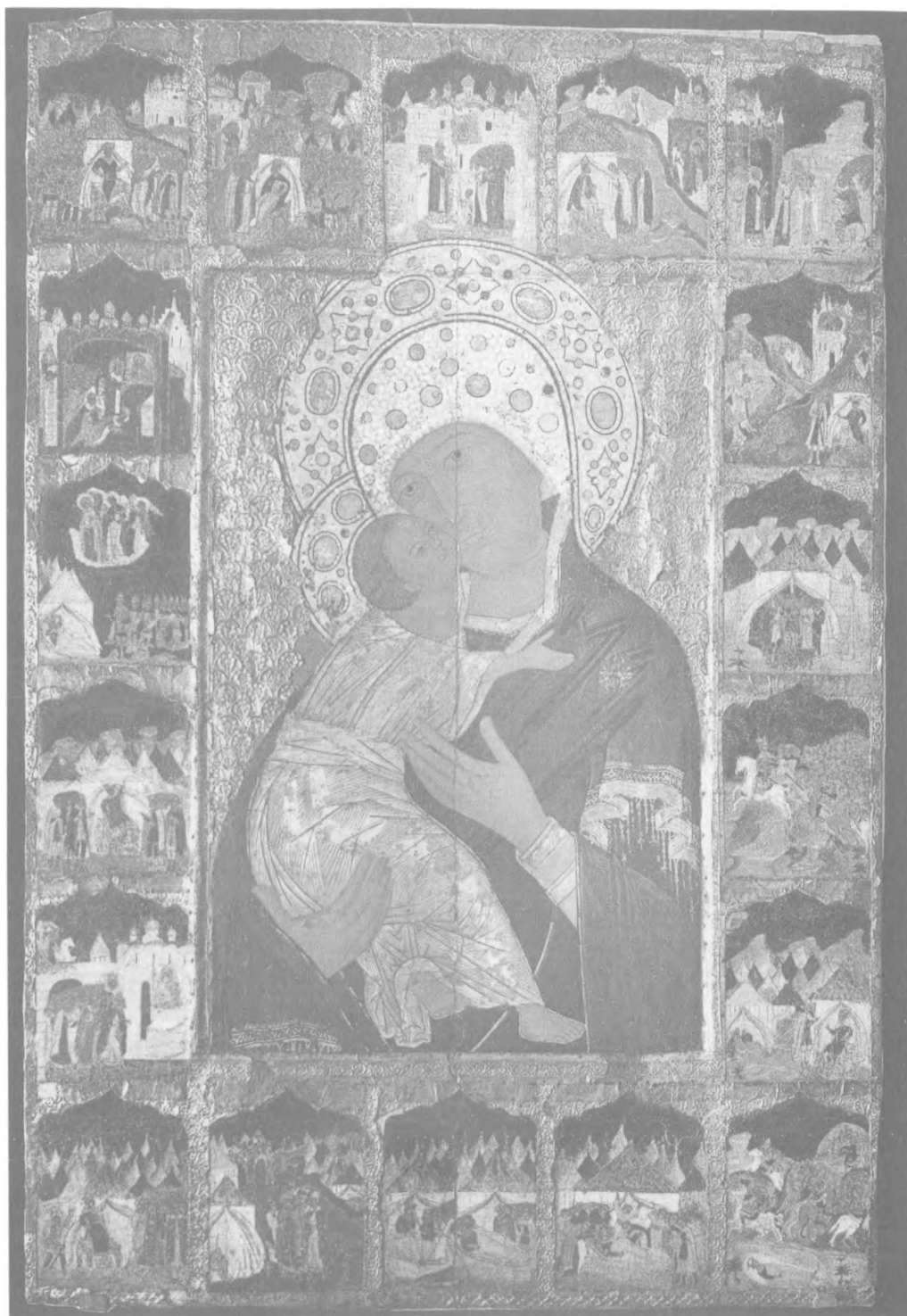
XVI в.,  
42 × 34. Инв.  
№ И—2



Икона «Чудо  
о Флоре  
и Лавре»,

XVI в.,  
114 × 81.  
Инв.  
№ И—18





*И. Савин.  
Богоматерь  
Владимирс-  
кая с восем-  
надцатью*

*клеймами,  
1580-е годы,  
115 × 84.  
Инв.  
№ ДМ—47*



ников. Внизу расположены два клейма с изображением Чуда св. Георгия о змие и св. Власия (?).

Ядро пермской коллекции составляют памятники строгановской школы, названной так по имени династии Строгановых, именитых людей Прикамья, которые создали в своих вотчинах иконописные мастерские. Большинству икон, вышедших из строгановских мастерских, свойственны особая интимность образа, изящество форм, миниатюрная тонкость письма.

«Богоматерь Владимирская с восемнадцатью клеймами»<sup>1</sup> работы Истомы Савина — шедевр строгановской живописи. Она выделяется не только совершенным исполнением, но и содержанием клейм, рассказывающих о реальном историческом событии, — тематика клейм прямо соотносится со «Сказанием об иконе Владимирской богоматери», где рассказывается о наступлении на Москву татарского войска под предводительством Темир-Аксака в 1395 г.<sup>2</sup> Необычный черный фон клейм — еще одна оригинальная черта этого выдающегося памятника искусства. При всей уникальности клейм наша икона — типично строгановское произведение. Особенности строгановского письма — дробная миниатюрная форма, тонкий рисунок, богатая орнаментика — выявились здесь во всей полноте.

В коллекции Пермской галереи хранятся еще два памятника, непосредственно связанных с произведением Истомы Савина. Это небольшая икона «Богоматери Владимирской» 1595 г., написанная, очевидно, для домашнего пользования, а также небольшой трехстворчатый складень «Богоматери Владимирской с восемнадцатью клеймами и десятью ликами святы» 1603 г. В обоих случаях художники отталкиваются от одного образца. Ближайшая аналогия пермской иконе «Богоматери Владимирской с восемнадцатью клеймами...» — памятник той же иконографии конца XVI в. из Сольвычегодского историко-художественного музея<sup>3</sup>, хотя в расположении клейм, начиная с восьмого, есть некоторые различия. Аналогия складно — памятник из собрания ГРМ (инв. № ДРЖ-2559) «Богоматерь Умиление Владимирская с праздниками и святыми», приписываемый Прокопию Чирину<sup>4</sup>.

В том же русле «классической» строгановской традиции возникли иконы Ники-

фора Савина, сына Истомы. Н. Савину в пермской коллекции принадлежат иконы «Св. Никита-воин», «Святые Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст» и «Воскресение Христово с шестнадцатью клеймами». Отцы церкви изображены прямолично, в спокойных торжественных позах, фигуры вытянуты по вертикали, светлые одеяния очерчены мягкими, «обтекаемыми» линиями и орнаментированы с тонким изяществом. Мелкие черты лиц проработаны с достаточной определенностью. Наиболее характерен светло-зеленый цвет фона и более темный позем. Холодная зеленоватая гамма иконы, подчеркнутая тонким рисунком позолоты, составляет особое очарование ее колорита.

С еще большим блеском написано миниатюрное и многофигурное «Воскресение Христово с шестнадцатью клеймами». Колорит иконы построен на том же сочетании светлых охр и нежной празелени с яркими акцентами киновари, с обилием позолоты. Особое изящество придает иконе тонкая рамка средника с белым цветочным орнаментом.

Индивидуальные различия мастеров особенно остро чувствуются при сравнении односюжетных икон. Так, в Пермской галерее хранятся две большие иконы св. Никиты-воина; одна написана Никифором Савиным, о чем сказано выше, другая — мастером Григорием. Однотипность извода, по которому Никита изображается предстоящим Богоматери в трехчетвертном повороте, лишь подчеркивает несхожесть художественных решений.

В иконе Никифора Савина фигура Никиты-воина приобретает подвижность и почти манерную грацию. Легкий наклон и «танцующий» шаг Никиты, дробная прихотливая линия, стремительно обтекающая предметные формы, создают впечатление совершенной свободы письма. Тонкослойный изысканный цвет, звучащий мягко, чуть приглушенно, кажется благодаря своей большей светлоте более нарядным и ярким, чем в иконе Григория. Высочайший уровень исполнения подтверждает и «каллиграфическое» узорочье доспехов Никиты-воина, образ которого в произведении Никифора Савина получает аристократические черты.

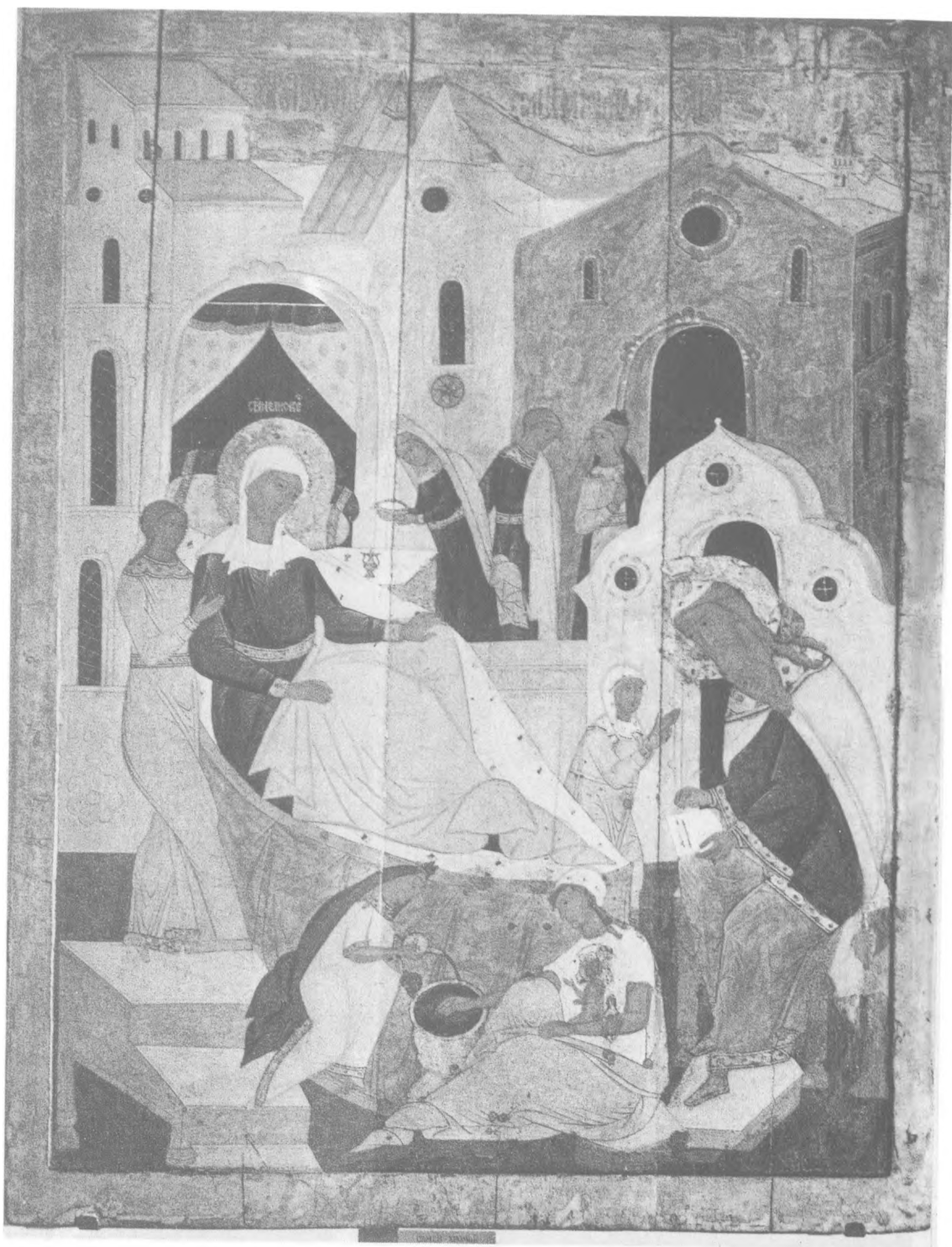
У мастера Григория образ Никиты более суров, а живопись более статична,



С. Хромой.  
Святые  
Василий  
Великий,

Григорий  
Богослов,  
Иоанн  
Златоуст,

1611—  
1618 гг.,  
142 × 104.  
Ива.  
№ И—51



С. Хромой.  
 Рождество  
 св. Иоанна  
 Предтечи,  
 1611—  
 1618 гг.,  
 142 × 106,5.  
 Инв. № И—  
 49

поскольку в композиции преобладают соотношения горизонталей и вертикалей. Устойчивость композиции поддержана колоритом, основанным на плотных, как бы сгущенных оттенках желтого, зеленого, вишневого цвета. Их контрастные сочетания подчеркивают целостность силуэта, очерченного ровными, чуть жестковатыми линиями. Так же написана Григорием икона Богоматери с младенцем Христом в рост. Судя по стилистическим особенностям письма и принимая во внимание неизвестность имени Григория среди строгановских иконников, можно предположить, что этот мастер имел местное происхождение и работал в прикамских вотчинах Строгановых.

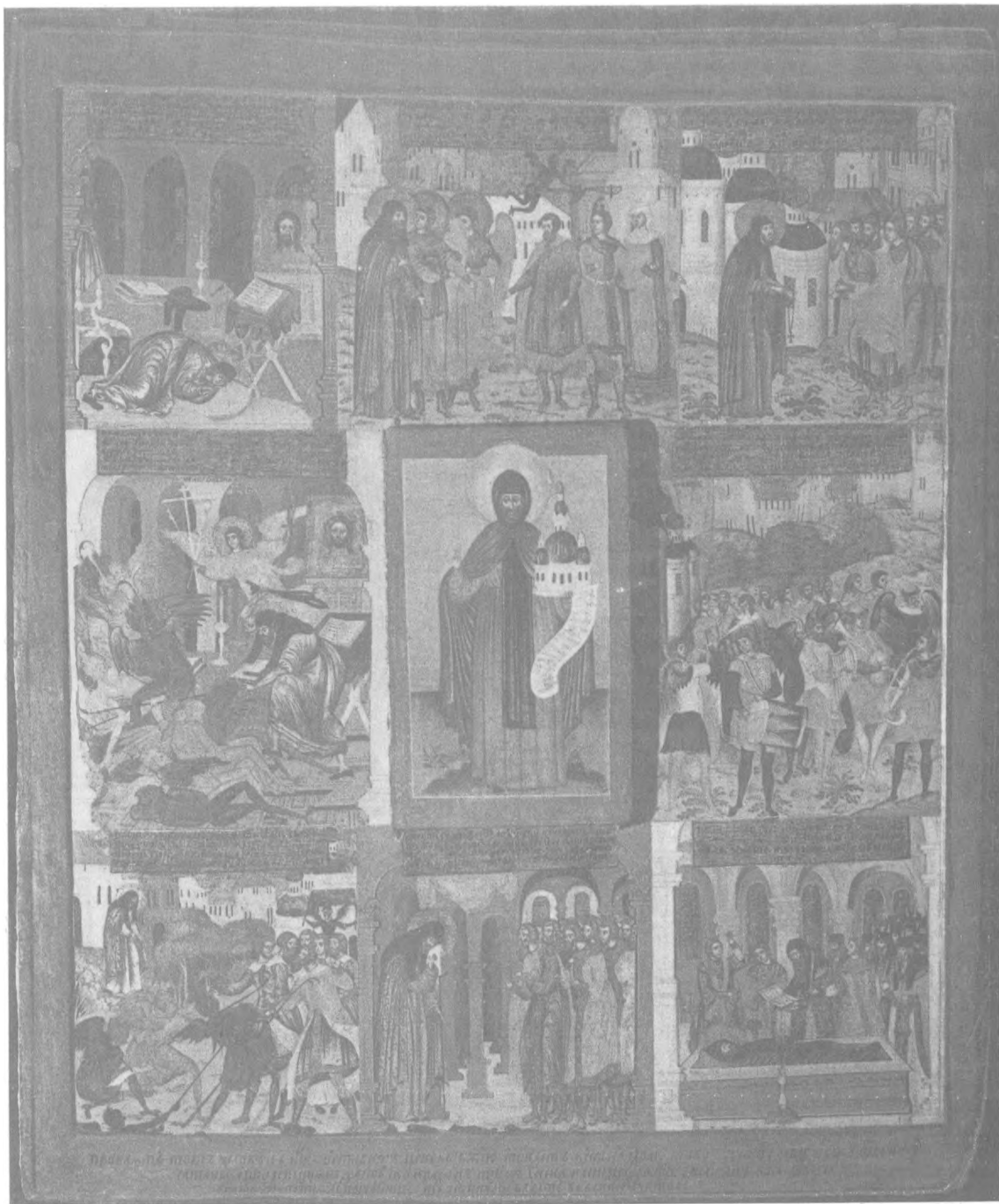
В Пермской галерее находятся пять икон, связанных с именем еще одного строгановского мастера. На четырех иконах есть вкладные надписи с упоминанием авторства Семена Хромого. Три иконы — «Богородица Смоленская», «Рождество св. Иоанна Предтечи» и «Святые Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст» — поступили из церкви Орла-городка, причем последняя написана на более короткой доске. «Неделя всех святых» происходит из поздней церкви с. Кишерти, а «Беседа трех святителей», приписываемая С. Хромому предположительно, — из церкви с. Васильевского Ильинского района.

В живописи икон есть некоторые различия. Так, «Богородица Смоленская» написана мощно и плотно, с тяжелыми белильными высветлениями на лице и руках Богоматери. Икона «Недели всех святых» отличается жесткой симметричностью композиции, суховатостью живописной манеры. Икона «Беседа трех святителей» в сравнении с предыдущими темнее по колориту. Из всех икон, написанных С. Хромым, выделяется «Рождество...», где композиция построена на ритмах плавных круглящихся форм, а цвет наряден и полнокровен, причем особую силу придает ему чистое созвучие красного, белого и зеленого в зрительном центре иконы.

Из церкви Орла-городка происходит также ряд небольших праздничных икон, написанных строгановскими мастерами. Одна из них подписанная — это «Сошествие св. Духа» 1610 г. работы Стефана Арефьева, московского иконника, который в 1600—1601 гг. принимал участие в рос-



Икона «Св. царевич Дмитрий», ок. серед. XVII в., 125,5 × 57. Ив. № И—106



Икона «Св. Нифонт с дянями»,  
вт. пол.  
XVII в.,  
112 × 92,5.  
Инв.  
№ И—203

писи сольвычегодского Благовещенского собора. «Сошествие св. Духа» написано чистыми, сильно разбеленными красками в тонкой детализированной манере, с довольно контрастными и круглыми высветлениями на ликах. По стилистике она явно близка иконам, приписываемым С. Арефьеву, из коллекции ГРМ. Еще од-

на аналогия — икона «Вознесение Христо-во» из пермской коллекции. Типологически и стилистически она могла бы быть отнесена к Арефьеву, но утверждать это с полной уверенностью в настоящее время нельзя.

Определенную близость этим произведениям обнаруживает икона «Св. Троицы



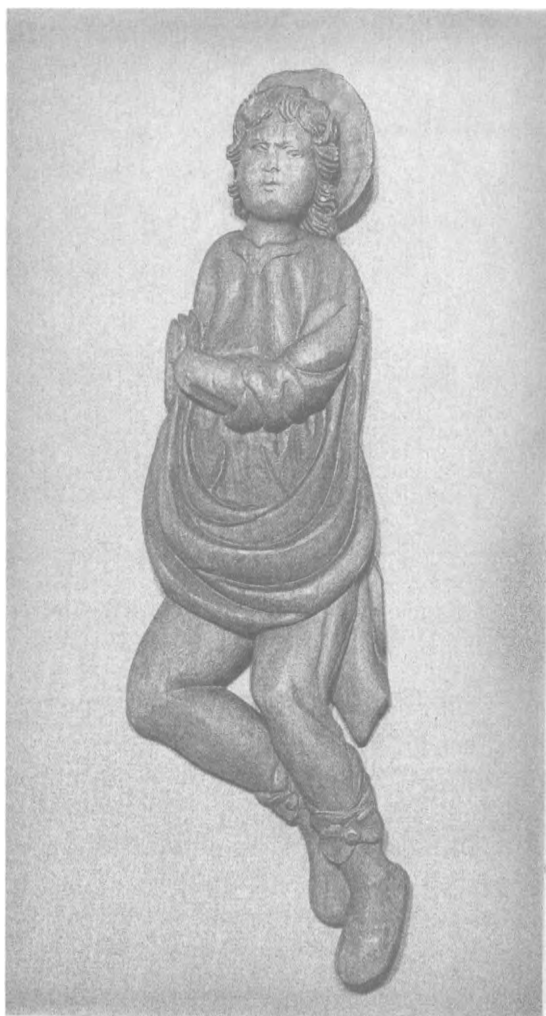
Ветхозаветной» из церкви с. Орел. Живопись с поздними слоями записей, не убранных при реставрации из-за плохой сохранности авторского слоя, не позволяет конкретизировать атрибуцию. Но стилистическое сходство с иконой С. Арфьева безусловно имеется. Кроме того, на полях «Троицы» такой же чеканный оклад, что и на иконе «Вознесение Христова».

Икона «Огненное восхождение св. пророка Ильи на небо» начала XVII в. реставратором ГТГ И. В. Овчинниковым приписывалась Семену Бороздину. Исполненная с большой смелостью и свободой, композиционно она разделяется на два яруса. Вверху изображен «огненный вихрь» овальной формы с прорывающимися из него языками пламени. В овал вписана колесница, запряженная тройкой крылатых коней. Внизу, на горках, — Елисей, принимающий милость. Здесь же — явление ангела Илье и Ильи с Елисеем. Оба яруса связаны бурной динамикой линий и форм, общей напряженностью и плотностью цвета, взятого крупными контрастными массами. При небольшом формате и динамичности икона способна «держаться» большое пространство: композиция ее сохраняет строгость и целостность. Но подписные произведения С. Бороздина выполнены, как представляется, более сдержанно и в то же время более тщательно и «каллиграфично».

К произведениям строгановского круга можно отнести и большемерную икону 1610 г. «Св. архангел Михаил с деяниями» письма вологодских мастеров, как указывает надпись на обороте. Плотный охристый фон придает мягкость колориту иконы, а многоцветное обрамление клейм делает ее похожей на драгоценность, хотя впечатление монументальности при этом не исчезает.

По заказу Строгановых, очевидно, были написаны и две иконы св. царевича Дмитрия, где он изображен в позе предстояния Богоматери с младенцем Христом. Обе иконы написаны около середины столетия в традициях «годуновской школы». Пропорции фигур несколько укорочены, объемы тяжелы и массивны, одежды украшены сочными травными орнаментами с крупным раппортом.

Иконопись второй половины XVII в. представлена в пермской коллекции как произведениями местных художников,



так и работами мастеров московской Оружейной палаты, которая была в те времена главным очагом русского искусства. В галерее хранятся «Спас Нерукотворный» Симона Ушакова (?), «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Иверская» и «Спас Великий Архиерей» Ивана Максимова и «Св. Троица Ветхозаветная» Ильи Филиппова. Все это типичные памятники новой «живоподобной» манеры письма.

Иконы местного происхождения обнаруживают различную ориентацию, оригинальность решений. Икона «Рождество Христово» из г. Соликамск, например, написана в традициях позднего строгановского письма и может датироваться серединой XVII в. Икона «Св. Климент, папа Римский» близка московским иконам

*Деревянная скульптура «Ангел летящий», вт. пол. XVIII в., 79 × 23 × 6. Инв. № ДС—327*



Пелена  
«Богоматерь  
Смоленская», перв.  
пол. XVII в.,  
33 × 42,3.  
Икон.  
№ Т—553

первой половины XVII в., но включение житийных сцен в гористый пейзаж, расстилающийся за фигурой Климента, — явление более позднее. Предельной свободной отличается письмо икон «Богоматерь Смоленская» и «Св. Нифонт с деяними». «Богоматерь Смоленская» — масштабное произведение, поражающее смелостью живописных приемов, теплым звучанием цвета, богатством травных орнаментов на позолоченных нимбах. Икона св. Нифонта знаменательна своими клеймами, где представлена борьба святого с бесами и скоморохами. Значительные по размерам, они отличаются яркостью, повествовательностью, использованием прямой перспективы. При всей традиционности построения здесь явно ощущаются влияния западноевропейской культуры.

Иконы Нового времени отражают всю сложность художественной жизни на сломе эпох. В первой половине XVIII в. многие художники продолжают работать в ушаковской «живоподобной» манере, создавая подчас образы, близкие католи-

ческой культовой живописи. Эти тенденции ощущаются, например, в работах Ивана Казаринова «Спас Вседержитель», «Богоматерь Благодатное небо», напоминающих золотопробельные иконы Карла Золотарева, который был руководителем золотописной мастерской Посольского приказа в Москве, а затем одним из ведущих художников ГОП.

Другие иконописцы остаются в рамках древнерусского художественного канона и пытаются работать в традициях так называемой «старообрядческой» живописи, обогащая традиционные композиции лишь рядом иконографических или живописных новаций. К такого рода произведениям можно отнести «Богоматерь Владимирскую» с подписью Василия Решетникова, «Богоматерь Владимирскую» 1729 г., написанную Андреем Трофимовым, «Покров Богоматери» 1732 г., написанный изографом Иваном Евстафьевичем Ероповым.

В некоторых произведениях, таких, как икона суздальского крестьянина Тимофея Даниловича Ивановских «Святые Василий Великий, Архип и Анастасия» 1729 г., складываются черты народного примитива, бурно расцветающего во вт. пол. XVIII в. и в XIX в.

Многие поздние иконы из пермской коллекции объединяются в различные региональные группы. Отчетливо выделяется так называемая невьянская школа рубежа XVIII—XIX вв., где сохраняется традиционная иконография и высокий уровень исполнения, а также группы кунгурских и нижнетагильских икон, выполненных в традициях народного примитива.

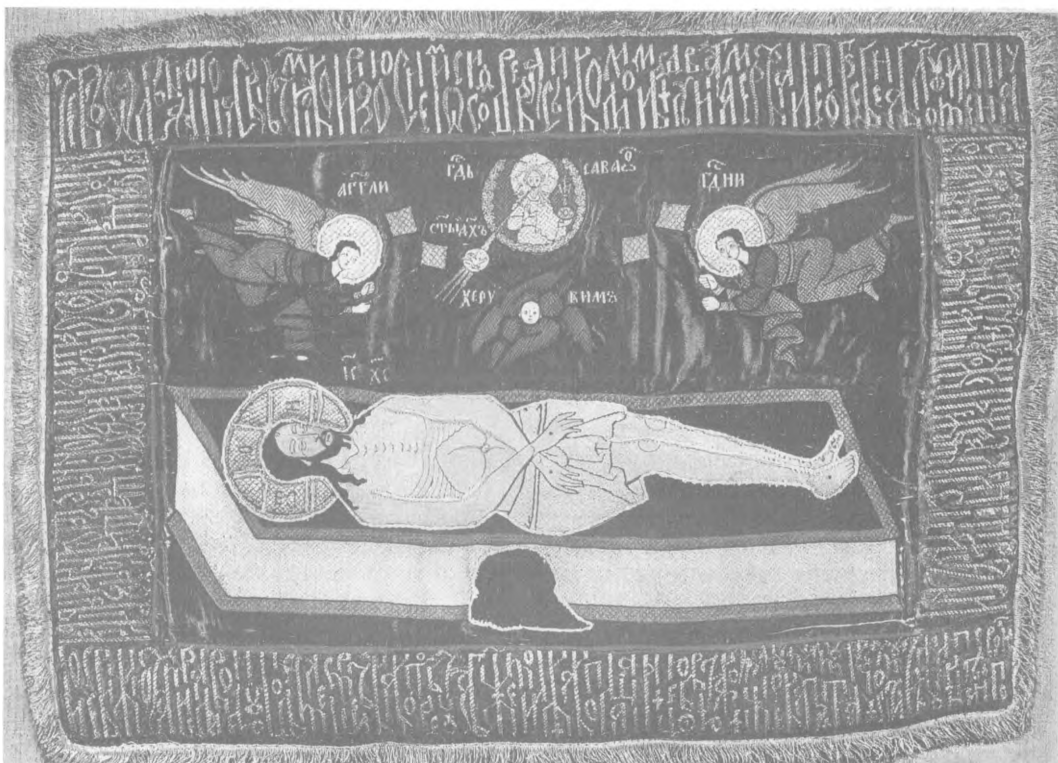
Значительные поступления пришли в галерею в 1970—1980-е годы. Особую роль сыграли здесь экспедиции, проведенные под руководством И. В. Арапова, реставратора галереи. Из ранних памятников XVII в. выделяются иконы «Св. праотец Иаков», «Рождество Христово», «Огненное восхождение св. пророка Ильи на небо». (Иконы привезены и отреставрированы И. В. Араповым.) Все это памятники высокого художественного уровня.

Среди произведений XVIII в. следует отметить иконы пророческого чина из д. Талица Свердловской области, большемерную икону Богоматери в рост, «Ангела Благое молчание» и «Св. Андрея





Пелена «Св. царевич Дмитрий», ок. серед. XVII в., 34 × 45. Инв. № Т—551



Воздух «Христос во гробе», вт. пол. XVII в., 51 × 74. Инв. № Т—574

Критского с житием». Самое выдающееся произведение из перечисленных, как представляется,— икона Богоматери в рост из д. Кособаново Кунгурского района, принадлежащая, очевидно, деисусному чину. Икона была привезена экспедицией 1982 г., после чего на ней была сделана реставрационная проба, говорящая о том, что живопись можно будет датировать кон. XVII—нач. XVIII в. Две маленькие иконы «Ангел Благое молчание» и «Св. Андрей Критский с житием» редки по иконографии. Кроме того, эти иконы принадлежат невьянской живописной школе и выполнены, очевидно, в самом конце XVIII столетия. Очень интересна и житийная икона из Соликамска «Св. Стефан Пермский», написанная, вероятно, в конце XVIII—начале XIX в. Посвященная известному историческому деятелю и просветителю, издавна почитаемому в Прикамье, эта икона отличается особой тщательностью и красотой исполнения.

Большинство приобретаемых ныне памятников относятся к XIX в. и представляют, с одной стороны, старообрядческие письма, с другой—относятся к народной живописи, представленной несколько наивными, но остро выразительными иконами «Чудо св. Георгия о змие», «Св. архангел Михаил-воевода», «Огненное восхождение Св. пророка Ильи на небо».

Еще большим своеобразием и намного большей известностью отличается коллекция пермской деревянной скульптуры. Пермская деревянная скульптура—часть русской пластики, прошедшей долгий путь развития от примитивных языческих идолов до изощренной резьбы барочных иконостасов. В коллекции ПГХГ хранится около 370 произведений XVII—XIX вв.—самого позднего, сложного и плодотворного периода для русской деревянной скульптуры.

Произведения XVII в. отличаются обобщенностью, плоскостностью и фронтальностью форм. Мало развитые объемы дополняются полихромной росписью ликов и одеяний. Так сделаны, например, скульптуры св. Параскевы Пятницы из с. Нырб и св. Николая Можайского из с. Покча. Параскева Пятница почиталась как покровительница земледелия, торговли, домашнего очага, Николай Можайский—как защитник городов, крепостей, помощник странников.

Многоцветная роспись играет в пермской, так же как и во всей русской скульптуре, огромную роль. Цвет не только договаривает то, о чем умалчивают объемные формы, он делает скульптуры пространственно активными, подчеркивает и увеличивает их эмоциональную выразительность. Одним из красивейших по цвету произведений является рельеф «Собор архангелов» (XVII в.). Плавной, истинно музыкальной композиции вторит нарядное цветовое построение из оранжево-красных и ярко-синих оттенков.

«Собор архангелов»—редкий в деревянной скульптуре сюжет, по определению Г. К. Вагнера, символично-догматического жанра<sup>5</sup>. Более распространенным был образ страдающего Христа, в котором народные резчики воплощали свои реальные чувства и представления. Не случайно в пермской коллекции преобладают изображения Христа, распятого или сидящего в темнице («Спас полунощный»)<sup>6</sup>.

Распятия в пермской скульптуре очень разнообразны. Крест из с. Вильгорт, сделанный бесхитро и наивно, соседствует с виртуозно вырезанным распятием из г. Соликамск, где искусные пластические приемы помогают создать образ высокой трагической силы. Распятие из г. Усолье—реалистическая скульптура XVIII столетия. Тело Христа передается с большой натуралистичностью; широкое, крепко сбитое, оно едва умещается на кресте. Очень точно передаются и черты необычного «монгольского» облика.

Наивный реализм—одно из примечательных явлений в пермской скульптуре XVIII столетия. Вершина реализма—изображения «Спаса полунощного» (Христа, сидящего в темнице). Большинство из них выполнено в середине, второй половине XVIII в. В основном это большие, в человеческий рост, и круглые статуи. Образы этих скульптур удивительно непохожи. В мощной статуе из с. Усть-Косьва воплощается дух борьбы и протеста. Плечистая фигура с гордо поднятой головой, гневное решительное выражение лица производят неизгладимое впечатление. Скульптура из пос. Пашия создает образ человека подавленного, угнетенного, глубоко ушедшего в себя. В скульптуре из г. Соликамск покорная поза Христа не скрывает его глухого сопротивления...

В XVIII в. пермская скульптура, как и скульптура других русских земель, находится под сильным европейским влиянием. Блистательной переработкой западных образцов воспринимается «Саваоф» работы Дмитрия Титовича Домнина (атрибуция Н. Н. Серебренникова) — огромная статуя, когда-то завершавшая иконостас в церкви г. Лысьва. Саваоф, парящий в облаках, в сиянии «славы», держит в руках державу и скипетр. Прекрасный лик дышит покоем и силой. Резьба покоряет своим совершенством. Не случайно А. В. Луначарский, который приезжал в Пермь в 1928 г., сравнивал это произведение с шедеврами античной скульптуры<sup>7</sup>, хотя гораздо сильнее ощущается в нем влияние стиля барокко, глубоко укоренившегося в русской деревянной пластике и своеобразно отраженного в скульптуре народного мастера Домнина. Но западноевропейские принципы стиля здесь существенно видоизменились, и, пожалуй, самыми интересными следует считать памятники, возникшие на пересечении «барочной» и «древнерусской» традиций. Один из них — группа предстоящих из г. Соликамск, Фигуры Богоматери, Марии Магдалины, Иоанна Богослова и сотника Лонгина отличаются разнообразием жестов и поз. Их переживания индивидуальны и глубоки, облики в рамках канона достаточно характерны. Гибки и подвижны подчеркнуты объемные драпировки. Но как в барочных по характеру формах главенствует уплощающее начало, так и в образном строе преобладает русская серьезность и созерцательность.

Интереснейшее явление поздней пермской скульптуры — народные примитивы, возникшие на основе барокко. Своеобразная линия определилась в Чердынском крае. Это так называемая шакшерская школа<sup>8</sup> конца XVIII — начала XIX в., в которой создавались камерные скульптуры с однотипными персонажами и однообразной «гофрированной» фактурой. Таковы композиции «Снятие со креста» и «Положение во гроб» из с. Шакшер, «Спас полунощный» из с. Редикор, рельефные изображения летящих ангелов из с. Коса. Всем этим произведениям свойственна повышенная эмоционально-экспрессивная выразительность.

Примитив XIX в. наиболее ярко представлен творческим наследием народного



Покровец  
«Спас  
в силах», вт.  
пол. XVII в.,  
50 × 53. Инв.  
№ Т—572

Покровец  
«Поклонение  
жертве»,  
вт. пол.  
XVII в.,  
52 × 50. Инв.  
№ Т—571

резчика Никона Максимовича Кирьянова, который для часовни д. Габова вырезал около 500 различных скульптур. Главной частью ансамбля<sup>9</sup> был ангельский чин из 11 фигур. В центре этого ряда — фигура сидящего ангела, напоминающая изображение «Спаса полунощного» и символизирующая, очевидно, Ангела Великого Совета. В ангельских ликах варьируется один и тот же типаж вельможи XVIII столетия, пришедший в скульптуру из народных лубков. «Лубочному» характеру крестьянской пластики отвечает и наивная полихромия скульптур, выполненная в светлых оттенках розового, желтого, зеленого, голубого.

В пермской коллекции прекрасно представлены произведения декоративной резьбы. Огромный иконостас XVIII в. из Пыскорского монастыря сделан артелью народных резчиков на высочайшем уровне мастерства. Сплошная стена иконостаса расчленена живописными вставками и украшена двухслойной резьбой с листовой позолотой. Последовательный ряд составляют «Царские врата» XVII—XIX вв. декорированные богатейшими растительными орнаментами. Искусным исполнением отличается «Аналой» из Пермского кафедрального собора — пышное сооружение с фигурками святителей и евангелистов и обильной позолотой «на полимент».

Пополнения, пришедшие в галерею за последнее десятилетие из частных коллекций, также представляют в основном барочную пластику. К XVIII в. можно отнести скульптуры: «Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом», «Богоматерь и сотник Лонгин», «Богоматерь и Иоанн Богослов», «Ангел летящий». Это объемные, «сочно» вырезанные фигуры изящных очертаний, пластичных и выразительных форм.

В XIX в. были вырезаны напестольные распятия, очень близкие по стилистике, и позолоченная головка летящего херувима. Все эти небольшие скульптуры относятся к академицизирующей традиции пластики.

Древнерусские коллекции декоративно-прикладного искусства, собранные в пермской галерее, разнообразны и довольно обширны: произведений XVII—XVIII вв. насчитывается около 400. Художественный металл и резьба по кости, медное

литье и традиционный костюм, роспись по дереву и лицевое шитье.

Наиболее компактна и однородна небольшая, но очень «качественная» коллекция строгановского лицевого шитья начала XVIII в., состоящая из 40 инвентарных номеров. Строгановские вышивки имеют свои характерные особенности, в первую очередь обильное использование золотых и серебряных нитей, образующих плотную, «панцирную» фактуру. Самобытны и образы строгановского шитья. Сюжеты «Положения во гроб», «Распятия», «Поклонения жертве» обретают индивидуальные толкования, появляются сюжет «исторический» — «Убиение св. царевича Дмитрия». Во второй половине XVII в. шитье изменяется в сторону большей пышности, парадности. Вышивки все чаще украшаются жемчугом, бахромой, драгоценными вставками. Изображения становятся живее, но в них исчезают былая значительность, величавость. Реже встречаются надписи на кайме, сделанные узорчатой вязью. Один из таких редких образцов — воздух «Христос во гробе», вышитый Авдотьей Петровной Нарышкиной, очевидно, в память своего сына, соликамского воеводы Семена Федоровича Нарышкина, умершего в 1694 г.<sup>10</sup> Прекрасен также комплекс вышивок второй половины XVII в. из г. Соликамск.

Важное место занимала в шитье и орнаментация. В галерее хранятся великолепные образцы орнаментального шитья: два оплечья, цата, омофор с 93 изумрудами. Все остальное — это детали или фрагменты церковных одежд.

Памятники конца XVII—XVIII в. свидетельствуют о растущем внимании мастериц к миру растительных форм, приобретающих в шитье все большую смысловую и материальную ценность. Орнаментальные мотивы, пришедшие из глубокой древности, — солярные знаки, изображения «древа жизни», зооморфные элементы — обогащаются новыми, часто подсказанными привозными восточными тканями. Отсюда, например, происходят мотивы тюльпана, гвоздики, гранатового яблока, гиацинта, бутона шиповника на длинном стебле. Многие подсказывалось и русской природой. Так, в вышивках из пермской галереи встречаются изображения колосьев и васильков, других полевых цветов, обильно произрастающих в луговом разнотравье.

Наиболее интересен покровец из с. Полазны Добрянского района. В центре покровца расположен лучистый греческий крест с сетчатыми концами. В углах изображены херувимы с «накладными» лицами, писанными маслом, и рельефными крыльями, вышитыми «по карте». Орнамент состоит из колосьев, винограда и дубовых ветвей. На обороте тамбурным швом шелком черного цвета вышита надпись: «Приношение от Ивана Христофоровича Лазарева...»

Одна из самых интересных и качественных в галерее — коллекция литургического литья. Лучшие приобретения последнего десятилетия — это большая группа распятий разных иконографических изводов, трех- и четырехчастные складни с изображением Деисуса и двенадцатых праздников, с одно- и многоцветной эмалью, а также отдельные иконки с самыми подчас редкими сюжетами: «Св. Борис и Глеб», «Св. Никита-бесогоно», «Ангел Благое молчание», «Чудо св. Георгия о змие».

Особого внимания заслуживает небольшое, но значительное собрание рукописных и старопечатных книг XVII—XVIII вв., среди которых есть поистине уникальные: «Евангелие» 1603 г. (вклад Н. Г. Строганова) с большими перовыми рисунками, иллюминированный ирмологий из Карагайского района, синодик Строгановых 1703 г. из Орла-городка (вклад Г. Д. Строганова) со страничными орнаментальными композициями великолепного исполнения, иллюминированный «Апокалипсис» XVIII в.

Независимо от состава и полноты, качественных и количественных характеристик все древнерусские коллекции Пермской галереи показывают интенсивность художественной жизни Прикамья и одаренность его мастеров, оставивших заметный след в развитии всех видов искусства.

\*

- <sup>1</sup> Иконы с указанием авторства являются подписными.
- <sup>2</sup> *Гребенюк В. П.* Лицевое сказание об иконе Владимирской Богоматери // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. С. 338.
- <sup>3</sup> *Гра Е. А.* Иконопись сольвыгодских «иконных горниц» Строгановых // Музей-4: Художественные собрания СССР. М., 1983. С. 45, 55.
- <sup>4</sup> Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки. М., 1987. С. 57.
- <sup>5</sup> *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
- <sup>6</sup> Об иконографии «Спаса полунощного» см.: *Уханова И. Н.* К истории культурных связей России с Западной Европой в XVII—начале XVIII века // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1974. Вып. XV. С. 26.
- <sup>7</sup> *Луначарский А. В.* Пермские боги // Луначарский А. В. Об искусстве: В 2 т. М., 1982. Т. II. С. 239.
- <sup>8</sup> Термин Н. Н. Серебренникова. См.: *Серебренников Н. Н.* Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928. С. 71.
- <sup>9</sup> Описание ансамбля см.: Там же. С. 24.
- <sup>10</sup> По краю средника идет шитая серебром вкладная надпись: «Сии воздух и покровы на вся священные сосуды приложила по обещанию своему боярыня Овдоля Петровна Нарышкина в дом всемилостиваго спаса в псыкорской монастырь ради вечна поминовения во блжнном успении сна своего ближнего столника Симеона Федоровича».

## ВОТИВНАЯ ИКОНА МИХАЯ КАНТАКУЗИНА И РУССКО-РУМЫНСКИЕ СВЯЗИ

*В. Н. Залеская, И. Н. Уханова*

В собрании ГЭ хранится небольшая прямоугольная икона на костяной пластине под слюдой в нарядной оправе из золота с рубинами в высоких кастах<sup>1</sup>. Она поступила в 1926 г. из собрания Строгановых, известных меценатов и собирателей произведений искусства не в одном поколении. Икона сразу же попала в византийское отделение Эрмитажа, видимо, по иконографической общности с иными находившимися здесь произведениями.

Рельефная резьба уже при первом знакомстве с иконой поражает своим исключительным мастерством. Резчик изобразил многофигурную композицию, сюжет которой взят из Акафиста Богородицы «О тебе радуется всякая тварь». Поэтому доминантой композиции является сидящая на троне поразительно грациозная по рисунку Богоматерь с младенцем на коленях в ореоле, который поддерживается фигурками ангелов, так называемым ангельским собором. Позади — многоглавый пятикупольный роскошный храм с разнообразными арочками, оконцами и иными архитектурными деталями, в окружении пышнолиственных деревьев Райского сада. Над храмом выделен полукруг — свод, по сторонам которого вырезаны следующие слова: «освященная церковь раю словесный», а также гравированные криптограммы: «ІС ХС ІСЯ ХР К М ѿ Х». Самая пространная резная рельефная надпись расположена по кругу, составляющему ореол вокруг Богоматери: «Из нея же бог воплотися и младенець бысть преже творение всех от ІС ХЕ счабо твся престол весь Сын Бгъ на».

Вблизи фигуры Богоматери гравированы буквы: «М ѿ І С Х», а у ног ее исполнены не уставом, а скорописью «Быть пра».

Особенности палеографии свидетельствуют, что начертание некоторых букв Т Д Ъ свойственно лишь для развитого XVI в. и специалистам известно до 1612—1620 гг.<sup>2</sup>

На костяной иконе по одну сторону трона стоят праведные и преподобные девы, по другую — праотцы церкви. На первом плане выделяется фигура почтенного святого Иоанна Дамаскина со свитком в руках, который он протягивает Богоматери. На свитке выгравированы буквы в четыре ряда: «МВТНХБОПМ».

В иконописи в таких композициях на свитке отчетливо читаются первые слова литургического песнопения «О тебе радуется всякое земное творение»<sup>3</sup>. Поскольку автором этого текста считается Иоанн Дамаскин, то он всегда изображался со свитком в руках.

На эрмитажной костяной иконе в нижней ее части чрезвычайно тесно расположены в два ряда фигуры женщин и мужчин. Косторез тщательно разработал композицию, моделировал одежду, головные уборы, обувь — все фигуры стройные, их пропорции несколько удлиненные. Резчик сокращенной надписью «ЧЕЛО» уточнил, что здесь изображен «род человеческий».

Изображение данной композиции и сопутствующие надписи указывают, что резчик избрал сюжет из числа тех, которые посвящались Богоматери и входили в разряд особо почитаемых. Похвала Богоматери — одно из древнейших церковных песнопений, настолько торжественных, что во время их исполнения запрещалось садиться, отчего они стали именоваться «неседельными».

На основе этих церковных песнопений возник характерный изобразительный ряд: Собор Богоматери, Покров, О тебе радуется.

Иконография композиции эрмитажной костяной иконы известна по произведениям в иконописи, фрескам, мелкой пластике московских, новгородских и северных мастеров XVI — нач. XVII в. Наиболее ранний вариант относится к началу XVI в. и связывается с именем Дионисия<sup>4</sup>. В Феррапонтовом монастыре на южной стене церкви Рождества Богородицы

*Икона  
«О тебе  
радуется».  
Лицевая  
сторона (под  
слюдой),  
XVI в. ГЭ*

*Панагия.  
Внутренняя  
сторона,  
XVI в.  
НГМЗ*



написана интересующая нас композиция. С этой поры особая одухотворенность образов, созданных талантливой рукой Дионисия и его сыновей, становится своеобразным идеальным образцом для множества русских мастеров, работавших в различных материалах.

В иконописи композиция «О тебе радуется» известна по таблетке XVI в. из Софийского собора в Новгороде (Историко-художественный музей-заповедник в Новгороде), в собрании ГТГ имеются иконы вт. пол. XVI в. ростово-суздальской школы, а также северных писем<sup>5</sup>. Иконописный сюжет сопровождался текстами, например такими: «Из Нея же Богъ воплотися и Младенець бысть прежде бысть сый Бог нашъ ложесна бо Твоя престоль сотвори и чрево твое пространнее небесъ содела», а на свитке Иоанна Дамаскина можно было прочесть: «Познася еси Мати», «О тебе радуется...» Эти изречения, получившие признание у иконописцев и резчиков по кости<sup>6</sup>, восходят к Афонскому подлиннику. Икона интересующего нас сюжета «О тебе радуется обрадованная всякая тварь» некогда хранилась в музее Санкт-Петербургской духовной академии. Она поступила из собрания графа Строганова, а до того находилась в старообрядческой молельне Папулина в г. Судиславль Костромской губернии<sup>7</sup>.

Складни, выполненные из кости с изображением «О тебе радуется» и «Хвалите Господа» (три штуки), хранились в археологическом хранилище при Московском дворце в XVII в., что отмечал в своем исследовании А. И. Успенский<sup>8</sup>.

В настоящее время костяные резные иконки и панагии с композициями из богородичного цикла находятся в ГОП, ГРМ, ЗГИХМЗ в собраниях Ватикана в Риме, в Лондоне и Нью-Йорке, все они датируются в пределах XVI—начала XVII в.<sup>9</sup>

О диптихе прекрасной миниатюрной резьбы, обрамленной в великолепную сканную оправу, В. М. Василенко писал в своем исследовании: «Изысканность орнаментального, отвлеченного стиля достигает здесь своего предела». Он подчеркнул исключительность искусной резьбы из кости, соответствующей Строгановской школе с ее утонченностью и любовью к детализации. Диптих отмечен им как работа сольвычегодских мастеров<sup>10</sup>.







Икона  
«О тебе  
радуется»,  
XVI в. ГРМ

Две костяные иконы из ГРМ (ДР-К-41-42) с рельефными многофигурными композициями на тему «О тебе радуется обрадованная вся тварь» И. И. Плешанова относит к кругу вологодских мастеров. Основанием к такому заключению послужила ныне не сохранившаяся круглая костяная панагия, аналогичная новгородской, в серебряной оправе с заинтересовавшей нас композицией. На ней имеются дата и надпись: «Зделана сия стая панагея повелением г(оспо)дина Ионы архиепископа Вологоцкого и Великопермского». И. И. Плешанова замечает, что, к сожалению, приходно-расходные книги Спасо-Прилуцкого монастыря 1604—1605 гг. не имеют указаний на существование там косторезной мастерской<sup>11</sup>. То, что вологодские монастырские мастера резали крестики, четки, черенки к ложкам, является лишь указанием на исполнение костяных расхожих изделий, но не доказывает наличия глубоких традиций косторезного искусства и его высокого художественного уровня. «Зделана повелением» могло означать — заказана архи-

епископом, но кому? В настоящее время можно лишь предполагать, что самыми искусными в тот период были, несомненно, новгородские мастера. Правда, после присоединения Новгорода к Московскому государству вслед за боярством потянулись в столицу и ремесленники; иных мастеров насильно переводили — так было с серебрянниками, так же обстояло дело и с косторезами. Известно, например, что в 1580-х годах в Новгороде насчитывалось токарей 42, а резчиков 3. В момент переписи 1585—1586 гг. один из самых лучших мастеров резьбы Васка находился уже в Москве у государя в резцах<sup>12</sup>. Этот факт доказывает лишь одно: новгородские мастера во второй половине XVI в. продолжали занимать очень высокую ступень в сфере рукотворного искусства. Иконку из ГРМ (ДР-К-42) А. В. Рындина, например, причисляет к работам именно новгородских резчиков, достигших своего наивысшего мастерства в XVI в.<sup>13</sup>

Вполне оправданным основанием к возвеличиванию искусных, но, к сожалению, безымянных косторезов из Новгорода может служить круглая панагия из ризницы Софийского собора (НГМ-769). На одной из ее створ расположена интересующая нас многофигурная композиция. Сомнительно, чтобы такую работу для новгородской Софии делали какие-либо приезжие мастера, тем более что здесь же, в Новгороде, были созданы и иконописные произведения, посвященные Богородице.

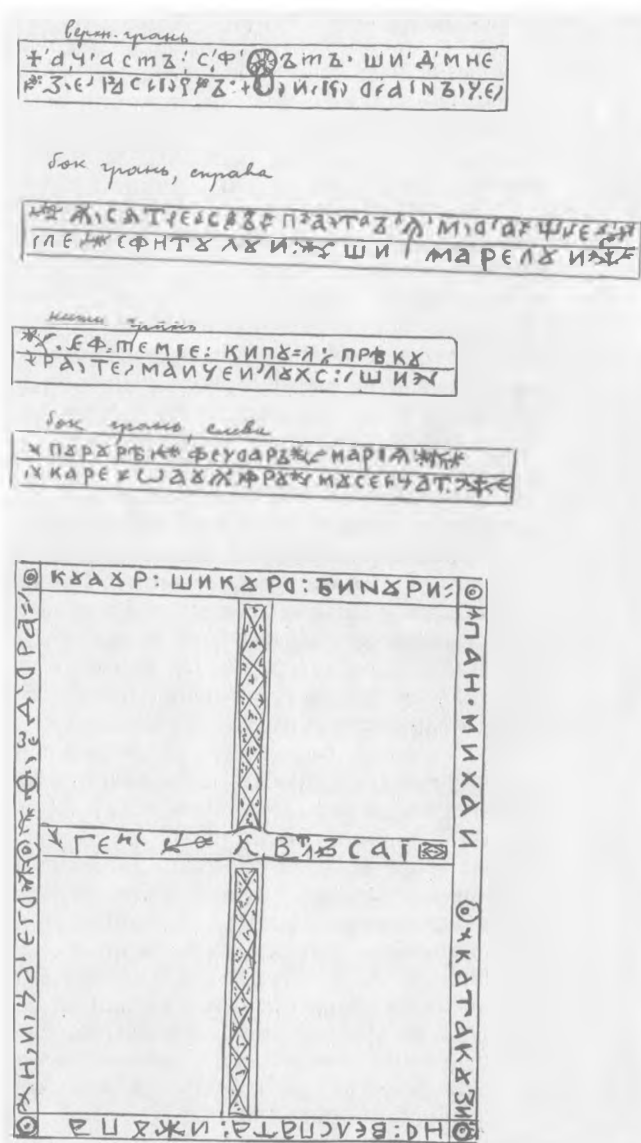
В один ряд костяных произведений с композицией «О тебе радуется» встает экземпляр из собрания музея-заповедника в Загорске. Там хранится диптих, на одной створке которого композиция «Хвалите Господа», на другой — многофигурная, уже хорошо знакомая тема из песнопений Акафиста Богородицы — «Похвала Богородице» с пояснительными надписями: «О тебе радуется обрадованная вся тварь раю словесный священная цркви». Под закомарами храма «архангелсы соборы», в нижней части композиции «І ѿ на девственная похвала» и «человеческы родъ»; вокруг Богородицы — «из нея же богъ воплотися и младенецъ бысть прежде векъ сыи». Этот диптих хранится в Троице-Сергиевой лавре и датируется серединой XVI в. Как можно заметить, надписи, заимствованные из



Акафиста Богородицы, частично совпадают с надписями на эрмитажной иконе.

Т. Н. Николаева относала резные иконы этого типа к кругу московских мастеров, работавших при Троице-Сергиевом монастыре. Аргументом являлась традиция мелкой рельефной резьбы со времен знаменитого мастера XV в. Амвросия. Он резал по дереву, известны его работы, но сколь искусными были последующие мастера в пластической обработке кости — нам не известно.

Если и принимать термин «московская резьба», то, видимо, следует помнить о постоянно призывавшихся в столицу искусных ремесленниках из самых различных уголков страны, из Новгорода в том числе. Его роль в распространении всевозможных видов искусства, особенно по северным областям страны, давно доказана. Новгород несомненно превосходил остальные российские города своим культурным наследием, живым его продолжением в лице талантливых художников, остротой реакции на все явления общественной и духовной жизни. В XVI в. он оказался в центре противоречивых це-



рковно-идеологических споров, что не могло не накладывать отпечатка на художественное творчество мастеров, на особое внимание к нововыявленным сюжетам.

Поэтому единственно приемлемой, на наш взгляд, возможностью решения вопроса о принадлежности резной костяной иконы из эрмитажного собрания, является включение ее в один новгородско-московский круг косторезных произведений XVI в.

Тема, посвященная Богоматери под сенью многокупольного шатра-храма московского типа, соответствовала, что ве-

Икона «О тебе радуется». Обратная сторона, XVI в. ГЭ

Прорисовка надписи на оправе иконы «О тебе радуется» из ГЭ

сьма существенно, политической идее крепнущего московского самодержавия. Костяные иконки, диптихи, панагии не являлись расхожими предметами, они были элитарными произведениями, предназначенными крупным соборам, монастырям или высоким по сану духовным пастырям Московского государства. Все они превосходны по пластической проработке, архитектоничности построения композиций, демонстрируют не только владение исключительной техникой миниатюрной резьбы, но и разработанность сюжета в той мере, которая позволяет видеть в этих произведениях сохранение византийского идеала духовной культуры.

Уникальность эрмитажной иконы заключается и в ее истории, раскрывающейся в гравированной на золотом окладе надписи. Такая надпись не могла бы появиться на изделии, исполненном в далекой провинции. Для этого нужно было произведение мастера, которое бы отличалось блестящим исполнением, было бы наполнено внутренним содержанием.

На золотой оправе иконы помещена начинающаяся с креста, выполненная кириллицей надпись. Дукт латинский, копирующий славянский шрифт. На боковых гранях и на верхней пластине оборотной стороны — надпись румынская, ее продолжение на остальных пластинах и на центральном перекрестье — славянское. По мнению А. А. Турилова, заключительная часть надписи предположительно выполнена на старославянском языке сербского извода. Последнее обстоятельство не случайно, так как именно на сербском языке обычно составлялись грамоты, посылавшиеся от имени турецкого султана в Дунайские княжества и Московское государство<sup>14</sup>.

Надпись гласит: «Сия святая и божественная икона, в которую были вставлены мощи святого и великого Евфимия. Образ пречистой Матери Христа и приснодевы Марии, который украсили золотом и рубинами господин Михайл Кантакузин, великий спатарь, и госпожа его Феодора. 20 января, в лето 7211» (-1703 г.)<sup>15</sup>. Для большей четкости букв мастер применил не только гравировку, но и чернь. Разделяющие слова, а в некоторых случаях и отдельные буквы веточки растений, многолепестковые цветы типа розеток и тюльпаны превращают надпись в про-

думанно построенный орнамент. Последний достаточно характерен для памятников Валахии вт. пол. XVII и нач. XVIII в. Подобные тюльпаны — явное влияние искусства Турции — украшают, например, так называемый реликварий митрополита Варлаама (1673—1674) или оклад Евангелия воеводы Ионы Константина (1707)<sup>16</sup>.

Столь же характерно для указанного времени сочетание румынского и славянского языков в посвящениях. Известна целая группа памятников, к которой примыкает и эрмитажная икона, когда имена донаторов, их титулатура и дата приводились по-славянски, завершая румынскую надпись. Характерным примером может служить, например, реликварий архиерея Никодима 1671 г.<sup>17</sup>

Михай Кантакузин, великий спатарь княжества Валахского, — лицо историческое. Он был четвертым сыном переселившегося в Валахию в 1633 г. Константина Кантакузина и дочери господаря Валахии Басараба — Елены Басараб<sup>18</sup>. Род Константина, занявшего при валахском господаре должность великого постельничего, отдаленно восходил через стамбульского тысячника Михаила Кантакузина, прозванного Шайтаноглу (убит в 1578 г.), к византийским императорам<sup>19</sup>. Значительную роль в политической жизни Валахии играли братья Михай: Шербан, занимавший с 1678 по 1688 г. престол господаря, и Константин, европейски образованный человек, учившийся в Падуе и Венеции, бывший великим стольником<sup>20</sup>. Михай стал великим спатарем, т. е. занял высокую воинскую должность «державшего меч господаря», командующего его войсками, при господаре Валахии Брынковяну (1688—1714)<sup>21</sup>. Михай-спатарь принимал деятельное участие в сложной дипломатической игре и политических интригах рубежа XVII—XVIII вв., целью которых было освобождение Дунайских княжеств от власти Османской империи. Брынковяну, так же как и Кантакузины, обращались за помощью и поддержкой к правителям различных христианских государств Европы. Наиболее пространная переписка велась с Евгением Савойским и Петром I<sup>22</sup>. Активизация отношений с Россией имела место накануне и во время Прутского похода. Брынковяну, получивший в 1700 г. орден Андрея Первозванного,

и бояре Кантакузины были пожалованы Петром I грамотой, предоставляющей им политическое убежище на Украине в случае, если намечавшееся ими провозглашение Валахии независимым княжеством под протекторатом России потерпит провал<sup>23</sup>. Во время Прутского похода Брынковяну, так же как и господарь Молдавии Кантемир, перешел на сторону русских, но вскоре изменил Петру I, когда стало ясно, что военные действия складываются для России неудачно.

В 1716 г. при султанском дворе становятся известны закулисные переговоры валашских Кантакузинов: Михай-спатарь, его брат Константин и сын последнего господарь Стефан вызваны в Стамбул и 7 июля 1716 г. казнены. В Валахии начинается более чем столетний период правления турецких ставленников греков-фанариотов. Вдова Стефана Пагона (Паулина) переселяется с сыновьями в Россию. Последние получают русское дворянство. От них, а также от некоторых их однофамильцев, приехавших в Россию во второй половине XVIII в., ведут свою родословную русские дворяне Кантакузины<sup>24</sup>. Таковы исторические свидетельства, относящиеся к Михаяу Кантакузину — донатору хранящейся в Эрмитаже иконы.

В посвящении упомянута супруга Михая, жупаница Феодора. Согласно архивным данным «Из замечаний на перевод Валашской родословной книги фамилии Кантакузиных», спатарь Михай имел трех жен: первую звали Марга, имена второй и третьей неизвестны<sup>25</sup>. Имя Марги фигурирует также под 1699 г. среди вкладчиц в церковь Св. Евфимия Великого в Бухаресте, на стене которой некогда был ктиторский портрет великого спатаря жупана Михая Кантакузина и его жупаницы Марги<sup>26</sup>. Имя Феодоры помимо эрмитажного памятника присутствует, если только это одно и то же лицо, в поминальном триптихе 1777 г., хранящемся в музее патриархии в Бухаресте<sup>27</sup>. Во всяком случае, лишь в посвящении на оправе иконы из Эрмитажа мы имеем пока единственное бесспорное упоминание другой жены Михая.

С Кантакузинами связано основание в ряде центров Валахии и отчасти Молдавии церквей и монастырей, в которых хранились драгоценные вклады. Семейной усыпальницей родителей Михая был монастырь Маржиняны на реке Дымбо-

вице близ Бухареста<sup>28</sup>. Среди прочих подношений в Маржинянах находилось изданное в 1644 г. на русском языке в Вильне Евангелие<sup>29</sup>. Для самого Михая Кантакузина в 90-х годах XVII в. приглашенный из Москвы мастер Алексей строил деревянную церковь<sup>30</sup>. Политические и культурные связи Валахии и Молдавии с Русью восходят еще ко времени Василия III и Ивана IV, но сохраняются и в дальнейшем<sup>31</sup>. Через Валахию и Молдавию в XVI—XVII вв. в Московскую Русь приезжали представители православного духовенства из подвластных Турции территорий, которые стекались в Москву за милостыней для разоренных церковью и монастырем<sup>32</sup>. Эти так называемые «государевы богомольцы» получали не только деньги, но и предметы культа. В 1628 г. молдавским посольством в Москве были приобретены русские иконы<sup>33</sup>, а в конце века, согласно грамоте царя Феодора Алексеевича, молдавскому господарю Георгию Дуке была направлена партия русских икон<sup>34</sup>. В 1641 г. в Яссы приезжали «жалованные» русские иконописцы Сидор Пospelов и Яков Гаврилов для работы в знаменитом своими ремеслами городе<sup>35</sup>. Обмен произведениями искусства как ценными подарками был постоянным, став особенно интенсивным в начале XVIII в., когда по указу Петра I в Оружейной палате изготовлялся для Константина Брынковяну орден Андрея Первозванного, ему и его приближенным посылались жалованные грамоты о предоставлении убежища, а Константину и Михаяу Кантакузинам было отправлено на 200 руб. соболей<sup>36</sup>. Возможно, резанная костяная иконка русской работы конца XVI в. была получена Михаем Кантакузиным в качестве личного или посольского подарка, который мог доставить, например, постоянный с 1702 г., — подношение было сделано через год, в 1703 г., — резидент Валахии в Москве Давид Корбя. Михай-спатарь распорядился, чтобы этот дар был богато украшен золотом, 43 рубинами и расписной эмалью, а на оправе была выгравирована посвятельная надпись с памятной датой. 20 января — день памяти св. Евфимия Великого<sup>37</sup>. Как было сказано выше, церковь и монастырь имени этого святого были основаны в Бухаресте в районе Фундени Домней Михаем Кантакузиным, и с 1699 по 1715 г. Михай и его

ближайшие родственники сделали в этот храм несколько ценных подношений<sup>38</sup>. Поскольку в надписи на эрмитажной иконе упоминаются приложенные к ней мощи Евфимия Великого, вероятнее всего помещавшиеся под золотой оправой, есть основания полагать, что исследуемый памятник был вкладом великого спатара в основанный им храм в Фундени Домней, на стене которого некогда был ктииторский портрет Михая.

Источники молчат о том, каким был путь русской иконы в оправе валашского мастера обратно в Россию. Здесь могут быть высказаны лишь предположения. Во время победоносных войн с Турцией вт. пол. XVIII в. некоторые из живших в Валахии Кантакузинов переходили на сторону России. Так, князь Родион Кантакузин с полком валахов-добровольцев присоединился к армии графа Румянцева и участвовал в сражении при Кагуле. В 1790 г. поступивший на русскую службу Николай Кантакузин участвовал в штурме Измаила<sup>39</sup>. Весьма вероятно, что у этих, связавших свою судьбу с Россией людей могли оказаться реликвии их предков. Известно также, что гвардии полковник, участник турецкой кампании 1828 г. и Крымской войны князь Родион Николаевич Кантакузин имел большую коллекцию древностей и картин, которую затем унаследовал его сын М. Р. Кантакузин граф Сперанский. В конце прошлого века это собрание древностей хранилось в родовом имении Сперанских Буромке Полтавской губернии<sup>40</sup>. Отец и сын Кантакузины были известны своей активной деятельностью в Русском археологическом обществе<sup>41</sup>, где могли вступить в контакт с графом Г. С. Строгановым. Не от них ли попала в собрание Строгановых поступившая в Эрмитаж в 1926 г. икона?

\*

- <sup>1</sup> ГЭ, инв. № ω 286. Размер: 10,3 × 7,8 см. Поступила в 1926 г. из собрания Строгановых. Архив ГЭ. Оп. V. 1931. Д. 141 «О ликвидации византийского отделения». С. 8.
- <sup>2</sup> Консультация по определению специфики палеографии была сделана М. П. Сотниковой, за что выражаем ей глубокую признательность.
- <sup>3</sup> *Покровский Н. В.* Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной Академии. СПб., 1909. С. 74. Рис. XXVIII.
- <sup>4</sup> Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетия: Каталог выставки в Государственном Русском музее. Л., 1981. № 65.

- <sup>5</sup> *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи: В 2 т. М., 1963. Т. I, № 280. С. 341, 342; Т. II, № 505. С. 116, 117.
- <sup>6</sup> *Плешанова И. И.* Вологодские памятники резьбы по кости в собрании Государственного Русского музея // *Древнерусское искусство.* М., 1989. С. 259.
- <sup>7</sup> Одна из ныне хранящихся в ГРМ икон поступила из Духовной академии.
- <sup>8</sup> *Успенский А. И.* Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII веке. М., 1902. С. 46.
- <sup>9</sup> *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1986. № 89, 100; *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. № 94. С. 211—213; № 59. С. 168—170; *Masterpieces of Ivory. From the Walters Art Gallery, by R. H. Randall.* New York, 1985. N 125; *Громова Е. Б.* Проблемы иконографии Акафиста Богоматери в искусстве Византии и Древней Руси XIV в.: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. искусств. М., 1990.
- <sup>10</sup> *Василенко В. М.* Северная резная кость. М., 1936. С. 7, 14, 15.
- <sup>11</sup> *Треков Б. Д.* Описание Торговой стороны в писцовых книгах по Новгороду Великому. СПб., 1912. С. 53; *Овсянников О. В.* О косторезном ремесле в средневековой Руси // *Сов. археология.* 1969. № 1. С. 78.
- <sup>12</sup> *Рындина А. В.* Древнерусская пластика. Новгород и центральная Русь XIV—XV веков. М., 1978. С. 104. Автор отмечает, что в искусстве резной кости новгородцев наивысшего успеха мастера достигли в плоскорельефной резьбе, в таких композициях, как «О тебе радуется», «Собор Богоматери» и др., а также приводятся сноски — указания на аналоги из собрания ГРМ — Др.-К-42, 43.
- <sup>13</sup> *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики... № 94. Эта икона-складень (инв. № 313) является московской работой XVI в., вложена в Троице-Сергиев монастырь до 1641 г. — года составления описи монастырским вешам.
- <sup>14</sup> *Тихомиров М. Н.* Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969. С. 147.
- <sup>15</sup> Чтение и перевод румынской части надписи выполнены И. Ф. Фихманом.
- <sup>16</sup> *Nicolescu C.* Argintăria laică și religioasă în țările Române (sec. XIV—XIX). București, 1968. P. 175—176, 310. Fig. 124, 251.
- <sup>17</sup> *Nicolescu C.* Op. cit. P. 325—333. Fig. 268.
- <sup>18</sup> *Jorga N.* Documente privitoare la familia Cantacuzino. București, 1902. P. 171.
- <sup>19</sup> *Nicol D. M.* The Byzantine Family of Cantacuzenes (1100—1460). *Dumbarton Oaks Studies.* Washington, 1968. Т. XI. P. V—VI.
- <sup>20</sup> *Борейский-Бергафельд Н. П.* История Румынии. СПб., 1909. С. 115.
- <sup>21</sup> *Jorga N.* Genealogia Cantacuzinilor de banul Mihai Cantacuzino. București, 1902. P. 25, 341.
- <sup>22</sup> *Палаузов С. Н.* Румынские государства Валахия и Молдавия в историческом отношении. СПб., 1859. С. 57—58.
- <sup>23</sup> Исторические связи народов СССР и Румынии: Документы и материалы. М., 1965. Т. I. С. 15; 1970. Т. III. С. 162.
- <sup>24</sup> *Руммель В. В., Голубцов В. В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1866. Т. I. С. 350—357.

- <sup>25</sup> РГИА. Ф. 1343. Оп. 40. Д. 410. Л. 43; приношу благодарность аспиранту Эрмитажа Ю. А. Пятницкому за указание на этот источник.
- <sup>26</sup> *Elian A., Bălan S., Chireă H., Diaconescu O.* Inscriptiile medievale ale Romaniei. Orasul București. București, 1965. Vol. 1 (1395—1800). N 141. P. 260 (далее: Inscriptiile).
- <sup>27</sup> Ibid. N 284. P. 324—329.
- <sup>28</sup> *Iorga N.* Despre Cantacuzini. Studii istorice basale in parte pe documentale inedite din archiva D-Lui G. Gr. Cantacuzino. București, 1902. P. LXXX—LXXXI.
- <sup>29</sup> *Nikolescu C.* Op. cit. P. 220, 289—294. Fig. 227—232.
- <sup>30</sup> Исторические связи народов СССР и Румынии. Т. III. С. 108—109.
- <sup>31</sup> *Filitti I. C.* Notice sur les Cantacuzène du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles. Bucarest, 1936. P. 15.
- <sup>32</sup> *Ульяницкий В. А.* Материалы для истории взаимных отношений России, Польши, Молдавии, Валахии и Турции: Чтения в обществе истории и древностей российских. М., 1887. Кн. 3. С. 151.
- <sup>33</sup> Исторические связи народов СССР и Румынии. Т. I. С. 273—275.
- <sup>34</sup> Исторические связи народов СССР и Румынии. Т. III. С. 69.
- <sup>35</sup> История МССР. Кишинев, 1965. Т. 1. С. 283.
- <sup>36</sup> Исторические связи народов СССР и Румынии. Т. III. С. 151, 162, 362, 372.
- <sup>37</sup> Сергей. Полный месяцеслов Востока. М., 1876. С. 23—24.
- <sup>38</sup> *Elian A., Bălan S., Chireă H., Diaconescu O.* Op. cit. P. 233.
- <sup>39</sup> *Ульяницкий В. А.* Указ. соч.
- <sup>40</sup> Столица и усадьба. Пг., 1914. № 6. С. 6—10.
- <sup>41</sup> *Веселовский Н. И.* История императорского Русского Археологического общества. 1846—1896 гг. СПб., 1900. С. 26—27.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ СТЕФАНО МАДЕРНО,  
БЕРНИНИ, РУСКОНИ  
В МУЗЕЕ КА Д'ОРО (ВЕНЕЦИЯ)  
И В ЭРМИТАЖЕ (С.-ПЕТЕРБУРГ)

*С. О. Андросов*

Один из наиболее привлекательных музеев Венеции — Галерея Джорджо Франкетти в Ка д'Оро обладает небольшим, но очень ценным собранием статуэток из терракоты итальянской школы. Часть этих статуэток была включена в каталог Б. Кандида, изданный в 1981 г.<sup>1</sup> В каталоге анализируются, в частности, 4 группы, подписанные инициалами Стефано Мадерно (1576—1636) («Геркулес в борьбе с Немейским львом», «Геркулес и Антей», «Геркулес и Какус», «Неоптолем с телом Астианакта»), и 2 неподписанные копии с античных статуй — «Аполлон Бельведерский» и «Геркулес Фарнезе», причем последнюю Б. Кандида также считает возможным приписать Мадерно<sup>2</sup>.

Кроме терракот, включенных в каталог Б. Кандида, в Галерее Джорджо Франкетти хранятся также 2 модели к фигурам Рио Платы и Нила из фонтана 4 рек на площади Навона в Риме. Исполнение этих статуэток отличается высочайшим мастерством, поэтому не вызывает сомнения, что они являются авторскими моделями работы Джан Лоренцо Бернини (1598—1680), что единогласно принято исследователями творчества великого мастера<sup>3</sup>.

Все перечисленные выше произведения не имеют документированной истории в XVII—XVIII вв. Они поступили в Ка д'Оро из Археологического музея в Венеции, а ранее находились в старой венецианской Академии живописи и скульптуры в Фондако делла Фарина<sup>4</sup>. Это наводит на мысль о том, что они имеют общее происхождение. Между тем, если рассматривать терракоты как единое собрание, сразу приходит на ум мысль о том, что присутствие работ Стефано Мадерно и Бернини для Венеции не характерно. Их приобретение, очевидно, было вызвано особыми обстоятельствами, и подбор статуэток и групп, по-видимому, далеко не случаен. Таким образом, вопрос о про-

исхождении терракот из собрания Ка д'Оро заслуживает дальнейшего исследования.

В 1800 г. в Петербург из Венеции была доставлена коллекция Фарсетти, приобретенная по приказанию Павла I<sup>5</sup>. Значительную ее часть составляли эскизы и модели из терракоты работы итальянских скульпторов барокко. Среди них находились 3 подписные группы, созданные Стефано Мадерно, и значительное число (во всяком случае, свыше 20) произведений Бернини или копий с него. Поскольку собрание Фарсетти происходило именно из Венеции, у меня давно уже возникло предположение, что терракоты, хранящиеся ныне в Ка д'Оро, тоже могут происходить из той же коллекции. Однако выдвинуть убедительные доказательства в подтверждение этой гипотезы удалось далеко не сразу.

Наиболее ранняя опись собрания Фарсетти, известная нам, датирована 15 марта 1778 г.<sup>6</sup> В это время оно принадлежало Даниэле Фарсетти (1725—1787), единокровному брату основателя коллекции аббата Филиппо Фарсетти (1703—1774). В описи подробно перечислены слепки с антиков, составлявшие, очевидно, особую гордость собрания Фарсетти в конце XVIII в. Зато большинство произведений нового времени обозначено в описи 1778 г. лишь общим числом, например «фигурок, отлитых в бронзе, шестнадцать, № 16» или «барельеф в мраморе один, № 1». И только в самом конце описи под заголовком «Модели» дан подробный список 11 произведений мастеров нового времени, который заслуживает большого внимания:

«Анатомия, Эрколе Лелли.

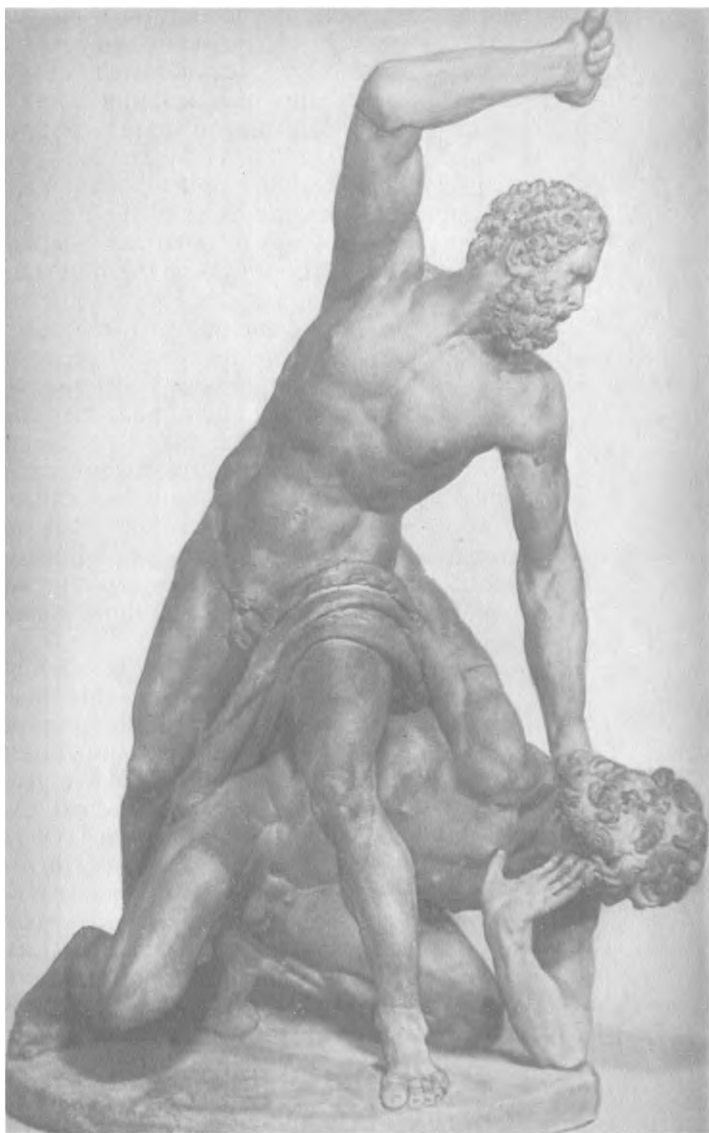
Геркулес, который душит льва, Модерати.

Геркулес и Антей, Модерати.

Геркулес Фарнезе, Рускони.

Маленькая модель мавра из фонтана на площади Навона.





Другая, ей подобная, Бернини.  
 Аполлон Бельведерский, Рускони.  
 Геркулес, который убивает Какуса.  
 Император Коммод, который несет на плечах  
 убитого мальчика.  
 Лаокоон без сыновей.  
 Бельведерский торс, Рускони»<sup>7</sup>.

Если внимательно вдуматься в этот список, то можно прийти к выводу, что по крайней мере 7 произведений здесь по сюжетам соответствуют терракотам, ныне хранящимся в Ка д'Оро. К этому числу можно с полным основанием добавить и восьмую: группа «Неоптолем с телом Астианакта» числилась в XVIII в., очевидно, под названием «Император Коммод

с убитым мальчиком». Античный прототип этой композиции, происходящий из собрания Фарнезе и ныне хранящийся в Национальном музее в Неаполе, например, в XVI в. был гравирован именно как изображение Коммода<sup>8</sup>.

Можно высказать предположение, что скульптуры, перечисленные в описи собрания Фарсетти 1778 г., — те же самые, которые ныне хранятся в Ка д'Оро, настолько убедительно совпадение сюжетов. Станным может показаться лишь то, что 2 группы, изображающие Геркулеса и подписанные инициалами Мадерно, значились в 1778 г. работами Модерати. Однако можно допустить, что здесь

*С. Мадерно.  
 Геркулес  
 и Какус.  
 Музей Ка  
 д'Оро*

*С. Мадерно.  
 Геркулес  
 и Антей.  
 Музей Ка  
 д'Оро*



С. Мадерно.  
Геркулес  
и Немейский  
лев. Музей  
Ка д'Оро

вкралась элементарная ошибка то ли составителя описи, неправильно расшифровавшего инициалы скульптора, то ли ее переписчика. Остается теперь проследить судьбу интересующих нас терракот по документам более позднего времени.

В печатном каталоге собрания Фарсетти, изданном в Венеции в 1788 г., группы и статуэтки, привлечшие наше внимание, значатся в разделе «Оригинальные модели фигурок из обожженной глины в полную округлость». Названия терракот и имена авторов полностью соответствуют описи 1778 г.<sup>9</sup>

Кроме того, 7 из 8 рассматриваемых произведений (отсутствует лишь «Апол-

лон Бельведерский») упомянуты в разделе, озаглавленном «Маленькие фигуры из гипса в полную округлость». Имена авторов здесь отсутствуют, названия слегка изменены: так, «Маленькая модель мавра из фонтана на площади Навона» фигурирует под названием «Мавр из фонтана на площади Навона», а «другая ей подобная» числится как «Река, которая закрывает лицо»<sup>10</sup> — это описание полностью соответствует статуэтке из Ка д'Оро. Таким образом, нет сомнений, что гипсовые реплики восходили к оригиналам из терракоты. Можно предположить, что между 1778 и 1788 гг. в Венеции были изготовлены гипсовые слепки с какой-то части подлинных моделей, хранившихся в собрании Фарсетти. Кроме интересующих нас произведений, в этом списке гипсов значились «Палач» Альгарди, «Зима» Микеланджело, «Похищение Прозерпины» и «Аполлон и Дафна» Бернини, всего 22 работы.

Следующий документ, относящийся к истории собрания Фарсетти, — поящичная опись скульптуры, привезенной в 1800 г. в Россию. Итальянский оригинал этой описи хранится ныне в РГИА в Ленинграде вместе с русским переводом того же времени, опубликованным в 1864 г. П. Н. Петровым<sup>11</sup>. Все 8 терракот, интересующих нас, в последней описи отсутствуют. Из 8 же гипсовых статуэток и групп, как мы показали, повторяющих терракоты, значатся лишь 5: изображения 2 рек с площади Навона и 3 подвигов Геркулеса, переведенные на русский язык следующим образом: «Геркулес, задавливающий льва», «Он же, побеждающий Какка», «Он же, борющийся с Антеем»<sup>12</sup>.

Отсюда должен быть сделан вывод: 8 статуэток или групп из терракоты работы Мадерно, Бернини и Рускони между 1788 и 1800 гг. перестали принадлежать к собранию Фарсетти, в котором остались только гипсовые слепки 5 из них, привезенные в Россию. Можно допустить, что последний владелец коллекции Антонио Франческо Фарсетти, нуждавшийся в деньгах, продал 8 произведений из терракоты кому-либо или же они были оставлены в Венеции в качестве компенсации за разрешение на вывоз собрания Фарсетти (вспомним, что в 1782 г. запрет на продажу коллекции Фарсетти наложило венецианское правительство)<sup>13</sup>. Последнее предположение выглядит наиболее ве-



роятным, учитывая, что венецианские терракоты некогда находились в Академии живописи и скульптуры.

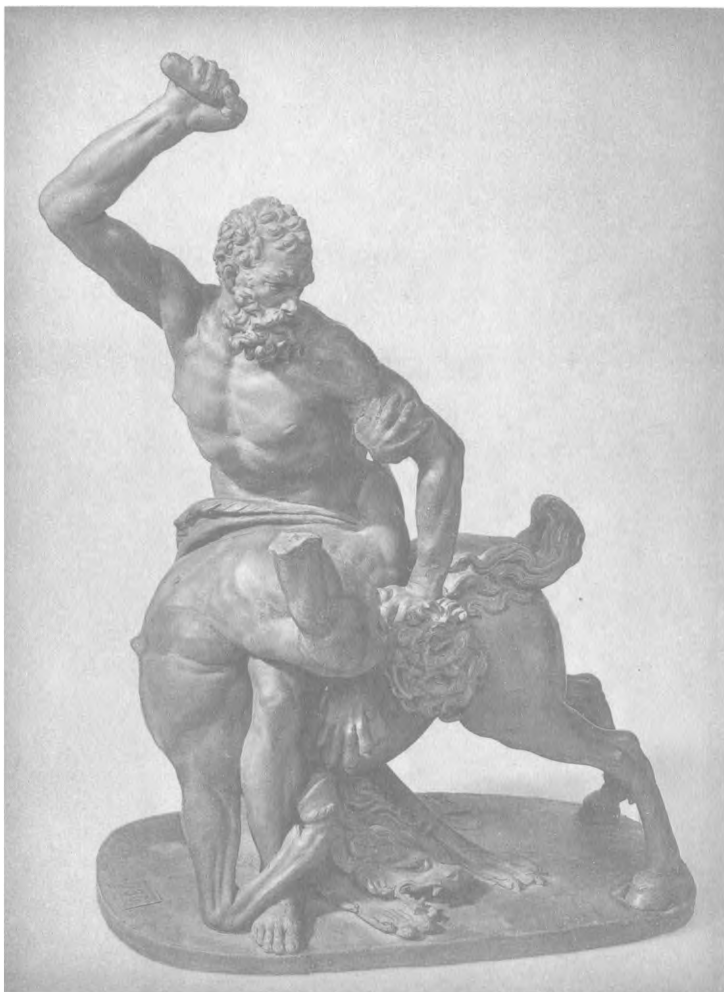
Так анализ описей собрания Фарсетти подвел нас к выводу о том, что 8 групп и статуэток из терракоты, ныне хранящиеся в Ка д'Оро, происходят именно из этого собрания. Кроме чисто академического интереса, наблюдение имеет и практическое значение. Если атрибуция произведений Стефано Мадерно и Бернини не вызывает сомнений, то 2 копии с антиков — «Геркулес Фарнезе» и «Аполлон Бельведерский» — до сих пор числятся произведениями неидентифицированного мастера, и это неудивительно, потому что

они достаточно близки к своим античным прототипам. Тем важнее тот факт, что описи собрания Фарсетти, датируемые последней четвертью XVIII в., называют автором обеих статуэток ведущего римского скульптора начала XVIII в. Камилло Рускони (1658—1728). Конечно, абсолютно убедительными доказательствами авторства Рускони для статуэток из Ка д'Оро мы не располагаем, но целый ряд наблюдений свидетельствует в пользу предлагаемой атрибуции.

Как известно, аббат Филиппо Фарсетти активно покупал модели и статуэтки из терракоты в Риме вскоре после смерти Рускони. Целый ряд произведений значит

*К. Рускони.  
Геркулес  
Фарнезе.  
Музей Ка  
д'Оро*

*К. Рускони.  
Аполлон  
Бельведерский.  
Музей  
Ка д'Оро*



Слепок  
с модели  
Стефано  
Мадерно.  
Геркулес  
в борьбе  
с кентавром.  
ГЭ

под именем этого скульптора в описи собрания Фарсетти 1789 г. Часть из них вошла в каталог временной выставки в Эрмитаже в качестве достоверных произведений Рускони, и создается впечатление, что они могли быть приобретены Филиппо Фарсетти непосредственно у учеников или наследников скульптора. Таким образом, имя Рускони, значащегося автором «Геркулеса Фарнезе» и «Аполлона Бельведерского» по описям собрания Фарсетти, звучит достаточно весомо.

Попробуем теперь обратиться к сравнительному анализу. Как мы уже отметили, Б. Кандида считала возможным приписать венецианскую копию «Геркулеса Фарнезе» Стефано Мадерно<sup>14</sup>. Станным образом она игнорирует при этом общепризнанный факт, что подписанная Мадерно и датированная 1617 г. терракотовая статуэтка «Геркулес Фарнезе» хранится

в Музее Эшмола в Оксфорде. Сравнения же терракот из Оксфорда и Венеции достаточно определенно свидетельствуют о том, что они выполнены разными мастерами. Особенно убедительно, на наш взгляд, сопоставление голов обеих статуэток. В лице Геркулеса из Оксфорда чувствуются отзвуки пластики маньеризма, черты лица чуть измельчены, очень дробно трактованы волосы. Лицо Геркулеса из венецианского музея ближе к античному прототипу, и во всей фигуре чувствуется более позднее, более обобщенное понимание классической формы. То же самое можно отнести и к «Аполлону Бельведерскому», по нашему мнению, выполненному в той же самой манере. В отношении «Аполлона Бельведерского» это тонко подмечено уже Б. Кандида: «Трудно приписать этот боццетто руке [определенного] художника; точность, с которой представлена фигура во всех своих деталях, приводит меня к мысли, что мы имеем дело с мастером, действовавшим в Риме в контакте со скульптурами классического мира»<sup>15</sup>. Тем более неожиданно следующее сопоставление «Аполлона Бельведерского» из Ка д'Оро с произведениями Якопо Сансовино, которое тут же проводит итальянская исследовательница. Несомненно, что статуэтка была создана скульптором значительно более позднего времени.

Наконец, как нам удалось подтвердить, Рускони действительно делал небольшие копии с антиков, в том числе с «Геркулеса Фарнезе» и с «Аполлона Бельведерского». Об этом свидетельствует Лионе Пасколи, современник скульптора и автор его жизнеописания: «...когда [Рускони] работал [над надгробием папы Григория XIII], он не упускал вести между делом другие произведения, в частности Геркулеса, заимствованного со знаменитого [Геркулеса] Фарнезе для одного англичанина, увидев которого вышеупомянутый маркиз Паллавичини захотел для себя другого подобного же и захотел еще Аполлона, которого позаимствовал Камилло со знаменитого [Аполлона] Бельведерского»<sup>16</sup>. По-видимому, статуэтки, заказанные Паллавичини, и находятся ныне в Ка д'Оро. Интересно отметить, что в Эрмитаже хранятся также происходящие из собрания Фарсетти модели Рускони для гробницы папы Григория XIII и статуэтки мальчика с птицей («Зи-



ма»), мраморный экземпляр которой, по свидетельству Л. Пасколи, тоже был выполнен для маркиза Паллавичини<sup>17</sup>.

Таким образом, мы с достаточными основаниями можем отнести «Геркулеса Фарнезе» и «Аполлона Бельведерского» из Ка д'Оро к произведениям Камилло Рускони.

Интересно теперь проследить дальнейшую историю перечисленных выше групп и статуэток из гипса, привезенных в Петербург в 1800 г. в составе собрания Фарсетти. Вместе со всей коллекцией они попали тогда в Академию художеств.

Опись форм, хранящихся в академии, датированная 1810 г., упоминает группы «Геркулес давит Антея», «Геркулес убивает пастуха Какуса» и «Геркулес раздирает льва», а также «Мальков от навонского фонтана»<sup>18</sup>. Возможно, в начале XIX в.

эти группы и статуэтки использовались для производства гипсовых копий.

В 1871 г. Г. Трей составил указатель скульптуры в музее Академии художеств. Здесь значатся лишь 4 произведения из числа интересующих нас: 2 фигурки рек, «Геркулес, убивающий Кака» и «Геркулес, убивающий немейского льва»<sup>19</sup>. Очевидно, группа «Геркулес и Антей» к этому времени была уже утрачена. Именно к одной из рассматриваемых скульптур относится попытка Г. Трея дать свою атрибуцию памятнику: композицию «Геркулес, убивающий Какуса» он рассматривает как копию с группы, находящейся в Дрездене и принадлежащей Франческо Баратте<sup>20</sup>. Атрибуция дрезденской группы в мраморе Баратте восходит к гравированному изданию скульптурной коллекции Августа Сильного, вышедшему в свет в 1733 г., где она действительно

*С. Мадерно.  
Геркулес  
с младенцем  
Телефом. ГЭ*

*С. Мадерно.  
Лаокоон. ГЭ*

приписывается этому малоизвестному мастеру<sup>21</sup>. Забавно отметить, что таким образом Г. Трей (1871 г.) превзошел эрудицией Б. Кандиду, работавшую 110 лет спустя и не упоминающую в своем каталоге о существовании дрезденской композиции, отнесенной к произведениям Стефано Мадерно Р. Виттковером еще в 1928 г.<sup>22</sup>

Впрочем, наблюдение Г. Трея, сделанное им, привело к неправильным выводам. Справедливо отмечая сходство группы «Геркулес и Какус» с двумя композициями, числящимися в его указателе под следующими номерами («Геркулес и кентавр», «Геркулес и немейский лев»), Г. Трей приписал их тому же самому мастеру, т. е. Франческо Баратте<sup>23</sup>.

В 1919 г. подавляющее большинство произведений скульптуры нового времени из музея Академии художеств поступило в Эрмитаж. Однако по каким-то причинам 3 скульптуры, интересующие нас, остались в музее Академии художеств и находятся там до сих пор — гипсовые копии фигурок 2 рек Бернини и группы Мадерно «Геркулес в борьбе с немейским львом»<sup>24</sup>. Это тем более странно, что группа из гипса «Геркулес в борьбе с кентавром», описанная Г. Треем вместе с 2 другими, представляющими подвиги Геркулеса, и также приписанная им Франческо Баратте, ныне под тем же именем хранится в Эрмитаже<sup>25</sup>. Тождественность этого экземпляра легко доказывается старым номером 736, прикрепленным к группе и повторяющим ее номер по указателю Г. Трея<sup>26</sup>. Эта же композиция значилась по каталогу собрания Фарсетти 1788 г. среди гипсовых фигурок под названием «Геркулес, борющийся с кентавром», но здесь же значилась и, по-видимому, аналогичная группа из терракоты (обе — без имени автора)<sup>27</sup>. Оба эти произведения числятся и в поящичной описи коллекции Фарсетти<sup>28</sup>, однако Г. Трей упоминает лишь гипсовый вариант, из чего можно заключить, что группа из терракоты к тому времени уже была утрачена<sup>29</sup>.

Наблюдение Г. Трея о том, что все 3 группы принадлежат одному мастеру, представляется нам совершенно убедительным. Только мастером этим был, конечно, не Франческо Баратта, а Стефано Мадерно.

Композиция группы в целом восходит к мраморной группе Джамболоньи (Фло-

ренция, Лоджия деи Ланци). Гримаса боли на лице кентавра очень близка к гримасе Антея из группы в Ка д'Оро. Поза Геркулеса напоминает позу Геркулеса в группе «Геркулес и Какус». Внимательное изучение гипсовой композиции из Эрмитажа позволяет найти еще более весомое доказательство авторства Мадерно для ее прототипа. На овальном подножии сзади нам удалось прочитать не совсем четкую, но все же достаточно разборчивую подпись мастера, отпечаток с терракоты: St. M. f. 1626. Таким образом, нет сомнений, что мы имеем дело с точным слепком утраченного оригинала Стефано Мадерно 1626 г. Рассматриваемая копия, очевидно, была создана в Венеции между 1778 и 1788 гг., она тонирована под терракоту и, как мы убедились, точно передает все особенности своего прототипа. Таким образом, по ней можно превосходно судить о поздней группе работы Стефано Мадерно.

В Эрмитаже хранятся еще 2 произведения, представляющие собой слепки с групп Стефано Мадерно: «Геркулес и Какус»<sup>30</sup> и «Геркулес в борьбе с кентавром»<sup>31</sup>. Происхождение их неизвестно, в 1921 г. они уже находились в запасах картинной галереи, из чего можно предположить, что они попали в Эрмитаж еще до передачи их Академии художеств собрания Фарсетти в 1919 г. Оба слепка выполнены из гипса, покрытого бронзировкой. По качеству они значительно уступают рассмотренной выше композиции «Геркулес в борьбе с кентавром», создание которой мы относим к концу XVIII в. Можно предположить, что обе группы являются слепками, сделанными в России в XIX в., скорее всего в Академии художеств с гипсов, хранящихся здесь же.

Статуэтки и группы из терракоты, как мы видели, занимали значительное место в творчестве Стефано Мадерно. Самые ранние из них датируются 1605 г., самая поздняя — 1630 г. Таким образом, Мадерно делал композиции из обожженной глины в течение всей своей художественной карьеры. Обычно считают, что статуэтки и группы в терракоте являлись моделями для литья в бронзу. Источником этого вывода являются слова Бальони из биографии Мадерно: «... и хорошо делал модели, снятые с самых прекрасных античных и современных статуй, которые находились в Риме. И многие из его моделей



были отлиты в металле, чтобы служить разным персонам...»<sup>32</sup> Такой точки зрения придерживался, например, Я. Робертсон<sup>33</sup>. Однако довольно странно, что, за исключением 2 реплик группы «Геркулес и Антей» (Дрезден, Государственные художественные собрания, Скульптурное собрание; Толидо, штат Огайо, Музей искусств), неизвестны бронзовые статуэтки и группы работы Мадерно. Трудно предположить, что все они утрачены, в то время как гораздо более хрупкие терракоты дошли до наших дней. Очевидно, эти терракоты создавались как независимые произведения, имеющие самостоятельное значение. Вероятно, любители искусства в свое время охотно приобретали такие композиции как изящные и высококачественные, к тому же не очень дорогие произведения мелкой пластики.

Позволим себе перечислить все сохранившиеся работы такого рода, принадлежащие Стефано Мадерно, в хронологическом порядке:

- 1605 — горельеф «Никодим с телом Христа» (Западный Берлин, Государственные музеи, Скульптурное отделение).  
— группа того же сюжета (Санкт-Петербург, ГЭ).
- 1617 — «Геркулес Фарнезе» (Оксфорд, Музей Эшмола).
- 1620 — «Геркулес с младенцем Телефом» (Санкт-Петербург, ГЭ).  
— «Геркулес и Антей» (Эдинбург, Королевский Шотландский музей)<sup>34</sup>.
- 1621 — «Геркулес и Какус» (Венеция, Ка д'Оро).  
— «Геркулес и немейский лев» (Венеция, Ка д'Оро).
- 1622 — «Геркулес и Антей» (Венеция, Ка д'Оро).
- 1626 — «Геркулес в борьбе с кентавром» (слепок — Санкт-Петербург, ГЭ)
- 1630 — «Лаокоон» (Санкт-Петербург, ГЭ).  
(без даты) — «Неоптолем с телом Астинакта» (Венеция, Ка д'Оро).

Итак, из 11 произведений 4 являются копиями с антиков, 4 более или менее явно отталкиваются от скульптур или рисунков Микеланджело, одно («Геркулес в борьбе с кентавром») восходит к группе Джамболоньи. И лишь группа «Геркулес в борьбе с немейским львом» может считаться оригинальным творением самого Мадерно. Вероятно, такая классицистическая или даже археологическая направленность творчества Мадерно была созвучна вкусам аббата Филиппо Фарсетти,

особенно гордившегося своим собранием слепков с антиков. Так или иначе 7 терракот и 1 слепок из 11 сохранившихся произведений Мадерно происходят из собрания Фарсетти. Таким образом, следует признать, что заслуги Филиппо Фарсетти и его наследников в собирании и сохранении терракот Стефано Мадерно чрезвычайно велики.

Интересным представляется также проследить отзвуки произведений Мадерно в русской скульптуре классицизма. В свое время Ж. А. Мацулевич опубликовала мраморную группу в натуральную величину «Геркулес и Антей» (Архангельское, парк), которую она отнесла к русской школе конца XVIII в. Другая аналогичная группа меньшего размера хранится в Музее в Останкино. Исследовательница убедительно показала, что обе они восходят к терракоте работы Мадерно из Ка д'Оро, которая, по ее мнению, зависела от несохранившейся группы Микеланджело<sup>35</sup>. Теперь мы можем легко объяснить это сходство: гипсовый слепок группы Мадерно с 1800 г. находился в Академии художеств в Петербурге и, очевидно, был хорошо известен русским скульпторам. Отсюда следует изменение датировки «Геркулеса и Антея» из Архангельского: по всей вероятности, эта группа была создана не в конце XVIII в., а в начале XIX в. Можно высказать также предположение, что «Геркулес и немейский лев» Мадерно оказал определенное воздействие на Козловского во время его работы над группой «Самсон и лев» для Петергофа. Вероятно, дальнейшие исследования могут найти и другие точки соприкосновения произведений русской скульптуры начала XIX в. с терракотами собрания Фарсетти. Это еще раз подчеркивает важность приобретения собрания Фарсетти не только для коллекционирования в России, но также и для развития русской скульптуры.

\*

<sup>1</sup> *Candida B. Bronzetti terrecotte placchette rinascimentali di ispirazione classica alla Ca' d'Oro e al Museo Civico di Venezia. Roma, 1981.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 59.*

<sup>3</sup> *Wittkower R. Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque. L., 1966. P. 220.*

<sup>4</sup> *Candida B. Op. cit. P. 45.*

<sup>5</sup> Документы, связанные с историей приобретения собрания Фарсетти, опубликованы: *Андронов С. О.* О коллекционировании итальянской



- скульптуры в России в XVIII веке // Труды Гос. Эрмитажа. 1985. Т. 25. С. 84. См. также: *Androsov S.* Some Works of Algardi from the Farsetti Collection in the Hermitage // The Burlington Magazine. 1983. Vol. 125. P. 77; *Андросов С. О., Косарева Н. К.* Итальянская терракота XVII—XVIII веков. Эскизы и модели мастеров барокко из собрания Эрмитажа: Каталог выставки. Л., 1989.
- <sup>6</sup> *Levi C. A.* Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità' dal secolo XIV ai nostri giorni. Venezia, 1900. P. 249.
- <sup>7</sup> Ibid. P. 251, 252.
- <sup>8</sup> *Cavalerius J. B.* Antiquae Statue Urbis Romae. Liber Primus. Pl. 29 [s. a., s. l.].
- <sup>9</sup> Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia. [Venezia, 1788]. P. 21, 22.
- <sup>10</sup> Ibid. P. 16, 17.
- <sup>11</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1580. Л. 20—27; *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии Художеств. СПб., 1864. С. 593—606.
- <sup>12</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1580. Л. 25 об., 26; *Петров П. Н.* Указ. соч. С. 604.
- <sup>13</sup> Ср.: *Андросов С. О.* Указ. соч. С. 84.
- <sup>14</sup> *Candida B.* Op. cit. P. 59.
- <sup>15</sup> Ibid. P. 64.
- <sup>16</sup> *Pascoli L.* Vite di Pittori, Scultori ad Architetti moderni. Roma, 1730. Vol. 1. P. 263.
- <sup>17</sup> *Андросов С. О., Косарева Н. К.* Указ. соч. С. 38. № 57, 56.
- <sup>18</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 45. Л. 7.
- <sup>19</sup> *Трей Г.* Указатель скульптурного Музея Императорской Академии художеств. Скульптура XIV—XVIII столетий. СПб., 1871. С. 50, 52. № 697, 700, 735, 737.
- <sup>20</sup> Там же. С. 52. № 735.
- <sup>21</sup> [*Le Plat R.*]. Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie du Roy de Pologne a Dresden. Dresden, 1733. Pl. 209.
- <sup>22</sup> *Candida B.* Op. cit. P. 47; *Wittkower R.* Ein Werk des Stefano Maderno in Dresden // Zeitschrift für Bildende Kunst, 1928/29. 62. S. 26.
- <sup>23</sup> *Трей Г.* Указ. соч. С. 52. № 735, 736, 737.
- <sup>24</sup> Произведения не изданы и практически недоступны для изучения.
- <sup>25</sup> Инв. № Н. ск. 651. Гипс тонированный. Высота 54 см. Длина 41 см.
- <sup>26</sup> *Трей Г.* Указ. соч. С. 53. № 736.
- <sup>27</sup> Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia. P. 16, 21.
- <sup>28</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1580. Л. 25 об., 26; *Петров П. Н.* Указ. соч. С. 604.
- <sup>29</sup> *Трей Г.* Указ. соч. С. 52. № 736.
- <sup>30</sup> Инв. № Н. ск. 811. Высота 40 см (из-за того, что правая рука Геркулеса отбита).
- <sup>31</sup> Инв. № Н. ск. 810. Высота 52 см. Длина 41 см. Утрачена кисть правой руки Геркулеса.
- <sup>32</sup> *Baglione G.* La vite dei pittori, scultori et architetti. Roma, 1935 (1 ed. Roma, — 1642). P. 345.
- <sup>33</sup> *Robertson J.* Three works ascribed to Stefano Maderna // The Burlington Magazine. 1936. 69. P. 176.
- <sup>34</sup> *Montagu J.* The Giambologna Exhibition (Edinburgh, London & Vienna) & «Sculpture and Designs for Sculpture» at the Royal Scottish Museum // The Burlington Magazine. Oct. 1978. P. 693; Recent museum acquisitions in Edinburgh // The Burlington Magazine. Aug. 1984. P. 530.
- <sup>35</sup> *Мацулевич Ж.* К вопросу о связи русского классицизма с традициями искусства Возрождения // Искусство. 1961. № 9. С. 61.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ СТЕФАНО ТОРЕЛЛИ В КИТАЙСКОМ ДВОРЦЕ

*В. Г. Клементьев*

Многие выдающиеся архитекторы, живописцы, мастера садово-паркового искусства работали в Ораниенбауме в середине XVIII в. Достаточно назвать имена Ф.-Б. Растрелли, А. Ринальди, Д. Валериани, Ф. Градици, С. Бароцци, Д. и И. Буша. Они в первую очередь обеспечили высокий художественный уровень дворцово-паркового ансамбля, чем принесли ему широкую известность.

Не случайно дворцы Ораниенбаума называют уникальными, что подчеркивает их особое художественное значение среди памятников XVIII в. А подлинность архитектуры и декора интерьеров вызывает к ним в настоящее время живейший интерес.

Имя итальянского художника Стефано Торелли, работавшего в Ораниенбауме в 1760-е годы, нужно отнести к числу лучших европейских мастеров кисти XVIII в. Ему как художнику-декоратору принадлежит одно из первых мест среди живописцев, работавших в Китайском дворце. Торелли расписал Зал муз, исполнил для интерьеров дворца плафоны, настенные панно, десюдепорты. Все эти работы итальянский мастер, нашедший в России вторую родину, выполнял с 1765 по 1768 г.<sup>1</sup>

Творчество С. Торелли пока не получило должной оценки в литературе. Но все исследователи, соприкасавшиеся с работами этого художника, всегда отмечали высочайший профессиональный уровень его произведений<sup>2</sup>.

Данная публикация касается только одной страницы творчества этого мастера, а именно его работ в Ораниенбауме в 60-е годы XVIII в.

Стефано Торелли родился в Болонье в 1712 г. Художественное образование получил сначала у своего отца, веронского живописца Феличе Торелли, затем учился в Неаполе у Франческо Солимена<sup>3</sup>. И хотя по месту рождения художника относят к болонской школе, нельзя не согласиться с высказанным мнением, что окончатель-

но его живописная манера сформировалась в Венеции<sup>4</sup>.

В произведениях Торелли ощущается влияние мастеров венецианской школы. Почерку Торелли-художника присущ в первую очередь тщательно разработанный колорит, точный уверенный рисунок, композиционная свобода и цельность произведений, будь то плафон или станковая картина. Подобные качества живописи этого мастера обеспечили высокий профессиональный уровень его работ.

Не случайно художник приглашался к европейским дворам, где выполнял монументальные росписи, писал картины, портреты.

С 1740 по 1759 г. Торелли жил и работал в Дрездене при дворе короля польского и курфюрста саксонского Августа III, где им были исполнены настенные росписи в резиденции курфюрста и дворце графа Брюля, а также портреты придворных<sup>5</sup>. В период с 1759 по 1761 г. художник расписал аудиенц-зал городской ратуши в Любеке<sup>6</sup>.

В 1762 г. Стефано Торелли приезжает в Петербург в качестве профессора Академии художеств по приглашению куратора Московского университета и Академии художеств в Петербурге И. И. Шувалова.

«Господину Торелли контракт мною послан к нему и я чаю у него, вы можете навестся и списав копию прислать ко мне: а сколько мне помнится то думаю не более тысячи двухсот рублей ему жалованья определено... По получению сего изволите ему объявить чтоб он в силу своего контракта за порученную ему должность принимался»<sup>7</sup>, — пишет И. Шувалов 7 октября 1762 г. архитектору инспектору академии А. Кокоринову.

В 1762 г. при русском дворе идут приготовления к отъезду Екатерины II в Москву на коронацию. В связи с этим событием И. Шувалов спрашивается у А. Кокоринова: «...о живописце Торелли извольте осведомится пишет ли он портреты; и буде пишет то прикажите ему

ктому приготовится и когда потребуется в Москву чтоб к отправлению был готов... Куратор Иван Шувалов»<sup>8</sup>.

В январе 1763 г. художник уехал в Москву, где писал «Коронацию Екатерины II в Успенском соборе»<sup>9</sup>.

В записках по истории русской живописи XVIII в. Я. Штелин сообщает: «После того как двор следующим летом (1764 г.— В. К.) вернулся в Петербург, Торелли был определен к писанию плафонов в новом Зимнем дворце»<sup>10</sup>. Сообщению Штелина мы находим подтверждение и архивными документами.

«Минувшего февраля 26 числа сего года... в зимнем Ея Императорского Величества каменном дворце в четвертой антикамере плафон живописной мастером Тореллием во окончании приведен

апреля 6 дня 1764 году»<sup>11</sup>.

«По свидетельству весьма искусным мастерством написан и достоин четыре тысячи шесть сот рублей.

апреля 3 дня 1764 году»<sup>12</sup>.

Художник в это время не только занимался работами по украшению Зимнего дворца.

«Одновременно г-н Торелли,— пишет Я. Штелин,— начал также большой портрет Ее Величества императрицы в императорском наряде на троне. Для написания лица Ее Величество несколько раз позировали ему... В январе 1765 г. он представил эту картину готовой ко двору, заслужив изрядное одобрение Ее Императорского Величества, которая подала ее Сенату»<sup>13</sup>.

Из рапорта А. Кокоринова И. Шувалову от 6 января 1763 г. устанавливается дата приезда Стефано Торелли из Любека в Петербург — 17 октября 1762 г.

«На полученное от вашего высокопревосходительства 3-го января повеление всепокорнейше доношу господину Тореллию приложенное письмо вручил, почему и немедленно отправлен будет, чтож прежде мною не был отправлен отом я никакого повеления не получал кроме 4 ноября ордером вашего высокопревосходительства приказать изволили осведомиться может ли он писать портреты и когда может чтобы объявить ему о приуготовлении к отправлению в Москву... Чтож невидано ему было за три месяца жалованья и положенныя на проезд его из Любека 100 ру. я ему не мог выдать потому что по приезде своем в Санктпетербург он явился 17 октября и потому ему следует получить позаслуженныя трети, в нынешнем месяце...»<sup>14</sup>

Прибыв в Петербург на должность профессора Академии художеств, Стефано

Торелли занимает ее с октября 1762 г. Но, видимо, художник не мог уделять должного времени и внимания преподавательской работе в Академии художеств, так как вынужден был выполнять многочисленные заказы императорского двора и знати. Уже вскоре по приезде в Петербург он пишет портреты Екатерины II и портреты придворных. Художник принимает участие в декорировке Зимнего дворца, для которого исполняет плафоны. Одновременно Торелли работает на собственной даче Екатерины II в Ораниенбауме. При такой загруженности на преподавательскую работу у Торелли просто не оставалось времени. Это одна из причин ухода его из Академии художеств. Другая, видимо связанная с первой, заключалась в том, что в 1768 г. Торелли получал жалованье от академии не 1500 р. согласно контракту, а меньше половины этой суммы — 700 р., что видно из резолюции от 4 августа 1768 г. на прошение об увольнении из Академии «по состоянию здоровья».

«Поданное прошение господина профессора живописи Стефано Тореллия слушано, которой просит увольнения от академии, объявляя во оном что по слабости своего здоровья предписанной уставом ему должности нести не может; почему хотя с крайним сожалением принужден требовать увольнения... а как господин профессор Торелли при сей академии находился с 1762 года октября с первого и во все сие время ревностное попечение имел о вверенном ему юношестве, которое обучал с прилежанием и многих довел до хорошего в искусстве понятия, того ради онаго господина профессора по желанию его от академии уволить... а за учиненную им академии пользу производить из оной, из числа производимаго ему жалованья семи сот рублей пенсии четвертую часть по сту по семидесяти по пяти рублей на год по ево смерти... выдачу же сию начать со дня, в которой он подал о увольнении своем прошение, то есть прошедшаго апреля со 2-го дня...»<sup>15</sup>

Екатерина II была благосклонна к художнику. Ей нравились его работы, исполненные в первые годы пребывания в России, и она желала видеть Торелли своим придворным живописцем, о чем уже в 1766 г. с ним велись переговоры.

«Живописцу Торелли об определении ему как собственному Ее Императорского Величества живописцу достоверного жалования. Всевысочайше повелено с ним Тореллием договориться. В 3 июля 1766 года»<sup>16</sup>. После увольнения Торелли из Академии художеств в этот же день последовал указ:



«Придворному живописцу Торелли производить жалованье по 2300 руб. Зачать выдачу с апреля 2 1768 года»<sup>17</sup>.

Одним из первых произведений, исполненных Торелли для Китайского дворца, была картина-панно «Селена и Эндимион»<sup>18</sup>. Она писалась для западной стены Штукатурного покоя и в настоящее время находится на своем месте. Якоб Штели писал в своих записках об этой работе Торелли:

В «1765 г.— он (Торелли.— В. К.) завершил одну картину к двум картинам графа Ротари... в новом парковом дворце в Ораниенбауме, а именно, предназначенную на третью стену большую картину, именно спящего Эндимиона и спускающуюся к нему Диану. Композиция этой превосходной картины богата и сильна, и невозможно увидеть ничего более милого и прелестного, чем экспрессия и колорит обнаженной богини, прелестный и возвышенный. Кажется, плоть этого прекрасного тела живет, а спящий пастух дышит»<sup>19</sup>.

Для этого же интерьера Торелли написал два десюдепорта «Венера» и «Марс». В образе прекрасной богини художник представил идеал чувственной женской красоты, противопоставив ему мужественную строгость бога войны, одетого в воинские доспехи. Лиризм и мечтательность, присущие богине красоты в трактовке Торелли, подчеркиваются светлой

жемчужно-розовой колористической гаммой полотна. Фигура Марса в боевом шлеме с мечом в руке решена звучными красками с преобладанием синего с серым.

Роспись Зала муз, или Живописной галереи, как назывался зал в XVIII в., Торелли выполнял, видимо, с 1765 г. Уже в 1766 г. им получены 2000 руб. за работы в «каменном домике» — Китайском дворце. «Торелли профессору за исправление в каменном домике живописной работы по заключенному с ним договору 3000 руб. за уплатою ему в 1766 г. 2000 руб. выдано 1000»<sup>20</sup>. В 1768 г. эта работа была закончена. То, что именно Торелли исполнил роспись Зала муз, и раньше не вызывало сомнений у исследователей, но не было подтверждено документально. Подтверждением авторства Торелли является счет художника С. Бароцци на оплату работ в «Китайском домике», где он указывает, что исполнил:

«Четыре гирлянды цветов в четырех углах живописной галереи, расписанной Торелли.

Ораниенбаум 10 июля 1768 года  
Серафино Бароцци»<sup>21</sup>.

Декор Зала муз — образец синтеза искусств, исполненного на высочайшем

С. Торелли.  
Десюдепорт  
«Венера»



*С. Торелли.  
«Три грации»,  
деталь  
плафона  
«Торжество  
Венеры»*

художественном уровне. В настоящее время это единственная в России роспись интерьера, принадлежащая кисти Торелли.

Содружество искусств представлено в Зале муз не только по тематике, но и претворено в декоре интерьера. Здесь живопись, лепка, рисунок наборного паркета, орнаментальные мотивы резьбы неразрывно связаны между собой. Сложные очертания лепного орнамента, охватывая живописные композиции на поддугах, повторяются в рисунке паркета, перекликаются с резными украшениями мебели. Динамичность лепных композиций, плавность скругленных линий архитектуры зала, светлая пастельная гамма росписей — все это вместе создает впечатление легкости, нарядности, изысканности убранства интерьера.

Роспись паддуг и потолка Зала муз трактована художником в виде небесного свода с легкими розоватыми облаками, где парят детские фигурки с цветами и растительными гирляндами в руках, персонажи античной мифологии представлены с атрибутами. Отдельные части росписи связаны единой темой, колоритом, ритмическим построением. Эта ог-

ромная композиция не застыла в строгом покое. Здесь все живет и движется в затейливой игре орнамента, скользящего среди цветов, ветвей, крылатых путти по плоскости потолка на голубом и розовом фоне. Но это лишь прелюдия, которая подготавливает к восприятию основного цветового акцента интерьера — живописного плафона «Торжество Венеры», занимающего центральную часть потолка. Он исполнен на холсте маслом и является наиболее звучным живописным пятном в декоре интерьера, определившим цветовую гамму помещения. В верхней части полотна восседает на облаке Венера. Она грозит пальцем амуру, вынимающему стрелу из колчана. Богиню любви сопровождают три грации — Аглая, Евфросина, Талия, — представленные обнаженными на фоне неба и развевающихся разноцветных драпировок. Такой композиционный прием дает возможность наряду с главным персонажем — Венерой выделить на плафоне покровительниц прекрасного — граций.

Фигуры граций исполнены виртуозно: мягкие контуры, изящный рисунок, тщательная моделировка — все это предельно



выявляет живую пластику человеческого тела, подчеркивая его совершенство. Грации олицетворяют красоту физическую, которая воплощена художником в идеально прекрасных образах дочерей богини. Тема любви и красоты составляет содержание плафона, исполненного Торелли.

Работу Торелли по достоинству оценил Э. М. Фальконе, живший в то время в Петербурге: «Не могу устоять против желания воспеть удовольствие, испытанное мною вчера при виде трудов г. Торелли. Два плафона, изготовляемые им для Ораниенбаума поистине увлекательны. Есть там три грации, коих колорит, густота краски, рисунок не уступает лучшим произведениям великих мастеров... Небеса имеют такой легкий и удачный отте-

нок чего-то неопределенного, что их можно сравнить лишь с настоящим небом»<sup>22</sup>.

Девять муз написаны на стенах Живописной галереи темперой по гипсовой штукатурке. Предводитель муз, покровитель искусств Аполлон восседает на облаке в лавровом венке с лирой в руках в ореоле солнечных лучей. Фигура Аполлона исполнена высоко на восточной паддуге. Бог солнца, повелитель муз парит над пространством зала и занимает среди них центральное место.

Художник представил спутниц Аполлона с атрибутами наук и искусств, в разных позах, поворотах туловища и головы, в легких античных одеждах светлых тонов. Музы Торелли являются воплощением красоты духовной.

*С. Торелли.  
Муза  
«Мельпомена», деталь  
росписи  
западной  
стены*

*С. Торелли.  
Муза  
«Терпсихора», деталь  
росписи  
восточной  
стены*



Каждая из обитательниц Парнаса занята своим любимым искусством, которому покровительствует. Евтерпа музицирует, склонилась над земной сферой Урания, Полигимния дирижирует торжественными песнопениями. Мельпомена — муза трагедии — застыла в напряженном ожидании. С лирой в руке грациозно кружится в танце Терпсихора. Легкие складки нежно-оранжевых, оливковых одежд подчеркивают ее статную фигуру. Муза исполнена в трехчетвертном повороте с чарующей улыбкой на устах, в изящном танцевальном па, едва касаясь пальцами облака, на котором представлена художником. Во всем ее облике ощущаются непринужденность, легкость, изящество, задор. Терпсихора как бы приглашает вместе с нею закружиться в танце на фоне светлого нарядного Зала муз.

Изысканность цветового решения интерьера, «легкость кисти», элегантность почерка художника характеризуют здесь живопись Торелли.

Роспись Зала муз свидетельствует об утверждении светского искусства в России, об активном освоении античного наследия русской культурой XVIII в.

В работах, исполненных для Китайского дворца, С. Торелли решительно порвал



Деталь  
Большого  
зала  
с настенным  
панно  
С. Торелли  
«Похищение  
Ганимеда»

Деталь  
Большого  
зала  
с настенным  
панно  
С. Торелли  
«Юнона»





с традициями барокко. Это выразилось в свободной композиции произведений, не связанной каноном, в светлом жизнерадостном колорите картин, в легкости фигур, в декоративной живописности полотен и росписей, созданных кистью этого мастера. Произведения Торелли исполнены в русле искусства рококо с изяществом и техническим совершенством. Колористические достоинства венецианских мастеров, с которыми соприкоснулся Торелли в молодые годы и усвоил их, сочетаются в его зрелых работах со своеобразием манеры письма — широкой и уверенной, с совершенством рисунка и свободой композиции. Все эти качества живописи обеспечили высокое художественное и декоративное начало его произведений.

Не случайно Н. Н. Врангель, исследователь творчества художников-иностранцев, работавших в России, отмечал достоинства произведений Торелли: «С огромным изящным мастерством и непринужденностью писал он восхитительные аллегории и изображения своих современников. Не говоря об его чудных декоративных работах и портретная живопись его исключительно хороша»<sup>23</sup>.

Работы С. Торелли украшают в Китайском дворце 4 интерьера. Среди них картины-панно «Похищение Ганимеда» и «Юнона» декорируют надкаминные плоскости Большого зала. Своим форматом и цветом эти полотна вписываются в декоративное решение парадного помещения, каким является Большой зал. Панно Большого зала выполнялись одними

*С. Торелли.  
Настенное  
панно  
«Похищение  
Ганимеда»*

*С. Торелли.  
Настенное  
панно  
«Юнона»*

из последних работ Торелли в Китайском дворце и датируются 1768 г.

«Стоимость работ в Китайском ее императорского величества дворце в Ораниенбауме.

Похищение Ганимеда	350 руб.
Юнона с гением	350

С. Петербурх августа 18 дня 1768 года Торелли»<sup>24</sup>.

Стефано Торелли прожил в Петербурге с 1762 по 1780 г., оставив после себя значительное количество живописных произведений разных жанров. Среди них работы в Ораниенбауме представляют определенный этап в его творчестве и в истории русского искусства XVIII в.

Скончался художник в Петербурге 22 января 1780 г. Впервые эту дату привел Д. А. Ровинский еще в 1889 г.<sup>25</sup> Но вплоть до конца 1970-х годов<sup>26</sup> в научном обороте годом смерти Торелли значился 1784 г.<sup>27</sup>

В настоящее время имеются архивные документы, подтверждающие окончательный возврат к датировке Д. А. Ровинского:

«...для зарплаты наследникам умершего живописца Торелли за написание двух плафонов — 5000 руб.

Екатерина. В Санктпетербурге февраля 18 дня 1780 года»<sup>28</sup>. «Ея императорское величество высочайше указать соизволили, на место бывшего в службе живописца Торелли принять живописца англичанина Бромптона на тоже жалование и те же кондичии как был помянутый живописец... июля 27 дня 1780 года»<sup>29</sup>.

Нельзя не согласиться с мнением С. П. Яремича, давшего характеристику художникам-иностранцам, работавшим в Петербургской академии художеств в XVIII в., что «среди всех своих современников-живописцев, вызванных Шуваловым из-за границы, Торелли, конечно, занимает первое место, превосходя даже своих сотоварищей французов по изумительному блеску живописного мастерства и легкой виртуозности композиции»<sup>30</sup>.

Блестящий живописный талант Стефано Торелли одинаково ярко проявился как в монументальных произведениях — росписях интерьера, плафонах, так и в станковых картинах<sup>31</sup>. А дар художника-портретиста позволил ему оставить после себя целый ряд произведений этого жанра, принадлежащих к высоким образцам портретного искусства XVIII в.<sup>32</sup>

\*

<sup>1</sup> В 1765 г. для Китайского дворца С. Торелли написал картину-панно «Селена и Эндимион» (ПОААН. Ф. 170. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 106). В 1768 г. закончил роспись Зала муз (ЦГАДА. Дворц. отд. Оп. 446. Ед. хр. 61393. Л. 18, 1768).

<sup>2</sup> Отзывы Я. Штелина, Э. М. Фальконе, Н. Н. Врангеля, С. П. Яремича приведены в данной статье в соответствующем месте, ниже.

<sup>3</sup> *Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. V. XXXIII. S. 288.*

<sup>4</sup> *Малиновский К. В. Якоб фон Штелин и его записки по истории русской живописи XVIII века // Русское искусство барокко: Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1977. С. 210. Далее — Штелин Я. фон. Записки.*

<sup>5</sup> *Thieme U., Becker F. Op. cit. V. XXXIII. S. 288.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Здесь и далее сохранено написание оригинала. Сборник материалов для истории императорской С. Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. П. П. Петрова. С.-Пб., 1864. С. 61. Далее — Сборник материалов.

<sup>8</sup> Там же. С. 63.

<sup>9</sup> Картина находится в ГТГ, инв. № 5823.

<sup>10</sup> *Штелин Я. фон. Записки. С. 197.*

<sup>11</sup> РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Ед. хр. 106. Л. 411, 1764.

<sup>12</sup> Там же. С. 414. История плафона такова.

В 1762 г. из Венеции прибыли плафоны, выписанные для Зимнего дворца, «которые в объявленные антикамеры в 1762 г. помещены были» (РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Ед. хр. 509, 1764. Л. 169).

В IV антикамеру был помещен плафон кисти Ф. Анжели. В 1764 г. С. Торелли по заказу вновь написал плафон для IV антикамеры. Название документ не указывает. Видимо, это был плафон «Отдыхающий воин внемлет призыву муз».

Он украсил эту антикамеру до 1793 г. В 1793 г. во время перестройки Зимнего дворца Д. Кваренги на месте II—III—IV антикамер сделал Большой зал (см.: *Фомичева Т. Д. Два плафона венецианских художников в Зимнем дворце // Византия: Южные славяне: Древняя Русь: Западная Европа: Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 568).*

Плафоны из этих помещений хранились в кладовых Зимнего дворца. В конце 1850-х годов А. Штакеншнейдер, работая в Царском Селе, поместил плафон С. Торелли «Отдыхающий воин внемлет призыву муз» в Зеленую столбовую, где он находился до 1941 г. (*Яковлев В. И. Краткий указатель по Екатерининскому дворцу музею в Детском селе. Л., 1926. С. 55).*

В начале войны плафон погиб.

<sup>13</sup> *Штелин Я. фон. Записки. С. 197.* В настоящее время портрет хранится в ГРМ, инв. № Ж-5808.

<sup>14</sup> Сборник материалов. С. 65.

<sup>15</sup> Там же. С. 123.

<sup>16</sup> РГАДА. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 509. Л. 105, 1766.

<sup>17</sup> РГАДА. Ф. 10. Ед. хр. 516. Л. 74, 1768; РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3882. Л. 223, 1768.

<sup>18</sup> ПОААН. Ф. 170. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 106.

<sup>19</sup> *Штелин Я. фон. Записки. С. 197.* Картину «Селена и Эндимион» Торелли написал для западной стены Штукатурного покоя Китайского дворца.

На восточной стене помещено панно «Ангелика и Медор» художника Д. Чиньяроли, а южную стену украшает произведение П. Ротари «Венера

- и Адонис», исполненное также для этого интерьера (ПОААН. Ф. 170. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 106.). Эскиз к картине «Селена и Эндимион» находится в ГЭ, инв. 6161.
- <sup>20</sup> РГАДА. Ф. Дворц. Оп. 446. Ед. хр. 61393. Л. 18, 1768.
- <sup>21</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3882. Л. 167, 1768. В XVIII в. Зал муз называли Живописной галереей.
- <sup>22</sup> Письмо Э. М. Фальконе к Екатерине II 7 мая 1770 г. // Сб. РИО. Т. 17. С. 107, 108, 1876.
- <sup>23</sup> Врангель Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911. Июль—сентябрь. С. 55.
- <sup>24</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3882. Л. 165, 1768.
- <sup>25</sup> Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т. 2. С. 743.
- <sup>26</sup> Малиновский К. В. Указ. соч. М., 1977. С. 210; Михайлова К. В. ГРМ. Выставка новых поступлений. Живопись XVIII—XIX в.: Каталог. Л., 1978. С. 12. Эти авторы приводят дату смерти Торелли — 1780 г.
- <sup>27</sup> Врангель Н. Указ. соч. С. 55; Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925. С. 36; Каталог ГТГ. М., 1947. С. 54; Савинов А. Н. Иностранные художники в России // История русского искусства. М., 1961. Т. VII. С. 274; Коваленская Н. История русского искусства XVIII в. М., 1962. С. 119; Каталог ГЭ. Аврора. Л., 1976. С. 141.
- <sup>28</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Ч. 2. Ед. хр. 3895. Л. 47, 1780. Здесь речь идет о плафонах для Мраморного дворца. Всего Торелли написал для Мраморного дворца пять плафонов.
- <sup>29</sup> Там же. Л. 180.
- <sup>30</sup> Яремич С. Русская академическая школа в XVIII веке. М.; Л., 1934. С. 58.
- <sup>31</sup> Роспись Зала муз в Китайском дворце в Ораниенбауме. «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств». ГРМ, инв. № Ж-5490. «Селена и Эндимион». Китайский дворец, инв. № КДМ-278. «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами». ГТГ, инв. № 6048.
- <sup>32</sup> Из портретов назовем: «Портрет Екатерины II», инв. № Ж-5808; «Портрет Анастасии Ивановны Соколовой, в замужестве де Рибас», инв. № 8537. Оба в собр. ГРМ; «Портрет Анны Александровны Чернышевой, рожденной Исленевой». ГЭ, инв. № 5533.

## РАННЕЕ НЕИЗВЕСТНЫЙ СКУЛЬПТУРНЫЙ ПОРТРЕТ И. И. ДМИТРИЕВА

*Е. В. Карпова*

Более 150 лет хранится в ОР РНБ в Петербурге бронзовый бюст «неизвестного». Его имя с годами забылось, и долгое время портрет был в тени легко узнаваемых изображений Г. Р. Державина и Н. М. Карамзина, А. Н. Оленина и В. А. Жуковского.

Портретная галерея, состоявшая, разумеется, не только из скульптурных произведений, появилась в библиотеке по инициативе А. Н. Оленина. Сначала он заказал гипсовые отливы античных статуй и бюстов, которые были исполнены в формовальной мастерской Академии художеств. Затем возникла идея украсить залы портретами выдающихся современников. Согласно архивным документам, в числе первых были приобретены бюсты А. В. Суворова, М. И. Кутузова, А. С. Пушкина, И. А. Крылова<sup>1</sup>. К сожалению, большинство произведений было сделано из хрупкого материала — гипса, отсюда многочисленные утраты. Лишь благодаря повторной отливке сохранился, например, уникальный портрет поэта В. А. Озерова, обнаруженный и опубликованный в 1960 г. И. М. Шмидтом<sup>2</sup>.

Впервые углубленное изучение безымянного бронзового бюста было начато сотрудником Отдела рукописей Б. А. Градовой. В результате ее архивных и литературных изысканий была выяснена история появления портрета в стенах Публичной библиотеки. Среди найденных документальных материалов особенно интересна относящаяся к марту 1838 г. записка А. Н. Оленина С. В. Васильевскому, исправлявшему должность казначея. В ней указывается: «По прежнему при сем в копии счету фабриканта Гереня за сделанный им по заказу моему для Императорской Публичной библиотеки бронзовый бюст знаменитого поэта Ив. Ив. Дмитриева доставленный уже в библиотеку, предлагаю Вам заплатить г. Гереню условленную цену двести (200) рублей под расписку его в казначейской книге, выдав оные деньги из суммы на

содержание библиотеки определенной. Бюст внести в хранилище и поставить на приличное место»<sup>3</sup>. В 1852 г., как свидетельствует путеводитель, бюсты Дмитриева и Крылова находились в директорском кабинете<sup>4</sup>.

Имя одного из известнейших литераторов карамзинской эпохи, чей облик запечатлели и живописцы, и граверы, позволило с уверенностью идентифицировать скульптурный портрет. До сих пор он не значился в достаточно обширной иконографии И. И. Дмитриева, что сразу определило ценность произведения. Не менее важен другой аспект. Бронзовый отлив исполнялся для Оленина с некоего оригинала, который неизвестен историкам скульптуры и никогда не упоминался в искусствоведческой литературе. Атрибуционное исследование бюста, попытка установить время его создания потребовали прежде всего ознакомления с биографическими и иконографическими материалами.

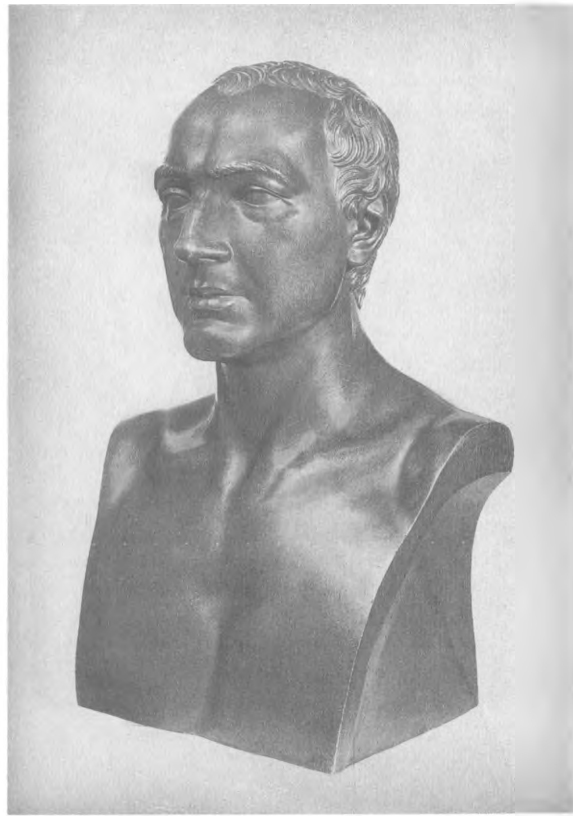
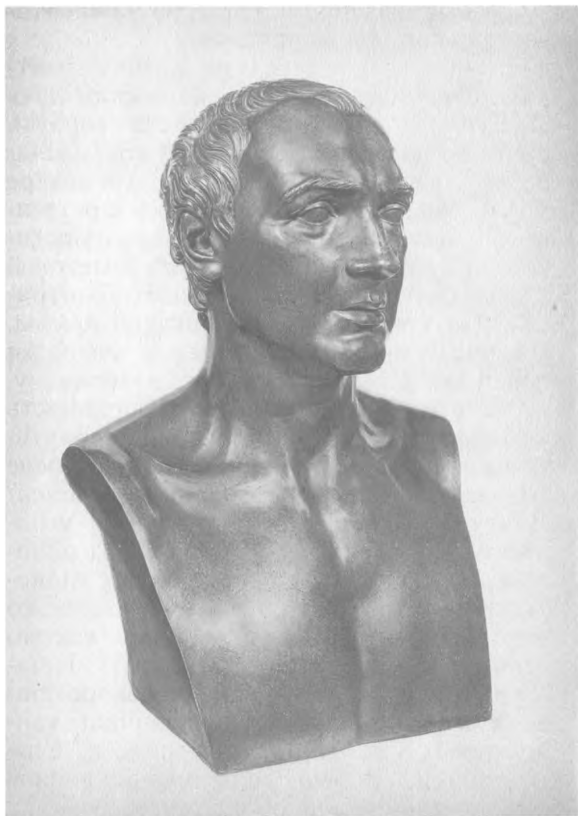
Иван Иванович Дмитриев (1760—1837) — личность необычайно яркая. Министр и поэт многого достиг и в жизни, и в творчестве.

...чинов и рифм он не искал,

Но рифмы и чины к нему летели сами<sup>5</sup>,—

писал его ближайший друг Н. М. Карамзин. Земляки и даже дальние родственники, они познакомились в 1783 г. и более 40 лет были связаны теснейшими узами дружбы. Своеобразным памятником этой дружбы стали изданные к 100-летию со дня рождения историографа 358 писем Дмитриеву, проникнутых искренней любовью и участием. Именно благодаря поддержке и влиянию Карамзина развивалось оригинальное поэтическое дарование Дмитриева.

Сын симбирского помещика, он в 14 лет был отдан в гвардейский Семеновский полк. Годы, проведенные в «скупной унтер-офицерской службе», отмечены первыми стихотворными опытами. «Об-



разцами моими,—рассказывал впоследствии Дмитриев,—были Сумароков и Херасков»<sup>6</sup>. Затем началось увлечение современной французской поэзией, литературными переводами. Огромное значение имела встреча в 1790 г. с Г. Р. Державиным, «ежедневное общество» которого составляли Н. А. и Ф. П. Львовы, Д. И. Фонвизин, И. Ф. Богданович, В. В. Капнист, А. Н. Оленин. В своих биографических записках Дмитриев не без оснований утверждал: «Со входом в дом его как будто мне открылся путь ... к Парнасу»<sup>7</sup>. Он активно печатается в изданиях Карамзина — в «Московском журнале», в альманахах «Аглая» и «Аониды». Из ранних произведений наибольший успех имела сказка «Модная жена» и песня «Стонет сизый голубочек...», сразу положенная на музыку.

«Твои пьесы нравятся умным читателям»,—поддерживал Дмитриева Карамзин, особенно приветствуя появление таких значительных творений, как «Ермак» и «К Волге»: «Браво! Вот поэзия! Пиши так всегда, мой друг!»<sup>8</sup>

В 1794 г. выходит в свет сборник сочинений Карамзина «Мои безделки». Год спустя—первое собрание стихотворений Дмитриева «И мои безделки». Долгожданная отставка с чином полковника не принесла ему свободы, столь необходимой для поэтического творчества. По ложному доносу Дмитриев был арестован, а когда ошибка выяснилась, назначен Павлом I товарищем министра в департамент уделов и обер-прокурором Сената. Почти одновременно последовало избрание поэта членом Российской Академии. «Здравствуй, здравствуй, мой любезнейший Академик, Обер-Прокурор, Статский Советник, и проч. и проч.,—откликнулся на эти события Карамзин.—Сердечно, сердечно радуюсь. Сделалось то, чего тебе хотелось. Будь счастлив, мой милый! Ты достоин всех лучших даров Фортуны»<sup>9</sup>. В течение трех лет терпел Иван Иванович Дмитриев «запутанный, варварский слог... толстых экстрактов и апелляционных челобитен»; наконец, оставив службу, переселился в Москву и «возобновил авторскую жизнь»<sup>10</sup>. В его ближайшем

*И. П. Мартос.  
Портрет  
И. И. Дмитриева, до  
1818 г.*

*И. П. Мартос.  
Портрет  
И. И. Дмитриева, до  
1818 г.*



Иванъ Ивановичъ    Ivan Ivanowitch  
Дмитріевъ,        Dmitrieff,  
1760 — 1837        1760 — 1837

Неизвестный  
художник.  
Портрет  
И. И. Дмитриева,  
до  
1796 г., м., х.  
ГИМ

окружении директор Московского университета И. П. Тургенев, «патриарх современных поэтов» М. М. Херасков и талантливая молодежь — В. В. Измайлов, В. Л. Пушкин, В. А. Жуковский. В интереснейших воспоминаниях Дмитриева есть такие строки: «Кажется, будто мне суждено было тогда воспламеняться поэзией, когда Карамзин издавал журналы. С появлением „Вестника Европы“ в 1802 году, я обратился опять к музам...»<sup>11</sup> К этому периоду относятся многие басни, которые снискали Дмитриеву славу «русского Лафонтена». Лучшие произведения, привлекавшие читателей живой разговорной повествовательностью и остроумной сатирой, заучивались наизусть и пользовались широкой популярностью. Крупнейший лирик сентиментализма, Дмитриев несомненно способствовал развитию отечественной литературы. «Его подражания Лафонтену и его сказки вызвали подлинный переворот в поэтическом языке,— считал Жуковский.— В своих стихотворениях он учил искусству поэтически и правильно выражаться. Как и Карамзин, он показал тайну употребления слова

в прямом значении без ущерба для поэтической свободы выражения...»<sup>12</sup>

В книге «Взгляд на мою жизнь» Дмитриев ограничивает свой творческий путь 1810 годом. Александр I, пожелав вернуть поэта на государственную службу, сначала удостоил званием сенатора, а в январе этого года ввел в состав Государственного совета и сделал министром юстиции. «Сколько хитростей, даже и мелочей в дворской науке! — восклицает Дмитриев.— Но я не имел в ней никакой нужды, вступая в министерство уже с готовым правилом: служить государю и отечеству, и никому более, любить исправность в отправлении должности, а не влюбляться в место и не жалеть о его потере. После того кто же мог быть для меня страшен? Для чего мне было унижать себя угодливым раболепством и метаться от одного к другому? Итак, я спокойно и с удовольствием продолжал мою службу, ко всем был учтив, но пред всеми высоко держал голову и глядел прямо»<sup>13</sup>. Независимый характер Дмитриева вскоре привел к столкновениям с управляющим канцелярией Комитета министров, и, едва дождавшись победного окончания войны, он подал прошение об отставке.

И снова Москва... Вместо дома, сгоревшего в пожаре 1812 г., Дмитриев строит новый, у Патриарших прудов; с увлечением занимается его внутренней отделкой, устройством библиотеки и сада, который стал для него любимым детищем. С 1816 по 1819 г. председательствует в комиссии по разбору прошений разоренных жителей Москвы. Поэзию он почти оставил, лишь редактирует 4 издания своих сочинений и выпускает «Апологи в четверостишиях» (1826). Однако и в этот период литературная жизнь является неотъемлемой частью его существования, «он радовался каждому новому произведению словесности и особенно любил поощрять молодые таланты»<sup>14</sup>. Современники единодушны в признании того авторитета, которым пользовался Дмитриев в своей среде. «Крупные и мелкие московские литераторы,— рассказывает Ф. Ф. Вигель,— всегда составляли его семью, общество и свиту: в молодости и в зрелых летах он был их коноводом, в старости патриархом их»<sup>15</sup>.

Многочисленные живописные и графические изображения позволяют с достаточной определенностью представить об-

лик поэта, характерные черты по-своему красивого лица. Среди наиболее выразительных с иконографической точки зрения произведений следует назвать работу неизвестного художника, приведенную в «Русских портретах XVIII—XIX столетий» и находящуюся ныне в ГИМ<sup>16</sup>. Судя по военному костюму, она была создана до 1796 г. К периоду сенаторства и активной государственной деятельности Дмитриева относится живописный портрет, некогда принадлежавший его ближайшему другу П. А. Вяземскому<sup>17</sup>.

Большое распространение получили гравированные портреты, сопровождавшие выход в свет поэтических сборников.

Так, к «Собранию образцовых русских сочинений и переводов в стихах» 1815 и 1822 гг. приложена гравюра И. Ческого по рисунку Е. Эстеррейха. В «Сочинениях И. И. Дмитриева», изданных в 1818 г., помещена гравюра Е. Скотникова по рисунку Ф. Рейхеля. Для двухтомника 1823 г. был литографирован В. Погонкиным портрет с натуры, исполненный Н. И. Тончи<sup>18</sup>. Самым поздним по времени написания является известное произведение В. А. Тропинина 1835 г., с которого также была сделана литография<sup>19</sup>.

Названный ряд при необходимости можно было бы дополнить. Выстроенные в хронологической последовательности портреты Дмитриева дают возможность с той или иной степенью вероятности датировать оригинальный бюст. По возрасту модели ему более всего соответствуют гравюры Ческого и Скотникова. Во всяком случае, совершенно очевидно, что поэт позировал скульптору раньше, чем, например, Н. И. Тончи или Г. А. Гиппиусу, который в 1822 г. издал литографированный альбом с изображениями знаменитых лиц<sup>20</sup>.

Есть основания предполагать, что бюст появился до 1818 г. Эта дата нашла неожиданный литературный отклик. В одном из номеров журнала «Благонамеренный» напечатано четверостишие, которое так и называется:

«К бюсту И. И. Дмитриева»

Храню я образ твой, любимец Муз и Славы,  
Чтоб быть уверенным безсмертия в судьбе;  
Отечество под ним, зрю, пишет о тебе:  
«Краса моих Певцов и перл моей Державы!»<sup>21</sup>



Написавший эти стихи М. В. Милонов не только входил в поэтическое окружение Дмитриева, но и служил под его началом в министерстве юстиции. Несколько высокопарные строки посвящения могли быть действительно навеяны увиденным скульптурным портретом.

В поисках сведений, подтверждающих его существование, мы обратились к огромному эпистолярному наследию поэта, а также к переписке тех, кто был особенно близок Дмитриеву после 1814 г. К числу последних прежде всего принадлежали «арзамасцы» П. А. Вяземский и А. И. Тургенев. Именно в их опубликованных архивах удалось найти немногословные, но очень важные упоминания. Поэт и критик, Вяземский принял самое деятельное участие в издании сочинений 1823 г., написав к нему предисловие «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева». В одном из писем он рассказывал Тургеневу: «...все еще вожусь с Тончи, которого уговариваю писать портрет Ивана Ивановича, а о портрете с бюста Дмитриев и слышать не хочет»<sup>22</sup>. Отсюда следует, что друзья знали скульптурный

И. И. Дмитриев. Гравюра Е. О. Скотникова по рисунку Ф. Я. Рейхеля



портрет. Более того, уже тогда или, может быть, позднее Вяземский приобрел его бронзовый отлив, о чем говорит датированное 13 октября 1837 г. сообщение поверенного князя Д. Муромцева: «Завтра я еду в Остафьево, привезу портрет Дмитриева с бюстом бронзовым, уложу хорошенько доставлю вам в целости»<sup>23</sup>. Если вернуться к отвергнутому предложению литографировать скульптурное изображение, то столь решительное несогласие бывшего министра вполне объяснимо. Достаточно вспомнить, как он просил внимательно проследить, чтобы при отпечатании работы Тончи звезды орденов остались «на той же стороне, на которой теперь написаны»<sup>24</sup>. Сыграло свою роль, наверно, и пластическое решение бюста, выполненного в русле антикизирующей традиции классицизма.

Попытка ответить на вопрос, кто из скульпторов мог быть автором портрета И. И. Дмитриева, основывалась на его художественных особенностях. Это герма, однако она отличается от того классического образца, которому, как правило, следовали мастера. Вместо традиционной формы с прямыми боковыми плоскостями здесь используется мягкий вогнутый срез, выявляющий изгиб слегка намеченного плеча. По своему характеру прием достаточно специфичен и встречается редко.

Наиболее близкой стилистической аналогией является мраморный бюст известного ученого историка А. Х. Лерберга, находящийся в отделе русской культуры Эрмитажа. Многие десятилетия он хранился в Петербургской Академии наук и только в 1960 г. был определен как работа И. П. Мартоса<sup>25</sup>. Данное открытие имело большое значение, ибо портретная пластика знаменитого скульптора-монументалиста до настоящего времени специально не исследовалась. В значительной мере это объясняется малочисленностью введенных в научный оборот станковых произведений. К тем атрибуционным материалам, которые изложены в публикации В. Л. Ченакала, можно добавить найденное в московском архиве письмо Мартоса заказчику — Н. П. Румянцеву: «...имею честь представить Вашему сиятельству бюст гипсовый профессора Лерберга, которого имею при себе отлитых также два с тем, что ежели Вам будет угодно кого ими подарить, ибо

многие особы желают его иметь, но я без воли вашей не смею никому дать; сейчас бюст уже начат делаться из мрамора...»<sup>26</sup> Согласно отчету Академии художеств, он был завершен в 1814 г.<sup>27</sup>

Подлинность привлекаемой для сравнения работы Мартоса имеет принципиальное значение. Сопоставление двух портретов позволяет отметить не только сходство композиций, пропорционального соотношения объемов, но и общность в посадке головы и трактовке таких повторяющихся у мастеров деталей, как глаз с рисунком век или раковина уха. При всем различии впечатлений, которые дают обычно мрамор и бронза, портреты Лерберга и Дмитриева обнаруживают единство в самом подходе художника к решению творческой задачи. Бюсты совершенно самостоятельны по отношению к различным гравюрам и живописным изображениям, и вместе с тем модели подчеркнута портретны и сразу узнаются при сличении с ними. И в том, и в другом случае перед нами произведения скульптора, прекрасно владеющего формой, умеющего, обобщая частности, добиться ее пластической выразительности и цельности.

Стремление к присущей эстетическим принципам классицизма сглаженной строгости приводит к определенной отвлеченности эмоциональной характеристики. В то же время нельзя не отметить, что портрет Дмитриева кажется более «живым» и внутренне динамичным. Возможно, сказалось то, что он исполнялся с натуры в отличие от посмертного изображения Лерберга. Непосредственное общение с портретируемым помогло мастеру создать образ, который удивительно созвучен отзывам современников и восприятию тех, кто многое слышал о поэте. «Как теперь смотрю на его высокую, величавую фигуру, на его спокойное умное лицо, внушавшее уважение,— пишет сын двоюродного брата Дмитриева П. П. Бекетова.— Он был всегда ровен, нельзя сказать сдержан; нет, но сдержанность и самообладание... выражали его характер...»<sup>28</sup> П. И. Бартнев, издавший исполненные глубокого почитания письма В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, уверен в том, что «это был человек редкого ума и сильного, но сосредоточенного и строго оберегаемого чувства»<sup>29</sup>. Именно таким

увидел Дмитриева и скульптор, найдя в нем достойный образец того возвышенного идеала творческой личности, который характерен для русского скульптурного портрета первой четверти XIX в.

Пока не удалось найти упоминаний о портрете Дмитриева в академических документах или литературных материалах, касающихся Ивана Петровича Мартоса (1754—1835). Тем не менее существуют заслуживающие внимания косвенные моменты. Выяснилось, например, что поэт и художник хорошо знали друг друга. Она познакомились, вероятно, еще в бытность Дмитриева в Петербурге, а затем встречались в Москве, куда Мартос неоднократно приезжал в связи с работами над памятником Минину и Пожарскому. В ноябре 1817 г. он сообщал своему племяннику, в прошлом директору департамента министерства юстиции: «С Иваном Ивановичем Дмитриевым я виделся на работе, он мне очень пенял, что (я) у него не был; после я был у него и обедал...»<sup>30</sup> Расставшись с государственной службой и возвратившись в Москву, Дмитриев первое время жил в доме канцлера и мецената Н. П. Румянцева. Как раз в это время Мартос сделал для него бюст Лерберга, и вполне могла появиться идея нового заказа.

То, что скульптор действительно исполнил портрет Дмитриева, доказывает сохранившееся в архиве письмо В. И. Григоровича, который в 1817 г. женился на дочери Мартоса Софье. Покидая после 30 лет активной деятельности пост конференц-секретаря Академии художеств, Григорович предложил приобрести у него собрание картин и скульптур. Особую ценность представляли 11 терракот Мартоса, среди которых под № 10 был указан «бюст поэта И. И. Дмитриева, в средних его летах»<sup>31</sup>. Григорович не мог ошибиться. Во-первых, он, видимо, был лично знаком с Дмитриевым. Во-вторых, и это главное—он слишком хорошо представлял себе творческое наследие тещи. Необходимо сказать, что именно ему принадлежала инициатива издания альбома произведений Мартоса, состоящего из контурных гравюр К. Я. Афанасьева. Известно, что Григорович готовил и жизнеописание скульптора.

Если еще раз обратиться к рассмотрению бронзового бюста, то и его композиционное построение, и размеры

(51 × 31 × 24 см), и характер лепки, особенно осязаемый в подчеркнутой объемности черт лица, в мягких переходах шейных мышц и ключиц,— все вполне соответствует требованиям и пластическим возможностям терракоты как материала. Принадлежавший семье Мартоса оригинальный портрет безусловно был известен президенту Академии художеств, и вряд ли Оленин стал бы искать другое произведение для того, чтобы увековечить память поэта.

Скульптурная коллекция В. И. Григоровича не была куплена, так как «его Величество не изъявил на сие соизволения по не имению на то свободных сумм»<sup>32</sup>. Подлинные работы Мартоса разошлись по частным собраниям. В Русский музей впоследствии попали 2 барельефа и 4 статуэтки евангелистов, а совсем недавно поступило еще одно произведение—«эскиз статуи для памятника князю Потемкину-Таврическому», значившийся в списке Григоровича под № 11. Следы терракотового портрета Дмитриева затерялись.

Возможно, оригинал И. П. Мартоса утрачен для нас навсегда, и бронзовый бюст, принадлежащий Публичной библиотеке, является не только уникальным скульптурным портретом Ивана Ивановича Дмитриева, но и до настоящего времени неизвестной и чрезвычайно интересной станковой работой одного из крупнейших мастеров в истории русской пластики.

\*

<sup>1</sup> В 1806 г. были заказаны 28 отливов, среди которых портреты Платона, Эпикура, Аристотеля, Демосфена, Гомера, Сократа. В 1811 г. еще 15 бюстов и статуй, в том числе 9 муз РГИА. Ф. 789. Оп. 16. Д. 90. Л. 7—8). Некоторые из этих скульптур можно видеть на гравюре А. Ухтомского по рисунку И. Иванова, приложенной к изданию: Акты, относящиеся до нового образования Императорской библиотеки. СПб., 1812. «Приближаясь к пределу жизни», А. Н. Оленин распорядился составить «реестр книгам, рукописям и прочим предметам, купленным Императорскою Публичною библиотекою с 1813 по 1840 год из скудных экономических ее сумм», в нем названы и произведения, приобретенные для портретной галереи (РГИА. Ф. 733. Оп. 15. Д. 167. Л. 13, 201).

<sup>2</sup> Шмидт И. Василий Иванович Демут-Малиновский. М., 1960. С. 71. Как нам удалось установить, бюст В. А. Озерова был заново отформован в связи с заказом М. П. Погодина, который, собирая свою знаменитую коллекцию портретов, заинтересовался имеющимися в Публичной библиотеке скульптурными изображениями Озерова

- и Дмитриева. Д. А. Ровинский, описывая погодинское собрание, указывает, в частности, и бюст И. И. Дмитриева (Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т. IV. С. 241).
- <sup>3</sup> Приложенный счет бронзовых дел мастера Ж. Герена датирован 12 ноября 1837 г. (Архив РНБ. Оп. 2, Д. 1108-а. Л. 1—2). Приношу огромную благодарность Б. А. Градовой за предоставленные документы, а также возможность познакомиться со скульптурным портретом И. И. Дмитриева.
- <sup>4</sup> Путеводитель по Императорской Публичной библиотеке. СПб., 1852. С. 64; Императорская Публичная Библиотека за сто лет. 1814—1914. СПб., 1914. С. 318.
- <sup>5</sup> Карамзин Н. М., Дмитриев И. И. Стихотворения. Л., 1958. С. 216 («Стихи к портрету И. И. Дмитриева»).
- <sup>6</sup> Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения. М., 1986. С. 283.
- <sup>7</sup> Там же. С. 300.
- <sup>8</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 50.
- <sup>9</sup> Там же. С. 79.
- <sup>10</sup> Дмитриев И. И. Указ. соч. С. 314.
- <sup>11</sup> Там же. С. 317.
- <sup>12</sup> Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 323.
- <sup>13</sup> Дмитриев И. И. Указ. соч. С. 350.
- <sup>14</sup> Записки Сергея Николаевича Плинки. СПб., 1895. С. 328.
- <sup>15</sup> Дмитриев И. И. Указ. соч. С. 483 (Ф. Ф. Вигель. Записки).
- <sup>16</sup> Русские портреты XVIII—XIX столетий. СПб., 1907. Т. III, № 165.
- <sup>17</sup> В настоящее время хранится в Гос. музее А. С. Пушкина (см. в кн.: Московская изобразительная Пушкиниана. М., 1986. С. 136); аналогичный вариант — в УКМ. К этому портрету восходит литография К. Эргота по рисунку А. Скино (см. в кн.: Иванов П. Опыт биографий генерал-прокуроров и министров юстиции. СПб., 1863. Вкл. между с. 116—117).
- <sup>18</sup> Все эти портреты, а также гравюра И. Соколова по рисунку Ф. Кинеля воспроизведены в кн.: Морозов А. В. Каталог моего собрания гравированных и литографированных портретов. М., 1912. Т. II. Табл. 152, 154.
- <sup>19</sup> Портрет В. А. Тропинина, подаренный И. И. Дмитриевым Российской Академии, ныне хранится в Пушкинском доме (Санкт-Петербург). Литография воспроизведена в кн.: 47 литографированных портретов членов Российской Академии. СПб., 1911.
- <sup>20</sup> Гинциус Г. А. Современники. Собрание литографированных портретов государственных чиновников, писателей и художников, ныне в России живущих. СПб., 1822. № 17.
- <sup>21</sup> Благонамеренный. 1818. Ч. III, № 9. С. 282.
- <sup>22</sup> Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1820—1823 // Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. II. С. 243.
- <sup>23</sup> Грот К. Я. К биографии И. И. Дмитриева: Неизданные письма и заметки, относящиеся ко времени его кончины (3 окт. 1837 г.). СПб., 1902. С. 39.
- <sup>24</sup> Письма И. И. Дмитриева к князю П. А. Вяземскому: 1810—1836. СПб., 1838. С. 37.
- <sup>25</sup> Ченакал В. Скульптурный портрет А. Х. Лерберга работы И. П. Мартоса // Сообщения ГЭ. Л., 1960. Вып. XVII. С. 28—31.
- <sup>26</sup> РГАДА. Ф. 17. Д. 63 доп. Л. 4.
- <sup>27</sup> Санкт-петербургские ведомости. 1814. 2 окт. С. 5.
- <sup>28</sup> Из воспоминаний А. П. Кетова // Русский архив. 1904. № 9. С. 29.
- <sup>29</sup> Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву // Русский архив. 1866. № 12. Стб. 1730.
- <sup>30</sup> Частная переписка И. Р. Мартоса. 1817—1830. Киев, 1898. С. 6.
- <sup>31</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 2. Д. 112, 1859. Л. 7 об.
- <sup>32</sup> Там же. Л. 4.

# МИНИАТЮРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ИЗ СЕМЕЙНОГО СОБРАНИЯ ЗОТОВЫХ

(по материалам ГИМ)

*Т. А. Селинова*

«Усадьбы старые разбросаны  
По всей таинственной Руси».

*Н. Гумилев, 1913 г.*

На протяжении многих поколений в русских семьях бережно хранились произведения искусства — живопись, скульптура, графика, в том числе портреты, а также книги, составляющие иногда огромное количество томов, причем не только в городах, но и в удаленных от столицы поместьях, являясь очагами культурной жизни России. В настоящее время, когда проснулся огромный интерес к историческому наследию прошлого, к национальной русской культуре, публикация таких собраний даст возможность шире представить себе общую картину развития культурной жизни русского общества, в том числе изобразительного искусства.

В собрании Исторического музея хранится немало миниатюр, представляющих собой портреты лиц, связанных родственными узами, происходящих чаще всего из одного собрания. Вполне естественным было желание иметь в своих семьях портреты детей, родителей, дедов и прадедов, вполне закономерное стремление запечатлеть в зрительных художественных образах историю своего рода, увековечить память членов семьи, тем более, что некоторые из них играли значительную роль в жизни русского государства. Еще в XVIII столетии культ предков получил широкое распространение и воплотился в создании портретных галерей не только в царских резиденциях, дворцах вельмож, но и у мелкопоместных дворян и позднее в купеческой среде. В первой половине XIX в. семейный портрет занимал значительное место в русской портретной живописи маслом и довольно редко в миниатюре. В семейном портрете находили воплощение представления о святости семьи и брака, которые разделяли многие русские деятели, вдохнов-

ляемые просветительскими идеалами. Прочные семейные отношения и добродетели считались основой нравственности и крепости государства.

Семейный портрет в миниатюрной живописи, как уже говорилось, не получил достаточно широкого развития и встречается довольно редко. В то же время в каждой семье хранились миниатюрные портреты нескольких поколений семьи, созданные в разные годы и разными художниками. Иногда их помещали на рамках-планшетах (эта «мода» появилась примерно с середины XIX в.), на них делались прорези, куда вставлялось несколько миниатюр (5—6, реже 10). Рамки-планшеты, как правило, были деревянные, различной формы, обтягивались бархатом, шелком, холстом или оклеивались бумагой и окрашивались в темные цвета. Таковы рамки-планшеты с семейными портретами Комаровских, Чернышевых, Барятинских из коллекции Исторического музея или планшетка с 11 миниатюрными портретами неизвестных из собрания Музея В. А. Тропинина и московских художников его времени и др. Таким образом, портреты нескольких поколений, созданные на протяжении десятилетий, оказывались собранными вместе на одной плоскости, составляя как бы портретные галереи «малых форм». Это, несомненно, один из интереснейших историко-художественных памятников эпохи. В отличие от портретов масляной живописи миниатюрные портреты не только украшали стены кабинетов, будуаров, стояли на столиках, секретерах и т. д., но их часто возили с собой в шкатулках, коробках, сундучках. Это нашло особенно широкое распространение во время многочисленных войн, которые вела Россия на протяжении первой половины

XIX в. Уезжая на войну, каждый старался взять с собой изображения родных и близких — маленькие миниатюрные портреты, оставляя им, в свою очередь, свои изображения, что еще более способствовало созданию огромного количества миниатюр и прочно вошло в быт русского общества первой половины XIX в. Эта традиция просуществовала до середины века, когда изобретенная фотография, а еще раньше дагерротип стали постепенно вытеснять миниатюрные портреты.

В Историческом музее находится несколько миниатюрных портретов, происходящих из семьи Зотовых, различных по времени исполнения и художественному качеству. Одни из них привлекают высоким живописным мастерством, другие, не отличаясь художественной ценностью, интересны как работы дилетантов — художников-любителей. Эти произведения никогда ранее не публиковались, за исключением портрета калмычки, но он органично входит в семейную коллекцию Зотовых. В связи с расцветом искусства миниатюрного портрета в первой половине XIX в. наряду с профессиональными мастерами работало немало художников-любителей. Они, как и профессионалы, отличались различной степенью одаренности и иногда их произведения достигали достаточно высокого художественного уровня. Вместе с тем искусство художников-любителей не привлекало к себе особого внимания, его считали второстепенным, малохудожественным, что, конечно, во многом справедливо, однако без таких художников общая картина развития русской культуры не будет полной. Тем более что многие художники-любители запечатлели образы выдающихся русских деятелей, не сохранившиеся в профессиональном искусстве. Достаточно вспомнить портреты декабристов работы Н. А. Бестужева, созданные в ссылке, имеющие огромную историческую и документальную ценность.

Коллекция миниатюр из семьи Зотовых, как и все частные собрания России, декретом Советского правительства 1918 г. была национализирована и передана в Государственный фонд (они поступили из имения Чернышевых Лыткарино). Затем в течение нескольких лет эта коллекция находилась в музее-усадьбе Покровское-Стрешнево (о чем свидетель-

ствуют ярлычки на портретах) до его ликвидации в 1927 г., а после расформирования музея часть миниатюр этого собрания поступила в Исторический музей, другая была передана в Третьяковскую галерею. В Исторический музей поступили 6 миниатюр: портрет Е. А. Зотовой и ее любимой воспитанницы-калмычки, два портрета Н. И. Зотова, мужа Зотовой, портрет Куракиной (без указания инициалов) и портрет Д. П. Кондратенко. Все эти миниатюры имеют на обороте этикетку: «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном Комиссариате по просвещению», где указаны автор, название вещи и владелец. На всех портретах в графе «владелец» указано имя светлейшей княжны М. А. Чернышевой. Мария Александровна Чернышева, родившаяся в 1849 г., была внучкой Е. А. и Н. И. Зотовых, их дочь Елизавета вышла замуж за А. И. Чернышева. Таким образом, все миниатюры, происходящие из семейного собрания Зотовых, в начале XX в. хранились у их внучки М. А. Чернышевой. Кроме того, на обороте каждого портрета находится бумажная наклейка с надписью, указывающая имя изображенного лица, выполненная чернилами одним и тем же почерком, видимо кем-то из членов семьи при передаче в Госфонд. Все портреты вставлены в одинаковые черные деревянные рамки с металлическим лепестком, к которому прикреплено колечко для подвески. Портреты не имеют ни подписи художника, ни даты и не равноценны по качеству.

Самым значительным из них, превосходящим остальные своим художественным качеством, является портрет графини Елены Алексеевны Зотовой работы неизвестного художника. На обороте находится надпись: «Графиня Елена Алексеевна Зотова, рожденная княжка Куракина». Елена Алексеевна была дочерью А. Б. Куракина, брата «бриллиантового князя», главного директора Ассигнационного банка, генерал-прокурора, и Натальи Ивановны, рожденной Головиной, известной в то время музыкантши и любительницы театра. Н. И. Куракина была хорошо образована и талантлива; обладая прекрасным голосом, она вызывала восторг современников своим пением и игрой на арфе. Писатель И. И. Дмитриев, восхищенный ее музыкальностью, по-

святил ей стихи: «Я лиру положу Куракиной к ногам и буду сам внимать в безмолвном восхищенье»<sup>1</sup>. Французская художница Э. Виже-Лебрен, жившая в те годы в Петербурге, писала о Куракиной: «Ее ум, характер, доброта были удивительно естественны»<sup>2</sup>. Блестящий русский миниатюрист Август Ритт запечатлел артистическую натуру Куракиной, изобразив ее играющей на арфе, на небольшой миниатюре, отличающейся утонченным изяществом, в конце 1790-х годов (местонахождение неизвестно)<sup>3</sup>. Выдающийся русский художник В. Л. Боровиковский писал портреты Натальи Ивановны и ее дочерей: в 1795 г. он запечатлел ее на фоне зелени парка, в непринужденной позе, с мягкой доверчивой улыбкой (ГРМ), а в 1802 г.—портрет ее дочерей Елены и Александры, овеянных настроением мечтательной задумчивости (Париж, Лувр). Семью Куракиных отличала увлеченность искусством, обе дочери—Елена и Александра—также занимались музыкой и пением и учились рисовать. У брата Елены Алексея Борисовича Куракина были свои крепостные живописцы, а его жена Елизавета Борисовна была художником-любителем—писала миниатюрные и пастельные портреты. Их сын Алексей также увлекался живописью, создавая многочисленные портреты членов своей семьи, и, как пишет его дочь Е. А. Нарышкина в своих «Воспоминаниях», в этом ему помогал крепостной живописец его отца (Б. А. Куракина)—А. В. Витковский: «Отец заметил его во время нашего пребывания в Куракине и, плененный его талантом, испросил ему вольную и привез его с собой в Париж, где Орас Верне, по просьбе его, согласился принять его в число своих учеников»<sup>4</sup>. Все это свидетельствует о духовных запросах русской интеллигенции, к которой принадлежала семья Куракиных, где выросла и сформировалась Елена Алексеевна.

Портрет Е. А. Зотовой<sup>5</sup> представляет собой небольшое погрудное изображение. К сожалению, сохранность миниатюры оставляет желать лучшего. Стилистические особенности портрета, а также форма прически и покрой одежды дают основание датировать его 1810-ми годами. Портрет привлекает гармонией светлых нежных голубовато-белых, как бы разбеленных тонов; легкое белое платье

с большим вырезом, украшенное кружевной рюшью, светлые телесные тона лица, обнаженной шеи и груди, искусно моделированные нежными голубоватыми тенями, и светлый серовато-охристый фон хорошо сочетаются с цветом золотистых глаз портретируемой и каштановых волос, обрамляющих локонами лоб. Портрет отличается высоким живописным мастерством, рука искусного художника видна в том, как изысканы контуры головы и стройной шеи, как в пределах нескольких скромных тонов достигается изысканность колорита. Создается впечатление, будто художник только слегка касается кистью живописной поверхности, настолько все воздушно, легко, свободно, создавая ощущение трепетности жизни.

Елена Алексеевна не отличалась особой красотой, вместе с тем ее облик привлекает поэтической одухотворенностью, женственной мягкостью, задушевностью, хотя ее внешность передана с большой конкретностью. В этом легко убедиться, сопоставив миниатюру с ее портретом маслом, написанным Боровиковским в 1802 г., где она изображена со своей младшей сестрой Александрой. У нее те же крупные черты лица, тот же крутой подбородок с ямочкой, тот же разрез глаз, но на миниатюрном портрете она выглядит значительно старше девочки 15 лет, какой изобразил ее художник. Возможно, миниатюрный портрет Елены Алексеевны был написан в связи с ее замужеством. К сожалению, сведений о ее жизни сохранилось очень мало. Зотова также была певица, но, видимо, не обладала талантом своей матери. В архиве Исторического музея сохранился текст телеграммы, адресованной Оболенской, свидетельствующий о причастности Зотовой к благотворительной деятельности<sup>6</sup>.

Автор портрета Зотовой, как уже говорилось, неизвестен. Однако, просматривая работы художников-миниатюристов первой четверти XIX в., нельзя не прийти к выводу, что из всех художников, работавших в это время в России, портрет Зотовой своей живописной манерой ближе всего к работам французского художника Ксавье де Местра, жившего и работавшего в России долгие годы. К. де Местр<sup>7</sup> был разносторонне одаренным человеком; талантливый писатель, ученый и художник, он эмигрировал из Франции в Россию, ставшую его

второй родиной. В январе 1800 г. он был принят на военную службу и назначен «почетным членом Адмиралтейства и директором музеума». Участвовал во многих войнах — кампании 1805 г., а также в Отечественной войне 1812 г., получал награды. Известность приобрел литературными трудами, из них наиболее известны «Путешествие вокруг моей комнаты», «Кавказские пленники» и др. Был женат на тетке Н. Н. Пушкиной С. И. Загряжской. К сожалению, художественное наследие К. де Местра невелико. До нашего времени сохранилось всего несколько миниатюр — портреты А. В. Суворова (МПББ), Шаховской (?) (ГРМ), Одоевской и Одоевского (Государственный литературный музей), Н. О. Пушкиной (ВМП), а также портрет маслом Д. И. Долгорукого (Государственный литературный музей). Однако в некоторых источниках встречается указание о значительном количестве его рисунков и портретов<sup>8</sup>. Работам К. де Местра присущи высокое живописное мастерство, тонкость в подходе к образу модели, умело построенная композиция, четкий рисунок, пластичность формы и в то же время конкретность в передаче индивидуальных черт.

Сравнивая портрет Зотовой с работами художника, в частности с портретом Одоевской<sup>9</sup> (X. DE MAISTRE, MAY 1804), нельзя не отметить удивительного сходства живописной манеры. Портреты объединяет общее колористическое решение — светлый нежный колорит с преобладанием белого тона, моделировка объемов вертикальными, почти параллельными мазочками белой и голубоватой краски, характерными для художника, хорошо видными на лице, шее, груди. Очень похожа манера трактовки рта и мочки уха — розовато-голубоватым тоном — и прочерчивание век красновато-охристой краской; аналогична также и манера писать локоны прически. Однако нельзя не отметить, что портрет Зотовой более совершенен по живописи, более тонкий по цвету и рисунку, чем портрет Одоевской. Это и неудивительно, ведь портреты отделены примерно десятилетием и за это время мастерство художника значительно выросло. Для К. де Местра характерно обильное использование белил — портрет Суворова написан густыми плотными мазками, женские более легкие, воздушные, однако одежда также

написана пастозно. Все вышесказанные соображения дают основание причислить портрет Зотовой к работам Ксавье де Местра, художника талантливого, но мало изученного и более известного как писатель.

Портрет калмычки<sup>10</sup>, созданный в начале 1800-х годов. Значительно уступая в художественном мастерстве портрету своей хозяйки, он тем не менее привлекает поэтичностью не совсем обычного облика модели. Примерно с середины XVIII в. в русском придворном обществе возникает своеобразная «мода» брать к себе в дом маленьких калмыков и калмычек, что было связано с политикой царского правительства, стремившегося окончательно присоединить калмыков к России. Наряду с гувернерами, крепостными актерами, музыкантами и различными дворовыми калмыки составляли многочисленное и пышное окружение дворянской семьи. Особенно широко распространился обычай брать к хозяйке дома девочек-калмычек. Это прочно вошло в быт дворянских семей XVIII — перв. пол. XIX в. Положение девочек-калмычек было довольно разнообразным и зависело от отношения к ним хозяек. В связи с этим довольно любопытно привести надпись на обороте портрета калмычки Баяусты: «Портрет калмычки Баяусты, жившей у моей прабабки Анны Алексеевны Олениной... которую она брала с собой в церковь для того, чтобы класть земные поклоны вместо себя». Попадая в русские семьи, калмычки крестились, получали русские имена, но в обиходе их часто называли запросто — «калмычками»: «Калмычка Графини Шереметевой», «Калмычка Графини Зотовой», «Калмычка Графини Воронцовой» и т. д. В русском портретном искусстве XVIII — первой половины XIX в. изображение калмычек встречается нечасто. Тем не менее до нашего времени сохранилось несколько таких портретов, представляющих собой довольно редкие, но интересные памятники той далекой эпохи. Калмычку В. А. Шереметевой — Аннушку написал художник И. П. Аргунов, О. А. Кипренский запечатлел калмычку А. А. Олениной — Баяусту и т. д.

К ним принадлежит портрет калмычки Зотовой. На нем изображена девушка с черными раскосыми глазами, сидящая под деревом с пышной кроной, в белом





платье на фоне сельского пейзажа. Выражение ее лица, подернутое легкой грустью, беспокойные завитки темных волос, падающих на лоб и виски, легкий поворот головы, плавные очертания шеи и изящный изгиб руки, лежащей на спинке стула, через который переброшена рыжевато-красноватая шаль, а также нежные приглушенные тона пейзажного фона, гармонирующие с мечтательной задумчивостью девушки, — все это соответствует лирическому строю произведения в духе сентиментализма XVIII в. Вместе с тем в позе девушки ощущается некоторая скованность, погрешности есть и в рисунке (пропорции руки), очень детально выписан дальний план и особенно куст роз за спиной модели. Колорит построен на теплых телесных тонах лица и обнаженных частей тела, белых тонов платья и рыжевато-красноватых тонов шали и спинки стула, повторяясь в румянце щек и отделке платья. Рыжевато-оливковые тона пейзажного фона и голубовато-сероватый цвет неба завершают цветовую гамму, правда несколько суховатую.

Имя художника, как и имя модели, осталось невыясненным. Однако известен круг лиц, среди которых жила и воспитывалась калмычка, — семья Натальи Ивановны Куракиной и ее дочерей, и легко себе представить ту атмосферу образованности, среди которой сформировалась

личность калмычки. Сам факт создания ее портрета свидетельствует о хорошем, теплом к ней отношении, и показательно, что портрет всегда находился у Куракиных — Зотовых и переходил по наследству к другим поколениям. Портрет был написан, скорее всего, в те же 1800-е годы, когда Боровиковский писал дочерей Куракиной Елену и Александру, на заказ портрет калмычки выдающимся художникам — Боровиковскому и Ритту — было немислимо, ведь калмычки, жившие в дворянских семьях на положении воспитанниц, не могли занимать равного положения со своими великосветскими хозяевами, социальная дистанция была слишком разительна. Портрет калмычки был исполнен кем-то из русских художников, близких к семье Куракиных, в нем есть свежесть и непосредственность восприятия натуры, хотя и выраженной несколько наивными средствами, и теплота в отношении к самой модели.

Не менее интересен портрет Куракиной<sup>11</sup> работы неизвестного художника, выполненный в классической для миниатюрной живописи технике — акварели и гуаши на пластинке слоновой кости. Она изображена погрудно, повернувшись вправо, в белом платье с высоким сборчатым воротником и ярко-синей шалью на гладком сиреневато-розоватом фоне. Стеклопанная рамка с золочением придает

Неизвестный художник  
перв. четв.  
XIX в.  
Портрет  
Е. Б. Куракиной,  
1810-е годы. ГИМ

Неизвестный художник  
кон. XVIII в.  
Портрет  
Н. И. Зотова.  
1790-е годы.  
ГИМ



Ал.  
Молиари.  
Портрет  
Е. А. Куракиной-Зотовой,  
1810-е годы.  
ГМИИ

портрету нарядность. Художнику удалось передать настроение своей модели, ее глубокую сосредоточенность, погруженность в свой внутренний мир и ее женственность. Стилистические особенности, а также прическа и покрой одежды позволяют датировать портрет первой половиной 1810-х годов. На обороте бумажная наклейка: «Княгиня Куракина», но, поскольку инициалы не указаны, приходится только гадать, какую из Куракиных изобразил художник. В семейном собрании Зотовых хранились портреты членов их семьи и ближайших родственников, поэтому при обращении к родословным книгам удалось выяснить, что по возрасту и времени исполнения изображенная на портрете может быть только Елизаветой Куракиной, рожденной Голицыной<sup>12</sup>. К сожалению, не сохранились портреты Е. Б. Куракиной, которые могли бы подтвердить данное предположение.

Дочь князя Б. А. Голицына, генерал-лейтенанта, участника многих войн, в том числе Отечественной войны 1812 г. Друг Голицына П. И. Багратион, герой Бородинской битвы, скончался в его имении Симы Владимирской губ., куда после ранения Багратиона привезли с поля боя.

Елизавета Борисовна была одаренной неординарной личностью<sup>13</sup>. Ее внучка Е. А. Нарышкина так писала о ней: «Она была страстная артистическая натура, серьезно образованная... Поэтическая натура ее проявлялась с одинаково выработанной техникой в литературе, живописи, музыке. Сохранились ее прелестные стихи и портреты ее детей и сестры Татьяны Борисовны, писанные ей миниатюрой и пастелью». Ею исполнена, как пишет ее внучка, «мастерская по технике миниатюрная копия с Лампи портрет кн. Б. А. Голицына в собрании великого князя Николая Михайловича»<sup>14</sup>.

Автор портрета Куракиной неизвестен, однако в уверенно построенной композиции чувствуется рука крупного мастера. Стилистически она напоминает многие работы Александра Молиари, работавшего в России в начале XIX в. (с 1806 по 1816 г.). Особенно он близок портретам дочерей Куракиных — Елены и Александра работы Молиари, созданных в перв. пол. 1810-х годов<sup>15</sup>, отмеченных настроением лирической мечтательности. Видимо, тогда же он написал и портрет Елизаветы Борисовны. Сравнивая портреты Е. А. Куракиной-Зотовой, работы Молиари из ГМИИ и Е. Б. Куракиной-Голицыной из собрания ГИМ, становится очевидной их стилистическая близость: это сказывается в композиционных приемах, манере трактовки лица, локонов прически, воротника платья. Однако миниатюра из собрания ГИМ значительно слабее работ Молиари, в ней нет артистизма, свойственного работам итальянского художника. Смущает также глухой сиреневато-розоватый фон, у Молиари обычно в фоне изображены кроны деревьев, кустов или очертания облаков. Портрет Е. Б. Куракиной является, по-видимому, повторением работы Молиари и исполнен художником, близким к семье Куракиных. И поскольку портреты Е. Б. Куракиной сейчас неизвестны, миниатюра из собрания ГИМ является, надо полагать, ее единственным изображением.

Мужские портреты коллекции в художественном отношении менее значительны, но интересны как произведения художников-любителей. Портрет Николая Ивановича Зотова<sup>16</sup> в юношеском возрасте создан в 1790-х годах. Он представлен погрудно, в профиль на темном серовато-коричневом фоне, в синем фраке с бе-



лым жабо и слегка припудренными волосами. Его лицо с карими глазами, прямым носом, крутым подбородком и юношеской пухлостью щек довольно выразительно. Портрет привлекает сочетанием синих, коричневатых и светлых — белых и телесных — тонов. На этикетке, помещенной на обороте, сказано, что это работа неизвестного французского художника, однако его живопись не отличается высоким качеством и, скорее всего, это копия, созданная художником-любителем.

На втором портрете, написанном в 1830—1840-е годы, Н. И. Зотов<sup>17</sup> предстает уже немолодым человеком с лысиной, тщательно зачесанными на висках волосами и сухощавым лицом; на нем синий фрак, желтый жилет и черный шейный платок (галстук). Он сидит в кресле на фоне слегка намеченных очертаний деревьев и высокого блекло-голубого неба. К сожалению, биографических сведений о Н. И. Зотове почти не сохранилось. Известно только, что он имел чин действительного статского советника и был похоронен в с. Петровское, близ Угрешы Московского уезда. На портретах Зотова перепутаны этикетки: на портрете взрослого Зотова — «Графъ Николай Ивановичъ Зотовъ в дѣтствѣ», на портрете мальчика — «Графъ Николай Ивановичъ Зотовъ».

Портрет Дмитрия Петровича Кондратенко<sup>19</sup>, родственника и, видимо, близкого друга семьи, создан одновременно с портретом Зотова в те же 1830—1840-е годы. Он изображен по пояс, в коричневом фраке с черным бархатным воротником, черным шейным платком и синим бантом на шее на гладком блекло-голубом фоне. На обороте этикетка с надписью: «Даниль Петровичъ Кондратенко». Сведения о его жизни также скудны, известно только, что Кондратенко имел чин действительного тайного советника и был похоронен на кладбище женского Алексеевского монастыря в Москве<sup>20</sup>. Композиционные приемы, колорит и трактовка деталей сближают портреты Зотова и Кондратенко. Оба выдержаны в светлом блеклом, немного вялом колорите, в рисунке не соблюдены пропорции головы и фигуры. Лица моделированы жидким красочным слоем, сквозь который просвечиваются части слоновой кости, придавая им ощущение теплоты, однако объемы недостаточно проработаны, отчего лица кажутся плоскими. Однако художнику удалось передать индивидуальность своих моделей. Очень похожа также манера класть тени, трактовка бровей шпурочком и манера прописывать небо диагональными мазочками. Отмеченные особенности выдают руку одного и того же художника, автор был, несомненно,

Неизвестный художник  
пер. пол.  
XIX в.  
Портрет  
Н. И. Зотова,  
1830—1840-е  
годы. ГИМ

Неизвестный художник  
пер. пол.  
XIX в.  
Портрет  
Д. П. Кондратенко,  
1830-1840-е  
годы. ГИМ

не профессионалом, а художником-любителем.

Миниатюрные портреты из семейного собрания Зотовых представляют несомненный интерес. В результате проведенного исследования удалось выяснить неизвестную ранее работу художника Ксавье де Местра портрет Е. А. Зотовой, образец высокого живописного мастерства. Это вводит в научный оборот не только новое интересное произведение, дополняя представление об индивидуальных особенностях творческой манеры Ксавье де Местра, художника, занимающего видное место в истории русской портретной миниатюрной живописи, и тем самым значительно расширяет границы наших представлений о миниатюрной живописи первой половины XIX в.

К сожалению, портреты из собрания Зотовых были разрознены и рассмотренные работы не могут дать должного представления о коллекции в целом. Некоторые из них, хотя и не являются особенно ценными в художественном отношении, все же характерны для своего времени и связаны с проблемой русской художественной культуры. Они представляют также большой интерес для иконографических исследований: существует огромное количество портретов, утративших свои названия и оказавшихся в числе анонимов. Такие портреты могут послужить материалом для установления имен неизвестных лиц, изображенных на портретах масляной живописи, акварелях, силуэтах и т. д.

\*

<sup>1</sup> Русские портреты XVIII—XIX столетия/изд. вел. кн. Николая Михайловича. СПб., 1905. Т. I, № 147.

<sup>2</sup> С. Т. Госпожа Виже-Лебрэн в России (1795—1801)// Древняя и новая Россия. СПб., 1876. Т. III. С. 191 и 302. Цит по: Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18-го—19-го веков. М., 1975, С. 118.

<sup>3</sup> Опубликован: Русские портреты XVIII—XIX столетия/Изд. вел. кн. Николая Михайловича. Т. I, № 147.

<sup>4</sup> Нарышкина Е. А. Мои воспоминания. СПб., 1906. С. 39—40. О Витковском см.: Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской Акаде-

мии художеств. СПб., 1915. С. 39; Биобиблиографический словарь. М., 1972. Т. 2. С. 288 (Бойченко-Геонджан).

<sup>5</sup> Е. А. Зотова (1787—1869). ГИМ, инв. ИУ—1082/58678, акв., гуашь, кость, Д-6, восьмиугольник. На обороте наклейка: «Худ. инв. Покровское-Стрешнево».

<sup>6</sup> ГИМ. ОПИ. Ф. 332. Ед. хр. 17. Д. 9, без года.

<sup>7</sup> Ксавье де Местр (1763—1852). Михайлова К. В., Смирнов Г. В. Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея, XVIII—начало XX века. Л., 1974. С. 313.

<sup>8</sup> Раевский Н. Портреты заговорили. Алма-Ата, 1974. С. 35.

<sup>9</sup> Государственный Литературный музей, инв. КП-14232, акв., гуашь, кость, 6,6 × 6,8, восьмиугольник. Инициалы Одоевской не установлены.

<sup>10</sup> ГИМ, инв. ИУ-1111/62224, акв., гуашь, кость, 8,6 × 8,6, восьмиугольник. На обороте этикетка — «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном Комиссариате по просвещению», «Гос. музейный фонд, Зубаловское отделение II 4623», «Худ. инв. Покровское-Стрешнево, № 1235» и «Калмычка, жившая у Графини Зотовой».

<sup>11</sup> ГИМ, инв. ИУ-1081/58678, акв., гуашь, кость, 5,2 × 4, прямоугольник со срезанными углами. На обороте этикетка — «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном Комиссариате по просвещению», «№ 2719», «Гос. муз. фонд, Зубаловское отделение II 4620», «Мертвый 9, 924».

<sup>12</sup> Род князей Голицыных, составил князь Н. Н. Голицын. СПб., 1892. С. 167—168.

<sup>13</sup> Е. Б. Куракина (1790—1871), рожд. княжна Голицына, жена Б. А. Куракина.

<sup>14</sup> Нарышкина Е. А. Указ. соч. С. 15—16.

<sup>15</sup> ГМИИ им. А. С. Пушкина. Портрет Е. А. Куракиной-Зотовой. Инв. 17936, 30 × 28,8, соус, сангина.

<sup>16</sup> Николай Иванович Зотов (1782—1849). ГИМ. Инв. ИУ—1112/62228, акварель, гуашь, кость. На обороте этикетка — «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном Комиссариате по просвещению, № 1238», «Худ. инв. Покровское-Стрешнево, № 1238».

<sup>17</sup> ГИМ, инв. ИУ-1021/58678, акварель, гуашь, кость, 8 × 6,5, овал. На обороте этикетка — «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном Комиссариате по просвещению, № 2716», «Отделение Зубалова II 4621», «Мертв. 9, 921».

<sup>18</sup> Русский провинциальный Некрополь. Изд. вел. кн. Николая Михайловича. М., 1914. С. 321, 322.

<sup>19</sup> Даниил Петрович Кондратенко (1796—1873). ГИМ, инв. ИУ—1109/62221, акв., гуашь, кость, 8 × 6,5, овал. На обороте этикетки — «Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном Комиссариате по просвещению, № 2717», «Худ. инв. Покровское-Стрешнево, № 1236».

<sup>20</sup> Московский Некрополь/Изд. вел. кн. Николая Михайловича. СПб., 1908. Т. II. С. 76.

# Н. К. РЕРИХ И БАЛЕТ И. Ф. СТРАВИНСКОГО «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» К ИСТОРИИ ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКИ

*Е. П. Яковлева*

В творческой биографии Н. К. Рериха балет И. Ф. Стравинского «Весна священная» занимает значительное место. Поднятая в нем тема языческой Руси прошла через все творчество Рериха — художника, литератора, ученого.

Являясь одним из авторов замысла балета, Рерих принимал участие в его создании и как либреттист, и как художник-декоратор. Четырежды — в 1910-, 1920-, 1930- и 1940-е годы — он оформлял «Весну священную» для театров Парижа, Лондона, Филадельфии, Милана и Стокгольма. Но самой яркой всегда оставалась первая постановка балета, получившая осуществление в 1913 г. во время пятого «Русского сезона С. П. Дягилева». Свет рампы спектакль увидел не только в Париже, но и в Лондоне. Всего шесть (по другим сведениям — восемь) представлений выдержал балет 1913 г., но навсегда прославил своих создателей — композитора Игоря Стравинского, балетмейстера Вацлава Нижинского и художника Николая Рериха. Постановка 1913 г. вошла в историю как лучшая из всех, осуществленных за последующие семь десятилетий.

Ее историческая значимость и современное звучание вдохновили американскую труппу под руководством Роберта Джоффри возобновить в наши дни этот «утраченный шедевр». Осенью 1987 г. реконструированному балету рукоплескали зрители Лос-Анджелеса и Нью-Йорка.

Первая же постановка «Весны священной», сломав привычные музыкальные и хореографические каноны, стала подлинным открытием. Немаловажную роль в этом триумфе сыграло и рериховское оформление спектакля.

Несмотря на то что о балете 1913 г. имеется обширная литература, деятельность Рериха-художника изучена недостаточно.

В перечне произведений художника, опубликованном в 1916 г.<sup>1</sup>, зафиксирована

но около 10 эскизов декораций к балету «Весна священная». В настоящее время некоторые из них хранятся в собрании ГРМ. Предстояло выяснить, где находятся остальные эскизы, что они собой представляют, в какой последовательности появлялись на свет и, наконец, почему их так много для двух актов спектакля. Неясным оставался вопрос — какие из предложенных художником вариантов легли в основу оформления и действительно ли «ради удешевления»<sup>2</sup> обе части балета шли на фоне одной декорации или каждый из актов имел свое оформление?

Интересным представлялся вопрос о взаимовлиянии искусств — музыки, хореографии и оформления — в процессе создания балета. В какой мере можно говорить о синтезе искусств?

Как протекала работа над созданием балета? Ведь первое упоминание о «Весне священной» относится к 1910 г., а премьера состоялась спустя три года: срок для создания спектакля по тем временам довольно большой...

Эти и другие вопросы поставили задачу максимального выявления в музейных и частных собраниях эскизов Рериха к балету, их анализа, изучения писем авторов «Весны священной» и откликов прессы того времени.

Исследование фактического и художественного материала позволило ввести в научный оборот ранее не рассматриваемые и вновь атрибутированные произведения художника. В процессе исследования определились и основные этапы работы Рериха над оформлением балета.

\* \* \*

15 июля 1910 г. газета «Русское слово» впервые сообщила о начавшейся работе над созданием балета «Весна священная». «Академик Н. К. Рерих, молодой композитор „Жар-птицы“ И. Ф. Стравинский и балетмейстер М. М. Фокин, — говорилось в ней, — работают над балетом под

названием „Великая жертва“, посвященным древнеславянским религиозным обычаям. Содержание и постановка Рериха»<sup>3</sup>.

Из заметки следует, что первоначально балет имел другое название и балетмейстером был не Нижинский, а Фокин — прославленный в то время хореограф и танцовщик. С Рерихом Фокина связывала совместная работа над «Половецкими плясками» А. П. Бородина, поразившими Париж в первом «русском сезоне», а со Стравинским — начавшееся сотрудничество над постановкой для второго «сезона» нового балета композитора — «Жар-птица».

Рерих был уже известным художником, академиком живописи, председателем объединения «Мир искусства» и директором Школы Общества Поощрения Художеств. Начинаящего композитора он знал с университетской поры, когда Стравинский учился на юридическом факультете Петербургского университета и брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова. По признанию художника, уже тогда ему казалось, что дарование Стравинского «должно дать что-то особенное»<sup>4</sup>.

Стравинского же привлекал Рерих как автор картин на темы доисторической Руси. «Я пожелал работать с Н. К. Рерихом... — писал композитор, — ибо кто же, как не Рерих, мог мне помочь в данном деле, кто, как не он, ведает всю тайну близости наших праотцов к земле»<sup>5</sup>. Помимо этого Стравинскому импонировал Рерих как живописец и декоратор. Немаловажную роль в их сотрудничестве сыграло сходство взглядов Стравинского и программных установок художественного объединения «Мир искусства», представителем которого являлся Рерих.

Таким образом, интересы авторов будущего балета во многом совпадали и у них появилось намерение сотрудничать. «Мы трое в одинаковой степени зажглись этой картиной и решили вместе работать», — сообщил в августе 1910 г. корреспонденту «Петербургской газеты» Рерих<sup>6</sup>.

С самого начала балет задумывался как *одноактный* и по времени должен был занять «максимум минут сорок»<sup>7</sup>. По мысли Рериха, эта вещь должна стать «первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизве-

дения старины»<sup>8</sup>. «Я хочу изобразить, — говорил художник, — как светлой летней ночью на вершине священного холма — известного в истории каменного лабиринта — происходит ряд ритуальных древнеславянских танцев, оканчивающихся жертвоприношением»<sup>9</sup>.

Сразу же, т. е. в 1910 г., художник приступил к работе над созданием эскиза декораций одноактного балета. Им было исполнено 3 варианта, каждый из которых при всем различии и сходстве назывался «Великая жертва». Впоследствии все 3 варианта принадлежали разным владельцам. Первый (основной) эскиз являлся собственностью жены художника, Е. И. Рерих. Позднее он переходил из одной коллекции в другую и был обнаружен нами в начале 1980-х годов в Киеве в частном собрании<sup>10</sup>. Второй вариант, принадлежавший И. Ф. Стравинскому в Париже, с помощью директора нью-йоркского Музея Н. К. Рериха Д. Энтина был найден во Флориде в частном собрании<sup>11</sup>. Во время 5-го «русского сезона» его воспроизведение появлялось на страницах французских, английских и российских журналов. Третий вариант, некогда принадлежавший одному из сыновей петербургского историка, генерал-лейтенанта Г. А. Власьева — Б. Г. Власьеву, с 1928 г. находится в коллекции Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева<sup>12</sup>. Правда, там он назван не «Великая жертва», а «Старцы» и датирован 1912 г.<sup>13</sup> Между тем известно, что работы с таким названием в 1910-е годы у Рериха не было, что варианты «Великой жертвы» создавались только в 1910 г., и что Б. Г. Власьеву принадлежал единственный эскиз к балету «Весна священная» — «Великая жертва» (третий вариант) 1910 г. создания. Подтверждают это и архивные данные<sup>14</sup>.

Все 3 варианта представляют собой, в сущности, завершенные станковые картины. В этом кроется одно из отличительных свойств театральной живописи Рериха: эскизы декораций художник, как правило, строит по законам станковой живописи.

Основной, киевский эскиз существенно отличается от других вариантов «Великой жертвы», между которыми усматривается большая близость за счет их жанрового характера. Киевский вариант представляет собой чистый пейзаж. Это один из



Н. К. Рерих.  
Великая  
жертва.  
III вариант.  
Эскиз  
декорацій

2-й части  
балета  
И. Ф. Стра-  
винского  
«Весна  
священная»,

1910 г.  
СГХМ им.  
А. Н. Ради-  
щева,  
Ж—141

Н. К. Рерих.  
Поцелуй  
Земле.  
I вариант.  
Эскиз  
декорацій  
1-й части

балета  
И. Ф. Стра-  
винского  
«Весна  
священная»,  
1912 г. ГРМ.  
Ж—1982.



первых «ночных» театральных пейзажей Рериха. Его цветовой строй обусловлен самим либретто, ведь по первоначальному замыслу «начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи»<sup>15</sup>.

Чтобы передать переходное состояние природы от ночи к рассвету, художнику требовалось ввести в оформление спектакля дополнительные световые эффекты. Работая над эскизом, Рерих мыслил категориями сцены: декорации балетного спектакля должны быть простыми, лаконичными и выразительными — на фоне живописного панно с изображением огромного небесного пространства, меняющего на протяжении действия с помощью цветных фильтров освещенность, — открытая для танцев сцена с небольшим холмообразным возвышением, имитирующим «северный лабиринт».

Могучее пробуждение земли, звучащее как гимн природе, уже в эскизе порождало особую атмосферу, «мятежно-драматическое»<sup>16</sup> настроение. Но мощи и интонационно-динамической стихии музыки «Весны священной» оно не отражало. И это естественно. Ведь в 1910 г. Стравинский только приступал к работе над балетом, поэтому говорить о влиянии музыки на живопись Рериха нет оснований. Композитор же признавался, что в этот период перед его глазами стояли образы рериховской живописи<sup>17</sup>. Из этого следует, что не нужно исключать возможность влияния «ночного» эскиза и его вариантов на рождение музыкальных образов «Весны священной».

Второй вариант «Великой жертвы» представляет собой картину, в которой лишь огромное небо и вершина пологого холма с уложенными вокруг нее ритуальными камнями напоминают о родстве с киевской работой. Сюжет этой картины (которую весьма затруднительно назвать эскизом) лишь косвенно связан с содержанием балета. Однако же авторское название этого произведения: второй вариант эскиза декораций «Великая жертва».

Третий, саратовский вариант по формальным признакам также более станковый, нежели театральный, и может вполне рассматриваться как сцена из спектакля, представляющая собой некий языческий ритуал, в котором участвуют седобородые старцы.

Три варианта эскиза декораций, предназначенные для одноактного балета, были готовы уже в 1910 г. Постановка планировалась на следующий, 1911 г., однако Стравинский оставил начатую работу над «Весной священной» и вплотную занялся балетом «Петрушка». Дягилев в письме к Рериху сокрушался: «Как досадно, что Стравинский не поспевает к весне с балетом...»<sup>18</sup>

13 июня 1911 г., ровно через год после успешного дебюта «Жар-птицы», Париж рукоплескал «Петрушке» Стравинского. В следующем месяце возобновилась работа над «Весной», ставшей как бы заключительной частью хореографического триптиха Стравинского в ряду балетов: «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная».

Встретившись летом 1911 г. в смоленском имении М. К. Тенишевой Талашкино, композитор и художник обратились к составлению более подробного плана будущего балета. Как и прежде, в нем не было определенного драматического сюжета, однако теперь балет состоял уже из двух актов, названных «Поцелуй Земле» и «Великая жертва». По предложению Стравинского события первой части должны были проходить днем, а второй части — ночью. Впоследствии эту мысль он развил в музыке, отведя значительное место пейзажу, наиболее рельефно воплотившемуся в «звонкой, солнечной музыке „Весенних гаданий“ и лунном ноктюрне Вступления ко второй части»<sup>19</sup>. Рериху принадлежала идея воспроизвести в хореографии «старые обрядовые церемонии»<sup>20</sup>. Они также нашли свое выражение в музыке балета.

В письме к Дягилеву художник так описывал содержание будущего балета: «...первая картина „Поцелуй Земле“ переносит нас к подножью священного холма, на зеленые поляны, куда собираются славянские роды на весенние игры. Тут и старушка колдунья, которая гадает, тут игры в умыкание жен, в города, в хороводы. Наконец, наступает самый важный момент: из деревьев приводят старейшего мудрейшего, чтобы он дал расцветшей земле священный поцелуй...»

После яркой радости земной во второй картине мы переносимся к мистерии небесной. Девушки ведут на священном холме среди заклятых камней тайные игры и избирают избранную жертву, которую



*Великая  
жертва.  
I вариант.  
Эскиз  
декораций  
2-й части  
балета*

*И. Ф. Стравинского  
«Весна  
священная»,  
1910 г.  
г. Киев,  
частн. собр.*

*Н. К. Рерих.  
Поцелуй  
Земле.  
III вариант.  
Эскиз  
декораций*

*1-й части  
балета  
И. Ф. Стравинского  
«Весна  
священная»,*

*1912 г. АКГ  
им.  
Б. М. Кустодиева,  
Ж—310.*

величают. Сейчас будет она плясать последнюю пляску, а свидетелями этой пляски будут старейшины, которые набросят на себя медвежьи шкуры, и в знак того, что медведь считается человеческим пратцом, Старейшины передадут жертву богу солнца Яриле...»<sup>21</sup>

До «Весны священной» балетный театр не знал языческой Руси, хотя в русской культуре начала века «мечты о воскрешении темной стихии славянского язычества, древних культовых обрядов»<sup>22</sup> постепенно получали свое воплощение в поэзии С. Городецкого, А. Блока, в прозе А. Ремизова, в статьях и живописи Н. Рериха. «Все ищем красивую древнюю Русь», — писал художник<sup>23</sup>. Художественная интеллигенция начала века с повышенным вниманием относилась и к искусству славян-язычников. В нем она видела «спасительное обновление европейской культуры». Достаточно назвать произведения П. Пикассо, «Скифскую сюиту» С. Прокофьева, «Колокола» С. Рахманинова, симфонические опусы А. Скрябина и, конечно же, балет-симфонию «Весна священная» с присущей ей мироощущением языческого славянства и созвучием современности.

Осенью 1912 г. работа Стравинского была завершена, и 22 ноября газета «Речь» оповестила своих читателей о рождении музыки нового балета<sup>24</sup>. На Рериха музыка произвела сильное впечатление. «Чувствуется в ней непосредственное общение с землею, — говорил он. — При полном отсутствии этнографичности она полна какого-то общего доисторического проникновения»<sup>25</sup>. Это отвечало интересам и представлениям самого художника.

Спустя несколько месяцев после талашкинской встречи возобновил прерванную работу над оформлением балета и Рерих.

Надо сказать, что 1912 год был самым «театральным» в творческой биографии художника. Его декораторская деятельность охватывала не только антрепризу С. П. Дягилева, но также театры Москвы и Петербурга. В Петербурге в его оформлении шли драмы Лопе де Вега «Фуенте Овехуна» (Старинный театр) и А. Н. Островского «Снегурочка» (Театр Рейнеке). В разгаре находилась работа над ибсеновским «Пер Понтом» для Московского Художественного театра и оперой Р. Вагнера «Тристан и Изольда» для Частной оперы С. И. Зимина. Эскизы ко всем пе-

речисленным постановкам, бесспорно, представляют собой лучшие образцы русского театрально-декорационного искусства начала века.

К балету «Весна священная» в 1912 г. Рерих исполнил 3 варианта эскиза декораций первого акта. Все они получили название «Поцелуй Земле» и в настоящее время находятся в музейных коллекциях Санкт-Петербурга и Астрахани. Подобно основному (киевскому) эскизу ко второму акту, каждый из них представляет собой чистый пейзаж и каждый по своей законченности тяготеет к станковой живописи.

Проследить последовательность работы художника над созданием эскизов к балету, пронаблюдать за его поисками средств художественной выразительности позволили найденные нами в музейном и частных собраниях ранее не исследованные небольшие этюды к каждому из 3 вариантов.

Сравнивая и сопоставляя стилистические особенности всех эскизов, удалось выявить первый этюд, с которого началась работа над оформлением первого акта<sup>26</sup>. В этюде, как и в самом эскизе декорации<sup>27</sup>, в центре композиции художник изобразил одинокую сосну с искривленным мощным стволом и пышной кроной. Справа и слева, фланкируя края эскиза, подобно кулисам, высятся холмы, поросшие густым еловым лесом. В центре композиции, за изображенным стволом дерева, в этюде лишь намечен небольшой водоем, а в законченном варианте написано синее среди холмов озеро. У самой границы с водой озерные берега еще хранят остатки белеющей изморози и уходящей стужи. Но легкий зеленоватый покров холмов подсказывает воображению зрителей о наступлении весны. Однако это лишь начинающееся пробуждение природы, а не весеннее ликование, необходимое для фона «картин радости земной». Образно-пластический строй эскиза вызывает невольные ассоциации с музыкальными фрагментами балета, с его циклопичностью, торжественной медлительностью и тяжеловесностью. Но главной идеи балета Стравинского, идеи пробуждения и беспредельного роста жизненных сил, выраженной и весенней прозрачной симфонии, здесь нет. Вероятно, это была одна из причин, способствовавших тому, что художник обратился к созданию второго варианта.



Н. К. Рерих.  
Сцена из  
балета  
И. Ф. Стравинского  
«Весна  
священная».  
Париж.  
Театр  
Елисейских  
полей, 1913 г.



Н. К. Рерих.  
Сцена из  
балета  
И. Ф. Стравинского  
«Весна  
священная».  
Лондон,  
1913 г.

Он вновь сделал небольшой этюд<sup>28</sup>, в котором сохранил основные композиционные особенности предыдущего варианта, но несколько изменил колористическую гамму, построив ее на сочетании более ярких цветовых пятен, отвечающих динамичному направлению музыки первой части балета. Художник изменил и отдельные детали композиции: вместо раскидистой крепкой сосны в новом эски-

зе появился прямой и кряжистый дуб с обнаженными, нервно искривленными ветками. Дуб так же, как и сосна, символизировал силу и вечность земли. Теперь не только на вершинах холмов, но и на их спусках росли деревья, и это были не остроконечные северные ели, а белоствольные березки, своей юношеской стройностью еще более подчеркивающие крепость и кряжистость дуба.

Весенний этюд послужил основой для законченного второго варианта эскиза «Поцелуя Земле»<sup>29</sup>. В нем дуб стал еще более кряжистым, а его судорожно скрюченные ветки — еще более напряженными. На сочной зелени холмов наряду с красноватыми пятнами цветов появились горячие вспышки желтых одуванчиков и куपाков. И уже не пробуждение, а ликование земли в ее весеннем обновлении отличает этот эскиз. Не исключено, что на рождение этого варианта оказала влияние музыка балета, привнеся в рериховскую живопись сходные образы.

При всех достоинствах эскиза он также не вполне отвечал поставленным перед оформлением спектакля задачам. Главная доминанта первых двух вариантов — одинокое дерево требовала бы повышенного внимания зрителей, отвлекая их от балетного действия.

Возможно, поэтому Рерих обратился к третьему варианту «Поцелуя Земле». Эскиз декорации находится в Астраханской картинной галерее<sup>30</sup>, а этюд к нему — в частном собрании<sup>31</sup>. Они близки первым двум вариантам и в то же время отличаются от них. Вместо доминирующего дерева на первом плане Рерих изобразил огромный рябой валун, вместо одного озера появились два небольших озера. Линию горизонта почти полностью закрыла собой огромная зеленая гора. На холмах художник изобразил знакомые по второму варианту белоствольные березки и цветы.

Своим живописно-пластическим строем третий вариант «Поцелуя Земле» наиболее отвечал музыке Стравинского и задаче оформления первой части балета.

Именно астраханский вариант послужил основой для написания декораций. Это подтверждают зарисовки французской художницы Валентины Гросс, сделанные во время спектакля, и фотоснимки, опубликованные на страницах печати в дни премьеры балета. Они же свидетельствуют о том, что декорации создавались для Парижа и Лондона отдельно. Оформление балета органично вписывалось в общую ткань спектакля, уступая, однако же, приоритет новаторству музыки и хореографии.

Исполнителями декорации первой части балета были художники С. Ю. Судейкин и А. К. Аллегри, а второй части — М. Н. Яковлев и П. С. Наумов. Это за-

фиксировано в прижизненном списке произведений Рериха<sup>32</sup>. Однако же Рерих, вспоминая о премьере балета, писал, что «ради удешевления» обе части шли в одной декорации<sup>33</sup>.

В литературе, как критической, так и мемуарной, порой встречается противопоставление рериховских декораций музыке и хореографии балета. Думается, что каждая из составных частей спектакля выполняла свою функцию. Действительно, рериховское оформление было более традиционным, нежели музыка и танцы, но именно оно создавало ощущение реальности происходящего действия. Кроме того, традиционность оформления не вредила синтезу, а как раз, наоборот, быть может, именно она позволяла наилучшим образом *слышать* новаторскую интонационно-динамическую природу музыкального языка Стравинского и *видеть* симфоническое балетное действие нового типа с необыкновенной для того времени техникой, диковинной пластикой и завораживающей стихией ритма.

Только в союзе с костюмами получали свою истинную жизнь рериховские декорации. Костюмы же были не менее новаторскими, чем музыка и хореография. Этнографическая достоверность сплеталась в них с художественно-поэтическим вымыслом.

Эскизы костюмов были готовы уже к концу осени 1912 г. Получив их от Рериха, Стравинский пришел в восторг. «...Я безумно рад, — писал он, — что вышло так именно, я их увидел — и, боже, как они мне нравятся — это чудо! — лишь бы их сшили бы хорошо!»<sup>34</sup>

В этом же письме, датированном 1 декабря 1912 г., композитор сообщил существенную для нас новость. «Нижинский, — писал он, — должен был вчера, в пятницу, начать ставить „Весну“...»<sup>35</sup> Из этого следует, что вместо балетмейстера Фокина к репетициям «Весны священной» в декабре 1912 г. приступил его ученик Вацлав Нижинский, «со страстным рвением и самозабвением принявшийся за дело»<sup>36</sup>. Замена балетмейстеров произошла из-за разрыва отношений между Дягилевым и Фокиным, но главным образом из-за того, что эстетические взгляды Фокина уже не отвечали ни самой музыке, ни представлениям о будущем балете ее автора — Стравинского.

Первоначальный замысел Стравинского — Рериха — Фокина кардинально изменился. Музыка Стравинского отошла от мирискуснического ретроспективизма. Композитора влекла возможность симфонического обобщения стихии народного праздника.

Перед Нижинским экспрессивная музыка балета-симфонии открывала широкий простор для создания нового хореографического стиля, стиля, несущего отпечаток первобытной эпохи. В «Весне священной» Нижинский исключил все признаки классического танца. Вместо па здесь властвовал жест, «и жест длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный»<sup>37</sup>. Стилизованная пластика угловатых жестов, экстазных и скованных поз танцовщиков ассоциировалась с образами древнерусской живописи. Так, при определении стиля хореографии Нижинского появилось новое метафорическое выражение — «иконописный кубизм».

Нижинский приступил к репетициям, когда Стравинский завершал сочинение музыки, а у Рериха уже были готовы необходимые эскизы декораций и костюмов. Из этого следует, что речи о влиянии хореографии на музыку и оформление быть не может. Однако обратное воздействие несомненно имело место. Свидетельство тому — четырехручный клавиш, содержащий хореографическую концепцию композитора, иначе говоря, указания Стравинского Нижинскому<sup>38</sup>. Точно следуя музыкально-ритмической конструкции, балетмейстер создал своего рода «пластический слепок музыки Стравинского»<sup>39</sup>.

В то же время Нижинский внес в хореографию и собственное видение, которое во многом складывалось под воздействием авангардного искусства, выставки которого он регулярно посещал вместе с Дягилевым. Именно влияние авангардного искусства породило геометрическую статуарность поз, изломанность движений и жестов танцовщиков.

Не могли не сказаться на хореографии и рериховские эскизы костюмов. Помимо главного и весьма утилитарного назначения с помощью костюма и грима создавать зрительный образ персонажа эпохи языческой Руси (разумеется, с учетом художественной целостности спектакля) эскизы по-своему создавали рисунок ро-



ли, смыкающейся с «иконописным кубизмом» Нижинского.

Ни в каких других театральных работах Рерих не подходил так близко к искусству авангарда, как в эскизах костюмов к «Весне священной» 1913 г. Подспудное желание ввести в свои произведения элементы современного искусства, сама музыка во всем ее новаторстве и современности сказались на рериховских образах. Вместе с тем изображение неуклюжести поз персонажей в эскизах обусловлено и стремлением художника к исторической подлинности. Стравинский, зная, что эскизы костюмов готовились по образцам из тенишевской коллекции, радовался, что они «настолько же точно соответствуют исторически, насколько удовлетворительны сценически»<sup>40</sup>.

В. Гросс.  
Великая  
священная  
пляска.  
Избранница.  
Балет  
И. Ф. Стравинского  
«Весна  
священная»,  
1913 г.

Рассчитанные на ритуальный характер и относительную простоту движений, костюмы вопреки традиционному балетному правилу в значительной степени были обытовлены, т. е. вместо легких туник и трико на танцовщиках появились посконные рубахи, а вместо пуантов — лапти и онучи. Исследователи творчества художника справедливо отмечали «стилистическую ансамблевость рериховских костюмов»<sup>41</sup>. Украшенные различными орнаментами, белые и красные костюмы выделялись среди ярко зеленеющих холмов. Вся эта звонкая декоративная гамма порождала ощущение праздника, весенней свежести, прикосновения к далекой и неведомой зрителям поре «юности человечества».

Эскизы костюмов к «Весне священной» 1913 г. в большинстве своем дошли до наших дней и хранятся в музейных и частных собраниях<sup>42</sup>. Наряду с лучшими театральными работами художника они прочно вошли в историю театрально-декорационного искусства. И все же согласимся с мнением историка балета В. М. Красовской, что костюмы «были слишком красивы для намеренно примитивной обобщенности музыки и слишком для нее индивидуализированы. Столь тонким чувством орнамента не могли обладать люди на том уровне развития, на каком давала их музыка»<sup>43</sup>.

Как отмечалось выше, эскизы к «Весне священной» создавались Рерихом в один период с эскизами к драме Островского «Снегурочка». Несмотря на различие жанров постановок, и стилистически, и образно они имеют много общего, хотя, казалось бы, один спектакль балетный, а другой — драматический. Однако, как показывает оформление этих спектаклей, жанровое различие для Рериха не носило принципиального значения». Близки между собой «Урочище» из «Снегурочки» и «Поцелуй Земле» из «Весны священной», близки и образы Мороза («Снегурочка») и Жреца («Весна священная»).

Интересно, что почти в полном объеме сохранились и находятся ныне на Западе сами костюмы к постановке 1913 г. Время от времени они появляются на различных выставках. Так, в 1984 г. 11 оригинальных костюмов из коллекций лондонских музеев экспонировались на выставке, посвященной И. Ф. Стравинскому в Базеле<sup>44</sup>.

Любопытен и тот факт, что эти костюмы были использованы повторно в 1920—1921 гг. в новой постановке «Весны священной», осуществленной Л. Ф. Мясным для парижской антрепризы С. П. Дягилева.

В год первой премьеры балета Русское музыкальное издательство выпустило в свет четырехручный клавир «Весны священной» с посвящением композитора Н. К. Рериху. Для художника это стало своеобразным символом: его воображение не оставляли образы балета на протяжении всей жизни. И уже в конце ее, в 1945 г., находясь в далекой Индии, он пишет станковую картину с названием «Весна священная»<sup>45</sup>.

Лучшей же работой Рериха над оформлением «Весны священной» был балет 1913 г. — недолговечный спектакль, рожденный творческим воображением русских авторов и никогда не шедший на российской сцене, спектакль, оставивший глубокий след не только в отечественной, но и в мировой культуре.

\*

<sup>1</sup> Перечень произведений Н. К. Рериха в хронологическом порядке, в связи с обозначением некоторых сведений из жизни художника // Рерих / Текст Ю. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова, С. П. Яремича. Пг., 1916. В «Перечне...» эскизы декораций «Великая жертва» 1910 г. создания (варианты) ошибочно введены повторно в раздел произведений 1912 г.

<sup>2</sup> Рерих Н. К. Встречи // Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974. С. 193.

<sup>3</sup> Русское слово. 1910. 15 июля.

<sup>4</sup> Рерих о Стравинском // Петербургская газета. 1913. 28 мая (№ 144).

<sup>5</sup> Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971. С. 76.

<sup>6</sup> Балет художника Н. К. Рериха // Петербургская газета. 1910. 28 авг. (№ 235). С. 4.

<sup>7</sup> Эль. Наши беседы. У Н. К. Рериха // Обзорение театров. 1910. 30 сент. (№ 1187). С. 14.

<sup>8</sup> Балет художника Н. К. Рериха // Там же.

<sup>9</sup> Эль. Указ. соч.

<sup>10</sup> «Великая жертва». Первый (основной) вариант. 1910. Карт., темп., паст., 54 × 75. Собр. Я. А. Уманской, Киев.

<sup>11</sup> «Великая жертва». Второй вариант. 1910. Карт. темп., паст. 71,8 × 79,44. Собр. семья Б. Боллинга, штат Флорида (США). На обороте картона авторская надпись: «Дорогому Игорю Федоровичу Стравинскому на память о нашем детище. Н. Рерих. 25.IV.1913».

<sup>12</sup> «Великая жертва». Третий вариант. 1910. Карт., темп. 52,3 × 75. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. Инв. № Ж-141.

<sup>13</sup> См.: Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева: Альбом. Л., 1984.



- <sup>14</sup> Списки живописных и литературных работ Н. К. Рериха, составленные А. П. Ивановым // СР ГРМ. Ф. 143. Ед. хр. 10. Л. 9; Оттиски с клише к монографии А. П. Иванова «Н. К. Рерих» — СР ГРМ. Ф. 143. Ед. хр. 28. Л. 10.
- <sup>15</sup> Балет художника Н. К. Рериха // Там же.
- <sup>16</sup> Выражение Р. И. Власовой (см.: *Власова Р. И.* Русское театральное-декорационное искусство начала XX века. Из наследия петербургских мастеров. Л., 1984. С. 155).
- <sup>17</sup> Письмо И. Ф. Стравинского Н. К. Рериху от 13(26) сентября 1911 г. // Сов. музыка. 1968. № 8.
- <sup>18</sup> Письмо С. П. Дягилева Н. К. Рериху от 9 октября 1910 г. // Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью: Переписка: Современники о Дягилеве: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 114.
- <sup>19</sup> *Ярустовский Б. И.* Стравинский. Эскизная тетрадь (1911—1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 181.
- <sup>20</sup> Там же. С. 168.
- <sup>21</sup> Письмо Н. К. Рериха С. П. Дягилеву. Начало 1913 г. // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. С. 120.
- <sup>22</sup> *Давыдова М. В.* Театральное-декорационное искусство // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). Кн. 4. М., 1980. С. 203.
- <sup>23</sup> *Рерих Н.* Подземная Русь // Рерих Н. Собр. соч. М., 1914. Кн. I. С. 207.
- <sup>24</sup> Новый балет «Весна священная» // Речь. 1912. 22 нояб. № 32.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> «Поцелуй Земле». Первый вариант. Этюд. 1912. Бум., паст., 16×35. Собр. Е. М. Величко, Москва.
- <sup>27</sup> «Поцелуй Земле». Первый вариант. 1912. Карт., темп. 56×81. ГРМ. Инв. № Ж-1982. Первоначально собственность Б. В. Слепцова.
- <sup>28</sup> «Поцелуй Земле». Второй вариант. Этюд. 1912. Бум. на карт., акв., бел., граф. карандаш, темп. 17×25,5. ГРМ. Инв. № Р-57591. Первоначально собственность С. Л. Бертенсона.
- <sup>29</sup> «Поцелуй Земле». Второй вариант. 1912. Карт., темп., 62×94. ГРМ. Инв. № Ж-1979. Первоначально собственность А. В. Руманова.
- <sup>30</sup> «Поцелуй Земле». Третий вариант. 1912. Бум. на карт., темп., 53×82. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева. Инв. № Ж-319. Первоначально собственность С. А. Кусевидского.
- <sup>31</sup> «Поцелуй Земле». Второй вариант. Этюд. 1912. Бумага, гуашь, карандаш, белила. 14×19,7 (в свету). Собр. И. В. Корецкой, Москва. Первоначально собственность семьи художника. В письме автору от 29 июня 1987 г. И. В. Корецкая сообщила, что посетивший ее дом в конце 1950-х годов «старший сын Н. К. Рериха, Юрий Николаевич, радостно ахнул, увидев эту вещь: она висела у него над кроватью в детской» (архив автора).
- <sup>32</sup> См.: Перечень произведений Н. К. Рериха в хронологическом порядке. С. 219—220.
- <sup>33</sup> См.: *Рерих Н. К.* Встречи. С. 193.
- <sup>34</sup> Письмо И. Ф. Стравинского Н. К. Рериху от 1(14) декабря 1912 // Сов. музыка. 1966. № 8. С. 62.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> Письмо И. Ф. Стравинского А. К. Стравинской от 17 марта 1912 г. // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. С. 467.
- <sup>37</sup> *Волконский С.* Русский балет в Париже. 1913—1914 // Отклики театра. Пг., 1914. С. 48.
- <sup>38</sup> Подробно об этом см.: *Стравинский И. Ф.* Хореография Стравинского — Нижинского // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. С. 93—101; *Ярустовский Б. И.* Стравинский. С. 162—206.
- <sup>39</sup> *Вершинина И. Я.* Ранние балеты Стравинского. М., 1967. С. 143.
- <sup>40</sup> Игорь Стравинский. Диалоги. С. 76.
- <sup>41</sup> *Власова Р. И.* Указ. соч. С. 156.
- <sup>42</sup> Эскизы костюмов хранятся ныне в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, в Краснодарском краевом художественном музее им. А. В. Луначарского, в Государственной картинной галерее Армении, в Киевском музее русского искусства, в собрании Г. Рябова, США.
- <sup>43</sup> *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. I. Хореографы. Л., 1971. С. 431.
- <sup>44</sup> Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild: Katalog der ausgestellten Bildnisse und Entwürfe für die Ausstattung seiner Bühnenwerke. Kunstmuseum Basel. 6. Juni bis 9. September 1984, N 236.
- <sup>45</sup> «Весна священная». 1945, х., темп., 56,5×122. ГРМ Инв. № Ж-7093.

К ВОПРОСУ О ТОМ,  
КТО ИЗОБРАЖЕН НА РИСУНКЕ И. Е. РЕПИНА,  
ПОДАРОМ ИМ А. Ц. ПУНИ 13 МАРТА 1921 г.

*Д. С. Лихачев*

В статье М. А. Немировской «Новые приобретения рисунков И. Е. Репина в Третьяковской галерее»<sup>1</sup> опубликован портрет молодой женщины работы И. Репина. Автор статьи справедливо предполагает, что изображена на портрете одна из дочерей виолончелиста Марининского театра в Петрограде Андрея (Альберта) Цезаревича Пуни, имевшего дачу в центре Куоккалы (дачная местность под Петербургом на берегу моря, где жил И. Е. Репин, теперь носящая имя художника). Главным аргументом в пользу того, что здесь изображена одна из дочерей — справедливо указывает автор, — дарственная надпись: «Илья Рѣпинъ (с росчерком в конце фамилии. — Д. Л.) Андрею Цезаревичу Пуни. 1921 г. 13/III». На необычности такого рода надписи мы остановимся ниже. Сейчас же укажем на одну явную ошибку в статье М. А. Немировской.

Всех трех дочерей А. Пуни автор статьи (вслед за другими, писавшими об этой семье) считает девицами. Из трех девиц автор предполагает, что изображена средняя сестра Юлия. Автор не обратила внимание, что на правой руке у изображенной — обручальное кольцо. Далее, надпись сделана в два приема, причем сперва это была только подпись — «Илья Рѣпинъ» с росчерком в конце этой подписи, а затем несколько отличающимся начерком приписано: «Андрею Цезаревичу Пуни» — и дата, очевидно — дарения. Наиболее обычный способ дарственных надписей — сперва указывается, кому делается подарок, а в конце дарственной надписи расписывается даритель. Ясно, что дата создания портрета и дата дарения в данном случае различны. Тем более, что рисунок Репина не мог быть сделан в марте: женщина изображена в летнем белом пляжном костюме. Третья важная деталь — в левом верхнем углу портрета можно рассмотреть неясное изображение башни Эйфеля в Париже. Два нижних яруса этой башни

изображены довольно точно. Автор публикации правильно пишет о «беспорядочной массе зеленовато-черных штрихов, воссоздающих некое подобие пейзажа»<sup>2</sup>. Однако я утверждаю, что этот намек на пейзаж изображает тот участок сада Пуни, который выходил к пляжу. Это ясно тем более, что головной убор молодой женщины — пляжный, бывший в моде среди куоккальских дам в самом начале войны.

Перехожу к личным воспоминаниям. Мария Альбертовна Пуни, которая, по моему убеждению, изображена на рисунке Репина, была подругой моей матери. Она была замужем за обрусевшим немцем Штерном, переменившим в начале первой мировой войны свою фамилию на Астров. У них был сын Миша, с которым я дружил и в Куоккале, и в Петрограде (наши квартиры находились на одной улице — Гатчинской Петроградской стороны; у Штерн в собственном доходном доме угол Большого проспекта, а у нас в Первой государственной типографии, где работал мой отец). Зимой 1920—1921 гг. семья Астровых-Штерн выехала в Париж через Финляндию, где должна была навестить отца, жившего в Куоккале. Брат Марии Альбертовны находился в это время в Берлине. Почему был выбран Париж и почему Мария Альбертовна не решилась остаться в Куоккале — я не знаю. Возможно, такое решение Астровых-Штерн приняла из-за не совсем сложившихся отношений с сестрами Марии Альбертовны от второго брака. При отъезде нам были оставлены некоторые фамильные вещи: миланский кофейник (дед Марии Альбертовны — известный балетный композитор Цезарь Пуни был родом из Милана), гобелен, Детская энциклопедия со штампами печатки «Миша Штерн» и еще что-то в таком роде. Можно предположить поэтому, что замужняя женщина, изображенная не портрете, — это славившаяся своей экспансивностью Мария Альбертовна. Она носила не только ша-

ровары (иногда), но и золотой браслет на щиколотке ноги (в десятые годы юбки стали укорачиваться и подол их едва достигал щиколотки). Прозвище у Марии Альбертовны было «демоническая женщина» (таково было название одного из рассказов Теффи или Аверченко). Она вела себя экстравагантно, увлекалась художниками-авангардистами (здесь несомненно сказывалось влияние ее брата — известного художника Ивана Пуни) и «левыми» поэтами — в частности, Маяковским, одно время жившим в Куоккале недалеко от Пенат. Отец Марии Альбертовны виолончелист, перешедший в православие и переименовавший свое имя Альберт на Андрей, был чадолюбив и русофил. Вместе с Репиным они оба ходили в куоккальскую православную церковь. Астров-Штерн также часто бывал в церкви, и его можно было бы назвать даже очень богомольным.

У дам начала века было модно самим мастерить себе что-то из нарядов. Создавались в связи с этим местные моды. Так, в сохранившихся у меня фотографиях Мисхора 1911 г. в Крыму дамы одеты в повойники, я помню, как их шили. Они были самых ярких цветов. В 1915 г. (а может быть, и раньше) дамы шили себе белые панамки с черными лентами (черные ленты на шляпах корреспондировали с черными поясами на белых платьях для пляжа). У меня сохранились фотографии моей матери — одна в белом платье с узким черным поясом, другая в похожем на шапочку Марии Альбертовны головном уборе, но без назатыльника. Поскольку дача Пуни находилась на самом краю поселка у моря (сад бы полузасыпан песком, заносившимся ветром с моря) в основном бору — Мария Альбертовна могла позировать Репину в пляжном белом костюме (в те времена дамы сидели на пляже в платьях под зонтиками в легких шляпах).

Мое предположение сводится к следующему. На портрете несомненно изображена замужняя дочь Андрея Цезаревича Пуни — Мария Альбертовна. Портрет сделан в 1915 или ближайшем году (1914, 1916 — в последнем году Мария Альбертовна несомненно покинула свой военный госпиталь, где она работала сестрой милосердия с 1914 г.). После прощального визита к отцу Марии Альбертовны И. Е. Репин подарил тяжело пережива-



вшему разлуку с дочерью отцу сделанный им ранее портрет, приписав к своей подписи дарственную надпись — «Андрею Цезаревичу Пуни», и поставил дату подношения — 13 марта 1921 г. Неясный абрис Эйфелевой башни, очевидно сделанный также в это время, должен был напоминать отцу, что дочь находится в Париже. Улыбка Марии Альбертовны и ярко-черные глаза были для нее чрезвычайно характерны. Думается, что и мои личные впечатления от Марии Альбертовны не совсем изгладились из моей памяти: Мария Альбертовна каталась в нашей мальчишеской компании (Миша Штерн, мой старший брат, я и внук сенатора Сергея Валентиновича Иванова — Бутлеров) на «гигантских шагах», устроенных в саду Пуни. К. Чуковский называет старшую дочь Пуни «девушкой» в своих воспоминаниях. Благодаря своей резвости и молодости она вполне могла производить впечатление девушки. Муж ее — скучноватый немец, управляющий собственным домом Пуни на Гатчинской улице редко ее сопровождал. К нам она, во всяком случае, приходила обычно одна, и приход ее был всегда шумным и веселым. С моей матерью Мария Альбертовна была одного возраста (моя мать родилась в 1880 г.).

И. Е. Репин.  
Портрет  
М. А. Пуни,  
1915—  
1916 гг.

\*

<sup>1</sup> Немировская М. А. Новые приобретения рисунков И. Е. Репина в Третьяковской галерее // Музей. М.: Советский художник, 1987. № 7.

<sup>2</sup> Чуковский К. И. Репин в «Чукоккале» // Художественное наследство. Репин. М.; Л., 1949. Т. 1.

## ИЗ ПЕРЕПИСКИ И. Е. РЕПИНА С ХУДОЖНИЦЕЙ Е. А. КИСЕЛЕВОЙ

*М. И. Лулева*

Более полувека, живя на чужбине, как великую ценность хранила Елена Андреевна Киселева<sup>1</sup> письмо своего учителя и старшего друга Ильи Ефимовича Репина.

Уроженка Воронежа Е. А. Киселева была дочерью видного математика и педагога Андрея Петровича Киселева<sup>2</sup>, автора широко известных школьных учебников по математике и физике. В 1898 г. она поступила в Высшее художественное училище при Петербургской Академии художеств, где с 1900 г. занималась в мастерской И. Е. Репина. В 1907 г. за конкурсную картину «Троицын день» Е. А. Киселева получила не только звание художника, но также право на пенсионерскую поездку во Францию и была первой женщиной-художницей, заслужившей эту честь.

И. Е. Репин высоко ценил талант своей ученицы. Ее он называл в числе лучших женщин академии. «В моей студии отличались: Елена Маковская, Остроумова, Епифанова, Киселева, Тарновская<sup>3</sup>»<sup>4</sup>.

Перед выходом Е. А. Киселевой на конкурс И. Е. Репин посетил ее мастерскую. Внимательный и добросердечный педагог, обеспокоенный тревогами, сомнениями своей воспитанницы, адресовал ей ободряющее письмо, желая поддержать ее творческое настроение и уверенность в своих силах<sup>5</sup>.

По окончании академии обстоятельства жизни сблизили Елену Андреевну с семьей И. Е. Репина и с обществом тех интересных людей, которые окружали его в «Пенатах».

«Мы все жили в Куоккала одно время,— писала мне Елена Андреевна 27 ноября 1968 г.— Живя в Куоккала, я была близка с Репиным (если смею так сказать) и с Чуковским. Встречала там и Маяковского».

В парке репинских «Пенат» Е. А. Киселева написала одну из своих лучших поэтических картин «Дачницы» (1915). Упоминание о дружеском расположении

И. Е. Репина к Е. А. Киселевой встречается также в мемуарах К. И. Чуковского: «...он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселевой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Павлом Трубецким)»<sup>6</sup>.

С книгой К. И. Чуковского Е. А. Киселева познакомилась лишь в 1970 г. после того как возобновилась ее связь с родиной. Прожившая долгие годы в отрыве от отчей земли, она не потеряла поэзии воспоминаний о безвозвратно ушедшем милом ей времени и была растрогана до глубины души.

«Вам бесконечно благодарна за присылку этой книги „Репин“. Какое счастье в конце моей жизни снова пережить это, может быть, лучшее время моей жизни — мое пребывание в дачной местности «Куоккала», рядом с учителем моим великим Репиным и с очаровательным приятелем моим Корней Ивановичем Чуковским. Тогда была война (началась), но около Репина группировались всегда исключительные люди. И я тогда еще была настоящая художница, а после стала жена, мать, потом беженство, а искусство от меня отошло далеко. Я с таким наслаждением теперь буду читать эту книгу»<sup>7</sup>.

Отдаленные, но не заглушенные временем, всплывавшие в ее сердце воспоминания о Репине звучали в письмах и почтительно, и по-человечески тепло:

«Когда я жила в Финляндии в 1915—16 годах, я бывала на его „средах“. На его „среды“ приезжало из Петербурга много людей — писателей, актеров, художников. Ко мне он всегда оч.(ень) хорошо относился».

Жил он интересно, как-то по-особенному. На его именины на „Илью“ собиралось много народа из Петербурга. На поляне перед домом ставили большой стол с приборами. Украшался ветками рябины, цветами. И подавали богатое угощение — исключительно вегетарианское»<sup>8</sup>. Одновременно с этим письмом

Елена Андреевна посылала мне любовно берегавшийся, дорогой для нее автограф учителя с необыкновенно волнующими словами: «Это письмо, что я получила от Репина, написанное той же рукой, что писала „Ивана Грозного“, „Запорожцев“ и „Бурлаков“, все равно, что в нем написано, для меня дорого, но я не знаю, что с ним делать. Скоро ни меня, ни моего мужа не будет... Я Вам его посылаю, просто сохраните у себя: Вы стоите близко к живописи, Вам тоже будет дорого это письмо, написанное великим живописцем»<sup>9</sup>.

Вот это письмо:

23/III 21

Куоккала

Дорогая

Елена Андреевна.

Ваше письмо произвело на меня отрадное впечатление. Вы испытываете тоску по родине. Значит Россия живет и значит, она опять соберет своих детей и будет еще жить хорошо. А то, ведь за это время сумасшествий, так все уже отчаялись, так дичают... А вдруг опять живая душа — и вернется в эту бесконечную преемственность жизни к лучшему.



Е. А. Киселева с сыном Арсением, 1920-е годы, фотография (публикуется впервые)



Илья Ефимович Репин, 1920-е годы, фотография



Е. А. Киселева, 1950-е годы, фотография (публ. впервые)

→  
Письмо И. Е. Репина Е. А. Киселевой от 23 марта 1921 г.

23  
II  
Дорогой  
Евгений Александрович

Ваше письмо пришло на меня  
отрадное вчерашнее — Не забыла  
ваше письмо по поводу. Знаете  
Россия имеет и имеет она имеет себе  
жесткие стены и будет еще жестче  
жестче. А так ведь за это время страна  
меняется, так ведь уже обиделись, так  
дико... А ведь, ох, ох, ох (душа)  
и восторг в эту бездонную пропасть  
ростом души к чудесу.

Ваше письмо, сейчас же по прочтении,  
я снес Ник. Алекс. Это так близко.  
Да, он все на той же вашей даче.  
Он великолепный хозяин, переустроил ее  
— приделал зимний вход и каждый год  
задает несколько лукулловских обедов:  
и все сам, и так роскошно, вкусно и обильно;  
и сколько сластей! Напитков! Да, ведь  
необыкновенно (по нынешним временам) какое  
объедение; и чай у него такой вкусный...

А у меня, по средам, бывают лекции по разным  
предметам, разных лекторов. Бывает по 40 чел.  
слуш. наверху, в мастерской. Были холода и мы  
сидели в шубах, шапках и калошах. От 4-х до 7 час.;  
ну, конечно, с возражениями, разговорами и, слава  
Богу... Кроме сего я привыкаю к нашей русской  
церкви, пою, с певчими, на клиросе и меня уже тянет  
по воскресеньям. И это примитив народной веры  
имеет много успокоительного. Да, это все же, самая  
близкая форма общения со Вселенной — чувству-  
ешь, что не один...

Вера<sup>11</sup> в Петрограде, в Алекс. театре, письма  
доходят редко. Юрий<sup>12</sup> работает — интересный  
и совсем новый натуральный художник.

А Вы, неужели бросили живопись? Вот не верю:  
Вы слишком огромный талант, чтобы бросить. Еще  
обрадуете, надеюсь.

Всего самого лучшего.

Ил. Репин<sup>13</sup>.

К счастью, в репинском архиве Академии  
художеств СССР сохранилось ответное письмо  
Е. А. Киселевой к И. Е. Репину. Это скорбная  
исповедь человека, которым неотступно владеет  
тоска по родине, горькое ощущение утраты того,  
что прежде составляло ценность жизни; чувство  
отверженности, вызванное переменной в судьбе.

8 апреля 1921.

Serbie Belgrade story senjas Majdanska 35.  
Глубоковуважаемый и дорогой  
Илья Ефимович.

Как Вы меня обрадовали известием о том, что  
мой бывший муж жив и благополучен и тем, что  
Ваше письмо пришло из тех мест, где я жила  
своей прежней жизнью, пишете о Вашей жизни,  
кот. проходит в той же обстановке, что и 3 года  
назад.

Вы не знаете, как мне тут тоскливо! А ведь Вы  
все там же, почти около самого Петербурга, около  
того, откуда мы изгнаны, где осталось так много.  
И Вы даже иногда письма оттуда получаете! А я вот  
2 года не знаю, что с моими родителями, что с  
моими братьями и сестрами, — все остались в  
этом сплошном страдании.

А Вы говорите: неужели Вы бросили живопись?

Писать — счастье, наслаждение, а о каком наслаждении можем мы теперь, оплеванные, думать?

Простите, Илья Ефимович, что я Вас еще раз беспокою. Я не получила до сих пор ничего от Н. Алекс. Очень прошу Вас, доставьте ему эту записку, вложенную в Ваше письмо. Вероятно, его письмо пропало. Я не знаю адрес нашей дачки и не могу поэтому написать прямо ему.

Я Вам бесконечно благодарна и за то, что Вы передали мое то письмо и что Вы мне написали. Спасибо, Илья Ефимович.

Преданная Вам Е. Киселева<sup>14</sup>.

Помеченное «Serbie» письмо Е. А. Киселевой к И. Е. Репину сыграло непредвиденную роль в жизни Е. А. Киселевой, так как подсказало автору статьи путь поисков сведений о художнице. В конечном итоге оно помогло возвратить родине забытое имя талантливой ученицы И. Е. Репина, а также уберечь от драматической участи прежде неизвестное письмо И. Е. Репина, содержащее интересные штрихи его биографии последнего десятилетия.

\*

<sup>1</sup> Киселева Елена Андреевна, в первом браке Перевертанная-Черная, во втором — Билимович (1878—1974) — живописец. С 1921 г. жила в Сербии.

<sup>2</sup> Киселев Андрей Петрович (1852—1940) — математик, педагог, методист, общественный деятель. Преподаватель математики, механики и черчения Воронежского реального училища (1876—1891), математики и физики Воронежского Михайловского кадетского корпуса (1892—1900).

<sup>3</sup> Маковская Елена Константиновна, в замужестве Лукш-Маковская (1878—1967) — живописец, скульптор и график; Остроумова Анна Петровна, в замужестве Остроумова-Лебедева (1871—1955) — график; Елифанова Васса Иосифовна (1870—1942) — живописец; Тарновская Мария Петровна (1873—?) — живописец.

<sup>4</sup> Репин И. Е. Женщина в искусстве: Рукопись // Научно-библиографический архив Академии художеств СССР. Ф. И. Е. Репина. Разд. II. Ед. хр. № А—3. К. № 10.

<sup>5</sup> Лулева М. Письмо И. Е. Репина // Искусство. 1969. № 9. С. 61.

<sup>6</sup> Чуковский К. Репин. М.: Детская литература, 1959. С. 36.

<sup>7</sup> Письмо Е. А. Киселевой к автору статьи от 9 июля 1970 г.

<sup>8</sup> Письмо Е. А. Киселевой к автору статьи от 12 ноября 1967 г.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Перевертанный-Черный Николай Александрович (1878—?), муж Е. А. Киселевой в первом браке.

<sup>11</sup> Репина Вера Ильинична (1872—1943), старшая дочь И. Е. Репина.

<sup>12</sup> Репин Юрий Ильич (1877—1954) — живописец, сын И. Е. Репина.

<sup>13</sup> Письмо хранится у автора статьи.

<sup>14</sup> Научно-библиографический архив Академии художеств СССР. Ф. И. Е. Репина. Оп. 54—а, VIII. К. № 8.



# ХРОНИКА РАЗРУШЕННЫХ НАДЕЖД: ОБМЕН ГРАВЮР МЕЖДУ МОСКВОЙ И ЛОНДОНОМ в 1925—1926 гг.

*К. Вернер*  
(ГЕРМАНИЯ)

Порой личная инициатива может увенчаться бóльшим успехом, нежели переговоры на общественном уровне. Примером тому служит забытый ныне эпизод в культурном обмене между Москвой и Лондоном в середине 1920-х годов.

Подарок английского художника Фрэнка Брэнгвина, передавшего московскому Музею изящных искусств полный оеувге своих гравюр, положил начало культурному обмену между Музеем изящных искусств в Москве и Британским музеем в Лондоне. Его целью было познакомить любителей искусств каждой из этих стран с искусством современной гравюры страны-партнера. Виной тому, что это намерение осуществилось лишь отчасти, были политические обстоятельства. Однако последующие события убеждают в том, что и от воли отдельной личности зависит умение в существующих объективных обстоятельствах использовать эти обстоятельства в интересах дела или их игнорировать. Энтузиазм одного человека вызвал к жизни культурное сотрудничество двух стран, отсутствие настойчивости у другого положило конец этому сотрудничеству.

## ИНИЦИАТОРЫ

Летом 1925 г. московский Музей изящных искусств получил от Фрэнка Брэнгвина<sup>1</sup> — популярного тогда живописца и гравера Великобритании — полное собрание его граверных произведений: офорты, гравюры на дереве и литографии — всего 352 листа. Брэнгвин осуществил тем самым свое давнее намерение. Еще зимой 1924—1925 гг. он был в Москве в связи с выставкой своих работ. Возможно, уже тогда он высказал свое желание Николаю Ильичу Романову<sup>2</sup>, директору Музея изящных искусств, где была устроена выставка. Очевидно, существовали какие-то административные препоны, которые

задержали осуществление этого плана на несколько месяцев.

Брэнгвин возобновил свое предложение весной 1925 г. Во всяком случае, в мае того же года было совершенно ясно, что московский музей готов принять дар. Н. И. Романов организовал тогда же ответный подарок — репрезентативный подбор современной русской гравюры. По предложению Брэнгвина это собрание было передано Британскому музею в Лондоне. Дар был принят Британским музеем.

Коллекция русской гравюры поступила на хранение в гравюрный кабинет (Department for Prints & Drawings). Кэмпбелл Доджсон<sup>3</sup>, куратор этого отделения, стремился со своей стороны способствовать популяризации британского искусства и организовал ответный дар британских художников, не уступающий московскому по объему и художественным достоинствам.

Советские зрители познакомились с этим собранием британской гравюры осенью 1926 г. (см. каталог выставки «Современная английская гравюра и литография»... с пояснительным текстом В. Невежиной (М., 1926)). К сожалению, коллекция русской гравюры, на которую возлагали большие надежды русские художники, лежит до сих пор в запасниках Британского музея, хотя, по некоторым данным, она тогда же была подготовлена к выставке. То, что когда-то начиналось как многообещающее предприятие, вследствие политических событий отошло на задний план и было предано забвению.

Находящееся в Британском музее собрание было обнаружено благодаря сохранившейся переписке, которая ныне дает возможность проследить его предысторию.

Н. И. Романов обратился к разным русским граверам с просьбой об участии в ответном даре. Он писал также и к рус-

ским художникам, жившим в то время за границей.

Одним из них был живописец и гравер Василий Николаевич Масютин<sup>4</sup>, архив которого включает в себя также несколько писем Романова. Два из них послужили автору данной публикации толчком к розыску забытой коллекции русской гравюры в Британском музее.

Первое существенное для нас письмо датировано 7 мая 1925 г. В нем Н. И. Романов пишет Масютину о своем замысле и сообщает, что уже многие именитые художники изъявили свою готовность принять участие в этом начинании, а именно: П. Шиллинговский, А. Остромова-Лебедева, Е. Кругликова, А. Каплун, В. Фалилеев, К. Костенко, В. Войнов, В. Фаворский, П. Павлинов, И. Нивинский, Н. Пискарев, братья А. и И. Павловы, А. Кравченко, М. Добров, И. Соколов, В. Ватагин и К. Богаевский. В общей сложности он получил уже 180 гравюр.

Однако, пишет Романов, как он, так и секретарь Брэнгвина считают, что русская гравюра не может быть представлена достаточно полно без Масютина. И потому обращается к нему с просьбой о его участии (см. док. 1).

В следующем письме к Масютину Романов повторяет свое пожелание и заключает, что «очень хотел бы также продолжить по мере возможности собирать Ваш оеувге в Гравюрном Кабинете нашего музея» (см. док. 2). Романов написал предисловие к каталогу выставки офортов Масютина, проходившей в Москве в 1920 г. После отъезда Масютина за границу дружественные отношения между ними не прекращались.

#### НАХОДКА В БРИТАНСКОМ МУЗЕЕ

Поиски в Лондоне произведений выше-названных художников были успешными: гравюрный кабинет Британского музея в 1926 г. действительно получил значительное собрание гравюр этих мастеров — всего 218 листов, среди них 17 работ В. Н. Масютина. До наших дней собрание подвергалось в музее лишь первичной обработке (оно внесено в рабочую рукописную картотеку гравюрного кабинета) и, насколько известно автору, никогда не экспонировалось и не упоминалось в специальной литературе.



К. Доджсон

Н. И. Романов

Коллекция как таковая целиком неизвестна. И хотя она включает в себя целый ряд неоднократно публиковавшихся произведений, в ней также имеются малоизвестные и даже совсем неизвестные произведения незаслуженно забытых ныне художников.

В архивах Британского музея были обнаружены три папки с документами, проливающими свет на дальнейшие обстоятельства взаимного обмена, а именно:

1. Полная инвентарная опись («Registry 1926; Presentations and Purchases»), в дальнейшем именуемая «Registry»;

2. Корреспонденция, полученная в 1924—1929 гг., включающая письма московского музея («Letters Received 1924—1929»), в дальнейшем «Letters»;

3. Отчеты управляющей комиссией Британского музея 1926—1928 гг. («Report to the Trustees 1926—1928»); в дальнейшем «Report».

Благодаря письмам Н. И. Романова, документам в «Registry», «Letters» и «Report» можно почти досконально восстановить отдельные этапы отношений между музеями, что и отражает предлагаемая хронология.

## ХРОНОЛОГИЯ

1925

(Начало года) Брэнгвин информирует Романова о своем намерении передать в дар Музею изящных искусств все свои гравюрные произведения. Он предлагает передать ответный дар произведений русских художников Британскому музею в Лондоне.

Весна Романов готовит ответный дар и просит русских художников об участии в нем.

7 мая Романов обращается к В. Масютину с просьбой о его участии (док. 1).

Лето Дар Брэнгвина передается Музею изящных искусств (см. вступительное слово к каталогу выставки «Современная английская гравюра и литография...», с. 3).

21 июля Романов вновь обращается с просьбой к Масютину и называет сроки (док. 2).

Начало декабря Подготовленное Романовым собрание гравюр (218 произведений 20 художников) прибывает из Москвы в Лондон (док. 3).

18 декабря Кэмпбелл Доджсон благодарит Романова и одобительно отзываясь о качестве произведений. Он просит его прислать также из Москвы каталог выставки и осведомляется о художниках Г. Семирадском и Л. Пастернаке, а также спрашивает о датах жизни и местах творчества русских художников, представленных в собрании (копия этого письма в Лондоне не обнаружена, однако по документам 3 и 4 можно судить о его содержании).

1926

6 января Романов отвечает на отдельные вопросы Доджсона, сообщает о высылке каталога выставки и просит, в свою очередь, о каталогах Британского музея (док. 3).

26 февраля Романов пишет Доджсону, отвечает на его последующие вопросы и благодарит за поданную идею каталогизировать произведения, внося в карточки даты жизни и места творчества художников, что в дальнейшем должно войти в практику московского музея (см. док. 4). С этим письмом препровождается список имен и биографических сведений о русских художниках, представленных в собрании (см. док. 4а), а также список названий посланных произведений (см. док. 4б).

27 марта Доджсон сообщает комиссии Британского музея о получении 218 гравюр из Москвы и рекомендует принять этот дар (см. «Report», док. 5).

10 апреля Доджсон предлагает московскому музею в качестве ответного дара собрание британских гравюр и обращается с соответствующей просьбой к британским художникам (см. «Letters», док. 6).

27 апреля Произведения, полученные из Москвы, в Лондоне проходят инвентаризацию (см. «Registry», док. 7).

13 июля Доджсон обращается к советским послам в Лондоне с просьбой обеспечить пересылку британских произведений (копия письма не сохранилась, однако см. док. 11).

17 июля Доджсон пишет Романову и официально уведомляет его о британском ответном даре Москве (письмо не сохранилось, источником информации является док. 8).

- 1 августа Романов пишет Доджсону и благодарит его за извещение о даре (см. «Letters», док. 8).
- 11 августа Романов уведомляет Доджсона о получении части дара — произведений Шаннона. Основное собрание из 219 произведений пока еще не получено (см. «Letters», док. 9).
- 16 августа Доджсон обращается в советское посольство в Лондоне и запрашивает причину задержки отсылки произведений (см. «Letters», док. 11).
- 23 августа Романов сообщает о получении британских произведений (219 и 8 Шаннона. См. «Letters», док. 10).
- 27 августа Секретарь советского посольства Д. Богомолов отвечает на письма Доджсона от 13 июля и 16 августа, извиняется за задержку с ответом из-за его длительного отсутствия в Лондоне и обещает лично позаботиться о дальнейшем (см. «Letters», док. 11).
- 2 сентября Доджсон сообщает о частичной готовности русских гравюр к выставке («Report», док. 12).
- 7 сентября Романов направляет официальную благодарность Британскому музею за 228 произведений (см. «Letters», док. 13).
- октябрь Собрание английских гравюр (116 из 228 произведений), полученное из Лондона, выставляется в гравюрном кабинете московского Музея изящных искусств (см. каталог выставки «Современная английская гравюра и литография...» с пояснительным текстом В. Неужиной, с. 3).  
Несмотря на уведомление комиссии о подготовке русских гравюр к выставке, эти произведения в Лондоне показаны не были.

Анализ документов, необходимый вследствие имеющихся в них разночтений, привел к следующим результатам:

1. В своем письме к Масютину (док. 1) Романов называет 18 художников, которые уже подарили свои работы. Но если сравнить эти имена с именами в инвентарном списке («Registry»), то выясняется, что работы Пискарева и Войнова в лондонском собрании отсутствуют<sup>5</sup>.

2. Напротив, работы четырех художников, которых Романов в своем письме еще не упоминает, в собрании числились — Н. Купреянова, С. Колесникова, Е. Качура-Фалилеевой и В. Масютина. За

исключением Н. Купреянова эти художники жили в то время в Берлине. Быть может, они прислали свои работы в Лондон непосредственно из Германии.

3. Романов в своем письме (док. 1) называет обоих Павловых. В инвентарном списке действительно числятся произведения обоих братьев, однако в списке с биографическими данными (док. 4а) А. Н. Павлов по ошибке опущен.

4. В списке наименований (док. 4б) перечислено 217 работ, в «Registry», однако, их 218. К 217 работам присовокуплена работа Ильи Соколова (гравюра на дереве, док. 7, 177; кат. № 170). Предполагается, что она была прислана позже.

5. Доджсон сообщил о поступлении русской гравюры в Лондон официально лишь 27 марта 1926 г., хотя они находились там уже с середины декабря 1925 г. (эту дату можно считать вероятной, ибо Доджсон уже 13 декабря выражает благодарность и запрашивает сведения о художниках, см. док. 3 и 4). Такое промедление почти в 3 месяца необъяснимо. То, что прошел еще месяц, прежде чем произведения прошли инвентаризацию, связано, вероятно, с тем, что необходимо было дожидаться разрешения комиссии на принятие дара.

6. Согласно каталогу выставки «Современная английская гравюра и литография» (Москва, 1926. С. 3), Фрэнк Брэнгвин передал свои произведения московскому музею летом 1925 г. Эта дата находится в определенном противоречии с тем обстоятельством, что Романов организовал ответный дар Британскому музею в основном уже весной 1925 г. (его сообщение об этом Масютину датировано 7 мая 1925 г.). Это противоречие объяснимо тем, что Брэнгвин объявил о своем намерении значительно раньше его осуществления. Поэтому он и Романов договорились о дальнейших шагах задолго до того, как дар Брэнгвина был официально передан музею.

Оба деятеля искусства были заинтересованы в развитии культурных отношений между их странами: Брэнгвин хотел пропагандировать свое творчество и английское искусство за границей, а Романов преследовал свои интересы как директор музея, заботясь о расширении его коллекции. Для него было лестно привлечь внимание общественности к современному русскому искусству, разместить

его произведения в таком респектабельном хранилище, как Британский музей: ведь искусство русской гравюры за границей было почти неизвестно.

Представленный здесь материал состоит в первую очередь из деловых писем. Несмотря на лаконичную форму и тон, они отражают некоторые характерные черты как их авторов, так и эпохи, в которую они были написаны.

Романов пишет Масютину о том, что Брэнгвин передает свой дар с пожеланием, «чтобы и современные русские художники-граверы принесли в дар свои работы Гравюрному Кабинету Британского Музея» (док. 1). Это предложение придало спонтанному желанию англичанина совершенно новую окраску. Личное великодушие таким образом сочеталось с потенциальным меценатством для русского, а в будущем также и для британского искусства. Жест Брэнгвина свидетельствует как о дальновидности и мудрости так и о прагматизме художника. Что созданные им предпосылки для культурного сотрудничества музеев окажутся неосуществленными, в те годы никто не мог предвидеть.

К середине 1920-х годов, т. е. ко времени представленного обмена письмами, русская гравюра переживала свой взлет. Оглядываясь на то время, сегодня можно сказать, что это собрание явилось упреждающей ретроспективой той области искусства, которая возродилась в России лишь в начале XX в. Русская гравюра еще не утратила профессионализма, виной ее постепенного угасания было ее несоответствие идеологизированной концепции культуры, сводившей искусство к обслуживанию идеологии.

Русские художники, прекрасно воспринимающие веяния времени, усматривали в предлагаемом экспонировании своих работ в Британском музее желанную возможность добиться таким образом признания за границей, несмотря на все возрастающую изоляцию от внешнего мира.

Романов сообщает Масютину о реакции художников на предложение Брэнгвина: «...все они откликнулись с величайшей готовностью... Все они дали свои листы, не стесняясь количеством, начиная от двух и больше, кто сколько мог...» (см. док. 1).

Письмо Романова отражает энтузиазм и надежду русских художников. Если жиз-

ненные условия в стране значительно ухудшаются, то где-то на Западе имеется «окошко», через которое мир сможет увидеть и оценить их произведения. Вероятно, так многие и думали. Подобную надежду на отклик в далеких краях питает потерпевший крушение мореплаватель, бросающий бутылку с посланием в волны океана.

Партнерство между московским и лондонским музеями продолжалось менее года. Но, несмотря на свою непродолжительность, оно было плодотворно именно потому, что началось незаурядным образом и носило скорее частный характер.

Как показывает переписка между Романовым и Доджсоном, обмен произведениями искусства и связанный с ними обмен мнениями могли принести пользу не только зрителю и участвовавшим в нем художникам, но даже и самим работникам музеев. Идея Доджсона включить в каталог биографические сведения московских художников-дарителей вызвала у Романова намерение собирать впредь подобную информацию и для своего музея. «Ваше письмо навело меня на мысль,— писал он своему английскому коллеге,— составить в гравюрном кабинете нашего музея аналогичный список современных гравюров, произведения которых в настоящее время хранятся в нашем отделе. До сих пор у нас не было такой практики, и я Вам благодарен за эту замечательную идею» (док. 4).

В свою очередь, Романов информировал своего корреспондента о деятельности Музея изящных искусств и художественной жизни в Москве. Он послал ему каталог выставки офортов Игнатия Нивинского, принимавшего участие в даре Лондону, и каталог выставки английских гравюров, состоявшейся в 1924 г. в Румянцевском музее. В состав последнего раньше входила и небольшая часть коллекции музея, который ныне возглавлял Романов. Затем Доджсон в ответ на свою просьбу получил сведения о русских художниках Генрихе Семирадском и Леониде Пастернаке, жившем тогда уже за границей (см. док. 3).

Как руководитель гравюрного кабинета Британского музея Кэмпбелл Доджсон, очевидно, не смог лично принять дар из Москвы. Он рекомендовал комиссии Британского музея принять эту коллекцию, аргументируя свою рекоменда-

цию тем, что это «уникальная возможность познакомиться с коллекцией русских гравюр, которая для этой страны (т. е. Великобритании.— К. В.) совершенно неизвестна и которая составит очень желаемое пополнение экспонатов музея, даже если эти работы и являются произведениями различного достоинства» (см. док. 5).

В своем письме британским граверам, которых он просил прислать свои работы, Доджсон писал: «Хотя речь здесь идет о не совсем (из Москвы.— К. В.) спонтанном даре, он является ответом на великодушие члена Королевской Академии господина Фрэнка Брэнгвина, подарившего московскому музею большое собрание своих произведений,— тем не менее было бы желательным предложить России аналогичное собрание британской гравюры и чтобы это было бы не только *quid pro quo*, а имело бы целью лучше познакомить Россию с британским искусством. Как мне сказал один живущий в Лондоне русский, в России судят о британском искусстве лишь только по Бэрдслею и Брэнгвину, а других граверов они не знают <...> Я был бы Вам очень обязан за оказание такой чести России, поскольку речь идет о стране, отличной от нашей по своему географическому положению, а также и в политическом отношении» (см. док. 6).

Типично британская сдержанность письма Доджсона и легкое удивление англичанина экзотикой страны, не имеющей представления о современной британской гравюре, явно отличаются от нескрываемой радости, которую источают письма Романова. «Мне хочется лично Вам и всем принимавшим участие в собрании художникам выразить мою глубокую благодарность за великолепный дар— наш гравюрный кабинет не имеет ни одной работы художников, названных в Вашем списке, и мы с большим интересом ожидаем прибытия гравюр»,— писал он в ответ на сообщение из Лондона о том, что вскоре придет ответный дар английских гравюр (см. док. 8).

Разное отношение можно отчасти объяснить национальным характером обоих корреспондентов: Кэмпбелл Доджсон был типичным англичанином, он любил преимущественно все старое (это показывает его список публикаций, см. примеч. 3). Гравюра Купреянова «Крейсер „Авро-

ра“» (док. 7, 77; кат. № 82) из присланной русской коллекции могла просто отпугнуть его.

Противовесом консервативной чопорности Доджсона была восторженность и открытость Романова, интеллектуальной элиты его страны.

Британская сторона упустила в 1926 г. возможность использовать искусство в качестве «окна» для общения. По иронии судьбы с результатом обмена произведениями смогла ознакомиться лишь московская публика, и он принес известность лишь британским художникам; русская гравюра оставалась лежать в лондонских запасниках вплоть до нынешних времен. Крушение одной части хорошо задуманного культурного обмена получило трагический оттенок в том смысле, что помехой этому стали не только внешнеполитические обстоятельства. У К. Доджсона отсутствовал энтузиазм, возможно, из-за некоторого пресыщения поступившими в Британский музей произведениями искусства из всех регионов мира. Однако то, что собрание русской гравюры никогда не было представлено английской общественности, зависело прежде всего от перемены политического климата в Великобритании.

В последующее время в британо-советских отношениях наступила полоса еще большего охлаждения, так что проект выставки в Англии был окончательно предан забвению.

## КОЛЛЕКЦИЯ

Коллекция русской гравюры, поступившая в 1926 г. в Британский музей, свидетельствует о том, что русские художники в своем преобладающем большинстве преисполнены не только любви к Отечеству, но и ощущают тесную связь с западноевропейской культурной традицией.

Эта коллекция включает 218 листов, созданных в первой четверти XX в. Она дает общее представление о творчестве 20 художников и отличается широким разнообразием тем, стилей и технических приемов. Хотя, конечно, в работах художников преобладают сюжеты русского быта, русской природы и архитектуры, тем не менее как раз именно в этих произведениях проявляется единство европейской культуры: духовное не знает границ.



*В. Н. Масютин. Выбор подарка, оф.*

*В. Н. Масютин. Женщина в платье, оф.*

Зрителя чарует классическая красота видов Петербурга, укромные уголки старой Москвы, просторы русской провинции с ее церквушками и монастырями. В характерных видах Парижа, Флоренции и Мюнхена отражается тоска художников по родной им Европе. На цветной гравюре (монотипия) 1914 г. Е. Кругликовой, жившей длительное время во Франции и испытавшей влияние фовизма, — праздничное оживление на бульваре Сен-Мишель (см. док. 7, 57; кат. № 14). Используемый ею прием нанесения краски имитирует «кrapчатость» ударов кисти у поздних импрессионистов, что придает изображению непосредственность и свежесть моментального снимка. Праздничная атмосфера создается в первую очередь из-за сочетания ярких красок. То же самое наблюдается на линогравюре К. Костенко «Флоренция» (док. 7, 38; кат. № 198). Традиционный мотив почтовой открытки: погруженный в лилово-голубой свет заката город на Арно сверкает в лучах торжественной иллюминации. Если цветная гравюра Кругликовой богата реминисценциями живописи, то здесь чув-

ствуется близость к рисунку (см. цветную вклейку). Собственно гравюрный потенциал не проявляется ни у того, ни у другого автора.

В то время, когда в конце прошлого столетия богему тянуло в Париж и Южную Францию, а туриста классического типа, занимающегося самообразованием, — в Италию, Германия привлекала своих соседей не только как место романтических, отвлеченных теорий, но и как один из центров научно-технического прогресса. Европейская гравюра возникла в среде протестантского рационализма. Неудивительно, что в гравюрах В. Масютин применяются собственно гравюрные средства выражения, мы наталкиваемся на эти антиномичные «германские» признаки: сумеречно-таинственные промышленные города напоминают его родной город Ригу или вторую его родину Берлин, а меньше всего Москву, где он провел первую половину своей жизни. Как бы вслед за Генрихом Цилле, рисовавшим быт берлинских рабочих, Масютин изображает большие города с безрадостными улицами и задворками, куда не



заглядывает солнце, трущобами — притонами мещанского разврата — и нищету пролетарских кварталов. Портрет четы, сидящей в тупом молчании друг против друга (между ними стоит граммофон — эрзац потерянной способности общаться), симптоматичен для нарушенных человеческих взаимоотношений его времени (док. 7, 94; кат. № 26). Предчувствие угрозы надвигающейся эпохи сопоставляется с увядающей красотой эпохи прошедшей, настроения которой продолжают жить в петербургской архитектуре. Ретроспективный взгляд, полный раздумий, бросает на старый мир А. Остроумова-Лебедева. Ее гравюры — виды Петербурга проникнуты обаянием мгновения. Она является одной из характерных представительниц русского художественного объединения «Мир искусства», который состоял в духовном родстве с немецким «югендстилем». Петербургские виды художницы представляют собой как бы лебединую песню того периода, когда русская культура переживала кратковременный расцвет в симбиозе с европейской культурой. Слово сама «социальная прослойка» — интеллигенция — носительница образования и культуры — предчувствовала свою гибель перед лицом уходящей поэзии прошлого. Об этом свидетельствует и цветная гравюра на дереве «Петербург. Летний сад зимой» (док. 7, 132; кат. № 194), изображающая женщину с ребенком в заснеженном парке на фоне отдаленного силуэта здания в стиле классицизма. Зимняя атмосфера в Летнем саду...

Картины разрушенного Петрограда (док. 7, 212 + 213; кат. № 159, 160), созданные в 1922—1923 гг. П. Шиллинговским, кажутся уже последним стоном уходящего мира, сокрушаемого стремительным натиском новой эры. В купреяновских изображениях революционных событий уже сразу же начинает проявляться назойливый пафос современного ему плакатно-агитационного искусства. Воспринимаются и отражаются лишь явления внешней динамичности исторических сил. Его ксилографии «Крейсер „Аврора“» (док. 7, 77; кат. № 82) и «Броневик» (док. 7, 81; кат. № 86) демонстрируют не только орудия разрушения старого мира, но и закодированный сгусток энергии, динамику и движение. Политические события воспринимаются как стихийные феномены, доведенные здесь до идеологиче-

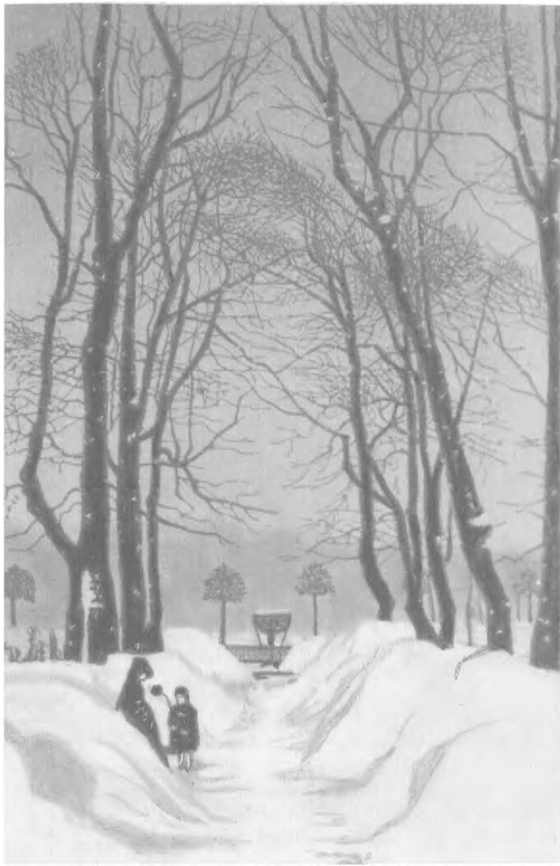


ской приукрашенной мифологии. В семиотике раннего советского искусства восходящие диагонали, встречающиеся в многочисленных композициях кубофутуризма, лучизма и супрематизма, знаменуют движущие силы социальной утопии, энтузиазм, жажду новизны, т. е. творческую энергию.

Ксилография Н. Купреянова «Гладильщица» (док. 7, 80; кат. № 85), плоскостно-линейная композиция, следует принципу крайней лаконичности, причем абстрактная трассировка линий стремится отразить динамику движения тела. Художник отказывается от создания иллюзии реального пространства и вместо него создает идеальное пространство, не изображая, а обозначая социальную среду. Предметы — принадлежности для шитья, печная труба, бельевая веревка, керосиновая лампа — приближены к их геометрической абстракции (диагонали, круги, черные и белые плоскости).

Офорты И. Нивинского «Святой Себастьян» (док. 7, 102; кат. № 30) и «Пиета» (док. 7, 103; кат. № 31) представляют собой попытку синтезировать традиционно-религиозное содержание и новаторский стиль. «Пиета» — Христос, обрамленный

*В. Н. Масленников.  
Мин. Азарт,  
оф.*



А. П. Остроумова-Лебедева. Летний сад зимой, цв. ксилогр., 1902 г.

двумя женскими головами у подножия русской церкви XVI—XVII столетия. От трех нимбов исходят диагональные лучи по всей плоскости изображения, в то время как лица оттеняются крестообразной штриховкой.

Довольно традиционные приемы использует С. Колесников в ксилографии «В Гефсиманском саду» (док. 7, 34; кат. № 72). Эффект романтической настроенности создается игрой светотени (*chiaroscuro*).

Множество листов русской коллекции говорит о приверженности художников национальной традиции. Очень живописен московский дворик И. Павлова (док. 7, 157; кат. № 143). Такой же мотив изобразила Е. Кругликова на акватинте «Уголок Москвы» (док. 7, 47; кат. № 49). Картина улавливает обаяние старой Москвы, которая напоминает еще деревню: высокая, голая стена дома, а рядом маленькая постройка с садиком и забором — все покрыто снегом, как будто погружено в сон. Зимой 1925/26 г. писатель В. Бенъямин, записав в московском днев-

нике наблюдение, которое относится именно к подобному виду Москвы, завершает словами: «So wächst die Straße um die Dimension der Landschaft»<sup>6</sup>.

«Нищенка» — цветная гравюра И. Соколова (док. 7, 179; кат. № 188) — сцена на углу московской улицы, олицетворяет оборотную сторону полудеревенской идиллии, нищету голодающего народа. В отличие от Масюткина социальная критика Соколова определенно относится к российской обстановке. Окружающая среда точно определяется локально и хронологически. Плакаты на стене проецируют на картину как на экран исторический контекст своего времени: плакат Давида Моора с призывом помочь голодающей России («Помоги!», 1921) показывает крестьянина с поднятыми кверху в умоляющем жесте руками. Картина в картине, как бы социальный укор, возведенный в степень, и с ней тут же полемизирует киноафиша с именем актрисы Веры Холодной<sup>7</sup> — воплощением дореволюционной мечты обывателя о красивой жизни. Сентиментальное название фильма «Молчи, грусть, молчи» ввиду изображаемой сцены провоцирует двойной смысл гравюры.

Линогравюры В. Фалилеева поражают зрителя прежде всего своей экспрессивной цветовой эмоциональностью. В композиции и выходящей трассировке линий чувствуется влияние японских графиков.

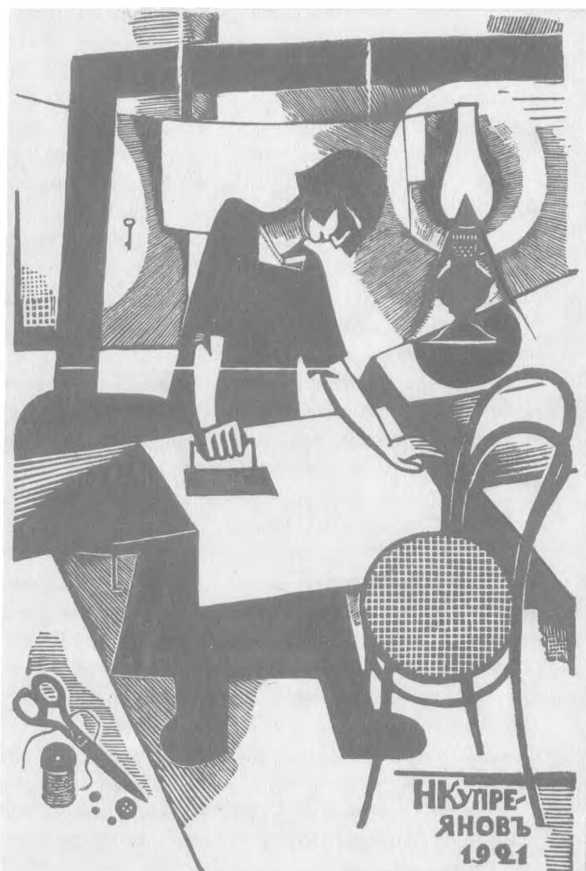
Однако, несмотря на внутреннее родство с другими стилями и эпохами, у Фалилеева ярко выражен свой почерк, его индивидуальный стиль неоспоримо оригинален. На гравюре «Весна» (док. 7, 191; кат. № 186) изображен речной пейзаж с фруктовыми деревьями в цвету, в небе перекинулась радуга, переливающаяся розовым, голубым, фиолетовым, лиловым и зеленым цветами — настоящая симфония красок!

Книжная иллюстрация представлена главным образом великолепной ксилографией В. Фаворского, Кравченко и Купреянова. Особенно интересны иллюстрации Фаворского к библейской книге «Руфь» (док. 7, 181—186; кат. № 58—63)<sup>8</sup>. В своеобразных композициях, полных символического значения, чувствуется влияние священника Павла Флоренского<sup>9</sup>, с которым в начале 1920-х годов Фаворский работал над «Symbolarium» (Словарем символов).

Резюмируя, можно отметить, что преобладающее большинство отправленных в Лондон произведений создавалось скорее под интровертивно-созерцательным углом зрения. Революционная уверенность в прогрессе, выставляемая напоказ почти всем плакатным искусством того времени, здесь полностью отсутствует. Листы лондонской коллекции позволяют сделать определенные выводы об идейной позиции ее инициаторов и принимавших в ней участие художников, об их патриотическом и в то же время общеевропейском самосознании.

Авторы московских дарственных произведений происходили преимущественно из состоятельных семейств. Они получили обширное образование, проникнутое западноевропейским образом мышления, нередко ездили за границу непосредственно знакомиться с художественной жизнью, с произведениями искусства в музеях и галереях. Едва ли кто-либо из них не побывал хотя бы кратковременно в Италии, Франции и Германии. Многие из них проходили дополнительный курс обучения, усвоив его основы в России у мастеров, нередко учившихся ранее за границей, так как в конце XIX в. гравюра как самостоятельный жанр искусства была мало развита в России. Как и их учителя, они содействовали интеграции русской и западноевропейской культуры, творчески перерабатывали ее идеи и стимулы, что в большей степени обусловило расцвет русской гравюры. Художники, о которых идет речь, родились большей частью в 70-х и 80-х годах прошлого столетия. Последующие два-три поколения были лишены возможности свободно передвигаться для духовного взаимообогащения.

Зритель, знакомясь с лондонской коллекцией, может убедиться в том, что импрессионизм, «стиль модерн», экспрессионизм и кубизм являлись общеевропейскими явлениями. Этот вывод напрашивается сам собой, но он все больше забывается на Западе. И напрасно. Пробуждение искусства 1920-х годов чересчур часто рассматривается лишь как следствие политических событий, причем приверженцы этого взгляда с легкостью забывают, что феномен «русский авангард» — часть общеевропейской эволюции, признаки которой начали проявляться задолго до революционных событий. Со-



временный зритель может убедиться, насколько близко и мило ему многое из того, что навсегда ушло в прошлое. Остается надежда, что Лондон, по крайней мере в ближайшем будущем, вспомнит об этих произведениях, с которыми обошлись так несправедливо, и откроет выставку произведений русских мастеров, подаренных Британскому музею в 1926 г.

*Н. Н. Купреянов.  
Гладильщица,  
ксилогр.,  
1921 г.*

#### 〈 ДОКУМЕНТ 〉 I

Многоуважаемый Василий Николаевич, зная, что Вы большой почитатель Брэнгвина, я решил обратиться к Вам по следующему поводу.

В настоящее время Брэнгвин возобновил свое старое предложение принести в дар Гравюрному Кабинету Музея Изыщных искусств (куда перешел Гравюрный Кабинет бывш. Румянцевского музея) весь свой гравюрный «oeuvre», при этом он выразил пожелание, чтобы и современные русские художники-граверы принесли в дар свои работы Гравюрному Кабинету Британского Музея. В качестве Директора

Музея Изыщных искусств (куда теперь переведены и Картинная Галерея и Гравюрный Кабинет Румянцевского Музея) я взял это дело в свои руки, обратился к русским граверам, и все они откликнулись с величайшей готовностью. В ответном даре Британскому Музею согласились участвовать Шиллинговский, Остроумова, Кругликова, Каплун, Фалилеев, Костенко, Войнов, Фаворский, Павлинов, Нивинский, Пискарев, Павловы, Кравченко, Добров, И. Соколов, Ватагин, Богаевский. Все они дали свои листы, не стесняясь количеством, начиная от двух и больше, кто сколько мог, и у меня в настоящее время собралось около 180 листов.

Но без Вас, конечно, русская современная гравюра была бы представлена неполно, этого же мнения держится и Бакши, секретарь Брэнгвина. Поэтому я решаюсь обратиться к Вам с предложением и просьбой принять участие в ответном дару русских граверов Британскому Музею. Если Вы сочувствуете этому делу и можете принять в нем участие, я прошу Вас прислать Ваши листы, которые Вы желали бы представить в состав ответного дара, в Москву (Музей Изыщных искусств, Отдел Гравюры, Волхонка, 12), моего имени и Фалилеева не пишите, чтобы не взяли пошлины. Если можно, ответьте мне теперь же о Вашем решении и дайте названия листов в случае Вашего согласия, так как скоро я должен представить список имен граверов и их работ Гравюрному Кабинету Британского Музея. Сами гравюры можно прислать позднее; я думаю, что отправка гравюр в Англию состоится не раньше конца июня.

Мы в общем живем лучше, чем прежде. У меня очень много работы в новом Музее, где устраивается первоклассная Галерея картин старых Западных мастеров (со включением быв. част. собраний Д. И. Шукина и др. некоторых картин, переданных Эрмитажем и из Шуваловского и Юсуповского собраний), в общем результат получается довольно внушительный. Все это, конечно, меня очень увлекает, но дается часто не легко.

Музей Изыщ. Иск. ведь совсем был разрушен, а теперь он возрождается, но восстановить и пополнить его оригиналами дело нелегкое.

Но хотя несколько медленно, работа идет все-таки успешно.

Напишите о себе и семье, как Вы живете.

Я, жена и Боря (он на перв. курсе Физ.-Матем. ф-та Университета) шлем наш привет Вам, Валентине Сергеевне и Вашей дочке.

Всего лучшего  
Преданный Вам  
Н. Романов

7/V 25 г.

<Из архива автора статьи>

<ДОКУМЕНТ> 2

(Заказное письмо, на конверте:  
Москва 21.7.25)

Дорогой Василий Николаевич, если Вы еще не отказались от Вашего намерения дать несколько Ваших гравюр в состав ответного дара русских граверов Брэнгвину или, вернее, Британскому Музею в ответ на дар Брэнгвина русским художникам, имеющий поступить в Гравюрный Кабинет Музея Изыщных искусств в Москве, то я очень прошу Вас выслать мне предназначенные Вами для этой цели работы до 1-го сентября этого года, так как в сентябре русские листы будут посылаться Брэнгвину. Я прошу Вас присоединить и для Гравюрного Кабинета Музея несколько Ваших работ, исполненных Вами после Выставки Ваших офортов в Румянцевском Музее. Я надеюсь, что Вы исполните и эту просьбу, в таком случае приложите счет Музею Изыщных Искусств на листы, присланные Гравюрному Кабинету для приобретения, и в конце счета припишете: По сему счету доверяю получить такому-то (если хотите, мне, а я Вам вышлю деньги, так удобнее) и подпишитесь.

Я буду очень огорчен, если от Вас не последует ни того, ни другого. Я считаю, что Ваши работы *обязательно* должны быть в составе ответного дара Брит. Музею, иначе представление о русской современной гравюре будет неполным, и очень хотел бы также продолжать по мере возможности собирать Ваш «oeuvre» в Гравюрном Кабинете нашего Музея.

Жена и Боря шлют Вам сердечный привет и желание всего лучшего Вам, Валентине Сергеевне и Марине. Я с семьей нахожусь сейчас на даче под Москвой в Болшеве, пользуюсь месячным отпуском и отдыхаю.

Мой адрес: Москва, Музей Изыщных Искусств, Волхонка, 12, мне.

Преданный Вам  
Н. Романов

При всех листах прошу дать список с указанием названий, годов, техники, числа досок и т. п.

<Из архива автора статьи>

<ДОКУМЕНТ> 3  
(перевод с английского)

(рукописная пометка:  
получено 13 января)

Музей изящных искусств  
Москва, Волхонка, 12

Глубокоуважаемый господин,

Мне приятно сознавать, что Вы остались довольны собранием гравюр русских художников, посланных Вам в ответ на полученный нами дар Фрэнка Брэнгвина.

Я постараюсь представить полный список русских художников, пославших Брэнгвину свои гравюры, со всеми необходимыми данными, однако для того, чтобы собрать соответствующие данные, потребуется некоторое время.

Я пересылаю Вам каталог выставки офортов Игнатия Нивинского, состоявшейся в нашем музее, а также каталог выставки английских гравюр (1924 г.) в бывшем Румянцевском музее, когда гравюрный кабинет, руководимый мною, составлял часть Румянцевского музея. Не могли бы Вы в свою очередь, насколько это возможно, прислать нам каталог и публикации графического отдела Британского музея.

Отвечаю на Ваши вопросы:

1. Генрих Ипполитович Семирадский, род. в 1843 г., умер в 1902 г., учился в русской школе в Харькове, затем в университете этого города. Художественное образование получил в Академии художеств Петербурга, где и был удостоен за свои картины звания профессора живописи. Это позволяет причислить его к живописцам русской школы (он действительно принадлежит к ней, так как он в своих полотнах, содержащих мотивы античной истории, является продолжателем художественных традиций Карла Брюллова). Однако же по происхождению он поляк, и, конечно, поляки гордятся выдающимся польским живописцем.

2. Точно имя звучит Леонид Осипович Пастернак. Этот художник, живущий в настоящее время за границей, хорошо мне знаком.

Большое спасибо за Ваши сообщения относительно собрания русской гравюры.

Искренне Ваш  
Н. Романов

6/1/26

<Из «Letters Received», 1924—1929>

<ДОКУМЕНТ> 4  
<перевод с английского>

Г-ну Кэмпбеллу Доджсону  
(получено 5.3.26)

Государственный Музей  
изящных искусств  
Москва, Волхонка, 12

Уважаемый господин,

согласно Вашему желанию, высказанному 18 декабря 1925 года, иметь сведения о датах рождения и месте пребывания русских художников-гравюров, прилавших свои работы Фрэнку Брэнгвину, я прилагаю сюда желаемый список. Прошу прощения за промедление.

Ваше письмо навело меня на мысль составить в гравюрном кабинете нашего музея аналогичный список современных гравюров, произведения кото-

рых в настоящее время хранятся в нашем отделе. До сих пор у нас не было такой практики, и я Вам благодарен за эту замечательную идею.

Не будете ли Вы любезны сообщить мне решение комиссии Британского музея о принятии гравюрным кабинетом русских гравюр.

Искренне Ваш  
Н. Романов  
директор Музея изящных искусств

26.11.1926

<Из «Letters Received», 1924—1929>

<ДОКУМЕНТ> 4а

ПРИЛОЖЕНИЕ К ПИСЬМУ Н. РОМАНОВА  
к К. ДОДЖСОНУ от 26.2.26

Список имен художников-участников  
(в оригинале по-английски,  
приводится здесь по-русски)

*Остроумова-Лебедева*, Анна Павловна, р. 1871, Ленинград  
*Кругликова*, Елизавета Сергеевна, р. 1865, Париж, Москва, Ленингр.  
*Нивинский*, Игнатий Игнатьевич, р. 1881, Москва  
*Павлинов*, Павел Яковлевич, р. 1881, Москва  
*Добров*, Матвей Алексеевич, р. 1877, Москва  
*Шиллинговский*, Павел Александрович, р. 1881, Ленинград  
*Богаевский*, Константин Федорович, р. 1872, Крым  
*Соколов*, Илья Алексеевич, р. 1890, Москва  
*Капун*, Адриан Владимирович, р. 1897, Ленинград  
*Павлов*, Иван Николаевич, р. 1883, Москва  
*Куприянов*, Николай Николаевич, р. 1894, Ленинград, Москва  
*Кравченко*, Алексей Ильич, р. 1889, Москва  
*Ватагин*, Василий Алексеевич, р. 1883, Москва  
*Фаворский*, Владимир Андреевич, р. 1886, Москва  
*Костенко*, Константин Евтихийевич, р. 1879, Ленинград  
*Масютин*, Василий Николаевич, р. 1884, Москва, Берлин  
*Колесников*, Сергей Михайлович, р. 1889, Москва, <от руки> Берлин  
*Фалилеев*, Вадим Дмитриевич, р. 1879, Ленинград, Москва, Берлин  
*Качура-Фалилеева*, Екатерина Николаевна, р. 1886, Ленинград, Москва, Берлин

<ДОКУМЕНТ> 5  
<перевод с английского>

Отдел гравюры и рисунка  
Британский музей  
27.3.26

Господин Доджсон имеет честь сообщить о получении 218 произведений современной гравюры (офорты, литографии, ксилографии и др.). Речь идет

о работах 20 ныне здравствующих художников, отобранных господином Н. Романовым, директором Государственного Музея изящных искусств в Москве (Волхонка, 12). Дар нашему музею является ответом на дар Московскому Музею многочисленных собственных произведений Фрэнка Брэнгвина, члена Королевской Академии. Этот дар — уникальная возможность познакомиться с коллекцией русских гравюр, которая для этой страны (т. е. Великобритании. — К. В.) совершенно неизвестна и которая составит очень желаемое пополнение экспонатов музея, даже если эти работы и являются произведениями различного достоинства.

Господин Доджсон рекомендует принять дар. Господину Н. Романову как представителю дарителей, а также господину Брэнгвину, по предложению которого наш музей был избран местом предназначения дара, необходимо выразить благодарность комиссии.

К <Эмпбелл> Д <оджсон>

<Из «Report to the Trustees», 1926—1928>

<ДОКУМЕНТ> 6  
ОБРАЗЕЦ ПИСЬМА  
БРИТАНСКИМ ГРАВЕРАМ  
<перевод с английского>

Британский Музей  
10.4.26

Глубокопочтимый господин,

недавно наш музей получил коллекцию из 218-ти произведений различного технического исполнения — работ 20-ти ныне здравствующих художников, отобранных господином Н. Романовым, директором Музея изящных искусств в Москве, и переданных Лондону в качестве дара художников британскому народу.

Хотя речь здесь идет о не совсем спонтанном даре — он является ответом на великодушие члена Королевской Академии господина Фрэнка Брэнгвина, подарившего московскому музею большое собрание своих произведений, — тем не менее было бы желательным предложить России аналогичное собрание британской гравюры и чтобы это было бы не только *quid pro quo*, а имело бы целью лучше познакомить Россию с британским искусством. Как мне сказал один живущий в Лондоне русский, в России судят о британском искусстве лишь по Бэрдлею и Брэнгвину. Других граверов они не знают.

Если Вы склонны восполнить этот пробел и смогли бы выделить несколько работ или, по крайней мере, один пробный экземпляр, то не могли бы Вы быть любезны прислать это на мое имя в Британский музей, указав название (если возможно, без паспарту). Я был бы Вам очень обязан за оказание такой чести России, поскольку речь идет о стране,

отличной от нашей по своему географическому положению, а также и в политическом отношении.

Искренне ваш

(Подпись:)

Кэмпбелл Доджсон

P.S. Я был бы благодарен, если бы собрание было получено до 17 апреля или после 10 мая, так как в промежутке я, по всей вероятности, буду за границей.

<Из «Report to the Trustees», 1926—1928>

<ДОКУМЕНТ> 7  
СПИСОК ПРОИЗВЕДИЙ  
РУССКОЙ ГРАВЮРЫ  
В КОЛЛЕКЦИИ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ  
(дар из Москвы 1926 г.)\*

БОГАЕВСКИЙ Константин Федорович (1872—1943)

1. Фантастический пейзаж. Цв. литогр. (кат. № 207)
2. Фантастический пейзаж. Литогр., 1922 (кат. № 208)
3. Фантастический пейзаж с пирамидами. Литогр., 1922 (кат. № 209)

ВАТАГИН Василий Алексеевич (1884—1969)

4. Пантера. Литогр., 1922 (кат. № 210)
5. Храм ночью. Литогр., 1922 (кат. № 211)
6. Повозка, запряженная буйволом. Литогр., 1922 (кат. № 212) из серии «Индия»
7. Слоны. Литогр., 1922 (кат. № 213)
8. Слоны ночью. Литогр., 1922 (кат. № 214)
9. Слон в уборе. Литогр., 1922 (кат. № 215)
10. Слон на реке. Литогр., 1922 (кат. № 216)
11. Крыша храма, дорога и пальмы. Литогр., 1922 (кат. № 217)
12. Обезьяна. Набросок. Литогр., 1922 (кат. № 218)
13. Кролик. Набросок. Литогр., 1922 (кат. № 219)
14. Голова тигра. Набросок. Литогр. (кат. № 220)
15. Кондор. Литогр., 1920 (кат. № 221)
16. Пантера. Набросок. Литогр., (кат. № 222)

ДОБРОВ Матвей Алексеевич (1877—1958)

17. Старая лошадь. Мягкий лак, 1921 (кат. № 5)
18. Гумно (Сушилка хлеба на пути в Можайск). Оф., 1914 (кат. № 6)

\* В данном списке объединяются инвентарный список Британского музея («Registry». 1926: Presentations and Purchases), который приводит работы по принципу применяемой техники, и список присланных работ, приложение к письму Романова от 26.2.1926 (док. 46), где работы перечислены по другому принципу. В скобках указывается номер лондонского каталога. Полный инвентарный номер сочетается с датой инвентаризации, например: 1926—4—10—207 Богаевский: Фантастический пейзаж, цветная литогр.

*И. И. Нивинский. Пиета, оф., 1920 г.*

*И. И. Нивинский. Святой Себастьян, оф., 1915 г.*

19. Филимонки (Дом в Подмосковье, принадлежащий князю Святополк-Четвертинскому). Мягкий лак и акв., 1923 (кат. № 44)
20. Пейзаж. Оф. и акв., 1922 (кат. № 45)
21. Египетская статуя из Лувра. Меццотинто. Акват. (кат. № 57)

**КАПЛУН** Адриан Владимирович (1887—1974)

22. Пермь. Окраина. Ксилогр., 1920 (кат. № 64)
23. Старая Ментона, Италия. Ксилогр. (кат. № 65)
24. Виньетка. Ксилогр., 1924 (кат. № 66)
25. Пермь. Задворки. Ксилогр. (кат. № 67)
26. Тюрьма. Урал (Острог). Ксилогр. (кат. № 68)
27. Военная тюрьма в Перми. Ксилогр. (кат. № 69)
28. Мюнхен. Ксилогр., 1913 (кат. № 70)
29. Книжная обложка. Ксилогр. (кат. № 71)
30. Пермь. Беседка. Цв. линогр., 1919 (кат. № 172)

**КАЧУРА-ФАЛИЛЕЕВА** Екатерина Николаевна (1887—1948)

31. Красная площадь в Москве. Оф. и акв., 1924 (кат. № 46)
32. Китай-город в Москве. Оф. и акв. (кат. № 47)
33. Боровицкие ворота в Кремле. Москва. Оф. и акв., 1924 (кат. № 48)

**КОЛЕСНИКОВ** Сергей Михайлович (1889—1952)

34. В Гефсиманском саду. Ксилогр. (кат. № 72)
35. Монголия<sup>10</sup>. Всадник. Линогр. (кат. № 73)
36. Монголия. Буря. Линогр. (кат. № 74)
37. Монголия. Ксилогр. (кат. № 75)

**КОСТЕНКО** Константин Евтихиевич (1879—1956)<sup>11</sup>

38. Флоренция. Цв. линогр., 1913 (кат. № 198)
39. Окрестности Флоренции. Линогр., 1918 (кат. № 199)
40. Флоренция. Понте Веккио. Линогр. (кат. № 200)
41. Лед на Неве. Ленинград. Линогр. (кат. № 201)
42. Зима. Линогр. (кат. № 202)
43. Флоренция. Палаццо Веккио. Линогр. (кат. № 203)
44. Флоренция. Аркады Понте Веккио. Линогр. (кат. № 204)
45. Сан-Джеминиано. Линогр., 1912 (кат. № 205)
46. Флоренция. Закат. 1918. Линогр. (кат. № 206)

**КРУГЛИКОВА** Елизавета Сергеевна (1865—1941)

47. Уголок Москвы. Акв., 1917 (кат. № 49)
48. Развалины дома Андерсона. Цв. акв., 1920 (кат. № 50)
49. Под каштанами. Корсика. Цв. акв., 1904 (кат. № 51)
50. Площадь у Александринского театра. Сухая игла, 1924 (кат. № 7)
51. Финляндия. Оф., мягкий лак, напечатан в красках (кат. № 8)
52. Девочка с куклой. Оф., мягкий лак, 1903 (кат. № 9)

20. Памятники культуры, 1992





53. Старушка. Оф., мягкий лак, 1904 (кат. № 10)  
 54. «Кабаре Невинных» в Париже. Мягкий лак, 1905 (кат. № 11)  
 55. Осень в парке Сен-Клу. Мягкий лак, 1907 (кат. № 12)  
 56. Букет анемонов. Цв. мон., 1914 (кат. № 13)  
 57. Бульвар Сен-Мишель в Париже. Цв. мон., 1914 (кат. № 14)  
 58. Осенний этюд. Цв. мон., 1920 (кат. № 15)

**КРАВЧЕНКО Алексей Ильич (1889—1940)**

59. Дом князя Гагарина в Москве. Ксилогр., 1925 (кат. № 89)  
 60—66. Иллюстрации к повести Н. В. Гоголя «Портрет». Ксилогр., 1924. (кат. № 90—96)  
 67. Румянцевский музей. Москва. Ксилогр., 1925 (кат. № 97)  
 68. Соборы Московского Кремля. Ксилогр., 1923 (кат. № 98)  
 69. Gathering of couples. Ксилогр., 1924 (кат. № 99)  
 70. Волга. Ксилогр., 1924 (кат. № 100)

**КУПРЕЯНОВ Николай Николаевич (1894—1933)**

71. Кремль. Ксилогр., 1922 (кат. № 76)  
 72. «Общество друзей книги». Ксилогр. (кат. № 77)  
 73. Эскиз Е. О. В. Ксилогр., 1921 (кат. № 78)  
 74. Эскиз Эдварда Хвалевика<sup>12</sup>. Ксилогр. (кат. № 79)  
 75. Титульный лист книги А. Ремизова «Действо о Егории Храбром». Ксилогр., 1916 (кат. № 80)  
 76. Портрет С. Н. К.<sup>13</sup> Ксилогр., 1918 (кат. № 81)  
 77. Крейсер «Аврора». Ксилогр., 1917 (кат. № 82)  
 78. Эскиз «Н. Купреянов». Ксилогр. (кат. № 83)  
 79. Св. Николай. Ксилогр., 1916 (кат. № 84)  
 80. Гладильница. Ксилогр., 1921 (кат. № 85)  
 81. Броневики. Ксилогр., 1918 (кат. № 86)  
 82. Битюг. Ксилогр., 1918 (кат. № 87)  
 83. Мельница. Ксилогр., 1916 (кат. № 88)

**МАСЮТИН Василий Николаевич (1884—1955)<sup>14</sup>**

84. Акробат. Оф., 1917 (кат. № 16)  
 85. Выбор подарка. Оф. (кат. № 17)  
 86. Слепой. Оф. (кат. № 18)  
 87. Женщина у стола. Оф. (кат. № 19)  
 88. Болезнь. Оф. (кат. № 20)  
 89. Годовщина смерти. Оф. (кат. № 21)  
 90. Старик и девочка. Оф. (кат. № 22)  
 91. Агитатор. Оф. 1918 (кат. № 23)  
 92. Женщина в платке. Оф. (кат. № 24)  
 93. Азарт. Оф. (кат. № 25)  
 94. Граммофон. Оф. (кат. № 26)  
 95. В замке. Оф. (кат. № 27)  
 96. Приглашение. Оф. (кат. № 28)  
 97. Торговка. Акв. (кат. № 52)  
 98. Таверна. Акв. (кат. № 53)

99. Разрушенный дом. Акв. (кат. № 54)  
 100. Сумерки. Провинция. Акв., 1918 (кат. № 55)

**НИВИНСКИЙ Игнатий Игнатьевич (1881—1933)**

101. Кисловодск. Из сюиты «Кавказское каприччо». Оф., 1924 (кат. № 29)  
 102. Святой Себастьян. Оф., 1915 (кат. № 30)  
 103. Пиета. Оф., 1920 (кат. № 31)  
 104. Река Яуза. Акв., 1918 (кат. № 56)

**ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА Анна Павловна (1871—1955)**

- 105—112. Павловск<sup>15</sup>. Ксилогр., 1922—1923 (кат. № 116—123)  
 113—120. С.-Петербург<sup>16</sup> (малая серия). Ксилогр. (кат. № 108—115)  
 121. Венеция. Ксилогр., 1914 (кат. № 101)  
 122. С.-Петербург. Ростральная колонна. Ксилогр., 1901 (кат. № 102)  
 123. Петербург. Барки около набережной. Ксилогр., 1901 (кат. № 103)  
 124. Петербург. «Новая Голландия». Ксилогр., 1901 (кат. № 104)  
 125. Петербург. Вид на Биржу. Ксилогр., 1901 (кат. № 105)  
 126. Петербург. Перевоз у Смольного. Ксилогр., 1901 (кат. № 106)  
 127. Петербург. Мойка ночью. Ксилогр., 1901 (кат. № 107)<sup>17</sup>  
 128. Петербург. Крюков канал. Цв. ксилогр., 1910 (кат. № 190)  
 129. Весенний мотив. Цв. ксилогр., 1904 (кат. № 191)  
 130. Петербург. Перспективы Невы. Цв. ксилогр., 1908 (кат. № 192)  
 131. Петербург. Ростральная колонна и Биржа. Цв. ксилогр., 1908 (кат. № 193)  
 132. Петербург. Летний сад зимой. Цв. ксилогр., 1902 (кат. № 194)  
 133. Фьезоле. Цв. ксилогр., 1904 (кат. № 195)  
 134. Павловск. Павел I. Цв. ксилогр., 1908 (кат. № 196)  
 135. Версаль. Цв. ксилогр., 1907 (кат. № 197)

**ПАВЛИНОВ Павел Яковлевич (1881—1966)**

136. Портрет А. Н. Островского. Ксилогр. (кат. № 148)  
 137. Портрет В. Г. Белинского. Ксилогр. (кат. № 149)

**ПАВЛОВ Александр Николаевич (1883—1959)**

138. Москва. Река Яуза. Ксилогр. (кат. № 124)  
 139. Москва. (Латрина? неразборчиво) (кат. № 125)  
 140. Москва. Водонос. Ксилогр. (кат. № 126)  
 141. Памятник первопечатнику Ивану Федорову. Ксилогр. (кат. № 127)  
 142. Вход. Ксилогр. (кат. № 128)

143. Старый дом. Ксилогр. (кат. № 129)  
 144. Дворничиха. Ксилогр. (кат. № 130)  
 145—155. Мотивы Москвы. Тоновая гравюра на дереве (кат. № 131—142)  
 145. На Берсеневке (кат. № 131)  
 146. На Таганке (кат. № 132)  
 147. На Божедомке (кат. № 133)  
 148. В Марьиной роще (кат. № 134)  
 149. Церковный двор (кат. № 135)  
 150. Улица Якиманка (кат. № 136)  
 151. Огород у Трифоновской церкви (кат. № 137)  
 152. Грузинская улица (кат. № 138)  
 153. У Симонова монастыря (кат. № 139)  
 154. Лихов переулочек (кат. № 140)  
 155. Весна (кат. № 141)  
 156. Бахметьевская улица (кат. № 142)

## ПАВЛОВ Иван Николаевич (1872—1951)

157. Московский дворик. Ксилогр. (кат. № 143)  
 158. Пейзаж. Ксилогр. (кат. № 144)  
 159. Пейзаж. Ксилогр. (кат. № 145)  
 160. Московский дворик. Ксилогр. (кат. № 146)  
 161. Деревня Павлово. Ксилогр. (кат. № 147)  
 162. Дом. Цв. ксилогр. (кат. № 173)  
 163. Терем князя Олега в Рязани. Цв. ксилогр. (кат. № 174)  
 164. Изба в Васильсурске на Волге. Цв. ксилогр. (кат. № 175)  
 165. Угловая башня кремля Ростова Великого. Цв. ксилогр. (кат. № 176)  
 166. Меловые горы на Волге. Цв. ксилогр. (кат. № 177)  
 167. Пятницкая башня в Коломенском кремле. Цв. ксилогр. (кат. № 178)  
 168. Праздник. Цв. ксилогр. (кат. № 179)  
 169. Дворик в Коломне. Цв. ксилогр. (кат. № 180)  
 170. Волга у Жигулей. Цв. ксилогр. (кат. № 181)  
 171. Рынок в Костроме. Цв. ксилогр. (кат. № 182)  
 172. У впадения Оки в Волгу. Цв. ксилогр. (кат. № 183)

## СОКОЛОВ Илья Алексеевич (1890—1968)

173. Этюд. Ксилогр. (кат. № 166)  
 174. Копка картофеля. Ксилогр. (кат. № 167)  
 175. Гладильщица. Ксилогр. (кат. № 168)  
 176. Жатва. Ксилогр. (кат. № 169)  
 177. Работа. Ксилогр. (кат. № 170)  
 178. Сапожник. Ксилогр. (кат. № 171)  
 179. Нищенка. Цв. линогр., 1921. (кат. № 188)  
 180. Старуха. Цв. ксилогр., 1921. (кат. № 189)

## ФАВОРСКИЙ Владимир Андреевич (1886—1964)

- 181—186. «Книга Руфь»  
 181. Фронтиспис. Ксилогр. 1924. (кат. № 58)  
 182. Руфь под деревом (кат. № 59)  
 183. Руфь со свекровью (кат. № 60)  
 184. Руфь и Вооз (кат. № 61)

20\*



И. А. Соколов.  
 Нищенка, цв. линограв.,  
 1921

В. А. Фаворский. Книга  
 «Руфь», 1924



П. А. Шиллинговский.  
Портрет,  
скульптора  
Теодора  
Залканса,  
ксилогр.,  
1918

185. Руфь, спящая у ног Вооза (кат. № 62)  
186. Руфь и ее сын Овид (в будущем дед Давида) (кат. № 63)

**ФАЛИЛЕЕВ** Вадим Дмитриевич (1879—1950)

187. Толгский монастырь на Волге. Акв., 1925 (кат. № 42)  
188. Дерево. Офорт и акватина (кат. № 43)  
189. Из серии «Волга». В верховьях Волги. Линогр., 1916 (кат. № 184)  
190. Из серии «Волга». Рассвет. Линогр. (кат. № 185)  
191. Из серии «Волга». Весна. Линогр., 1916 (кат. № 186)  
192. Казанский вокзал в Москве. Линогр., 1916 (кат. № 187)

**ШИЛЛИНГОВСКИЙ** Павел Александрович  
(1881—1942)

193. Гроза. Оф., 1913 (кат. № 32)  
194. Этюд. Дерево. Оф., 1913 (кат. № 33)  
195. Земля. Бессарабия. Оф., 1913 (кат. № 34)  
196. Пещерный город. Оф., 1915 (кат. № 35)  
197. Литовский замок (в Петербурге). Оф., 1922 (кат. № 36)  
198. Этюд. (Женщина, срывающая плоды). Оф., мягкий лак, 1916 (кат. № 37)  
199. Пейзаж. Оф., мягкий лак, 1916 (кат. № 38)  
200. Дерево. Оф., мягкий лак, 1916 (кат. № 39)  
201. Автопортрет. Оф., мягкий лак, 1913 (кат. № 40)  
202. Родопские горы. Оф., мягкий лак, 1913 (кат. № 41)  
203. Дворцовая набережная. Петербург. Ксилогр., 1922 (кат. № 150)  
204. Зимний дворец и Адмиралтейство. Петербург. Ксилогр. (кат. № 151)  
205. Ростральные колонны и Биржа. Петербург. Ксилогр. (кат. № 152)

206. Литовский замок. Петербург. Ксилогр. (кат. № 153)  
207. Развалины на Васильевском острове. Ксилогр. (кат. № 154)  
208. Литовский замок. Восточная башня. Ксилогр., 1918 (кат. № 155)  
209. Ростральная колонна. Петербург. Ксилогр., 1922 (кат. № 156)  
210. Литовский замок. Северная башня. Петербург. Ксилогр., 1923. (кат. № 157)  
211. Тучков мост. Петербург. Ксилогр., 1922 (кат. № 158)  
212. Дворцовая набережная. Ксилогр., 1922 (кат. № 159)  
213. Развалины на Васильевском острове. Ксилогр., 1922 (кат. № 160)  
214. Портрет скульптора Теодора Залькальнса<sup>18</sup>. Ксилогр., 1918 (кат. № 161)  
215. Экслибрис П. Е. Корнилова<sup>19</sup>. Ксилогр., 1923 (кат. № 162)  
216. Сапожники в Бахчисарае. Ксилогр., 1924 (кат. № 163)  
217. Бахчисарай. Фонтан Скале-Булат. Ксилогр., 1923 (кат. № 164)  
218. Бахчисарай. Аркада ханского дворца. Ксилогр., 1923 (кат. № 165)

〈ДОКУМЕНТ〉 8

〈перевод с английского〉

〈заголовок письма по-французски〉

Музей изящных искусств

Волхонка, 12  
Москва, СССР

Москва,  
1.8.26

Господину

Кэмпбеллу Доджсону

Отдел гравюры и рисунка

Британский музей

Лондон W. C. I

Глубокоуважаемый господин,

по получении Вашего письма от 17.VII с приложенным к нему списком мне хочется лично Вам и всем принимавшим участие в собрании художникам выразить мою глубокую благодарность за великолепный дар—наш гравюрный кабинет не имеет ни одной работы художников, названных в Вашем списке, и мы с большим интересом ожидаем прибытия гравюр, которые посольство до сих пор еще нам не передало. После получения собрания научный совет нашего музея направит Вам благодарственное письмо.

С глубоким уважением

Н. Романов,

директор Музея изящных искусств

〈Из «Letters Received», 1924—1929〉

## 〈ДОКУМЕНТ〉 9

〈перевод с английского〉

〈заголовок письма по-французски〉

Волхонка, 12  
Москва, СССРМосква,  
11.8.26

Глубокоуважаемый господин,  
сообщаю, что дополнительную посылку произведений Ч. Шаннона (1ксилография и 7 литографий) я получил, за что сердечно благодарен. К сожалению, посланные Вами ранее 219 гравюр еще не прибыли.

С глубоким уважением

Н. Романов,

директор Музея изящных искусств

〈Из «Letters Received», 1924 to 1929〉

## 〈ДОКУМЕНТ〉 10

〈перевод с английского〉

〈заголовок письма по-французски〉

Музей изящных искусств  
Волхонка, 12  
Москва, СССР(надпись от руки)  
Москва,  
23.8.26(надпись по-английски)  
получено 30 августа

Глубокоуважаемый господин,  
настоящим сообщаю, что музеем получены 219 гравюр, офортов и литографий английских художников, а также 8 гравюр Шаннона, которые были посланы отдельно.

Позвольте мне еще раз выразить Вам мою глубокую благодарность.

С глубоким уважением

Н. Романов,

директор музея изящных искусств

〈Из «Letters Received», 1924 to 1929〉

## 〈ДОКУМЕНТ〉 11

〈перевод с английского〉

Посольство СССР  
Chesham House  
Chesham Place  
S.W.1.  
DB/2481

27.8.26

Кэмпбеллу Доджсону, эсквайру  
Department of Prints & Drawings  
Британский музей

Глубокоуважаемый господин,  
я очень сожалею, что не мог ответить раньше на Ваши письма от 13 июля и 16 августа, причиной промедления было мое отсутствие.

Сразу же после того, как я узнал, что Ваше собрание в московском Музее изящных искусств

еще не получено, я распорядился узнать о причинах задержки и узнал из телеграммы господина, у которого был пакет, что он определенно доставил его в Москву. Однако я вновь сделал запрос, дошел ли пакет до своего конечного места назначения. Как только я получу ответ, я вновь свяжусь с Вами.

С глубоким уважением

Д. Богомолов, секретарь

〈Из «Letters Received» 1924 to 1929〉

## 〈ДОКУМЕНТ〉 12

〈перевод с английского〉

2.9.26

Господин Доджсон имеет честь сообщить, что в его отделе за последний месяц следующие работы: офорты, литографии иксилографии — дар современных русских художников — были систематизированы, а также даны указания большую часть из них готовить к выставке...

К. Д.

〈Из «Report to the Trustees», 1926—1928〉

## 〈ДОКУМЕНТ〉 13

〈перевод с английского〉

〈заголовок письма по-французски〉

Музей изящных искусств  
Волхонка, 12  
Москва, СССР

Москва, 7.9.26

Глубокоуважаемый господин,  
научный совет государственного Музея изящных искусств выражает свою глубокую благодарность за щедрый дар (228 гравюр, офортов и литографий) современных английских художников, которые были отобраны и присланы нам по Вашей инициативе, и просит Вас передать благодарность также всем художникам, принявшим участие в этом даре.

С глубоким уважением

директор Н. Романов

секретарь С. Страхов

〈Из «Letters Received», 1924 to 1929〉

\*

<sup>1</sup> *Брэнгвин Фрэнк* (1867—1956) — разносторонний и известный художник, родился в семье архитектора в Бельгии, в г. Брюгге, в котором позднее был открыт музей Брэнгвина. Впервые соприкоснулся с искусством еще в родительском доме. Когда мальчику было 7 лет, семья возвратилась в Лондон. Не окончив школу, он работает, помогает отцу, делает копии в Музее Виктории и Альберта и Британском музее, занимается самообразованием. В 15-летнем возрасте получает место ученика по росписи текстиля у Уильяма Морриса, инициатора «Arts & Crafts Movement»,

где родилась концепция слияния искусства и ремесла, что сопровождалось возрождением некоторых средневековых приемов работы в области прикладного искусства.

Во время длительного путешествия по Африке и Азии у Брэнгвина проявляется интерес к экзотическому искусству, что отразилось на палитре его живописи. Значение творчества Брэнгвина, занимающегося архитектурой, графикой, дизайном мебели, книжной иллюстрацией, оспаривалось художественной критикой, однако это не сказалось на его блестящем внешнем успехе: в 1913 г. он стал президентом Royal Society of British Artists, в 1919 г. — членом Royal Academy of Arts, в 1921 г. — президентом Society of Graphic Arts. В 1924 г. состоялась выставка его офортов в Лондоне, в 1951 г. был показан весь его оевне в Royal Academy of Arts. В 1941 г. Брэнгвин был возведен в дворянское достоинство. После его смерти организовывались многочисленные памятные выставки его работ: в Лейпестере, Кардиффе, Брайтоне и Лондоне. Каталог выставки «The Art of Frank Brandwyn» (Брайтон, 1980) дает подробную информацию о жизни Брэнгвина, однако в нем совершенно не упоминается о его поездке в Москву в 1924—1925 гг., а также о его инициативе в британско-советском обмене произведениями искусства.

<sup>2</sup> *Романов Николай Ильич* (1867—1948) — искусствовед, педагог; учился в 1885—1889 гг. в Московском университете, где в 1900—1911 гг. преподавал историю искусства. В 1938—1941 гг. преподавал в ИФЛИ. Между 1910 и 1923 гг. он был куратором гравюрного кабинета при Румянцевском музее, а затем стал директором Музея изящных искусств. Он внес особый вклад в создание этого музея, особенно Отдела гравюры, который был почти полностью рассеян во время гражданской войны (см. его письмо В. Н. Масютину, док. 1).

<sup>3</sup> *Доджсон Кэмпбэлл* (1867—1948) — искусствовед, посещал престижный интернат в Винчестере, позднее — Новый колледж в Оксфорде. С 1892 г. он сотрудник «Print Room» Британского музея, называемого также «Department for Prints & Drawings», вскоре стал ведущим авторитетом в области немецкого гравюрного искусства. В 1913 г. он женится на Катерине Спунер — художнице-гравере. С 1917 по 1932 г., когда он вышел на пенсию, Доджсон являлся куратором «Department For Prints & Drawings» Британского музея. За время своей работы в музее Доджсон приобрел для Британского музея огромное собрание гравюр, начиная с XV в. до современных. В 1919—1932 гг. он заведовал фондом «Contemporary Art Society». Доджсон завещал Британскому музею значительную часть своей частной коллекции, чему была воздана честь на посмертной выставке «Campbell Dodgson 1867—1948 — An Outstanding Benefactor» (Каталог, Британский музей, Лондон, 15.12.1967—3.6.1968). В каталоге выставки дается информация о жизни Доджсона, его публикации о круге его интересов, о собрании и отдельных работах, приобретенных им для Британского музея. В нем, однако, умалчивается как о московском даре Британскому музею, так и об ответном даре московскому Музею изящных искусств, организованном по его инициативе.

<sup>4</sup> *Масютин Василий Николаевич* (1884—1955) — живописец, гравер, скульптор. Большая сохрани-

вшаяся часть архива находится у автора этой статьи.

<sup>5</sup> *Пискарев Николай Иванович* (1892—1959) — график и скульптор, родился в Бежецке Тверской губернии. В 1910—1916 гг. учился в Строгановском художественном училище в Москве у Н. Андреева, С. Ноаковского, С. Голоушева. В 1917 г. Пискарев — профессор ВХУТЕМАСа.

Он создал многочисленные иллюстрации к книгам, а примерно с 1930 г. занимался резьбой по дереву в цвете. *Войнов Всеволод Владимирович* (1880—1945) — график, театральный декоратор и историк искусства. В 1904 г. окончил историко-философский факультет Петербургского университета. Одновременно учился в художественной школе Общества поощрения художеств. В 1907—1912 гг. Войнов работал художником-декоратором в различных петербургских театрах, затем как искусствовед в Эрмитаже, а позднее — в Русском музее в Ленинграде. С 1918 г. он работал как график, в основном как пейзажист.

<sup>6</sup> *Benjamin W. Moskauer Tagebuch*/hg von Gary Smith, mit einem vorwort von Gershan Scholem. Frankfurt am Main, 1981. S. 79.

<sup>7</sup> *Холодная Вера Васильевна* (1883—1919) — одна из самых популярных актрис дореволюционного русского кино. Она играла большей частью непопулярных, несчастливых в любви или обманутых женщин в мелодраматических салонных фильмах при тесном сотрудничестве с режиссером П. И. Чардынным. Манера поведения и вкус Веры Холодной и после ранней ее смерти были эталоном для женщин того времени. Художник В. Милиотти в 1922 г. написал маслом портреты ее и спутника ее жизни актера *Ивана Николаевича Худолева* (1893—1932). В фильме «Молчи, грусть, молчи» (1918) она сыграла роль Паулы, а Худолеев предпринимателя Прахова.

<sup>8</sup> Книга «Руфь» появилась в издательстве Сабашникова в Москве в 1925 г. (42 страницы, тираж 1900). Книга содержит 5 полных страниц иллюстраций (фронтиспис, с. 10, 16, 22, 28) В. Фаворского, который оформлял также переплет, шмуц-титул и 3 вьететки (с. 26, 32, 44).

<sup>9</sup> *Флоренский Павел Александрович* (1882—1943) — священник, богослов и гениальный ученый универсального плана, который проводил исследования в разнообразных областях науки, при этом предсказывал результаты современного языковедения, физики, семиотики. Его магистерский труд «Столп и утверждение истины» (М., 1914) вызвал огромный интерес среди русской интеллигенции. В 1921—1923 гг. читал лекции об анализе пространства при ВХУТЕМАСе в Москве. В 1924 г. — член Центрального планового совета Главэлектро, в 1927 — редактор Технической энциклопедии. В 1933 г. Флоренский был арестован. В лагере он пишет стихи и собирает материал для тунгусско-русского словаря. В 1935 г. он был переправлен в Соловецкий лагерь. Флоренский скончался в 1943 г. за несколько месяцев до истечения срока ссылки, в 1958 г. посмертно реабилитирован.

<sup>10</sup> Альбом «Монголия» по рисункам С. Колесникова резал И. Соколов. Несмотря на это, линогравюры (док. 35 и 36; кат. № 73, 74) в списках документов 46 и 7 значатся под именем С. Колесникова.

<sup>11</sup> В док. 46 названы лишь 4 произведения К. Костенко: кат. № 199, 201—203, в «Registry», однако, все 9 линогравюр.

<sup>12</sup> Хвалевик Эдвард — польский литературовед.

<sup>13</sup> 19. С. Н. К. — инициалы брата художника.

<sup>14</sup> Так как гравюры Масютина не датированы, следующие факты могут быть интересны:

Офорты Масютина (док. 7, 84—96; кат. № 16—28) экспонировались на его персональной выставке в Румянцевском музее, см.: Офорты В. Н. Масютина: Каталог выставки/Пред. Н. Романова. М., 1920.

Из этих офортов 5 (док. 7, 87—90, 92; кат. № 19—22, 24) впервые экспонировались в 1914 г. на выставке «Союза русских художников» в Москве, а офорт «Приглашение» (док. 7, 96; кат. № 28) — в следующем году, зимой 1915/16 г.

Акватинты Масютина «Торговка» и «Сумерки» (док. 7, 97 и 100; кат. № 52 и 55) впервые экспонировались в 1914 г. в Петербурге на выставке «Союза русских художников». Акватинта «Разрушенный дом» экспонировалась впервые в Москве, зимой 1917/18 г.

<sup>15</sup> А. Н. Остроумова-Лебедева. Павловск. Указаны следующие названия по-английски в «Registry»:

- 116. Lake trees and a rainbow
- 117. Trees seen across a lake
- 118. A palace on the hill
- 119. Architecture on a hill
- 120. Trees in the rain
- 121. Birches
- 122. A rain strom
- 123. A pond, a summer house

Le parc de Pavlovsk

<sup>16</sup> С.-Петербург (малая серия). В «Registry» указаны следующие названия по-английски:

- 108. A large open space
- 109. A stone sphinx or lion
- 110. Square with equestrian statue
- 111. Buildings seen over the water
- 112. Bridge over a river
- 113. River with obelisk and church tower
- 114. River with rowing boat
- 115. Base of a column

St. Petersburg (small set)

<sup>17</sup> Не удалось достоверно определить первоначальное русское название гравюр 122—127 (кат. № 102—107). В «Registry» значатся:

- 102. St. Petersburg, base of column.
- 103. A river.
- 104. An arch.
- 105. A landing stage of the river.
- 106. Steamer on the river.
- 107. Night.

(Автором от руки добавлено карандашом: «Ленинград»)

<sup>18</sup> Залькалн Теодор Эдуардович (1876—?) — замечательный латвийский скульптор, учился в Петербурге, работал в Париже, Екатеринбурге, Флоренции и Риге. В 1944—1958 гг. преподавал в Академии художеств Латвийской ССР, см.: Науман К. Теодор Эдуардович Залькалн. М., 1960; Рига, 1966. На основании указания возраста Залькална на гравюре «aetatis 41» можно датировать ее 1917 г.

<sup>19</sup> Корнилов П. Е. — искусствовед, специалист по русскому, украинскому и белорусскому искусству (см.: БСЭ. Т. 10. А. 1437).

## К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКОВ «ГОЛУБОЙ РОЗЫ»

*Л. С. Алешина, Г. Ю. Стернин*

В марте 1907 г. в Москве открылась экспозиция произведений группы молодых художников под названием «Голубая роза»<sup>1</sup>. Формально «Голубая роза» — это всего лишь одна выставка, организованная без каких-либо программных заявлений, без намерений ее участников конституироваться в качестве самостоятельного объединения. И вместе с тем современники почти сразу же обратили внимание и на характерность состава экспозиции, и, что самое главное, на то очень ясно выраженное силовое поле, которое вокруг этой выставки возникало и которое влияло на разные стороны художественной жизни<sup>2</sup>. В истории русского искусства это был своего рода особый случай, когда именем одной-единственной экспозиции стало называться целое художественное направление тех лет, а сами ее участники надолго вошли в критическую литературу под прозвищем «голуборозовцев». «„Эстетику“ окрасила „Голубая роза“»<sup>3</sup>, — утверждал такой авторитетный свидетель эпохи, как Андрей Белый, имея в виду воздействие творческих исканий «голуборозовцев» на художественную атмосферу «Общества свободной эстетики» — одного из примечательных очагов московской культурной жизни начала XX в.

Экспозиция эта, вокруг которой сразу же разгорелась борьба, завершала собою процесс самоопределения символистских тенденций в русском изобразительном искусстве 1900-х годов. Среди участников выставки были мастера, впоследствии приобретшие большую известность и многократно становившиеся объектом научно-критических суждений. Назовем, к примеру, признанного лидера «голуборозовцев» П. В. Кузнецова, а также рано погибшего Н. Н. Сапунова, М. С. Сарьяна, С. Ю. Судейкина, Н. П. Крымова, скульптора А. Т. Матвеева. Были представлены в экспозиции и менее известные художники, тем не менее сыгравшие значительную роль в художественном развитии эпохи: П. С. Уткин, Н. П. Феофи-

лактов, братья В. Д. и Н. Д. Милиоти, А. А. Арапов, скульптор П. И. Бромирский и др.

Публикуемые материалы, иногда дополняющие существующие в литературе сведения о некоторых из участников этой выставки, а в ряде случаев впервые воссоздающие их творческий путь, извлечены из документов Государственной академии художественных наук (ГАХН)<sup>4</sup>. Для будущего историка искусства они могут иметь значение первоисточника. О происхождении этих документов стоит специально сказать несколько слов.

Созданная в 1921 г. ГАХН проводила серьезную научно-исследовательскую работу в области литературы, эстетики и всех видов искусства. ГАХН имела несколько отделений, секций и подсекций, а также ряд кабинетов, лабораторий и комиссий. Она же занималась организацией больших художественных выставок как в Союзе, так и за рубежом. С 1925 г. издавались «Бюллетени ГАХН».

Одним из направлений исследовательских работ Академии был сбор материалов к изучению русского искусства в биографиях мастеров. Так, комиссия нового русского искусства составляла подробную картотеку по художникам-передвижникам, Кабинет революционной литературы вел работу по составлению библиографического словаря писателей революционной эпохи (1900—1925). Наиболее интересной в этом смысле представляется работа, которую проводила подсекция современного искусства, входившая в Секцию пространственных искусств, а именно монографическое обследование современных русских художников. «Каждое такое обследование („анкета“) включало в себя биографию, список важнейших работ, сведения о произведениях, находящихся в музеях и собраниях, формально-стилистическую характеристику данного художника, являясь небольшой фактической монографией в 10.000—20.000 букв»<sup>5</sup>. В дальнейшем



предполагалось на основе этого материала создание словаря современных русских художников. Работа эта началась в 1925 г. Анкетирование предполагало личную встречу с художником, ответы его на 18 вопросов. Наряду с обычными анкетными данными (год и место рождения, национальность, образование, адрес) предусматривались такие существенные для творческого облика мастера сведения, как подробная биография, записываемая с его собственных слов, художественные влияния, иконография, участие в выставках. На основании визуального обследования произведений художника составлялась их формальная характеристика (техника, материал, фактура, тематика).

Всего подсекцией современного искусства было обследовано около сотни художников — живописцев, скульпторов и графиков, жителей Москвы и Ленинграда. Не все из намеченного было исполнено. Реорганизация ГАХН, а затем и ее закрытие в конце 1920-х годов прекратили ведущую работу.

Авторами — составителями анкет были сотрудники ГАХН, а также искусствоведы, привлекаемые из московских музеев. Это была в основном молодежь, вступившая в научную жизнь уже после революции. Те анкеты — обследования художников, бывших «голуборозовцев», которые здесь публикуются, проводили ныне уже покойные Анна Ивановна Аристова, сотрудница Главного кабинета Румянцевского музея, а затем Музея изобразительных искусств; Татьяна Михайловна Пахомова и Белла Иосифовна Раппопорт — сотрудники Музея нового западного искусства; Вера Александровна Сидорова, бывшая одновременно сотрудницей того же музея и ГАХН.

Возможность ознакомиться с материалами архива была предоставлена Н. В. Яворской, также принимавшей участие в анкетировании. Авторы публикации чтут память недавно умершей Нины Викторовны и неизменно думают о ней с чувством сердечной благодарности.

\* \* \*

Предлагаемые несколько таких анкет художников-«голуборозовцев» публикуются с некоторыми сокращениями. Уже отмечалось, что, как правило, эти анкеты составлялись на основе опросов самого художника. Исключение — анкета со све-

дениями о Н. Н. Сапунове, к тому времени уже умершим. Она составлена на основе свидетельств людей, близко знавших покойного. В расположении материала сохранен порядок следования анкетных рубрик.

\*

<sup>1</sup> Выставка картин «Голубая роза»: 1907 г. [Каталог] За три года до этой выставки в Саратове открылась экспозиция под названием «Алая роза», предвосхитившая многие творческие тенденции «голуборозовцев». Долгое время московская выставка «Голубая роза» считалась в нашей литературе декадентской затеей, и ее значение всячески преуменьшалось. И лишь в последние десятилетия в каждом труде, посвященном русскому искусству начала века, ей отводится надлежащее место.

<sup>2</sup> Наиболее горячо выставку поддержал журнал «Золотое руно». Из недавних работ см. мемуарную книгу: Лобанов В. М. Каноны: Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968; а также: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.

<sup>3</sup> Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934. С. 235.

<sup>4</sup> Хранились в архиве председателя Секции пространственных искусств ГАХН, директора Музея нового западного искусства Б. Н. Терновца, руководившего работой по созданию публикуемых анкет.

<sup>5</sup> Бюллетени ГАХН. 4—5. М., 1926. С. 58.

#### НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ КРЫМОВ

Адрес — ул. Кропоткина, Полуэктов пер., д. 8, кв. 18

Год рождения — 1884

Место рождения — Москва

Национальность — русский

Биография — Н. П. Крымов родился в Москве.

Отец его Петр Алексеевич был также живописцем, учеником Зарянки и преподавателем рисования в московских гимназиях. Мать происходила из зажиточной крестьянской семьи. [...]

Летом обычно семья Крымовых жила возле Кунцева под Москвой в деревне Мазилово.

Особенностью работ Крымова с самого начала была работа по воспоминанию и впечатлению. Но для самого Н. П. Крымова его призвание не было вполне ясно с самого начала, а может быть, другие требования жизни заставили его выбрать архитектурное отделение Училища живописи и ваяния в Москве, куда он поступил в 1904 г. После трех лет пребывания на архитектурном отделении, во время которых Н. П. все сильнее и сильнее отдается живописи и начинает уже выставлять (Ученическая выставка 1904 г., Моск. Т-во 1905, [190]6 г.), а также делать небольшие работы по графике для ж. «Весов», Н. П. переходит на живописное отделение. Большое влияние имеет на

художника встреча с Сапуновым (1906 г.). Сапунов знакомит Крымова с Н. П. Рябушинским<sup>1</sup>, редакцией Золотого Руна, а также с художниками — Феофилактовым, Араповым, Дриттенпрейсом<sup>2</sup> и другими. Здесь впервые Крымов находит тесные дружеские связи, людей, равных ему по таланту, темпераменту и смелости, столь же любящих искусство, столь же смело и беспечно живущих. [...]

За ученической выставкой и выставками М-го Товарищества 1905—6 года последовала столь памятная всем москвичам выставка «Голубой Розы» — 1907 г. В следующем 1908 г. Н. П. Крымов участвует в выставке акварелей и рисунков, устроенной О-вом им. Леонардо да Винчи, и затем начинает ежегодно выставлять в «Союзе Русских художников» вплоть до распада этого художественного объединения в 1921 году, после чего Н. П. Крымов начинает выставлять в группе «Маковец».

[...] К 1911 году относится поездка художника в Крым, природа которого не произвела на художника особого впечатления и показалась ему далекой и чуждой.

Заграничные путешествия и посещения музеев также не привлекали его. Посетив уже в 1907 году Петербург, художник только раз посетил Эрмитаж.

Эта самозамкнутость, самородность очень характерна для Крымова по сравнению с широтой интересов других мастеров этого поколения — Серова, Ульянова, Бенуа<sup>3</sup> и друг.

В Москве Крымов сразу вошел в «большую богему» и «большую Москву». Сапунов, Н. П. Феофилактов и он — были постоянными и желанными участниками как свободных сборищ, где встречались представители искусства и литературы, так и московских салонов — Носовых, Гиришман, Третьяковых<sup>4</sup> и других. Шумная, оживленная жизнь, полная дружеских связей и перекрестных интересов, окружала Крымова. С литературной Москвой его связали работы для «Весов» и «Золотого руна»; в 1907—8 году он сделал обложки для книг «Посолонь» Ремизова, «Райна» — Любви Столицы<sup>5</sup> и др. Н. Рябушинский и все его окружение были близко знакомы художнику. С другой стороны, через А. М. Кожебаткина<sup>6</sup>, секретаря из-ва Мусaget, Крымов связан был с кругом московских символистов — Андреем Белым, Волошиным<sup>7</sup> и т. д. Обаятельный, остроумный, полный заразительного веселья, он стал любимцем Москвы. К этому же времени относится его тесная дружба с семьей Серовых, а также с Москвиным<sup>8</sup>, известным артистом Художественного театра.

В 1915 г. Крымов женится на Ек. Ник. Досекиной (дочери художника, в первом браке Кривенко) и жизнь его приобретает более спокойный, размеренный характер. После женитьбы излюбленным местом долгих летних пребываний художника становится Звенигород и его окрестности — одна из

наиболее свежих и живописных местностей Московской губернии, где он работает, живя в полном уединении. Так же уединенно и тихо живет Крымов последние годы в Москве. Он не имеет отдельной мастерской и пишет свои небольшие вещи в одной из комнат своей небольшой квартиры. Здесь зимой он делает ряд исключительных по ценности «Зимних пейзажей».

В 1920—21 году Крымов преподает живопись на б. Пречистенских курсах для рабочих, в 1925 г. осенью организует школу, которая быстро распадается, в этом же году его творчество дает большую линию подъема в постановке пьесы Островского «Горячее сердце» в Моск. Худож. Акад. театре, вслед за которой он делает для Студии постановку другой пьесы Островского «Не было ни гроша да вдруг алтын» — первоначальные эскизы к которой относятся еще к 1910 году.

За последние годы в художнике пробудился интерес к старым мастерам живописи, из которых он выделяет Гоббему, Рюнсдаля, Ван Остаде; любимым мастером из импрессионистов является Сислей<sup>9</sup>; из мастеров русского пейзажа на первое место Крымов ставит Левитана<sup>10</sup>.

[...]

**Художественные влияния.** — Крымов чрезвычайно самозамкнутый и цельный талант, влияния настолько сильно переработаны, что надо принимать с оговоркой.

Из иностранных мастеров — старые голландцы, барбизонцы, Сислей — из новых. Из русских — в первом периоде — Борисов-Мусатов и Грабарь — как импрессионист, затем влияние Ларионова<sup>11</sup>, увлечение русской лубочной картиной, наконец, в последней манере с 1920 года можно отмечать близость к манере Левитана.

**Выставки.** — Ученическая выставка [Училища] живописи и ваяния 1905 г., выставка Т-ва 1905—6 год, Периодическая выставка 1906 года, Свободное искусство 1906 г., Голубая Роза — 1907, 8 г. (две [выставки]), 1908 — выст. рисунков и акварелей в О-ве имени Леонардо да Винчи, 1908 г. — выставка «Венок», Русская выставка 1912 г. в Мюнхене, Выставка М-ких худ. в Одессе 1918 год, Международная выставка в Риме в 1911 году, все выставки Союза с 1907 по 1921 г., Русская выставка в Америке в 1923 году, Международная Венецианская 1924 года, Ретроспективная в Третьяковской галерее, каталог, к сожалению, не был издан ввиду тяжелого времени, «Мастера Голубой Розы» 1925 год (Третьяковская гал.).

[...]

**Библиография.** — Статья П. П. Муратова «Аполлон», 1911 г. Статья Б. Шапошникова. Отзывы

о выставках «Союза Р. худ.» в Русских ведомостях, Русском Слове и Утре России (Росций, Сергей Глаголь и др.).

[...]

**Тематика.**— Главной, почти единственной темой является пейзаж, до 1915 г. обычно оживленный изображениями животных и маленьких человечков, затем пейзаж вполне безлюдный.

**Портреты**— Автопортрет 12 г. и Портрет сестры 1908 г.—исключение.

Графика художника обычно разрабатывает декоративно-пейзажные мотивы в тонкой, пунктирной манере.

**Общая характеристика и эволюция.**— Сущность искусства Крымова совершенно верно определена П. Муратовым<sup>12</sup> в его статье («Аполлон», 1911, январь). [...] Установка Муратова исключительно правильна. Как можно было видеть из графы влияний, Крымов принадлежит к тем поистине редким самообытным и внутренне стойким типам художественного сознания, которым изначально дана самостоятельность и свежесть восприятия и подлинная правда выражения. Его своеобразный, цельный лиризм отделяет его от несколько сентиментальной позы барбизона, а также от меланхолической надорванности Левитана.

Крымов—одно из наиболее несомненных и драгоценных дарований за последнее двадцатилетие русского искусства.

Мастер глубоко интимный, скромный, строгий и требовательный к себе, он обязан своей славой исключительным живописным достоинствам своих вещей; далекий от шумного базара и рекламного стиля современников—он утверждает линию высокого мастерства.

Первая картина Крымова появилась на выставке 1904 года, она изображала воду с отраженною в ней луной—она отличалась некоторой неясностью, но общая мягкость манеры и чувства сразу выделяла ее.

В Моск-м Т-ве 1905—6 года повторялись те же черты. Это были еще полу-ученические вещи; мотивы, преобладающие в них,—туманное утро и лунные, серебряные ночи. 1906 г. Он пишет—Зимний этюд (приобретен Третьяковской галереей). В этом же году на выст. Леонардо да Винчи—в рисунках цветными карандашами выступает задача передачи воздуха и света, но сохраняются прежние черты сжатости и лаконизма изображения.

1907 год. (Голубая Роза и Союз Р. худ.). Особенно характерны для его серебряной манеры «Лунная ночь», «У белой статуи», «Терраса»—в них, пожалуй, Крымов всего сильнее уступил вкусу времени и влиянию Борисова-Мусатова и других мастеров Голубой Розы.

Наряду с этим—в отдельных вещах этого года

чувствуется импрессионистический подход к задачам света (вещи в Союзе).

Однако в 1908 г. наряду с чисто декоративными пейзажами типа панно—Две радуги, Сосны, Май—выст. Венок, начинается поворот к композиционным заданиям. В черной манере 1909—1910 года, как во взволнованных динамичных «Грозе», «Быке» и др., так и в уже намечающих позднейшую статику и спяность крымских вещей—«Стаде», «Площади» и др.—совсем иное решение живописной плоскости. Великолепная, густая, но несколько резкая живопись, упрощенное понимание формы (влияние лубка), поверхность гладкая и плотная, как поднос. При всей привлекательности этого цикла не он является истинным выразителем крымского, по существу глубоко лирического и интимного дарования.

Расцвет его мастерства падает на годы 1910—14. Мягкий, цельный, густой лиризм первых лет и прекрасная живопись второй манеры сливаются здесь воедино. Ряд замечательных «Купающихся» с их изумрудными далями, деревенских сараев, широколиственных деревьев развертывают во всю ширь своеобразное, свежее, глубоко примитивное чувство природы, которое заложено в Крымове и его творчестве.

Метод его остается все тем же синтетическим методом, чуждым протокольному наблюдению и фиксации предмета.

С 1916 года он начинает работать с натуры, отказываясь от своих смелых обобщений в форме и колорите. Более детальная, серая, скромная живопись этих лет приближает многие вещи Крымова к манере Левитана.

Сможет ли он прорвать этот канон реализма, как порвал импрессионистический шаблон, покажет будущее. В настоящем Крымов оставил уже ряд первоклассных вещей.

Т. Пахомова

Москва 13 мая 1926

#### ПАВЕЛ ВАРФОЛОМЕЕВИЧ КУЗНЕЦОВ

Адрес—Москва, Б. Толстовский, д. 22, кв. 22

Год рождения—1878

Место рождения—Саратов

Национальность—русский

**Биография**—П. Кузнецов родился в Саратове. Отец его, по происхождению крестьянин, имел садоводство. С особенным чувством художник вспоминает мать, нежную, кроткую, чрезвычайно любимую детьми. [...]

[...] С семи лет его страсть к рисованию становится совершенно явной и получает оформление и известную направленность благодаря несколько неожиданной для Саратова фигуре итальянца-художника Баракки<sup>13</sup>, занесенного туда из Рима, где

он занимался в *Academia di Roma*. Относительно первого преподавателя мы можем указать, что Баракки сумел заразить своим подлинным романским энтузиазмом и серьезным отношением к искусству своего юного ученика П. Кузнецова и сыграть ту же роль зачинателя художественной жизни другого мастера Голубой Розы — Уткина.

В десятилетнем возрасте молодой живописец был помещен в гимназию, где пробыл 5 лет, и, не кончив курса, шестнадцатилетним юношей уехал вместе с Уткиным в Москву, где был принят в Училище живописи и ваяния.

Здесь П. Кузнецов попадает в исключительно одаренную и сильную группу учеников, среди которой надо отметить такие имена, как Сарьян, Судейкин<sup>14</sup>, Сапунов и ближайший его друг — Уткин.

Кузнецов называет своими учителями В. Серова и Касаткина. В 1902 г. именно Серов убеждает Дягилева<sup>15</sup> взять на выставку «Мира искусства» вещь Кузнецова, которая затем и воспроизводится на страницах столь авторитетного тогда журнала. Уже в 1900 году художник выставляет на Периодической выставке, затем в 1901—2 на Моск [овском] Т [оварищест]ве. В Голубой Розе 1907—1908, в Салоне Золотого Руна 1908—1909 года. Дважды в 1907—8 г. выставляет в Союзе Русских художников, но постоянно, вплоть до 1917 остается участником выставки «Мира искусства».

[...]

К 1900 году относится первая поездка художника в Париж, куда он затем возвращается в 1906 году — год Русской выставки, организованной Дягилевым, и затем в 1908, [19]10, [19]13 и, наконец, в 1923 году, когда устраивает в *Galerie Barbazanges* самостоятельную выставку совместно с Е. Бебутовой<sup>16</sup>. Из европейского цикла путешествий надо отметить поездку Кузнецова в Италию в 1910 г., где он посещает Флоренцию, Рим и Венецию, но, как в дальнейшем будет указано, старое искусство не оказывает на него влияния.

В самой России художник делает неоднократные поездки в Крым на протяжении нескольких лет — 1910, 1911... В промежутках 1911—1914 года он посещает степи — Астрахань, Киргизскую область, Самарканд и Бухару, откуда привозит ряд чрезвычайно удачных вещей. В 1914 году художник делает постановку «Сакунталы» для Камерного театра, в 1923 году издает свои альбомы путешествий по Туркестану и Бухаре (Госиздат, 1923 год) и в этом же году совместно с Еленой Бебутовой устраивает самостоятельную выставку своих произведений (Новинский бульвар, б. дом Гагарина), которая затем в 1923 году имеет место в Париже в *Galerie Barbazanges*. В последующие годы 1924, 1925 художник выставляет на выставке 4-х искусств. Основным местом пребывания остается Москва (сначала Сре-

тенка, Николо-Песковский, затем Толстовский). [...]

С 1917 г. состоит преподавателем живописи в Моск [овском] училище живописи и ваяния, сохраняя преподавательство и в Свободных мастерских, и затем во ВХУТЕМАСе (Высшие художественные мастерские). В настоящее время состоит профессором по монументально-живописному отделению (фресковая живопись).

В 1918 г. был членом-основателем Союза художников нового искусства (левая федерация), с того же года состоял членом Коллегии ИЗО при Наркомпросе. Из литературных выступлений надо отметить предисловие к альбомам Туркестана и Бухары. [...]

**Художественные влияния.**— Творчество П. В. Кузнецова не обнаруживает никаких явных следов влияния старых мастеров. Он принадлежит исторически к группе «Голубой Розы» — т. е. той новаторской, модернистской молодежи 1900-х годов, которая менее революционно, чем «Бубновый Валет», но не менее решительно порвала как с реалистическими традициями русского искусства, так и оставила всякие поползновения на *grand'art* старых мастеров. Если в Б [убновом] Валете преобладали чисто формальные проблемы, круг «Голубой Розы» вводил в свои задания некий символизм внутреннего замысла художественного произведения и декоративно-эстетический момент внешнего оформления. Понятно отсюда, что П. Кузнецов, начавший свой художественный путь с мифотворчества и некоторого визионизма, должен был сильнее всего пережить Гюгена<sup>17</sup> и мощное воздействие его ожившего мифа. [...]

Однако следует упомянуть, что наряду с этим так же сильно было и влияние Матисса<sup>18</sup>. Можно даже проследить, что в фактуре, трактовке цвета и форм, наконец, в понимании Востока — этот мастер еще больше открыл Кузнецову или русский мастер сошелся с французским. Ритмическая пластичность Гюгена, его архаика, его глубокий страстный лиризм — все это прошло мимо Кузнецова. Его искусство гораздо спокойнее, легче по внутреннему смыслу и формальным особенностям — композиции, цвету и трактовке фигур ближе к Матиссу.

Из русских мастеров необходимо указать на влияние Борисова-Мусатова — мягкость трактовки. Из русских мастеров-современников несомненно можно установить влияние или связь с Сарьяном, т. к. первые восточные вещи Кузнецова относятся к 1911 году. Возможно, что Восток открылся П. Кузнецову через ослепительные создания Сарьяна. Он смягчился, растворился в обработке Кузнецова — обратился в голубые просторы степей из резкого рельефа и пылания желтых и синих лучей на композициях Сарьяна.

Характерная для первого периода белесоватость, тот молочный туман, который стоял как над первыми пейзажами Крымова, так и над прославлен-

ными «не родившимися» или «новорожденными» младенцами П. Кузнецова, был, по-видимому, необходимым признаком углубленного, символического восприятия природы, и трудно указать, кто влиял на кого из группы «Голубой Розы».

**Выставки (участие).**—Периодическая выст [авка] 1900 г.; Моск [овское] Т [оварищест]во, 1901—1910; Мир искусства—1901—1917; Голубая Роза—1907; Салон Золотого Руна—1908—1909; Союз [русских художников]—1907—1908; Самост [оятельная] выставка—1922; Выставка 4-х искусств—1924 г.

Русская выставка в Париже—1906 [...]; Salon d'Automn, Paris—1908, 1910, 1913; в 1923 г.—самостоятельная выставка в Париже в Galerie Barbazanges; 1922 г.—Выставка URSS в Берлине (организованная ИЗО, Штеренбергом); 1924 г.—Международная выставка в Венеции.

[...]

**Библиография.**—Отзывы в «Русских ведомостях» (Росский) и в «Русском Слове» (Москва). «Речь» (Бенуа, Петербург)—о выставках «Мира искусств» с 1903 по 1917 год. Статья А. М. Эфроса в «Аполлоне», 1917 г. «Павел Кузнецов». Статья А. Эфроса в «Русском искусстве» 1923 г.—«20 лет—П. Кузнецов». Отзывы Я. Тугендохльда в Худож [ественной] летописи («Аполлон») о выставках «Мира искусства». Отзыв об альбоме «Туркестан» в «Книге и Революции», 1923, № 1, с. 62—63 (А. Черновский). Бюлл [етень] кн [иг], 1923 г., V—VI, стр. 79.

[...]

**Общая характеристика и эволюция.**—Кузнецов принадлежит к тем счастливым художественным индивидуальностям, которые угадали как будто определенную потребность времени,—справедливо замечает А. Эфрос<sup>19</sup>, что он наделен «исторической чертой», которая, с одной стороны, выдвинула его на центральное место в группе «Голубой Розы»—той индивидуалистической символической группы, которая наиболее была связана с общим подъемом и расцветом русского символизма в литературе, с другой стороны, вручила именно ему поставить в русском искусстве проблему ориентализма.

Первый период творчества Кузнецова значительнее скорее непривычной для прозаизма русской художественной обстановки—глубиной и размером тем, чем качеством его живописного мастерства. Никто до него не осмеливался касаться колоссального и смутного поля глубочайших вопросов эротики и бытия—«Рождение», «Зачатие», «Утро»—таковы темы первых композиций, где за белесоватой бесцветностью краски и намеренно гротескной трактовкой форм (неправильные головы, подвернутые ручки и т. д.)—ощущается остро и глубоко поставленная проблема нового углубленного ощущения мира, установления тех соответствий, путем кото-

рых символизм пытался связать себя с действительностью. В картине трудно установить композицию, контур, цвет. Обычно в этот период она квадратная, очень бледна и напоминает какой-то перелив, радужную игру, окно, открытое в светящийся туман. Нереальные формы деревьев, спадающая листва поникших ветвей, и среди этого белого сияния фонтаны и уродливые детские тельца с чрезмерными головами.\*

Живопись этого времени отличается перламутровой белесоватостью, нарочитой туманностью, опаловой мутью.

Кузнецов около десяти лет вращался в кругу этих тем и одной и той же манеры. Затем он написал несколько попыток бытовых вещей: «Дама с собачкой», «Крестьянские дети», «У костра» и т. д., сравнительно слабых. В 1910 г.—18 выст [авка] Т [оварищест]ва и художественная судьба Кузнецова стала внушать опасения, когда после поездки в Киргизские степи на выставке Мира искусства 1911 г. появились его киргизские вещи—«Дождик в степи», «В степи», «Спящая в кошаре» (б. собр. Щербатова), «Мираж в степи» (1911, б. собр. И. А. Морозова).

В этом цикле в полной мере проявились декоративные возможности Кузнецова, не находившие себе выхода в исканиях первого периода. Плоскостные, очень ритмические, чрезвычайно тонкие по цвету, упрощенные в контуре—произведения этого цикла показывают Кузнецова как первоклассного мастера.

Спокойствие, чистота, соответствие овальных форм шатров и округлых форм деревьев сообщают этим картинам тот глубокий характер замкнутого, покоящегося момента, который ранее художнику не удавалось передать из чисто субъективного построения и который здесь нашел некоторое объективное обоснование в формах самой природы и быта.

Эфрос совершенно правильно отмечает, что композиция часто определяется дугообразной линией шатра, повторяющейся в круглых спинах овец и верблюдов, в округлых облаках, и что видения миражей напоминают прежние струи ранних композиций с «фонтанами». Цвет, которого художник избегал в первый период, выступает как глубоко и тонко прочувствованный элемент художественного оформления. Здесь вполне уместно сопоставить Кузнецова и Сарьяна. [...]

По сравнению с Сарьяном Кузнецов бледнее, мягче, неопределеннее. Пыланье желтых и синих

\* Как тема «Рождения», так и тема «Фонтана» тесно связаны с интимной жизнью художника. «Фонтаны» были первым поразительным видением его детства (на площади в Саратове он ночью бегал смотреть на изменяющиеся в воде лица бронзовых сфинксов). Что касается тем «Рождения» и «Зачатия», см. подробный разбор и биографическое обоснование в статье А. Эфроса в «Аполлоне» (1917).

и жесткий каркас Сарьяна сменяются у него голубыми, оранжевыми, красноватыми тонами, резкая прямолинейность уступает место синтетической мягкости, спокойным линиям композиции, изумительной связанности цвета. Киргизская сюита Кузнецова — одно из лучших достижений русского нового искусства за последние 25 лет. Кузнецов достиг здесь того декоративного совершенства, которое не давалось ему в первом периоде, в формах модернистского панно. Несомненно, основным стержнем его художественной индивидуальности являются его декоративная одаренность и тот глубокий, мягкий синтез, та непосредственная полнота и тишина его лучших вещей, которая закрепляет за ними историческое место в русской живописи.

Киргизская сюита большей частью написана темперой. Цвет преобладает голубой, оранжевый, красноватый. Композиция очень спокойная, ритмическая, плоскостная. В 1913 г. в Бухарской серии Кузнецов дал более яркую, нарядную, рельефную живопись.

В 1915 г. можно отметить некоторое влияние футуризма — «Портрет Е. Бебутовой с веерами» и «Танцовщица» (Третьяк [овская] галерея), за которыми следует новый возврат к степному циклу.

За последние годы, после поездки в Париж 1923 г., в творчестве Кузнецова замечается нащупывание новых проблем. Продолжая свои поиски декоративного, мастер пытается отыскать формы, близкие к фресковой живописи, с одной стороны (большие размеры, техника — темпера), с другой стороны, вводит новый сюжетный момент («Ленин среди детей»), «Жницы» — Выст [авка] 4-х искусств, Москва, 1924). Ряд парижских вещей обнаруживает некоторое воздействие Пикассо и других французских мастеров.

Последняя — Крымская серия (также большие, фрескового характера вещи) — ставит в новом разрезе ту проблему монументально-декоративного искусства, которая, может быть, является основным стремлением художественной индивидуальности Кузнецова.

Т. Пахомова

14 мая 1926 г.

#### НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ САПУНОВ

Год рождения — 1880

Место рождения — Москва

Национальность — русский

**Биография** — Николай Николаевич Сапунов родился в Москве в купеческой семье. С семьей он не ладил и ушел из нее. Разрыв был настолько глубок, что вся жизнь художника протекала вне общения с родными. А при скрытом характере его весь период жизни до поступления в Моск [овскую] Шко-

лу живописи и ваения остается совершенно неизвестным. До Школы живописи и ваения учился несколько лет в начальной городской школе. Точной датировки его поступления в Школу живописи нет. Но нужно полагать, что оно относится к [18]97—[18]98 году, потому что художник успел кончить натуральный класс, перейти в мастерскую Левитана и работать под его руководством до смерти последнего в 1900 г. В первые годы ученичества Сапунов сильно нуждался и был рад, получив платную работу в мастерских Моск[овского] Худ[ожественного] театра. В мастерской Левитана работа идет успешно. Учитель отмечает дарование молодого Сапунова. О нем узнают и начинают говорить в Школе. Ученики других классов часто посещают Левитановскую мастерскую, чтоб посмотреть работы Сапунова. Молодого художника отмечает и печать. Его работа «Зима», написанная под непосредственным руководством Левитана, воспроизводится в журнале «Мир искусства» за 1900 год после ее экспонирования на выставке. Это было до некоторой степени событием в пути начинающего художника.

Летом Сапунов снимает дачу в Кускове, куда часто приезжают его товарищи по мастерской: Демьянов, Липкин, Магула<sup>20</sup>. Но ни с кем из них особенно не был дружен Сапунов. Он был скрытен, избегал дружеских излишней. В приятельском кругу его называли Саракики по имени японского борца. Это прозвище, по всей видимости, дал себе сам художник.

Осенью возобновляются занятия в мастерской. После смерти Левитана Сапунов перешел в мастерскую В. А. Серова и К. А. Коровина<sup>21</sup>, где работает немного и не особенно усердно.

В этот период Сапунов с друзьями поселяется коммуна в квартире на 1-ой Мещанской. Художественная работа была малопродуктивна. Друзья больше развлекались, а спустя год разбрелись в разные стороны.

Сапунов и Маят снимают в Бутырках студию, которую прежде занимал художник В. Комаров<sup>22</sup>. Живут они тяжело, холод мешает работе, нужда толкает на посторонние заработки.

Работу в Художественном театре у Симова<sup>23</sup> Сапунов оставляет.

Художник исполняет разные живописные работы: макеты Лентовскому<sup>24</sup> к праздничным гуляньям, рельефные географические карты — учителям географии. Эти работы исполняются на картоне и холсте клеевой краской. Они его очень тяготят, и он приглашает кого-либо из своих приятелей присутствовать при выполнении их. Это совершенно противоречит его обычной привычке работать в одиночестве.

В 1902 году Сапунов со своим товарищем — архитектором Маят решает ехать за границу. Чтоб осуществить эту поездку, он усиленно работает в Боль-

шом театре, где пишет декорации по эскизам Коровина. Видимо, устанавливается некоторая близость между Коровиным и молодым художником. Последняя не бесследно прошла и в творчестве Сапунова.

Размеренная и экономная жизнь весной дает возможность осуществить заграничную поездку. Художник уезжает почти конспиративно. Кстати, такая конспиративность художника не случайна. Не только скрытный, но и суеверный Сапунов опасался сообщать даже друзьям о своих планах и намерениях.

За границей друзья посещают Вену. Здесь Сапунов не бывает в галереях, а больше разгуливает по улицам. Отсюда, минуя Венецию и Флоренцию, он направляется в Рим. Рим не производит на него большого впечатления, и через 4 дня он отправляется во Флоренцию, где прожил больше месяца. Здесь художник целыми днями просиживает в галереях Уффици и Питти, гуляет по берегу Арно, пишет этюды на Фьезоле. Тут же впервые пробуждается любовь к старым мастерам — Боттичелли и Мантенья<sup>25</sup>. Он начинает остро чувствовать примитивы и миниатюры. Под конец своего пребывания в Италии он съездил в Пизу. На обратный путь у друзей не хватает денег. Наконец они получают деньги от Моск[овского] архит[ектора] Гиппиуса<sup>26</sup>. Дорогой они застревают в Варшаве. И здесь в Саксонском саду Сапунов пишет несколько этюдов.

Летом 1903 года по возвращении в Россию Сапунов поселяется в Петровско-Разумовском на выселках. Он много гуляет по парку и долго просиживает у прудов. Художник нежно любит природу, цветы и русский ландшафт. Этим летом он вновь работает в мастерской Художественного театра на Тихвинской улице.

Работа в театре развивает в нем любовь к драматическим произведениям, несмотря на то что вообще литературы он не знал и не особенно ее любил. Читал он Гауптмана, Ведекинда, Пшибышевского<sup>27</sup>.

Необходимость отбывания воинской повинности толкает его на мысль о поступлении в Академию художеств в Петербурге, несмотря на то что он внутренне не чувствовал никакой нужды в этом. С отъездом в Петербург кончается московский период и начинается бродяжническая жизнь в обеих столицах.

В Москве он проводит больше времени, в Питер приезжает неожиданно и так же неожиданно исчезает. В Петербурге Сапунов работает в театре В. Ф. Комиссаржевской<sup>28</sup>, вокруг которой сгруппировались молодые художники, писатели и артисты. Здесь особенно ярко выделяется московская группа художников — Судейкин, Кузнецов, Феофилактос и Сапунов. Новизна этой группы созвучна с исканиями театра. В этих условиях Сапунов осуществляет свою первую большую работу — «Гедда Габлер» Иб-

сена<sup>29</sup>. Новизна этой постановки для того времени заставила художника немало волноваться. Эта постановка была сделана Сапуновым в ноябре 1906 года. В театре познакомился Сапунов с М. Кузминым<sup>30</sup>, с которым встречается потом ежедневно вплоть до апреля, когда покидает Петербург.

Работа в театре нового направления отразилась на художнике. Он интересуется новой русской литературой и проникается к ней некоторой любовью. Его увлечение Блоком сказалось в том, что он бесплатно делает декорации к «Балаганчику». (Последнее далеко не соответствует его обычному отношению к гонорару.) «Балаганчик» был сделан к 20-му декабря. В это же время Сапунов делает проекты к портрету Кузмина (один был начат) с лирой, звездами, облаками, венком из васильков, золотыми мушками.

В театре Сапунов работает с большим вдохновением и необычайно быстро: за вечер делает по многу эскизов к костюмам, за ночь — декорацию. Работает он не систематически, сменяя периоды интенсивной работы на кутежи и веселье. Да и вообще к работе своей относится небрежно, иногда даже прогуливаясь по написанным холстам.

В эту же зиму Сапунов начинает готовиться к предстоящей выставке. Приготовляет: 1) портрет, 2) Весеннее панно, 3) Маскарад, 4) Пастораль. В это же время обсуждался план иллюстраций к «Курантам любви», причем при всех комбинациях Сапунову доставалась «Зима». В начале января Сапунов импровизированно пишет декорации к «Белоснежке», поставленной в домашнем спектакле у Мошковой.

В марте 1907 года Сапунов принимает участие в выставке «Голубой Розы». С участниками этой выставки Н. Н. [Сапунов] был связан еще по Школе живописи и ваяния, а потом по театру В. Ф. Комиссаржевской. С этого времени начинается ежегодное экспонирование работ художника на выставках в Москве и Петербурге. Он участвует в «Венке», в «Союзе» [русских художников], в «Мире искусства». Еще в 1900 г. С[апунов] выставлялся на «Передвижной», а в 1902 впервые в «Мире искусства». Сапунов пользуется большим успехом и признанием как со стороны художников, так и широкой публики.

В 1909 году летом Сапунов едет на Кавказ в Сухум. Южное солнце и природа произвели сильное впечатление и оказали некоторое влияние на художника. Там им были написаны «Розы» и «Георгины». До поездки и после Сапунов бывает на майоликовом заводе Мамонтова<sup>31</sup> за Бутырской заставой, где собирается часто талантливая молодежь. Здесь Н. Н. занимался лепкой, но свои работы он не подписывал.

В 1910 году Сапуновым овладевает мысль поступить помощником к Головину<sup>32</sup> в Маринский



театр. Головин дал свое согласие и поручил написать декорации к Дон Жуану по уже написанным им эскизам. Когда работа была сделана и Головин увидел ее, он сказал: «Может, это и хорошо, но это не Головин, а Сапунов». После этого Сапунову пришлось покинуть театр. Яркая самобытность художника не могла бы примириться с чьим-либо руководством.

В июне 1910 года начинаются хлопоты в «Доме Интермедии». И в это же лето Сапунов заболевает: у него отнялись ноги, так что он даже не мог отпирать двери мастерской ходившему за ним младшему дворнику. Жил он в это время на Васильевском острове у набережной. Судейкин съездил к П. П. Барышникову<sup>33</sup> и с его материальной помощью устроил Сапунова в больницу. К августу Сапунов оправился и выписался из больницы.

«Дом Интермедии» открылся в октябре, и Сапуновым были сделаны для театра декорации и костюмы к «Шарфу Коломбины» и к «Голландке Лизе». Последняя была осуществлена в театре в феврале 1911 г.

Дела театра шли неважно, и уже в феврале нелады были таковы, что Сапунов покидает театр вместе с Кузминым. В январе Сапунов делает костюм для Кузмина, в котором он предполагает писать его. В марте он начал портрет, но писал его с большими перерывами, отчасти из-за происшедшей ссоры в январе 1912 года, и портрет так и не был закончен.

В марте Кузмин ведет переговоры с Глаголиным<sup>34</sup> о постановке оперетки «Забава дев», причем декорации были поручены Судейкину. Сапунов был глубоко обижен и не скрывал этого. В июне ему были поручены декорации к «Возвращению Одиссея», которые он должен был сделать к осени. Теперь в свою очередь обиделся Судейкин, и Кузмину пришлось приехать в город, чтобы помирить друзей.

В 1911—12 годах Сапунов много живет у Арапова в Москве в доме Перцова и продолжает работать у себя в мастерской в Петербурге. Здесь в мастерской царит ужасный беспорядок. Единственным украшением были любимые им старинные вещи, но и они не придавали ей уюта. Вечерами художник не бывал в доме, а уезжал в загородные рестораны. Издавна свойственное ему пристрастие к экстравагантности — гримирование и раскрашивание лица, пестрые жилеты и галстуки — не оставляет его и теперь. Бездомная жизнь не тяготила художника. Он часто работает в мастерских товарищей, оставляет там работы и забывает прийти кончать их. И в личной жизни Сапунов был также свободен и ничем не связан. Но об этом мало знали его друзья и приятели.

За все эти годы Сапуновым было сделано много станковых вещей. Но их он делает с большими перерывами и не столь быстро, как театральные.

В это время предстоит Сапунову кончать академию, где он работал в мастерской у Киселева<sup>5</sup>. Он никак не мог приступить к конкурсной работе и оттягивал день за днем. Наконец, накануне сдачи работы он, гуляя с Араповым, купил две отъютки «Пруд с лебедями» и «Цветущий сад». За ночь были сделаны эскизы с цветных открыток и работы даны в Академию. Так легкомысленно и цинично относился Сапунов к Академии.

После «Возвращения Одиссея» Сапунов делал еще одну постановку «Принцесса Турандот» для Незлобинского театра в 1912 году. Декорациию его эскизам были написаны уже после его смерти А. А. Араповым.

В последний год начат новый, особый цикл работ, не законченных художником, наметивших новые мотивы в тематике художника. Весной в триоках началась деятельность «Театра товарищества актеров, музыкантов, писателей, художников» Туда увлек Сапунова и Кузмина Пронин для соведания о Маскараде. Там на коммунальной даче жили Мейерхольд, Кульбин, жена Блока<sup>36</sup> и др. Мейерхольд еще с «Интермедий» повздорил с Сапуновым. Он встретил друзей очень нелюбезно, никакого совещания не было, и после ужина компания, состоящая из Сапунова, Кузмина, Л. В. Яковлевой, Бебуговой и Назар-Бек<sup>37</sup>, поехала кататься на лодке. Как ни странно, но катание состоялось по настоянию Сапунова, вопреки его обычной суеверной боязливости. (Много раз цыганками было предсказано, что он погибнет от воды.) Когда лодка перевернулась Сапунов всплыл над водой, он сказал: «Дело в том, господа, что я плавать-то совсем не умею» Это были его последние слова.

Тело его вынесло недели через две у Кронштадта, где и похоронено.

[...]

#### Выставки (участие):

«Передвижная» — 1900 г. «Зима».

«Мир искусства» — 1902 г. (Петербург, в залах Пассажа) (2 произ[ведения]). «Мир искусства» — 1902 г. (Москва) (1 произв[едение], возможно, то же).

«Голубая Роза» — 1907 г. (Жур[нал] «Золоте Руно») (7 произв[едений]).

«Венок» «Stefanos» 1907—8 (в доме, принадлежащем Строгановскому училищу) (6 произв[едений] без названия).

«Союз русских художников» 1907—8 (Петербург) (4 произв[едения]).

«Союз русских художников», VI выст[авка, Москва, 1908—9 (6 произв[едений]).

«Союз русских художников», VI выст[авка], Петербург, 1909 (те же, что и в Москве).

«Союз русских художников», VII выставка] в Москве, 1909—10 (6 произв[едений]).



К. А. Коровин.  
Эскиз костюма.  
Танец  
«Славянка»,  
1930 г.

К. А. Коровин.  
Богемка,  
1930 г.

К. А. Коровин.  
Русалка,  
эскиз костюма,  
1930 г.

К. А. Коровин.  
Купец,  
1930 г.





Цирюльник  
и его жена  
у судьи,  
л. 276.  
М. 11



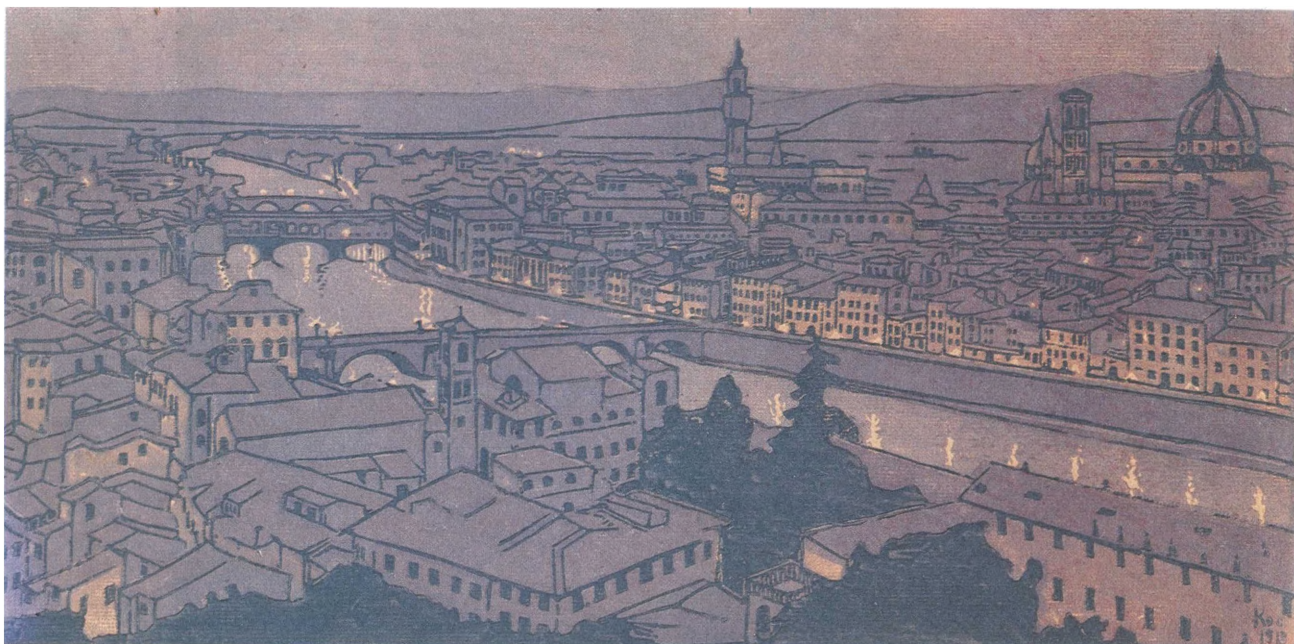
Лев, волк,  
шакал  
и ворон  
съедают  
верблюда,  
л. 376.





*Е. С. Кругликова.  
Бульвар  
Сен-Мишель  
в Париже*





**К. Е. Ко-  
стенко.  
Флоренция**



**В. Д. Фали-  
леев.  
Из серии  
«Волга».  
Весна**





*С. Торелли.  
Плафон  
Большого  
зала  
«День,  
прогоняющий  
ночь»*

*С. Торелли.  
Роспись  
Зала муз*





*Н. К. Рерих  
Великая  
жертва.  
II вариант.  
Эскиз  
декораций  
2-й части  
балета  
И. Ф. Стра-  
винского  
«Весна  
священная»,  
1910 г.  
США,  
шт. Фло-  
рида,  
частн. собор.*



*Н. К. Рерих  
Поцелуй  
Земле.  
II вариант.  
Эскиз  
декораций  
1-й части  
балета  
И. Ф. Стра-  
винского  
«Весна  
священная»,  
1912 г.  
ГРМ,  
Ж—1979*







*К. де Местр.  
Портрет  
Е. А. Зо-  
товой,  
1810-е годы.  
ГИМ*



*Неизвестный  
художник  
кон.  
XVIII—  
перв. четв.  
XIX в.  
Портрет  
калмычки,  
1800-е годы*





С. Торелли.  
Настенное  
панно  
«Селена  
и Эндимион»

«Союз русских художников», VII выстав[авка], Петербург (4 произв[едения], те же, что в Москве).

«Мир искусства», 1911 г. в Москве (4 произв[едения]).

«Мир искусства», 1911, Москва (5 произв[едений]).

«Мир искусства», 1912 г., после смерти (42 произв[едения]).

Посмертная выставка, устроенная «Художественным салоном» в Москве на Б. Дмитровке, 1914 год (167 произв[едений]).

[...]

**Общая эволюция и характеристика творчества художника.**— Творчество Сапунова в основном лежало в двух плоскостях — станковой картины и театральной декорации. Но эти плоскости пересекаются, ибо в эскизах декораций он давал цельную станковую картину, а в станковых вещах был театрален. Поэтому всю его работу необходимо рассматривать как одно целое, не отделяя одно от другого.

Сапуновский путь начинается с сереньких зим, бело-розовых цветочных мотивов. Он пишет «Зиму», «Азалию», «Цветущие яблони» и др. На этих первых работах — некоторое влияние Левитана, сходство с ранними работами Коровина. В его пейзажах, вибрирующих *plein'air'*ом, нет импрессионизма как мирозерцания. Ибо это пейзажи вымышленные, желаемые. Ранний Сапунов зачарован нежнейшими цветами. Его манера казалась отсталостью. Вот почему консервативная публика принимает его. В этой же манере пишет он и эскизы декораций к операм «Каморра» и «Орфей» 1903 г. Отчасти в этих работах, в особенности в «Карнавале» и «Ночной феерии», большое сходство с Уистлером<sup>38</sup>. Сапунов шел общим путем и с «Миром искусства», и с московской группой «Голубой Розы». Но ни те, ни другие не определили целиком творчества Сапунова. Влияние «Мира искусства» — в любви Сапунова старинными вещами, тканями, фарфором, и в том, что его натюрморты покрыты будто пылью времени.

Туманность, неосязаемость форм, хрупкость его первых шагов — вот родство его с «Голубой Розой». В этом духе написан ряд вещей, выставленных на выставке в 1907 г. («Менузт»). Эта сумеречная гармония достигает расцвета в эскизе к «Смерти Тентажиля», к «Гедде Габлер» и в «Балаганчике» (фреска) Блока. Конечно, не без влияния Ватто сложился этот период. Но эти вещи по своему психологизму и мистицизму чужды природе Сапунова. Его первый период — период плоских панно, фресок, гобеленов в театральных эскизах.

Второй период знаменует большой расцвет творческой индивидуальности Сапунова. Поездка в Сухум, южная природа, солнце открывают глаза художнику. Его палитра засверкала яркими тонами,

желтыми и синими. В 1908-м году он пишет «Карусели», которые явились логическим шагом в эволюции художника. Его любовь к звучности тона сближает его с венецианцами. Итак, через Ватто — к венецианцам. Последних он очень любил. Подлинный Сапунов там, где искрятся краски. В этом периоде он пишет натюрморты почти в классических формах. От живых цветов первого периода он переходит к пышным букетам искусственных цветов. Во всех своих работах художник инсценирует природу. Его декорации этого периода полны пленэра (эскизы к операм Кузмина и к «Мещанину-дворянину»). Но эти декорации растворяли актера, превращали его в красочные пятна.

В декорации к «Принцессе Турандот» Сапунов уходит от пленэра. Здесь жгучий ковер Востока. В этот период Сапунов достиг необычайной колористичности. Декоративная живопись была для Сапунова сначала только заработком. В последних постановках, поняв ответственность декоратора, Сапунов декорациями и костюмами вскрывал сущность пьесы. Мольер приобрел особый смысл в декорациях Сапунова, ибо последний принимал жизнь как балаган живых автоматов, а таких автоматов и изобрел Мольер. Еще сильнее это проявилось в пантомиме «Шарф Коломбины» (в театре Интермедии), где значимость художественного оформления особенно ярко ощущается. В этот период пишет Сапунов портреты, но они не особенно давались художнику. Некоторые из них остались незаконченными. В последние годы идеалом для Сапунова стал Бронзино<sup>39</sup>.

Третий, только начавшийся период творчества Сапунова — серии бытового характера. Возможно, что на него оказала влияние выставка «100 лет французской живописи», устроенная «Аполлоном». Среди французских мастеров, представленных на этой выставке, видимо, на него оказали влияние Мане и Вюйар<sup>40</sup>. Но это влияние можно усмотреть скорее в тематике, чем в формально-техническом подходе. Вещи этого периода остались незаконченными. Это циклы: «Ночные чайные», «Чаепития», «Веселые дома». Новая социальная тематика, такая далекая от его прежней. Но и в них Сапуновская кисть. Они очень живописны и трагически выразительны. Их колористичность идет от балаганов, каруселей, чайных. Это цветы шалей и сарафанов, живопись подносов и чашек. Элементы лубка, народного творчества в последних работах Сапунова. Живопись предыдущего периода была далека от разрешения каких-либо вопросов. Сейчас сознание художника отягощено проблемами, и к разрешению их идет он в последнем периоде.

Кроме живописных работ Сапунов делает рисунки и наброски. Большой частью это наброски к предполагаемым декорациям и картинам. Очень редко рисунок имеет самодовлеющее значение.

Делает наброски Сапунов главным образом для разрешения композиционных и даже тональных задач. Некоторые рисунки цветными карандашами — почти живописные вещи (2 рис[унка] «Потоп», находящиеся в Третьяковской галерее). Работает Сапунов очень быстро, небрежно и хаотично. Несколькими штрихами выявляет контуры предмета, но потом довольно сложно модулирует поверхность. Этим он создает тонально богатую вещь. Рисунок его выразителен порою до остроты. Линия размашиста и резка. Рисунки его чужды графичности, как чужда графичности и его живопись.

Эскизы костюмов делает Сапунов свободной, сильной линией. Он в них не воскрешает эпохи, а фантазирует свободно.

Во всем своем творчестве Сапунов очень самобытен. Принимая некоторые влияния своей эпохи и старых мастеров, он преломляет все через яркую творческую индивидуальность и яркого самобытного мастера достигает за короткий творческий путь.

Анкета составлена Б. И. Раппопорт  
20 января 1928 года

#### Примечание:

Для составления настоящей анкеты мною использованы все литературные источники и личные беседы с К. В. Кандауровым<sup>41</sup>, П. В. Кузнецовым, А. А. Араповым и М. А. Кузминым.

### ПЕТР САВВИЧ УТКИН

Адрес — Саратов, Армянская ул., д. 15, кв. 1

Год рождения — 1877

Место рождения — Тамбов

**Национальность** — русский. Со стороны отца по женской линии предки были поляки, мать художника происходила из старообрядческой семьи с Урала. [...]

**Биография.** — Петр Саввич Уткин родился в Тамбове в 1877 г. в семье железнодорожного служащего. Через год вся семья переезжает в Саратов. [...] Переехав в Саратов, художник остается здесь до 19 лет, закончив 15 лет 2-классную школу. В Саратове начинается его художественное образование. Уткин начинает рисовать лет с 9—10, с 13 лет пишет маслом, много копирует, с 14 лет пишет с натуры, его рисунки были взяты на педагогическую выставку в Саратове. Хотя в семье художника рисовали отец и дядя, но он не получает от них никаких указаний. Не попав в среднее учебное заведение, будущий художник поступает служить в контору (где служит 3 года), одновременно посещая Общество любителей изящных искусств, где по вечерам пишет с модели, получая указания Коновалова<sup>42</sup> и Баракки. Первый дает больше познаний, второй пробуждает любовь к искусству. Около 1897 г. Баракки и Коновалов открывают при Обществе Худо-

жественную школу, где Коновалов преподает рисунок, Баракки живопись. Через 3 месяца школа закрывается. В это время открывается Боголюбовское училище рисования, куда Уткин поступает вместе с Павлом Кузнецовым и Токаревым<sup>43</sup>. Здесь художник проработал только 3 месяца. В этот период времени художник работает над рисунком, живописью занимается мало. В 1897 г. осенью Уткин едет в Москву, где выдерживает экзамен в Школу живописи и ваяния в класс живописи. В Школе он работает под руководством Бакшеева, Горского, Касаткина, Архипова, Пастернака и др., но ни один из руководителей не оказывает влияния на художника, последний в этот период увлекается живописью Корвина, Серова, Малютина<sup>44</sup>.

На лето художник уезжает к брату в деревню, где делает ряд этюдов, для этой же цели в 1900 г. вместе с Павлом Кузнецовым было совершено путешествие на лодке от Симбирска до Саратова. В Школе живописи и ваяния Уткин пробыл до 1907 г., окончив ее, он не получил звания художника, так как был «слаб» по живописи, за рисунок получив тогда серебряную медаль. В Школе он учился вместе с Павлом Кузнецовым, Сарьяном, Петровым-Водкиным<sup>45</sup>, впоследствии участвовал с ними в ряде выставок и совместной работе. В 1903 г. вместе с Матвеевым<sup>46</sup>, Кузнецовым, Сапуновым живет у С. И. Мамонтова, где занимается майоликой, исполняет ряд ваз, барельефов для Мамонтова. С 1907 г. Уткин живет исключительно на средства, получаемые с продажи картин.

В 1909 г. в продолжение 7 лет ездит каждое лето в Крым в имение Я. Е. Жуковского<sup>47</sup>, где пишет этюды, занимается декоративной росписью, здесь же делает для Жуковского 18 акварелей в альбом (интерьер и пейзажи). Одновременно с ним живут у Жуковского Павел Кузнецов, А. Т. Матвеев, постоянное общение с Павлом Кузнецовым оказывает влияние на творчество Уткина.

В 1910 г. едет с Сарьяном в Петербург для устройства выставки «Новое общество», здесь впервые посещает Эрмитаж. На художника производит сильное впечатление Сальватор Роза и Веронезе<sup>48</sup>. Ни одно из частных собраний Петербурга Уткину не было известно.

До революции художник много занимался живописью, исполняет целый ряд рисунков для различных журналов, участвует на ряде выставок.

В 1917 г. художник отправляет свою семью (жену, сына и дочь) в Саратов, сам остается в Москве, участвует в Комиссии по охране памятников искусства. В 1918 г. едет в Саратов, где выступает с рядом докладов о работе художников, стремится организовать Комиссию по охране памятников искусства, но это не удается. Уткина приглашают в Боголюбовское училище в качестве преподавателя в натурном классе. Он участвует в реорганизации



Боголюбовского училища в «Свободные Государственные Художественные мастерские». За годы революции вследствие тяжелых материальных условий почти не работает. В 1920—21 гг. пишет занавес в театре им. Карла Маркса в Саратове. Систематические занятия живописью снова начинаются только в 1923 году.

[...]

**Основная специальность и другие.**— Живопись станковая, декоративная, графика. В 1903 г. работал по керамике при гончарном заводе С. И. Мамонтова.

**Научная, литературная и общественная деятельность.**— В 1904 г. организовал в Саратове с Павлом Кузнецовым выставку «Алая Роза», там же принимал участие и выступал со своими работами на вечере «Нового Искусства». Принимал участие в организации выставок «Голубая Роза», «Золотое Руно», в последние годы «Мира Искусств» и в настоящее время «Четыре Искусства». С осени 1918 г. работает в художественных организациях в Саратове, где состоит руководителем живописного отделения в Художественном техникуме. В 1922—23 г. руководил в студии живописи в Пролеткульте.

**Художественные влияния.**— Коровин, Серов, Левитан, А. Иванов<sup>49</sup>, Павел Кузнецов, Борисов-Мусатов. В Морозовской и Щукинской галереях привлекают внимание Пьюви де Шаванн и Морис Дени<sup>50</sup>.

**Участие на выставках.**— Во время учения в Школе живописи и ваiania участвовал на ряде ученических выставок.

В 1899 г.— Выставка акварелей (Москва).

В 1904 г.— Выставка «Алая Роза» (Саратов).

В 1904 г.— Выставка «Московское товарищество» (Москва).

В 1907 г.— Выставка «Голубая Роза» (Москва) (6 вещей, серия «Мои ночи»).

В 1907 г.— Выставка «Венок» («Стефанос»; Москва, 10 картин).

В 1908 г.— Выставка «Золотое Руно» (Москва, № 78—87).

В 1908 г.— 27-я передвижная выставка (Москва, № 220).

В 1909— «Союз русских художников» (Петербург, 10 вещей).

В 1910— «Новое Общество» (Петербург, № 274—285).

Периодически выступает в «Золотом Руно», «Мире Искусства», «Союзе [русских художников]», «Московском Салоне». Последнее выступление было в 1917 г., затем, после перерыва, в 1924 г. на выставке «Жар-Цвет», в 1925— «АХРР», «Четыре Искусства». Участвует в ряде выставок, устраиваемых в Саратове, Ростове-на-Дону, Екатеринославе.

За границей участвовал: в 1906 г. на выставке

в Париже («Осенний Салон»), в 1911— в Риме, в 1913— в Вене.

[...]

**Список важнейших работ по годам.**— 1906— «Торжество в небе»; 1907— «Весенняя ночь», «Междузоре»; 1908— «Любители бури», «Морозы» (серия); 1909— «Северная колыбельная»; 1910— «Мать-рассвет»; 1911— «Свечение моря» (1-й вариант), «Весна в Крыму», «Молнии» (серия); 1912— «Натюрморт», «Маки с огнем» (ночной натюрморт); 1913— «Общий вид усадьбы в Крыму» (усадьба Жуковского); 1914— «Свечение моря» (2-й вариант), «Млечный путь»; 1915— «Натюрморт»; 1916— «Сумерки в Крыму с луной и огнем», «Сирень с морем». Исполнил ряд иллюстраций для «Золотого Руна» 1907—1910 г. Сделал обложку для [книги] «Серебряный голубь» Андрея Белого. [Сделал обложку для книги] «День судебный» Пшибышевского и Хрестоматию «Первоцвет» иллюстрировал в тексте в 1909 г.

**Библиография.**— В продолжение нескольких лет получал отзывы в «Обзоре выставок» в журналах и газетах. [Статьи] Бенуа «Речь», Грабарь «Весы», С. Маковский— «Аполлон», Муратов— «Золотое Руно», 1910—11, Эттингер— «Русские ведомости».

**Общая формальная характеристика.**— [...] Исходя из принципа декоративности, П. С. Уткин уходит от реального воспроизведения мира, уничтожая детали его, приводя все к основным массам и плоскостям. Деформация граничит подчас с чистой фантастикой форм, которые в одном случае имеют чисто декоративную ценность, в другом— являются символическим средством выражения мироощущения художника, по существу лирического. Природа для него лишь точка отправления, путем оформления ее он открывает свой внутренний мир, свое миропонимание. «Я иду от реальных явлений цвета, света, воздуха и формы к содержательному живописному синтезу»,— определяет художник, понимая под последним живописное оформление своей идеи. Отсюда естествен и подготовительный путь его творчества. П. С. Уткин никогда не делает предварительных этюдов с натуры, у него есть лишь небольшие наброски, имеющие цель выяснения композиционной стороны произведения. Художник уделяет исключительное внимание композиционному построению картины (мы встречаем кулисное построение в его ранних вещах, центрическое— в более поздних и т. д.). Искание композиции обуславливает возникновение ряда вариантов на одну тему.

В трактовке предмета художник исходит из пятна, уничтожая как строгий контур, так и объемность предметов. Распределение пятен, гармония красочных отношений, строгость в соотношении частей к целому присущи как его фантастическим, так и реалистическим вещам.

Трактую преимущественно пейзаж и натюрморт, художник редко выдвигает проблему портрета, при постановке последней часто дает портрету символическое толкование.

**Общая характеристика.**—Петр Саввич Уткин является ярким представителем группы «Голубая Роза», организатором которой он был. В своих исканиях он не одинок; выдвигая задачи, аналогичные Милиоти<sup>51</sup> и Павлу Кузнецову (эпохи «Голубой Розы»), он остается вполне оригинальным по оформлению, как и по характеру трактовок.

18/II—26 года

В.Сидорова

### НИКОЛАЙ ПЕТРОВИЧ ФЕОФИЛАКТОВ

Адрес—Москва, Б. Знаменский пер., 8, кв. 5

Год рождения—1878, 13 апреля (стар. стиля)

Место рождения—Москва

Национальность—русский

**Краткая биография.**—В числе предков художника Н. П. Феофилактова можно упомянуть музыканта-любителя Платера.

Свое раннее детство Ф[еофилакт] провел большей частью вне Москвы. Много жил в Рузском у[езде] Моск[овской] губе[рнии], в Брянске, в Петербурге. Учился с 1890 г. в качестве стипендиата Моск[овского] Межевого института. Успешно занимался историей и словесностью и не особенно хорошо шел по математике. Очень любил чтение (Вальтер Скотт). С 1-го уже класса подружился с А. А. Араповым. Импульсы к занятию искусством оба они черпали в книгах. Летом 1892 (или 93-го) года Ф[еофилакт] в Брянске писал этюды с натуры: архитектурные пейзажи—оттушеванные, графичные акварели. Уже тогда Ф[еофилакт] интересовался рисунком, особенно мотивами античности, добывая где-то картинки, и делал собственные композиции и наброски («от себя»). В 1897 г. Арапов познакомил его с С. Ю. Судейкиным. Эта встреча, перешедшая впоследствии в дружбу, послужила началом более активной художественной деятельности. Ф[еофилакт] начал работать с Судейкиным и Сапуновым в «свободной» мастерской (Арбат, 25). Один или два раза все они вместе с Араповым отправлялись на этюды по Москве и окрестностям. Феоф[илакт] писал мягким, матовым тоном (по словам А. А. Арапова), например, Лефортовская каланча и др., но вообще с натуры работал мало. В своих записях о Ф[еофилакте] М. Я. Шик<sup>52</sup> приводит слова Ник[олая] Петровича Ф[еофилактова], свидетельствующие о том, что первым толчком к осознанию живописи, первым, что показалось ему искусством, были московские вывески с живописными изображениями—«Искусство не жизнь». (После него заинтересовались вывесками Сапунов, Судейкин и др. В 1908 г. их вновь открыли Ларионов, Машков, Барт<sup>53</sup>.)

Ф[еофилакт] окончил Межевой институт в 1899 г. [...] в 1900 и 1901 он отбывал службу в Пскове, затем снова появился в Москве. В период знакомства с Судейкиным Ф[еофилакт] начинает работать для книг. В 1901—2 гг. появляются его первые книжные украшения в изд[аваемом] Снегиревым (В. А.) журнале «Муравей». В 1903 г. Ф[еофилакт] был в Петербурге. Впервые сознательно осмотрел Эрмитаж, где на него сильное впечатление произвели картины Клода Лоррена и Веласкеса<sup>54</sup>. Одновременно в Петербурге были и Арапов, Дриттенпрейс, Сапунов и Судейкин; видимо, через этого последнего все они познакомились с Дягилевым. Ф[еофилакт] был приглашен сотрудничать в журнале «Мир искусства». В следующем 1904 году в № 8/9 были помещены его первые, очень скромные виньетки (стр. 260, 264). С 1904 г. Ф[еофилакт] начинает увлекаться Гофманом, Эдг[аром] По и латинской поэзией—Апулеем, Овидием, Плавтом, Тибуллом, что сближает его с кружком Брюсова и вообще с московскими «декадентами». Все вспоминают внешний облик Ф[еофилактова], который всегда, со школьных лет, любил держаться не так, как другие, своим костюмом еще более подчеркивая оригинальную свою наружность, а своей замкнутостью возбуждая интерес и привлекая молодежь, считавшую его чем-то вроде русского Уайльда<sup>55</sup> [...].

С первых же дней основания журнала «Весы» на его страницах Ф[еофилакт]у отводится почетное место. [...] Этот период в творчестве Ф[еофилактова], проходящий под знаком увлечения Бердслеем, Бодлером, Пшибышевским, Ропсом и Гойей<sup>56</sup>, характеризуется в записках М. Я. Шика как «пессимизм и эротика—мистическим оттенком...».

Время от времени Ф[еофилакт] занимается живописью. В 1904—5 г. вместе с Сапуновым пишет декорации к постановке «Трех рассветов» Бальмонта<sup>57</sup> в Лит[ературно]-Худ[ожественном] кружке. (Ф[еофилактовым] была написана «Зима».)

С 1906 г. Ф[еофилакт] работает для Рябушинского, делает графические украшения для «Золотого Руна» и позднее получил премию на конкурсе этого журнала на тему «Дьявол» (1907).

В том же 1906 г. Ф[еофилакт] попадает впервые в Венецию. Один. На всю жизнь решающим и значительным было влияние этой поездки. Необычная «не настоящая» жизнь этого города, совершенство его живописи кажутся осуществлением мечты Ф[еофилактова] о том, каким должно быть искусство. Любовь свою к матовым тонам темперы, к причудливой графичности композиции он видит оправданной в фресках Карпаччо<sup>58</sup> (S. Giorgio dei Schiavoni). В графике Ф[еофилактова] можно отметить охлаждение к Бердслею и постепенный отход от этого стиля, уже «Диалог» выдвигает живописный момент.

Зимой 1908 г. Ф[еофилакт] снова возвратился в Италию (Флоренция, Венеция, Рим). [...] Но уже любимыми местами Ф[еофилактов] становятся уединенные городки, затерянные в горах, не посещаемые волной путешественников. Абрुцци начинают конкурировать с Венецией. Композиции Ф[еофилактов] становятся все более строгими. Осенью 1908 г. Ф[еофилакт] был в Париже, работал в Academie Colarossi. Затем путешествовал по Европе. Работал около месяца в Вене. К концу 1909 г. он возвращается в Москву. Но Италия привлекает его. (В 1913 г. Арапов встретился с ним в Абрुцци.) Одновременно с тем Ф[еофилакт] все больше замыкается в себе, все меньше и меньше работает, все взыскательнее и медлительнее в каждой новой работе. Его друзья пытаются побудить его к той или иной работе, но не всегда им это удается.

Революция привлекла Ф[еофилактов] в круг лиц, сохранявших памятники искусства. Недолгое время он был хранителем восточной коллекции в доме б. Гиршман, где он и жил. С ее упразднением он сделался хранителем собрания б. Щукина (б. 1-й Музей Нов[ого] Зап[адного] Иск[усства]) до 1923 г. 1919—21 годы Ф[еофилакт] провел с Араповым, долго жил у него (на Софийке). В 1921 г. ему предложено было сделать эскиз занавеса и портала для Большого театра. Этот эскиз находится сейчас в Музее Большого театра. С 1923 г., оставив службу в музеях, Ф[еофилакт] живет уединенно в сильнейшей нужде, редкими и случайными заказами или продажей своих немногочисленных, тщательно и медленно выполняемых рисунков [...]

[...]

**Научная, литературная и общественная деятельность.**— В 1900 и 1901 служил в Псковской межевой канцелярии; в 1917—18—при Отделе Музеев, как хранитель «Восточного музея», одно время назыв[аемого] Музеем прикладного искусства, помещ[авшимся] в доме б. коллекционера Гиршман (Мясницкая); в 1919—23 гг. был хранителем собрания Нов[ой] Зап[адной] живописи б. С. И. Щукина. Член О[бществ]а «Мир искусства» до 1916 г. Член О[бществ]а Своб[одной] Эстетики, Союза рус[ских] художников. Альбом его графических работ издан Скорпионом в 1908.

**Художественные влияния.**— В работах Ф[еофилактов] сказалось влияние Врубеля, Ропса, Бердслея и Гойи в первый период, затем влияние венецианцев, особенно Карпаччо. В последний период особенно сильно влияние офортистов—Тьеполо Дж.-Б. и Дж.-Д., Каналетто<sup>59</sup>, Кл. Желле.

**Участие на выставках.**—

Мир искусства с 1906 г. (1911, 1912, 1913, 1915, 1917).

Союз рус[ских] худ[ожнико]в в 1905/6 и 1907/8.

1907—Голубая Роза, № 102—104.

1908—9—Союз Русск[их] худ[ожников], Москва, № 353.

[1908—9]—Салон Маковского, Петербург, № 450.

1909—10—Союз Русск[их] худ[ожников], Москва, № 389—394.

1911—12—[Союз Русских художников, Москва], № 458.

1912—Мир искусства, Москва, № 414—417.

1914—15—Выст[авка] «Художники Москвы—жертвам войны», № 535—536.

1916—Мир искусства, Москва, № 364—365.

1925—Третьяк[овская] гал[ерея]. Мастера Голубой Розы, № 70 (Цыгане)

1926—Четыре искусства, Москва.

1927—[Четыре искусства, Москва].

1927—28—Русский рисунок за 10 лет, Третьяк[овская] гал[ерея], № 187—191.

[...]

**Библиография.**—Чрезвычайно скудна. Перечни выставленных вещей в каталогах—см. раньше, выставки. Записки о Н. П. Феофилактов М. Я. Шика—в рукописи. Упоминания и отзывы: П. Эттингер, А. А. Сидоров. Очерки по истории русской иллюстрации.—«Печать и революция», 1922, VIII, стр. 65 (репр[одукция] на стр. 55); А. В. Бакушинский. Русский рисунок за 10 лет. Изд. Третьяк[овской] галереи, М., 1928; М. Кузмин. Александрийские песни (посвящены Н. П. Феофилактову). 1905—1908.

[...]

**Формальная характеристика.**—[...] Фактура Ф[еофилактов] меняется в различные периоды его творчества, а также в зависимости от техники и самые импульсы фактуры—иные. В живописи Ф[еофилактов] можно отметить стремление к сокрытию фактуры. Фактуру графики, преобладавшей до 1913 г., можно охарактеризовать как осязательно-эмоциональную, довольно динамичную. Импульсами для пятен или штрихов являются, с одной стороны, декоративное чутье, а с другой—сила внутреннего переживания, вызываемого изображаемыми предметами, потому и получается впечатление прихотливости, малой закономерности. В самостоятельном рисунке, который особенно окреп и расцвел в годы революции, фактура Ф[еофилактов] более ясна. В ней преобладает штриховка, имеющая целью создать живописное впечатление, атмосферу. Короткие, как запятыя, штришки (или мазки кисти) затягивают все, как марлевый покров, создают иллюзию отдаленности, картинной воздушности, музейной старости. В этом как бы сказался темп жизни и восприятия Н. П. Феофилактов. Молчаливое, тихое бытие.

[...]



**Общая эволюция.**— Намечаются следующие периоды в эволюции творческого пути Ф [еофилактова].

I. Эклектизм. Увлечение литературой символизма, эротикой.

1. До 1906 г. **Преобладание манерности.** В живописи это период завоевания техники. В рисунке и графике сильное влияние зап [адно]-евр [опейских] образцов (круг *Simplicissimus'a*, *Beardsley* и др.). В рисунке Ф [еофилактова] мы видим попытки интерпретации Бердслея и одновременно — поиски новых средств выражения. Линия Ф [еофилактова] более динамична, часто прерывиста. Это потоки линейных узоров. Рядом с ним Бердслей кажется рационалистом. Ф [еофилактов] изобрел особый пунктир (вернее, сочетание маленьких отрезков линий), который в дальнейшем становится фактором светотени. Примеры: графические украшения в сборнике «Сев [ерные] цветы Ассирийские» и «Романтизм».

2. 1906—8. **Воздействие Италии.** Меньшая отвлеченность образов. Стремление к монументальности в графике — в «Пане» (1908) и особенно в обложке «Весов» (1908) Ф [еофилактов] достигает максимальной экономии линий и пятен. В фигурах ясность и гармоничность достигаются за счет упрощения деталей. Одновременно с этим в рисунке Ф [еофилактова] выдвигается живописное начало. Влияние светотеневого офорта сказывается в почти гойевских эффектах (1907), см. Канкан, Пустынный, Венера. Линия приобретает новое значение, предчувствуя победу пятна.

II. 1910—1918. Борьба за окончательное преодоление линейности. Занятия живописью получают большее значение, чем в каком-либо другом периоде. [...] В рисунке и графике пятно приобретает чисто живописную экспрессивность. Контрасты достигают наибольшей силы. Весь стиль Ф [еофилактова] меняется. Борьба между стремлением к патетическому трагизму и все усиливающимся уклоном к элегическому лиризму приводит к окончательной победе последнего (уже в III периоде). Графика постепенно сходит на нет и уступает место рисунку как самостоятельному виду искусства. См. «Куранты», «Памяти Сапунова» и др.

III. Победа живописного пространства с 1919 г. [...]

#### Заключение

Общий характер творчества Ф [еофилактова] ближе к Петербургу, чем к Москве. В формировании его облика имело большое значение влияние западноевропейского искусства и современной Ф [еофилактову] литературной атмосферы. Русская живопись, за исключением Врубеля, мало воздействовала на него. (Он любит А. А. Иванова, но эта любовь ни в чем не проявилась пока.) Малая продуктивность

и сравнительная медленность эволюции его творчества объясняются отсутствием строгой школы. Внося много новшеств, Ф [еофилактов] идет по собственному пути. Пессимизм делает его несходным с Бенуа и Сомовым в их графике. Живопись Ф [еофилактова] уже стала редкостью. Его картины рассеялись по частным коллекциям. Больше всего он известен как график. Физиономия «Весов» в эпоху их расцвета создана им. Неоспоримо влияние Ф [еофилактова] на группу графиков Золотого Руна: Дриттенпрейса, Судейкина, Сапунова, Арапова; буквы «Весов» 1906 отразились в работах С. Чехонина<sup>60</sup>. Изобретенный Феофилактовым «пунктир» воспринят в дальнейшем очень многими художниками в их графических работах.

**Рисунки** Феофилактова, не предназначенные для печати, значительнее его графики в художественном отношении. В рисунке он мастер (хотя и не получивший академической тренировки) — изобретатель; в графике он ученик Бердслея и др., провинциальный и даже не особенно усердный. (По его собственным словам, графика — это лишь вид техники, принятой им для подготовки рисунка к печати.)

[...]

А. Аристова

1928 [январь]

\*

- <sup>1</sup> *Рябушинский Николай Павлович* (1876—1951) — издатель журнала «Золотое руно», живописец, член семьи миллионеров-промышленников.
- <sup>2</sup> *Арапов Анатолий Афанасьевич* (1876—1949) — живописец, художник театра и кино; *Дриттенпрейс Владимир Петрович* (1878—?) — рисовальщик.
- <sup>3</sup> *Серов Валентин Александрович* (1865—1911) — живописец, рисовальщик; *Ульянов Николай Павлович* (1875—1949) — живописец; *Бенуа Александр Николаевич* (1870—1960) — живописец, театральный художник, художественный критик.
- <sup>4</sup> *Носов Василий Васильевич* — московский промышленник и его жена *Евфимья Павловна* (урожд. Рябушинская); *Пириман Владимир Осипович* (1867—1936) — фабрикант, коллекционер и его жена *Генриетта Леопольдовна* (урожд. Леон) (1885—1970); *Третьяковы* — представители известного семейства московских промышленников и коллекционеров.
- <sup>5</sup> *Ремизов Алексей Михайлович* (1877—1957) — писатель; *Столица* (урожд. Ершова) *Любовь Никитична* (1884—1934) — поэтесса.
- <sup>6</sup> *Кожебаткин Александр Мелентьевич* (1884—1942) — издатель.
- <sup>7</sup> *Бельй Андрей (Бугаев Борис Николаевич)* (1880—1934) — поэт, прозаик; *Волошин Максимилиан Александрович* (1877—1932) — поэт, художник, художественный критик.
- <sup>8</sup> *Москвин Иван Михайлович* (1874—1946) — актер Художественного театра.
- <sup>9</sup> *Гоббема (Хобемма) Мейндерт* (1636—1709) — голландский живописец; *Рюисдаль (Рейсдаль) Якоб ван* (1628 или 1629—1682) — голландский живописец-пейзажист; *Ван Остаде Адриан* (1610—1685) — голландский живописец-жанрист;

- Сислей Альфред (1839—1899)— французский живописец.
- <sup>10</sup> Левитан Исаак Ильич (1860—1900)— живописец-пейзажист.
- <sup>11</sup> Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905)— живописец; Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960)— живописец и искусствовед; Ларионов Михаил Федорович (1881—1964)— живописец, график, театральный художник.
- <sup>12</sup> Муратов Павел Петрович (1881—1950)— историк искусства.
- <sup>13</sup> Баракки Гектор Павлович (?—1915)— живописец.
- <sup>14</sup> Сарьян Мартiros Сергеевич (1880—1972)— живописец; Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946)— живописец, театральный художник.
- <sup>15</sup> Касаткин Николай Алексеевич (1859—1930)— живописец; Дягилев Сергей Павлович (1872—1929)— театральный деятель и художественный критик.
- <sup>16</sup> Бёбцова Елена Михайловна (1892—1970)— художница, жена П. В. Кузнецова.
- <sup>17</sup> Гоген Поль (1848—1903)— французский живописец.
- <sup>18</sup> Матисс Анри (1869—1954)— французский живописец и график.
- <sup>19</sup> Эфрос Абрам Маркович (1888—1954)— искусствовед.
- <sup>20</sup> Демьянов Михаил Александрович (1873—1913)— живописец; Липкин Борис Николаевич (1874—1954)— живописец; Магула Герасим Афанасьевич (1873—1923)— живописец и художественный критик.
- <sup>21</sup> Коровин Константин Алексеевич (1861—1939)— живописец, театральный художник.
- <sup>22</sup> Маят В. М.— московский архитектор начала XX в.; Комаров В. (?— ум. в 1905)— московский художник.
- <sup>23</sup> Симов Виктор Андреевич (1858—1935)— театральный художник.
- <sup>24</sup> Лентовский Михаил Валентинович (1843—1906)— режиссер и антрепренер.
- <sup>25</sup> Боттичелли Сандро (1445—1510)— итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения; Мантенья Андреа (1431—1506)— итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения.
- <sup>26</sup> Гиппус К. К.— московский архитектор нач. XX в.
- <sup>27</sup> Гауптман Герхарт (1862—1946)— немецкий драматург; Ведекинд Франк (1864—1918)— немецкий драматург и писатель; Пишпышевский Станислав (1868—1927)— польский писатель.
- <sup>28</sup> Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910)— актриса, с 1904 г. руководительница собственного театра.
- <sup>29</sup> Ибсен Генрик (1828—1906)— норвежский драматург.
- <sup>30</sup> Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936)— поэт и писатель.
- <sup>31</sup> Мамонтов Савва Иванович (1841—1918)— меценат, художественный и театральный деятель.
- <sup>32</sup> Головин Александр Яковлевич (1863—1930)— живописец, театральный художник.
- <sup>33</sup> Барышников Петр Петрович— петербургский коллекционер.
- <sup>34</sup> Глаголин (Гусев) Борис Сергеевич (1879—1948)— драматург, режиссер, театральный критик.
- <sup>35</sup> Киселев Александр Александрович (1837—1911)— живописец-пейзажист.
- <sup>36</sup> Пронин Борис Константинович (1875—1946)— режиссер, артист, театральный деятель; Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940)— режиссер и актер; Кульбин Николай Иванович (1868—1917)— художественный деятель, художник, врач. Блок Любовь Дмитриевна (урожд. Менделеева) (1885—1940)— актриса.
- <sup>37</sup> Яковлева Любовь Васильевна (1885—1967)— художница нач. XX в.; Назар-Бек (Назарбек) Е. А.— знакомая Н. Н. Сапунова.
- <sup>38</sup> Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нил (1834—1903)— американский живописец.
- <sup>39</sup> Бронзино Анджело (1503—1572)— итальянский живописец-маньерист.
- <sup>40</sup> Мане Эдуар (1832—1883)— французский живописец; Вюйар Эдуар (1868—1940)— французский живописец.
- <sup>41</sup> Кандауров Константин Васильевич (1865—1930)— живописец, театральный художник.
- <sup>42</sup> Коновалов Василий Васильевич— саратовский художник.
- <sup>43</sup> Токарев— саратовский художник начала XX в.
- <sup>44</sup> Бакшеев Василий Николаевич (1862—1958)— живописец; Горский Константин Николаевич (1854—1949)— художник, педагог; Архипов Абрам Ефимович (1862—1930)— живописец; Пастернак Леонид Осипович (1862—1945)— живописец и график; Малютин Сергей Васильевич (1859—1937)— живописец и график.
- <sup>45</sup> Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939)— живописец и график.
- <sup>46</sup> Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960)— скульптор.
- <sup>47</sup> Жуковский Яков Евгеньевич— коллекционер.
- <sup>48</sup> Роза Сальваторе (1615—1673)— итальянский живописец и гравер; Веронезе Паоло (1528—1588)— итальянский живописец эпохи Позднего Возрождения.
- <sup>49</sup> Иванов Александр Андреевич (1806—1858)— живописец.
- <sup>50</sup> Пюви де Шаванн Пьер (1824—1898)— французский живописец; Дени Морис (1870—1943)— французский живописец.
- <sup>51</sup> Миллоти Николай Дмитриевич (1874—1962)— живописец.
- <sup>52</sup> Шик Максимилиан Яковлевич (1884—1968)— поэт и переводчик.
- <sup>53</sup> Машков Илья Иванович (1881—1944)— живописец; Барт Виктор Сергеевич (1887—1954)— живописец и график.
- <sup>54</sup> Лоррен (собств. Желле) Клод (1600—1682)— французский живописец; Веласкес Диего (1599—1660)— испанский живописец.
- <sup>55</sup> Уайльд Оскар (1854—1900)— английский писатель.
- <sup>56</sup> Бердслей (Бердсли) Обри Винсент (1872—1898)— английский рисовальщик; Бодлер Шарль (1821—1867)— французский поэт; Ропс Фелисьен (1833—1898)— бельгийский график и живописец; Гойя Франсиско (1746—1828)— испанский живописец и гравер.
- <sup>57</sup> Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942)— поэт.
- <sup>58</sup> Карпаччо Витторе (ок. 1455 или 1465—ок. 1526)— итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения.
- <sup>59</sup> Тьеполо Джованни Баттиста (1696—1770)— итальянский живописец, рисовальщик и гравер; Тьеполо Джованни Доменико (1727—1804)— итальянский живописец и график, сын предыдущего; Каналетто Джованни Антонио (1697—1768)— итальянский живописец.
- <sup>60</sup> Чехонин Сергей Васильевич (1878—1936)— график и живописец.

# IV

## ДВА ПАМЯТНИКА МОСКОВСКОЙ РЕЗНОЙ КОСТИ XVI в.

*М. Н. Пуцко-Бочкарева*

Произведения древнерусской мелкой пластики, выполненные из кости, изданы лишь частично. И поэтому о каталогизации материала, распыленного по многочисленным отечественным и зарубежным хранилищам, пока не может идти речь. Первоочередной задачей является выявление изделий. Их атрибуция и издание при условии планомерного охвата помогут получить представление о развитии художественной обработки кости в Московской Руси в целом и о роли отдельных центров и мастерских. На сегодняшний день развитие косторезного дела в XV—XVI вв. можем преимущественно связывать с Москвой и Троице-Сергиевым монастырем, в ризнице которого, кстати, сохранились лучшие образцы. В количественном отношении костяные иконки, панагии, кресты явно уступают резьбе по дереву и камню. Они в своем большинстве, по-видимому, сосредоточены в фондах центральных музеев, а в местных представлены случайными образцами, затерявшимися в разнородном материале. Интересные памятники в последнее время обнаружены на Балканах и ошибочно приписаны резцу византийских либо местных мастеров. Весь этот не учтенный и часто труднодоступный материал ускользнул, к сожалению, от авторов, писавших о резьбе по кости в Древней Руси, оказавшихся вынужденными строить общие выводы на единичных и случайных примерах<sup>1</sup>. Названные причины побуждают опубликовать два произведения, находящиеся в Белграде и Калуге.

На выставке «Мелкая пластика в древнесербском искусстве», устроенной осенью 1976 г. в Музее прикладного искусства в Белграде, была экспонирована миниатюрная (диаметром 5,2 см) панагия из слоновой кости в довольно простой металлической оправе. Памятник происходит из ризницы монастыря Шишатовац

в Фрушкой Горе и в настоящее время является собственностью Музея сербской православной церкви в Белграде. Это изделие отнесено Б. Радойкович к числу работ мастеров османского периода и датировано XV в.<sup>2</sup> Между тем иконография и стиль панагии очень далеки от творчества сербских резчиков, и русское происхождение изделия вряд ли может быть оспорено хотя бы уже потому, что панагия входит в группу ей подобных, отличающихся лишь сложностью иконографии и индивидуальной манерой резьбы. Но это особенности, свойственные любым результатам индивидуального художественного творчества.

Панагия по обычаю состоит из двух круглых створок или чашечек. Внутри на левой изображена невысоким рельефом Троица в окружении обронной надписи с текстом тропаря («Благословен еси Х/рист”е Б/ож/е нашъ...»); на правой представлена Богоматерь Знамение, обрамленная выполненным в технике оброна текстом гимна «Достойно есть». Композиция в целом хорошо вписана в круг, фигуры отличаются правильным рисунком с некоторыми тенденциями к удлинению, что больше заметно в изображении Богоматери Знамение. Одежды переданы многочисленными прямыми штрихами, приобретающими орнаментальный характер. Мастер не вводит в композицию Троицы никаких дополнительных деталей и ограничивается изображением лишь трех сидящих у стола с чашей ангелов; нимб среднего ангела выделен крестовидным делением. Сопроводительная надпись и монограммы, как и обрамляющие полосы текстов, обронные. Существующая оправка очевидно не является первоначальной, а изготовлена после того, как была утрачена современная панагии. Из характерных приведем, отличающих резьбу этого произведения, как и продукцию московских



резчиков XV—XVI вв. вообще, следует выделить трактовку волос ангелов в виде плотно уложенных рядами мелких округлых прядей.

Эволюция иконографии и стиля, характеризующих резьбу русских панагий из кости, может быть полнее выявлена с привлечением экземпляров, выполненных в технике резьбы по дереву и хронологически не выходящих за пределы второй половины XV и следующего столетий<sup>3</sup>. Как известно, появление панагий обусловлено развитием чина возношения просфоры в честь Богородицы, тексты которого собственно и обусловили основу иконографии, отбор сюжетов. Некоторые византийские панагии, выполненные из гелиотропа, относят к очень раннему времени<sup>4</sup>. Однако стиль резьбы и особенно иконография не позволяют их изготовление отрывать от XIII в.; на это косвенно указывает и артосная панагия из светлобирюзового стеатита в монастыре Св. Пантелеймона на Афоне с именем византийского императора Алексея III Ангела (1195—1203)<sup>5</sup>. Распространение же подобных изделий в основном приходится на время Палеологов. В Сербии это подтверждается панагией XIV в. из кости в ризнице монастыря Дечаны<sup>6</sup>. Самые ранние образцы русского происхождения относятся к кон. XIII — нач. XIV в.<sup>7</sup> Сере-

бряные панагии в Московской Руси преобладают<sup>8</sup>, но во II пол. XV в. широко распространяются из дерева в серебряных оправках<sup>9</sup>. Кость как материал для изготовления панагий в большинстве случаев указывает на XVI в., что подтверждается и опубликованными произведениями<sup>10</sup>. Тогда же появляются и медные панагии, выполненные в технике художественного литья<sup>11</sup>. Таким образом, исходя из этой схемы, предварительно уже можно отнести панагию белградского музея к XVI в., поставив уточнение датировки в зависимости от характера деталей, собственного указанному произведению.

Наиболее близкой аналогией для панагии из Шишатовца служит панагия, выполненная из дуба и заключенная в серебряную сканную оправу, являющаяся произведением резчиков Троице-Сергиева монастыря II пол. XV в.<sup>12</sup> Она отличается столь же лаконичной композицией. Здесь присутствует та же иконографическая схема Троицы, но абрис головы Богородицы недвусмысленно указывает на вероятность некоторого хронологического интервала, разделяющего возникновение обоих изделий, причем панагия из кости едва ли выполнена ранее рубежа XV—XVI вв. Основания для такого заключения дают, с одной стороны, пропорции фигур и приемы передачи складок одежд,

*Панагия из монастыря Шишатовац, нач. XVI в., слоновая кость, резьба*

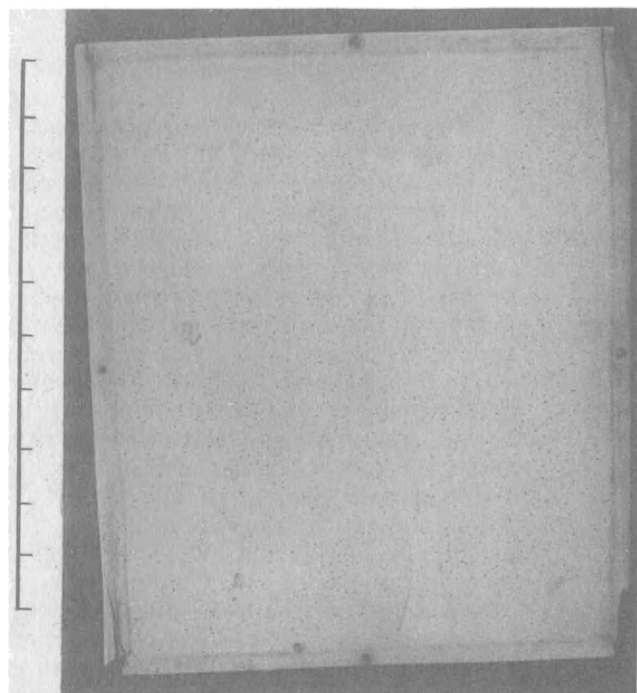
графические и крайне мало подчеркивающие объем, а с другой — эпиграфические признаки сопроводительных обронных текстов и монограмм. В этом ряду выразительных деталей не будет лишним подчеркнуть и прием очерчивания контура нимбов тонкой двойной линией, прослеживаемый в московских памятниках мелкой пластики указанного времени. К сожалению, панагии XVI в., и в первую очередь из кости, обычно лишены точных дат и могут быть классифицированы исключительно по иконографии с учетом развития стиля. Изделие, хранящееся ныне в Белграде, выделяется архаизирующими тенденциями манеры резьбы, которая в сочетании со строгой иконографической схемой производит впечатление поисков каких-то новых выразительных средств. Весьма вероятно, что мастер пользовался техническими приемами, выработанными им в процессе обработки дерева. Это предположение отчасти разъясняет и отношение рассматриваемой панагии к другим образцам, выполненным из белой кости.

Из числа сохранившихся в ризнице Троице-Сергиевой лавры панагий XVI в., изготовленных из того же материала, только одна (из почерневшей кости) имеет подобное изображение Богоматери Знамение, не заключенное в перекрещивающиеся ромбы с символами евангелистов<sup>13</sup>. Два других подобных примера дают еще две русские панагии из кости в Ватиканском музее, общая композиция которых осложнена введением окружающих центральный медальон малых с бюстами пророков (А 129)<sup>14</sup>, а в одном случае — и цикла праздников (А 130)<sup>15</sup>. Происхождение обеих панагий склонны связывать с русским монастырем на Афоне, где, возможно, действительно возникли эти подражания московским оригиналам на рубеже XVI—XVII вв. Создается впечатление, что резьба выполнена в сотрудничестве русским и греческим мастерами, о чем косвенно говорят и соответствующие славянские и греческие тексты. Поясные изображения апостолов либо пророков вокруг центрального медальона можно отметить и на двух других панагиях, выполнение которых явно было связано с Троице-Сергиевым монастырем<sup>16</sup>. Не исключено, что этот художественный центр в XVI в. если и не осуществлял монополию на изготовление таких

изделий, то был явно основным местом их производства. Распределив панагии из кости в зависимости от сложности иконографии, произведение из Шишатовца следует поместить в начало образованного ряда, датировав первыми десятилетиями XVI в. и связав с работой резчиков Троице-Сергиева монастыря.

Второе произведение, являющееся предметом нашего внимания, не входит в такую наметившуюся группу изделий, как панагии, и представляется на первый взгляд несколько изолированно стоящим среди сравнительно немногих образцов резьбы по кости XV—XVI вв.<sup>17</sup> Это довольно тонкая пластина белой кости, размером 11,8 × 10 см, с изображением Богоматери Тихвинской, выполненным в невысоком рельефе, с сопровождающими обронными (точнее, рельефными) монограммами. Иконка, до недавнего времени заключенная в рамку с оформлением, обычным для продукции Талашкина рубежа XIX—XX вв., явно находилась в Смоленске до того времени, как сделалась собственностью в 1920-е годы калужского старообрядческого епископа Саввы. От сына последнего перешла к теперешнему ее владельцу. Необычность облика произведения в сочетании с рамкой в стиле модерн невольно вызывают сомнения в подлинности. Однако структура пластины, по толщине едва достигающей 3 мм, и особенно обработка краев оборотной стороны в виде узкого желобка шириною 3,5 мм вместе со следами крепления тонкими гвоздиками к какой-то основе могут служить одним из аргументов, исключающих подделку. Более весомый аргумент, позволяющий говорить о рельефе как о памятнике древнерусской пластики, надемся, даст анализ изображения и его стилистических особенностей. Но даже в предварительном порядке нельзя не заметить, что фальсификации обычно претендуют на очевидное сходство с известными памятниками и никогда не стоят в стороне от их круга. Между тем калужская пластина не такова, что отчасти усиливает ее загадочность.

Начнем с сюжета. Почему для воспроизведения в этом рельефе из кости было избрано именно изображение Богоматери Тихвинской, а не какая-либо иная икона? Богатое, исторически сложившееся собрание икон в ризнице Троице-Сергиевой лавры говорит как раз о том, что преоб-



ладали в искусстве Московской Руси иные иконографические типы Богоматери<sup>18</sup>. В указанной коллекции есть, однако, и икона Богоматери Тихвинской конца XV в., иконографические особенности которой позволяют говорить о ее сходстве с рельефом<sup>19</sup>. Следовательно, резчик ориентировался на живописный оригинал кисти московского мастера.

По преданию, икона Богоматери Тихвинской появилась в 1383 г., но распространение ее списков относится к рубежу XV—XVI вв. Весьма вероятно, что оно совпадает со временем сложения «Сказания о Тихвинской иконе», которое Ф. И. Буслаев связывал с периодом нахождения на новгородской архиепископской кафедре Серапиона (1506—1509)<sup>20</sup>. Ранние варианты «Сказания» в одних случаях заканчиваются событиями 1507 г., в других—1527 г., когда в Тихвине побывал Василий III. Не следует ли в пределах первой четверти XVI в. датировать и публикуемый рельеф из кости? Резчик довольно тщательно воспроизводил иконописный образец и стремился сохранить все его особенности, благодаря чему представляется столь редкая возможность установить происхождение и даже время выполнения давно исчезнувшего оригинала. Поскольку пропорции пласти-

ны оказались иными, чем оригинала иконы, ныне известного по разновременным спискам, мастер рельефа изобразил шире отведенной левую руку матери, поддерживающей младенца. Однако в целом огрубление живописного образца здесь не сказалось даже в той степени, в какой упрощена иконография житийной иконы митрополита Петра (из Успенского собора в Москве) в костяном рельефе в собрании ГОП<sup>21</sup>. Зная о специфических чертах резьбы по кости в Москве в нач. XVI в., следует отдать должное точности резца мастера калужского рельефа. При этом нельзя не заметить как тонкую ритмическую трактовку складок одежд, рисунок которых не нарушает анатомическую правильность фигур, так и особенно одухотворенные лица Богоматери и младенца. В целом рельеф воспринимается скорее как пластическое произведение, а не графический рисунок, что не было редкостью в московской пластике кон. XV в.<sup>22</sup>

Умелое сопоставление глади фона, широких нимбов и выполненного в низком рельефе тщательно моделированного изображения придает изделию характер изысканности. Рельефные монограммы эпиграфически соответствуют нормам нач. XVI в., кроме буквы М, «язычок»

*Богоматерь  
Тихвинская.  
Икона нач.  
XVI в., белая  
кость,  
резьба.  
Калуга,  
частн. собр.*

*Оборотная  
сторона  
иконы*

которой сломан или при выполнении резьбы, или же впоследствии, отчего появились столь непривычные очертания. Узкое гладкое обрамление соотносено с нимбами и, таким образом, тоже является частью того единого целого, которое определяет художественный облик пластины. Строго говоря, в буквенных обозначениях здесь мало данных для датировки изделия на основании эпиграфических признаков. И поэтому можно лишь попутно заметить, что форма «омеги» на нимбе младенца более склоняет к самому нач. XVI в., чем к последним десятилетиям. Все же, решая вопрос о времени выполнения этой рельефной иконки, следует скорее отдать предпочтение первым двум десятилетиям XVI в., а место изготовления надо с бесспорностью локализовать Москвой. Связать пластину с каким-либо иным художественным центром невозможно.

Рельеф с изображением Богоматери Тихвинской, конечно, не является памятником, художественные особенности которого исключали бы связь с кругом современных ему произведений резьбы по кости. Среди последних можно найти образцы различного качественного уровня — от подлинных шедевров (таких, как иконка архистратига Михаила рубежа XV—XVI вв. из Покровского монастыря в Суздале) до посредственных и даже примитивных изделий. Публикуемая пластина занимает на этой шкале довольно высокое место, уступая сравнительно немногим работам московских резчиков, отличающимся выдающимися достижениями. Резчик пластины явно принадлежал к тому же течению, которое представляют мастера «Киликийского» креста первой трети XVI в.<sup>23</sup> Как ни разнится рельеф от панагии из Шишатовца, но и в этом случае невозможно не заметить признаки той широкой стилистической общности, которая объединяет произведения искусства одной эпохи.

\*

<sup>1</sup> См.: *Темерин С. М.* Резьба по кости // Русское декоративное искусство. М., 1962. Т. I. С. 420—425. В преобладающей части специальных работ

рассматриваются поделки из кости, обнаруженные в результате археологических раскопок, либо резная кость позднейшего времени (холмогорская, тобольская).

- <sup>2</sup> *Радожковић Б.* Ситна пластика у старој орпској уметности. Водич кроз изложбу. Београд, 1976. № 27; *Ее же.* Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti. Beograd, 1977. S. 31, sl. 22.
- <sup>3</sup> *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. С. 218 и сл.
- <sup>4</sup> *Радожчић С.* Уметнички споменици манастира Хиландара // Сборник радова Византолошког института. Београд. 1955. Књ. 3. С. 183, сл. 44, 45.
- <sup>5</sup> *Айналов Д.* Византийские памятники Афона. III: Артосница ризницы Пантелеймоновского монастыря // ВВ. 1899. Т. VI. С. 73—75. Табл. X; *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 222—224. Табл. XXI.
- <sup>6</sup> *Jevrić M.* Panaghia du trésor du monastère Dečani.— Actes du XIIe congrès inter. d'études byzantines. Т. III. Beograd, 1964. P. 151—157.
- <sup>7</sup> См.: *Малицкий Н.* Створка панагиара Государственного Русского музея с золоченым изображением Троицы // Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. I. С. 32—36. Рис. 1; *Бочаров Г. Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969. С. 41. Рис. 31—32.
- <sup>8</sup> Ср.: *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой четверти XVI в. М., 1971. № 6, 11, 18, 22, 26—27, 39, 41—42, 81.
- <sup>9</sup> См.: *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики... № 97, 98, 99, 104—107.
- <sup>10</sup> Там же. № 109—111, 113—115.
- <sup>11</sup> Там же. № 112. Русской по происхождению, в частности, является и бронзовая панагия из окрестностей Скопье в Македонии (Белград, Музей прикладного искусства, инв. № 2694). См.: *Радожковић Б.* Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti. S. 31, sl. 23.
- <sup>12</sup> *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики... № 97.
- <sup>13</sup> Там же. № 111.
- <sup>14</sup> *Morey C. R.* Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano: (Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana, 1). Città del Vaticano, 1936. P. 96—97. Tav. XXXIV.
- <sup>15</sup> Ibid. P. 97—98. Tav. XXXV.
- <sup>16</sup> *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики... № 108—109.
- <sup>17</sup> См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968. Ил. 80—105.
- <sup>18</sup> См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977.
- <sup>19</sup> Там же. № 137. С. 98.
- <sup>20</sup> *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. II. С. 276—277.
- <sup>21</sup> Русское декоративное искусство. Т. I. С. 421—422. Рис. 298.
- <sup>22</sup> Ср.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. XI—XV вв. М., 1983. № 399. Табл. 60.
- <sup>23</sup> См.: там же. Ил. 91—96.



# СТЕКЛЯННЫЙ КУБОК ИЗ ГРОБНИЦЫ ИВАНА IV ГРОЗНОГО (Атрибуция и история)

Ю. Л. Шапова

Гробница Ивана IV, вскрытая в 1963 г., поразила исследователей своей глухой пустотой, лишь небольшой стеклянный кубок стоял в ее углу. Не известны ни место, ни время изготовления кубка, ни повод или событие, с которым он был связан. Это нужно установить, опираясь только на те сведения, которые содержит в себе сам сосуд, поскольку никаких других источников нет. Значительно увеличенное цветное фото кубка опубликовано<sup>1</sup>.

Стеклянный кубок, впрочем, как и любое изделие из стекла, представляет собою труд стеклоVARA, стеклодува и художника. Всякое изделие из стекла по всей совокупности признаков, которыми оно обладает, имеет один-единственный адрес: оно может быть изготовлено в относительно короткий исторический период в том месте, где все признаки оказываются именно в этой связи. Поиск такого времени и места и есть цель нашей работы.

Методически целесообразно вести поиски поэтапно, разделив признаки на части применительно к форме и ее конструкции, декору и его выразительности, к технике стеклоVARения, технологии изготовления изделия, технике исполнения декора и т. д.

Дата кубка, казалось бы,— простой вопрос. Действительно, 18 марта 1584 г., день кончины царя, безусловный *terminus ante quem*; *terminus post quem*, к сожалению неизвестен.

Начнем с химического состава стекла. Ввиду особой ценности экспоната для анализа была взята микроскопическая доза, почти пыль. По результатам качественного спектрального анализа<sup>2</sup> можно установить класс стекла и сориентироваться в видах сырья. Класс калиево-кальциево-кремнеземных стекол, к которому относится стекло сосуда, характерен для стеклоделия континентальной Европы XI—XVIII вв. Щелочное стекло, примененное в данном случае, обладает неко-

торой спецификой: оно содержит заметную примесь натрия.

В основу представлений о щелочном стекле западноевропейского стеклоделия положены сведения, почерпнутые из средневековых трактатов и из тех немногих анализов, которые опубликованы в литературе<sup>3</sup>. Из анализов следует, что щелочное стекло с такой спецификой было известно стеклоделам позднесредневековой Франции и Германии, юга современной Бельгии и в Чехии, которую в истории стекла чаще называют Богемией.

Обработав аналитические данные по специальной методике<sup>4</sup>, можно установить, что стекло рассматриваемого кубка ближе всего по составу к тем богемским, которые сварены на вересковой золе. Опираясь на новые анализы<sup>5</sup>, можно установить, что стекло для нашего кубка сварено в венецианских технологических традициях, но не в самой Венеции, а в местах на континенте, где работали венецианцы<sup>6</sup>.

Вполне вероятно, что не только само стекло, но и кубок целиком изготовлен «на венецианский манер», *à la façon de Venise*. Не исключено, что таким местом была Богемия. Одного состава для такого утверждения недостаточно, поэтому продолжим рассмотрение сюжета.

Кубок—это стакан на ножке, общая его высота 18 см. Ножка массивная, ее высота—треть от общей, в средней части расширение, подножка полая широкая. Кубок расписан золотом и эмалью в четыре цвета: красный, желтый, зеленый и белый. Стекло кубка синее, прозрачное в средней части и едва просвечивает внизу, где сосредоточены большие массы стекла; верхнюю границу сосуда фиксирует утолщенный край. Дно кубка ребристое, ребра на стенках превращаются в ромбы, которые кверху растягиваются и сглаживаются.

Немало сосудов аналогичной формы можно найти в опубликованных каталогах<sup>7</sup>.

Кубки датированы серединой XVI—началом XVII в. и отнесены к изделиям венецианских или австрийских мастерских. Наиболее близкая параллель рассматриваемому кубку — бокал из эрмитажного собрания. В аннотации к публикации сказано: «Бокал колоколообразный. Синее прозрачное стекло. Роспись эмальями: изображение погрудное, двое мужчин восточного типа, ветка ландыша и год 1592. Высота 12,5 см. Богемия (?). Поступил из бывш. музея Штиглица. Инв. № К 2116»<sup>8</sup>. Несмотря на различия декоративных сюжетов и наличие четырех маленьких ручек с кольцами (у эрмитажного сосуда), нельзя избавиться от впечатления близкого сходства и возможного родства этих сосудов.

Примерно одинаковые даты, которые указаны, в значительной мере помогают принять 1550 г. как *terminus post quem*. Знатоки стекла этой эпохи считают, что местом изготовления таких кубков могут быть Венеция, Австрия или Богемия.

По мнению специалистов, австрийское стеклоделие заявило о себе в 70-е годы XVI в.<sup>9</sup> Продукция двух австрийских мастерских, одной в Инсбруке и другой в Халле, частично опубликована<sup>10</sup>. Среди 45 сосудов, вошедших в публикацию, сходных с кубком Ивана Грозного нет. Очень много параллелей и форме кубка в целом, и отдельным ее деталям можно подобрать среди обломков, найденных во время раскопок в Праге и других городах Чехии. К. Хеттеш выстроил ножки кубков в хронологический ряд, отдельные позиции которого хорошо датированы. Ножки с расширением в средней части (на конической подножке), деталь, характерная для кубка Ивана Грозного, присущи кубкам вт. пол. XVI в.<sup>11</sup> Среди найденных фрагментов преобладают изготовленные из неокрашенного стекла; цветное стекло, тем более расписное, — редкость среди чешских (богемских) стекол этого времени. Этой приметы было бы достаточно для того, чтобы считать сомнительной связь рассматриваемого кубка с богемским стеклом, если бы не еще один аспект исследования.

В приложении к богемскому стеклу XIV—XVI вв. специально изучен пропорционально-художественный строй форм сосудов<sup>12</sup>. Я. Брозова считает, что в нем отразилась интеллектуальная и художественная жизнь эпохи. Богемское стеклоде-

лие, так же как архитектура, скульптура и художественное ремесло в целом, подчиняется развитой теории пропорций и геометрических схем. Художники средневековой Богемии принимали в основном две пропорции: одна соответствовала теореме Пифагора, вторая — «золотому сечению».

Знание этих правил было получено от венецианских мастеров, как считает Я. Брозова. Относительная метрика кубка Ивана IV, и самой формы и декора, взятых отдельно и в естественном соединении, подчиняется строгим правилам геометрии и принципу золотого сечения. В качестве модуля расчета был выбран диаметр дна: диаметр края равен диаметру основания ножки и двум диаметрам дна; высота кубка равна двум диаметрам ножки; высота нижней части равна  $\frac{1}{3}$  общей высоты; высоты верхней и нижней зон декора относятся как 1:2; верхняя зона декора делится на две части, относящиеся друг к другу как 1:2, и т. д.

Пропорциональная структура, как считает автор гипотезы, помогает установить происхождение стеклянных сосудов. Правила, которым подчиняется архитектура рассматриваемого кубка, свойственны и богемскому стеклу, и богемской керамике начиная с середины XIV в. Эти правила просты и долго сохраняются в среде территориально и культурно изолированной. Именно в таком положении находилось стеклоделие всех европейских стран вплоть до серед. XVI в.

Казалось бы, что состав стекла, форма сосуда и ее пропорциональная структура связывают рассматриваемый кубок со стеклоделием Богемии. Однако техника исполнения декора (рельеф в стекле и многоцветная роспись) не имеет корней в богемском стеклоделии предшествующей эпохи.

Рельефный декор выполнен в технике так называемого оптического дутья, такая техника известна на венецианских сосудах, которые исследователи датируют XV в.<sup>13</sup> Подобные декор и техника известны в средиземноморском мире на протяжении XII—XIV вв.<sup>14</sup>

Техника росписи эмальями и золотом по гладким стенкам известна в том же средиземноморском круге памятников и на Ближнем Востоке примерно в то же время<sup>15</sup>. Роспись и по гладким и по рельефным стенкам широко применялась на ве-

нецианских сосудах XV в. В XVI в. венецианские мастерские сосредоточились на изготовлении чаш, кувшинов, ваз и кубков необыкновенно изысканных и вычурных форм.

Прежняя техника (рельефный декор и роспись) становится характерной для стеклоделия Европейского континента эпохи позднего Возрождения и раннего барокко<sup>16</sup>.

В характеристике кубка Ивана IV, который относится ко вт. пол. XVI в., ярко выражены конструктивные принципы богемского стеклоделия более раннего времени.

Художественно-эстетические принципы и художественно-технические нормы также принадлежат предшествующей эпохе, но не богемского, а венецианского стеклоделия.

Технические нормы и художественные идеи, которые «устарели» для венецианского стеклоделия XVI в., для европейских стеклоделов этого же времени обладали всей привлекательностью новизны. В разных странах под эгидой и на средства феодальной аристократии, французских, немецких и австрийских монархов создавали мастерские, приглашая венецианских мастеров.

Сбыт такой продукции особенно высшего качества происходил по особым каналам; часть продукции сбывали через рынок массовому покупателю. (Обломки такой части и встречаются в синхронных слоях Праги и других городов.)

Известно, что Рудольф II, эрцгерцог австрийский, а затем император Священной Римской империи (1576—1612), создал при пражском дворе мастерские à la façon de Venise<sup>17</sup>. Вполне вероятно, что часть кубков прозрачного неокрашенного или цветного стекла, форма которых подчинена обозначенным геометрическим правилам, и техника декора, включающая в себя так называемое оптическое дутье, роспись и золочение, может быть отнесена к продукции богемских мастерских вт. пол. XVI—нач. XVII в., как обычных, так и придворных.

Кубок Ивана IV содержит в себе достаточно соответствий такой продукции. Если связывать происхождение рассматриваемого кубка с придворной мастерской Рудольфа II, то обнаружится, что в руках московского царя Ивана IV оказался предмет, изготовленный в мастер-



Кубок из гробницы Ивана IV Грозного



Стеклянный сосуд из захоронений царя

Ивана IV (1584 г.), царевича Ивана

(1582 г.) и царя Федора (1598 г.).

Вскрытие произведено в 1963 г.

ской другого европейского монарха. Рассматриваемый кубок, видимо, подарок, и в роли дарителя мог выступать сам Рудольф II. (Стеклянные кубки часто подносились в виде подарков.)

Дипломатические акции и дарения тесно связаны друг с другом. Связи Ивана IV и Рудольфа II были живыми и тесными, особенно в тот момент, когда шла подготовка к переговорам со Стефаном Баторием: на заседании Боярской думы 25 августа 1580 г. было решено послать гонца к папе и Рудольфу II<sup>18</sup>.

Кубок, подобный рассматриваемому, мог бы занять достойное место среди ответных даров.

В хронологических пределах «земной жизни» кубка, 1576—1584, через Прагу пролегал путь нескольких посольств в Москву.

Наиболее подробно описано посольство, во главе которого был Антонио Поссевино<sup>19</sup>. Его посольство отправилось из Рима 27 марта 1581 г., путь пролегал через Венецию, Австрию, Богемию, Речь Посполитую и далее, через Литву в Московию. А. Поссевино достиг Праги в мае 1581 г., где провел в ожидании писем несколько дней. Письма, которые Рудольф II отправил с А. Поссевино, были адресованы московскому великому князю. Было бы по-человечески естественным добавить к письмам небольшой подарок, например кубок, сработанный в собственной мастерской, которой император был увлечен и особенно гордился. (Доказать этого нельзя, логика человеческих поступков — единственно возможный аргумент.)

18 августа 1581 г. посольство, проследовав через Оршу и Смоленск, достигло Старицы, где в это время находились Грозный и его двор. В Старице Поссевино вручил царю письма от папы и Рудольфа II, письма и подарки царице и царевичам<sup>20</sup>.

Для нас особенно важно, что А. Поссевино описывает, причем дважды, врученные подарки (в обоих случаях список подарков совпадает). В одном случае интересующий нас кубок описан подробнее, чем в другом, но оба раза подчеркнута отделка золотом кубка, названного хрустальным: «кубок из того же материала (что и крест *christallo crucem cum crucifixo*), с исключительным мастерством отделанный золотом»; второй раз

короче: «хрустальный кубок, отделанный по краям золотом»<sup>21</sup>.

Отмеченная А. Поссевино деталь действительно заслуживала внимания: золочение стекла не было известно на Европейском континенте в XVI в. (Этот прием употребляли только венецианцы.) Не исключено, что мастерская Рудольфа II была первой, где этот прием был освоен.

Сочетание золочения с синим фоном и многоцветной росписью делало кубок похожим на венецианские и даже византийские образцы. Это лишний раз подчеркивает значительность традиций, которым следовал Рудольф II, и делает осязаемым предстание об «исключительном мастерстве», отмеченном А. Поссевино.

При всех совпадениях кубка Ивана IV с описанием, данным ему А. Поссевино, нельзя не отметить противоречия, которое выражено в наименовании материала, из которого кубок изготовлен: стеклянный кубок назван хрустальным. В оригинале словами *christallo*, *christallum* названы и материал креста с распятием, и материал кубка. *Christall* у А. Поссевино соответствует словарному латинскому *Cristall*, *crystall*, *cristallina*, *cristallinum*, *crystallum*, *crystallus*, которые среди прочего употребляются для обозначения стеклянного сосуда<sup>22</sup>.

Это латинское слово, в свою очередь, заимствовано из греческого, где слово *χρυσάλλος* обозначает не только материал, хрусталь, но и его свойство — прозрачность.

В приложении к кресту А. Поссевино передает название материала, резные хрустальные кресты с распятием (и без него) известны реально. Резные хрустальные сосуды, тем более отделанные золотом, — вещь чрезвычайно редкая. Очевидно, в приложении к кубку слово *chrystallo* должно бы обозначать «прозрачный».

Слово «хрусталь» в привычном для нас значении — тяжелое свинцовое стекло — появилось вместе с таким стеклом, которое было изобретено в Англии в XVIII в.<sup>23</sup> С этого времени различают стекло и хрусталь — стекло, содержащее свинцовые добавки. Хрусталем-минералом называют горный хрусталь, во избежание путаницы.

Итак, рассмотрев кубок, который сопровождал покойного Ивана Грозного, можно предложить версию, с помощью которой можно объяснить происхождение

ние кубка и время, когда он был изготовлен.

Кубок был изготовлен в пражской мастерской Рудольфа II после 1576 г. В мае 1581 г. император мог бы вручить кубок вместе с письмами Ивану IV главе папского посольства, направлявшегося в Москву. Антонио Поссевино передал кубок вместе с письмами и другими подарками Ивану Васильевичу IV Грозному в августе 1581 г.

Отвлекаясь от истории кубка, заметим, что он, легкий и изящный, быстро теплеет в руках; созерцание синего цвета, мерцания на гранях успокаивает, а самый синий цвет очень напоминает цвет сапфира.

Русские лечебники отмечали особое свойство сапфира — делать «человека спокойным, честным, набожным и милостивым»<sup>24</sup>. Иван IV, по сведениям Джерома Горсея, очень любил сапфиры и называл их покровителями милосердия и врагами порока<sup>25</sup>.

Золотая полоска по краю кубка стерлась во многих местах. Так случается, когда сосуд часто употребляется. Возможно, кубок нравился своему владельцу.

В день погребения чья-то рука поставила его рядом с покойным, может быть, ему в утешение, может быть, исполняя его волю, может быть, завершая погребальный ритуал<sup>26</sup>.

\*

<sup>1</sup> Художественные сокровища Государственных музеев Московского Кремля. М., 1978. С. 226.

<sup>2</sup> Анализ № 469:7 по книге регистрации анализов, хранящейся на кафедре археологии МГУ.

<sup>3</sup> Безбородов М. А. Химия и технология древних и средневековых стекол. Минск, 1969.

<sup>4</sup> Шапова Ю. Л. Очерки истории древнего стеклоделия. М., 1983.

<sup>5</sup> Hetteš K. Venetian trends in bohemian glassmaking in the XVI—XVII cent. // Journal of Glass Studies. 1963. V. 5. P. 39—63.

<sup>6</sup> Кубе А. Н. Венецианское стекло. Пб., 1923.

<sup>7</sup> Historical Glass from Collections in North West Merseyside County Museums. 1979. P. 41, D6; Accisions. JGS. 1969. V. 11. P. 114, N 29; Pilkington Glass Museum, St. Helens, Lancashire, N. 2785.

<sup>8</sup> Художественное стекло: Альбом по материалам выставки в Государственном Эрмитаже. Л., 1967. Рис. 48.

<sup>9</sup> Vavra J. Das Glas und die Jahrtausende. Prag, 1954; Polak A. Glass, its Tradition and Makers. N. Y., 1975. P. 70—85.

<sup>10</sup> Die Hofglashütte in Innsbruck 1570—1591. Wien, 1900. S. 43—71. Taf. XIV—XXVIII. Пользуясь случаем с благодарностью вспомнить Б. И. Краснобаева, который помог получить издание, отсутствующее в наших библиотеках.

<sup>11</sup> Hetteš K. Op. cit. P. 53. Tabl. 2.

<sup>12</sup> Brožová J. The Concept of Measure in Mediaeval Glass Especially Bohemian Glass // Glass Review. 1973. V. XXV; N 4.

<sup>13</sup> Hetteš K. Venezianisches Glas. Pr., 1960.

<sup>14</sup> Gasparetto A. La verrerie venetienne et ses relations avec le Levant Balkanique au Moyen Age // Verre médiéval aux Balkans (Ve—XVe s.). Belgrad, 1975. P. 148—154; T. VI. Fig. 21, 24; T. VII. Fig. 22, 23 bis.

<sup>15</sup> Lamm K. J. Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten. Leipzig, 1928—1930.

<sup>16</sup> Saldern A. von. German enameled Glass. N. Y., 1965; Lipp F. C. Bemalte Gläser. München, 1974.

<sup>17</sup> Gründig R. Glas aus zwei Jahrtausende. Bestände der Galerie (Moritzburg Halle) (Ohne Jahr), Verz. N 8.

<sup>18</sup> Вержбовский Ф. Ф. Материалы к истории Московского государства в XVI—XVII ст. Варшава, 1896.

<sup>19</sup> Поссевино А. Исторические сочинения о России XVI в. («Московия», «Ливония» и др.). М., 1983. С. 6—7.

<sup>20</sup> Там же. С. 10.

<sup>21</sup> Там же. С. 72, 196.

<sup>22</sup> Derooy L. Linguistique et histoire de verrerie.—Annales du 8<sup>e</sup> Congrès de Association Internationale pour l'Histoire du Verre. Liège, 1981. P. 84—85.

<sup>23</sup> Polak A. Op. cit. P. 139—155.

<sup>24</sup> Флоринский В. М. Русские простонародные травники и лечебники. Казань, 1880. С. 152—154.

<sup>25</sup> Цит. по: Аксентон Ю. Д. Сведения о драгоценных камнях в Изборнике Святослава 1073 г. и некоторых других памятниках // Изборник Святослава 1073 г. М., 1977. С. 286.

<sup>26</sup> Материалы статьи были темой доклада автора на ученом совете Государственных музеев Московского Кремля 22 мая 1984 г.

# К ИСТОРИИ ИКОНОСТАСА УСПЕНСКОГО СОБОРА РОСТОВА ВЕЛИКОГО

*А. Г. Мельник*

Внешний архитектурный облик ростовского Успенского собора уже подвергался специальному натурному изучению<sup>1</sup>. Организация же внутреннего пространства храма по сию пору остается совершенно неисследованной.

Предлагаемая работа посвящена одному из основных аспектов данной проблемы — истории соборного иконостаса XVI—XVII вв.

К сожалению, какие-либо документы, описывающие интерьер собора в XVI в. и на протяжении большей части XVII в., отсутствуют. Поэтому мы в основном будем опираться на данные натурного обследования интерьера памятника, которые свидетельствуют, что за ныне существующим иконостасом, созданным в 1731—1740 гг.<sup>2</sup>, довольно хорошо сохранились отдельные следы и детали как первоначального, так и более поздних иконостасов.

Так, на западных гранях алтарных столпов храма имеются остатки частично сбитых в позднее время кирпичных пилястр с белокаменными капителями высотой 257 см от современного уровня солеи. На южном столпе — одна пилястра, на северном, составляющем единое целое с объемом лестницы, которая ведет на своды храма, — две. Ширина пилястр равнялась 31 см, толщина, судя по одной почти целиком сохранившейся пилястре северного столпа, — 14 см.

Хотя все белокаменные капители пилястр и были сбиты, однако следы капители южного столпа позволяют схематично реконструировать их профиль.

Подобные же пилястры с капителями оформляли каменные алтарные преграды Рождественского собора (ок. 1405) Саввино-Сторожевского монастыря<sup>3</sup>, Успенского (1479) и Архангельского (1508) соборов Московского Кремля<sup>4</sup>.

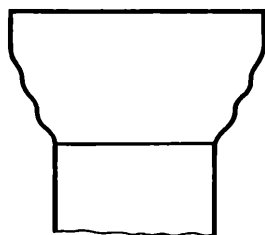
Поскольку упомянутые капители ростовского собора имели довольно тонкую обработку, следует предположить, что они были рассчитаны на обозрение из

пространства для молящихся. Значит, по крайней мере в первое время после окончания собора его местные иконы еще не образовали сомкнутого ряда. Как показала Т. В. Толстая, в таком же незавершенном виде находился местный ряд иконостаса и во многих других русских храмах XV—первой половины XVI в.<sup>5</sup> Но, подчеркнем, в отличие от всех перечисленных Т. В. Толстой памятников<sup>6</sup>, ростовский собор изначально не имел глухой каменной алтарной преграды, о чем свидетельствует лицевая кирпичная кладка боковых поверхностей его алтарных столпов.

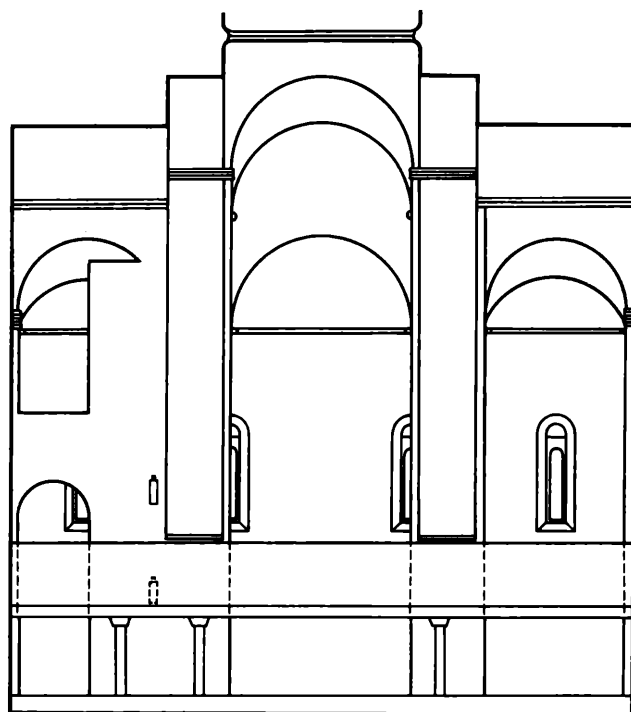
Белокаменные капители пилястр, несомненно, как и в других храмах предшествующего времени<sup>7</sup>, служили опорой для нижнего тябла первоначального иконостаса. К сожалению, гнезда от тябла в боковых стенах храма в настоящее время обнаружить не представляется возможным из-за покрывающей эти стены поздней живописи.

Верхняя отметка первоначального иконостаса была строго установлена еще в процессе строительства храма. На нее ясно указывают нижние обрезы частично сбитых, но все еще отчетливо выделяющихся лопаток западных поверхностей алтарных столпов. Начинаются эти лопатки не от основания столпов, а на высоте 503 см от современного уровня солеи. Аналогичным образом фиксировалась верхняя отметка первоначального иконостаса Архангельского собора (1508 г.) Московского Кремля<sup>8</sup>.

Промежуток от капителей пилястр до нижнего обреза упомянутых лопаток в 246 см изначально предназначался для деисусного чина — единственного ряда тогдашнего иконостаса. Верхнего же тябла, судя по отсутствию гнезд для него в боковых стенах храма, изначально не существовало. Иконы деисуса, видимо, крепились при помощи врубленных в нижнее тябло деревянных колонок, располагавшихся между иконами. Именно так крепились иконы верхнего ряда в не-



0 30 см



0 10 м

которых иконостасах XVI—XVII вв. Например, в иконостасе середины XVI в. Архангельского собора Московского Кремля, о чем говорят сквозные гнезда от упомянутых колонок, имеющиеся во втором снизу тябле, которое сохранилось за ныне существующим иконостасом<sup>9</sup>.

Допустим, что высота нижнего тябла первоначального иконостаса ростовского собора примерно равнялась высоте появившегося позже второго снизу тябла, толщина которого была близка к 38 см — высоте гнезда от него в северной стене храма. Тогда высота деисусных икон первоначального иконостаса получится из разницы между расстоянием от капителей пилястр до обреза лопаток алтарных столпов в 246 см и предполагаемой высотой нижнего тябла в 38 см плюс примерно 3—4 см — глубину паза в нижнем тябле, в который вставлялись иконы. Высота икон оказывается близкой к 210 см.

Все сказанное позволяет схематично реконструировать облик первоначального иконостаса Успенского собора.

Как было показано выше, первоначальный иконостас ростовского Успенского

собора по основным приемам оформления стоит ближе всего к первоначальному иконостасу Архангельского собора Московского Кремля. Это, в частности, подтверждает одну из предложенных ранее датировок ростовского собора серединой 10-х годов XVI в.<sup>10</sup>

Иконостас ростовского Успенского собора начала XVI в., очевидно, стал образцом (что, как нам кажется, было правилом того времени) для ряда других церквей Ростово-Ярославской епархии. Аналогичные по схеме иконостасы лишь с одним деисусным чином получили Спасо-Преображенский собор (1516) ярославского Спасского монастыря<sup>11</sup> и Богоявленский собор (1553—1555) ростовского Авраамиева монастыря (установлено нами в процессе натурного обследования памятника).

Последнее обстоятельство косвенно свидетельствует о неизменности первоначальной схемы иконостаса ростовского Успенского собора по крайней мере до середины XVI в.

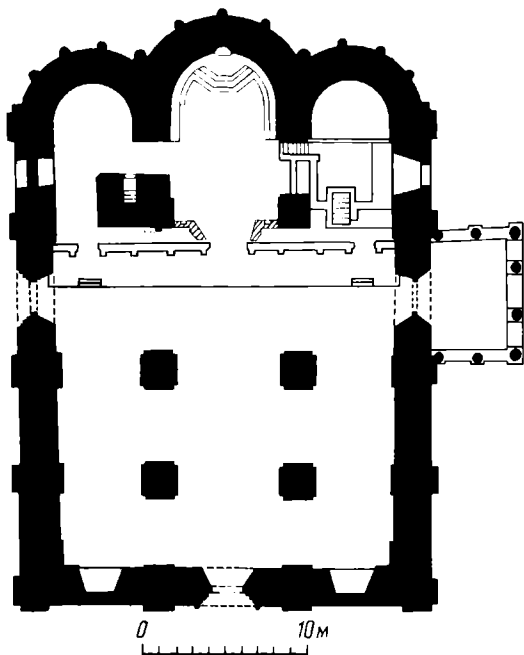
Дальнейшая история иконостаса храма за отсутствием письменных источников,

*Фрагмент сбитой пилястры с белокаменной капителью южного алтарного стола*

*Первоначальный вид на иконостас. Схематическая реконструкция*

*Профиль белокаменной капители пилястры южного алтарного стола. Схематическая реконструкция*





План  
Успенского  
собора

вплоть до конца XVII в. выглядит весьма схематично.

Гнезда от тябловых брусьев в северной стене собора показывают, что иконостас со временем получил дополнительные чины.

Сначала к нему добавился праздничный ряд; судя по расстоянию между гнездами от тябловых брусьев, его ширина была 91 см. Для размещения его икон лопатки западных граней алтарных столпов аккуратно подтесали и даже затерли известковой обмазкой.

Через какое-то определенное время иконостас получил еще один — пророческий — чин шириной 94 см — расстояние между гнездами тябловых брусьев. При этом лопатки западных граней алтарных столпов уже не подтесывались, как ранее, а были грубо срублены.

Выше пророческого чина лопатки остались несбитыми. На них даже сохранились фрагменты настенной живописи (см. ниже). Появившийся позднее праотеческий чин высотой в 103 см лишь заслонил эти росписи.

Значительному переустройству подвергся иконостас в период правления ростовского митрополита Ионы Сысоевича (1652—1690). Хотя прямых свидетельств о переделке иконостаса в то время не сохранилось, но косвенно на нее указыва-

ют известия о росписи храма в 1659, 1669—1670 и 1671 гг.<sup>12</sup>

Надо полагать, именно по заказу митрополита Ионы между алтарными столпами было устроено своеобразное кирпичное сооружение. По высоте оно достигает границы между праздничным и пророческим чинами иконостаса той поры. В литературе имеется лишь беглое упоминание об этом сооружении<sup>13</sup>.

Установить достаточно точную его датировку позволило следующее обстоятельство.

Кладка алтарных столпов не имеет перевязки с кладкой рассматриваемого сооружения. В щель между этими кладками видно, что стены последнего примкнули к еще не расписанным поверхностям упомянутых столпов. А если первое документальное свидетельство о росписи собора относится к 1659 г.<sup>14</sup>, то и возникновение данного сооружения надо отнести к тому же времени.

До нас оно дошло со значительными утратами. Или в 90-х годах XVII в. при создании нового резного иконостаса<sup>15</sup>, или при устройстве иконостаса 1731—1740 гг. лицевая, выступающая за плоскость иконостаса часть рассматриваемого сооружения частично была срублена. Сохранились лишь две короткие стенки, выступающие за плоскость иконостаса второй половины XVII в. на 65 см. Сильно растесали в ширину и высоту проем царских врат, располагавшихся в нижней части указанного сооружения.

И все же, несмотря на все эти утраты, представить первоначальный облик последнего позволяет его описание, имеющееся в описи Ростовского архиерейского дома 1691 г. (в дальнейшем — Опись 1691 г.), в которой сказано: «В соборной церкви Успения Пресвятыя Богородицы у царских дверей столпы и фрамуги каменные обложены медью золоченой над фрамугой по споем Спасов образ ангели и херувими оловянные литые золоченые на сени Спасов образ в силах писан стенным письмом на золоте»<sup>16</sup>.

Согласно данному описанию, боковые столпы и арки (фрамуги) царских врат были облицованы золоченой медью. Над вратами возвышалась каменная «сень» с изображением Спаса в силах, выполненная в технике стенной живописи. Таким образом, каменная «сень» заменила собой обычную центральную икону Спаса

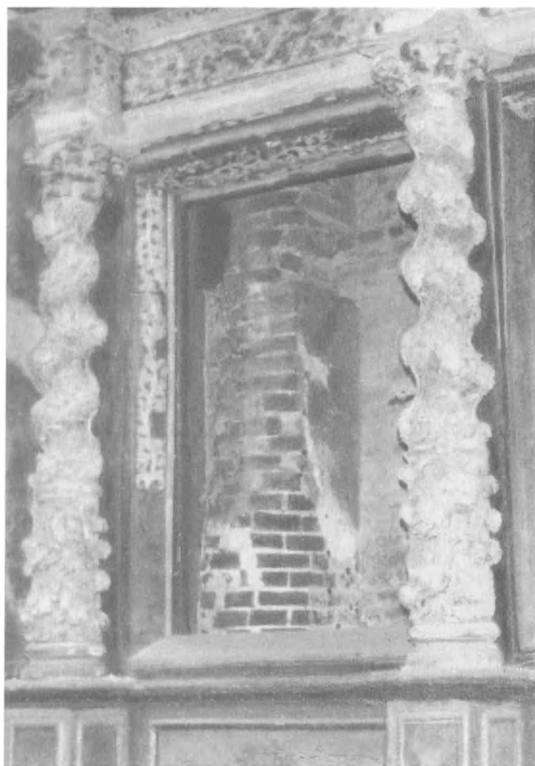
в силах деисусного чина. Остальные изображения как деисусного, так и других чинов иконостаса, судя по той же Описи 1691 г. и натурным данным, оставались вполне традиционными, т. е. они были написаны на деревянных иконных досках. В то время иконостас включал в себя местный, деисусный, праздничный, пророческий и праотеческий чины. По верху иконостаса шел ряд резных херувимов и серафимов. Тябла были «обложены» белым железом и расписаны<sup>17</sup>.

Помня о существовании на западных поверхностях алтарных столпов выше пророческого чина остатков росписи (см. выше) с характерными для XVII в. большими левкасными гвоздями, можно считать, что иконостас после его переделки в 1659 г. какое-то определенное время не имел праотеческого чина. О том же свидетельствует несколько отличающееся от остальных чинов оформление икон последнего, зафиксированное Описью 1691 г. Если «у пророков и праздников венцы и на полях оклады басемные золоченые», то «на праотеческих иконах оклад медный золочен»<sup>18</sup>.

Рассмотренные царские ворота с «сенью» собора были во многом схожи с хорошо сохранившимися «каменными» иконостасами Воскресенской (ок. 1670), Спасской на сенях (1675) и Иоанно-Богословской (1683) церквей Ростовского кремля (митрополичьего двора) и малоизвестным иконостасом Троицкого, позднее Зачатьевского собора (1686) ростовского Яковлевского монастыря. Все перечисленные произведения создавались по заказу митрополита Ионы Сысоевича. Причем царские ворота с «сенью» Успенского собора по времени стоят первыми в этом ряду.

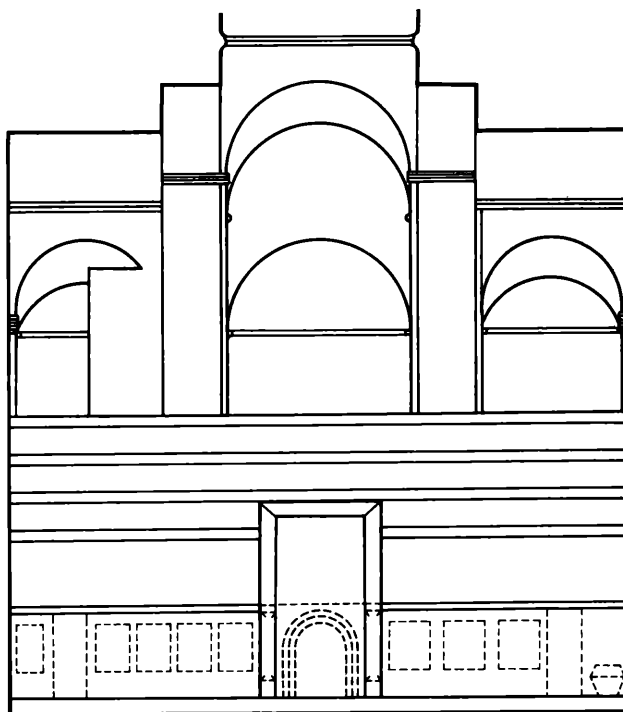
Каменная «сень» знаменует зарождение идеи, которая, окончательно разившись, привела к замене в вышеуказанных церквях традиционного иконостаса, состоявшего из деревянных икон, «иконостасом», выполненным в технике стенной живописи.

Судя по вышеприведенному описанию, царские ворота Успенского собора, очевидно, были близки царским воротам церкви Спаса на сенях (1675), имеющим форму перспективного портала, облицованного золоченой медью. А каменная «сень» собора, вероятно, более всего напоминала центральную часть в виде большого ки-



Фрагмент царских ворот с сенью, 1659 г.

Вид на иконостас собора в 1691 г. Схематическая реконструкция



0 10 м

ота с изображением Спаса в силах первоначального каменного иконостаса Троицкого собора (1686) Яковлевского монастыря.

Используя эти ближайшие аналогии, натурные данные и свидетельство Описи 1691 г. не только о верхних рядах иконостаса, но и о количестве и местоположении местных икон и раки святого Исая (у южной стены храма)<sup>19</sup>, можно сделать схематическую реконструкцию иконостаса Успенского собора на 1691 г.

В конце XVII в. этот иконостас выглядел более чем необычно. Ведь он достигал лишь до середины высоты внутреннего пространства здания, открывая верхнюю часть алтаря взглядам молящихся. И это в то время, когда в большинстве церквей Москвы и других городов России иконостасы специально перестраивались с целью увеличить их высоту до самых сводов храмов.

Во второй половине XVII в. иконостас Успенского кафедрального храма, как и в XVI в., служил образцом для большинства каменных ростовских церквей, а также некоторых церквей Ростово-Ярославской епархии. Под его непосредственным влиянием, или под влиянием иконостасов, созданных по его образцу, кроме вышеуказанных памятников создавались иконостасы Никольской надвратной церкви (ок. 1684) ростовского Авраамиева монастыря, ростовских церквей Спаса на Торгу (ок. 1690) и Спаса на Песках (кон. XVII в.), церкви Сретения (1692) ростовского Борисоглебского монастыря, церкви Смоленской Богоматери (1670-е годы) угличского Воскресенского монастыря.

Каменная «сень» с изображением Спаса в силах Успенского собора является ключом к пониманию причин появления в храмах Ростова и его окрестностей уникальных каменных иконостасов.

Коль скоро в технике настенной живописи было выполнено главное изображение иконостаса — Спас в силах, а остальные его изображения остались традиционными, то, значит, для заказчика иконостаса митрополита Ионы живопись на каменной стене обладала большей значимостью, сакральностью, чем живопись на деревянной доске. Но, видимо, именно такое соотношение между сакральным изображением на стене — «символом онтологической незыблемости»<sup>20</sup> — и ико-

ной на деревянной доске лежит в основе христианской культуры<sup>21</sup>.

Митрополит Иона, создавая в своих церквях каменные иконостасы, выглядевшие столь аскетично по сравнению с распространявшимися тогда же пышными резными иконостасами, видимо, сознательно стремился возродить художественные принципы далекого прошлого. Недаром в своей домово-церкви Спаса на сених (1675) Иона велел устроить подобие невысокой сквозной алтарной преграды на круглых столпах, которая буквально повторяла алтарные преграды раннехристианских храмов Востока<sup>22</sup>. Подобно патриарху Никону, Иона обращался к истокам христианского искусства, но делал это совершенно по-своему.

После смерти митрополита Ионы рассмотренный иконостас Успенского собора просуществовал недолго. При митрополите Иоасафе Лазаревиче (1691—1701) он был заменен «иконостасом резным золоченым»<sup>23</sup>, сгоревшим в 1730 г. Каких-либо надежных натуральных данных о его облике обнаружить не удалось.

Ясно только, что по своему художественному строю он кардинально отличался от прежнего «ионинского» иконостаса, исключительное своеобразие которого уже, видимо, было чуждо или непонятно митрополиту Иоасафу.

\*

<sup>1</sup> Баниге В. С. Покрытия ростовских архитектурных памятников XVI—XVII вв. // Древний Ростов. Ярославль, 1958. Вып. I. С. 49—60.

<sup>2</sup> Талицкий В. А. Ростовский Успенский собор. М., 1913. С. 20.

<sup>3</sup> Бетин Л. Б., Шередега В. И. Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. II. С. 52—53.

<sup>4</sup> Сизов Е. С. О некоторых изначальных чертах интерьера Архангельского собора // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1980. Вып. III. С. 87—105.

<sup>5</sup> Толстая Т. В. Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV — начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 102—109.

<sup>6</sup> Там же. С. 102—103.

<sup>7</sup> См.: Бетин Л. Б., Шередега В. И. Указ. соч. С. 52; Зонина О. В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. С. 70.

<sup>8</sup> Сизов Е. С. Указ. соч. С. 87—96.

<sup>9</sup> Приношу искреннюю благодарность сотрудникам музеев Московского Кремля Елене Яковлев-

- не Осташенко и Татьяне Борисовне Власовой за предоставленную возможность обследовать тябла иконостаса Архангельского собора.
- <sup>10</sup> Ильин М. А., Максимов П. Н., Косточкин В. В. Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 353—354.
- <sup>11</sup> Гудков И. М. Реконструкция интерьера XVI в. Спасо-Преображенского собора в Ярославле // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. III. С. 176—184.
- <sup>12</sup> Брюсова В. Г. Изучение и реставрация фресок Ростовского кремля // Древний Ростов. Вып. I. С. 95—110.
- <sup>13</sup> Титов А. А. Ростов Великий Ярославской губернии и его святыни: (Путеводитель). М., 1909. С. 18; Талицкий В. А. Указ. соч. С. 37.
- <sup>14</sup> Брюсова В. Г. Указ. соч. С. 99.
- <sup>15</sup> Титов А. А. Описание Ростова Великого. М., 1891. С. 30.
- <sup>16</sup> Опись Ростовского архиерейского дома 1691 г. / Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Р—1083. Л. 2—2 об.
- <sup>17</sup> Там же. Л. 5—5 об.
- <sup>18</sup> Там же. Л. 5.
- <sup>19</sup> Там же. Л. 2 об.—5.
- <sup>20</sup> Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Сб. 9. С. 132.
- <sup>21</sup> См.: Там же. С. 131—133.
- <sup>22</sup> См.: Филимонов Г. Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. М., 1859. С. 1—62. Рис. VII—XV.
- <sup>23</sup> Титов А. А. Летопись о ростовских архиереях. СПб., 1890. С. 15.

## ОКЛАД ИОНЫ СЫСОЕВИЧА И ЕВАНГЕЛИЕ РОМАНА БОБОРЫКИНА

*А. Н. Горстка*

Среди предметов прикладного искусства, хранящихся в фондах Угличского музея, обращает на себя внимание серебряный оклад к Евангелию 1663 г.<sup>1</sup> Судя по резной надписи на нем, он был изготовлен по заказу ростовского митрополита Ионы в 1673 г. для Воскресенского монастыря<sup>2</sup>. Этот факт, а также высокие художественные достоинства самого оклада являются предметом настоящей статьи<sup>3</sup>.

С самого начала было ясно, что одно упоминание в надписи имени Ионы Сысоевича свидетельствует о несомненной ценности оклада. Известно, что этот церковный деятель был не только организатором строительства Ростовского Кремля, но и тонким знатоком прикладного искусства. Это о нем, и, как выяснилось, не без оснований, писал краевед А. Крылов в 1864 г.: «Имея отличный вкус ко всему высокому и изящному, Иона не оставлял без заботливого внимания и церковной утвари; ему одолжены бытием своим в Ростовском соборе 7 драгоценных архиерейских митр, 16 панагий, осыпанных драгоценными камнями и жемчугом, 11 омофоров, 40 саккосов, из коих 7 низаны жемчугом и драгоценными камнями, 7 палиц, 8 епитрахилей, 15 подризников и других вещей»<sup>4</sup>.

В Воскресенский монастырь, место своего иноческого пострижения, Иона в 70-х годах XVII в. сделал множество различных вкладов<sup>5</sup>. В их числе было, как считалось ранее, и упомянутое Евангелие. Вот почему оклад к нему, сохранивший имя такого заказчика, каким был Иона Сысоевич, вызвал вполне объяснимый интерес.

Однако во время осмотра Евангелия была обнаружена существенная деталь, пропущенная или не учтенная составителями инвентарной описи музея. Речь идет о надписи на скрепах. В ней говорится о том, что Евангелие было дано вкладом в ноябре 1674 г. царским родственником Р. Ф. Боборыкиным и его подмосковную вотчину — село Троицкое<sup>6</sup>. Это резко ме-

няет дело. Становится очевидным, что рассматриваемый оклад изначально принадлежал совершенно другому Евангелию<sup>7</sup>. Здесь же он появился не ранее XIX в.<sup>8</sup>

В то же время характер начертания букв на дробницах и трубах во многом различен. В первом случае это поздний полуустав кон. XVI — нач. XVII в., во втором — вязь вт. пол. XVII в., выполненная оброном по штрихованному полю. Мало общего между собой имеют также орнамент на дробницах и декорировка на трубах. Характер последней также указывает на вт. пол. XVII в. Наконец, о разном времени изготовления дробниц и труб говорят и данные металлографического анализа<sup>9</sup>. Таким образом, есть все основания считать, что оклад<sup>10</sup> не только не относится к «ионинским» вкладам, но и принадлежит совершенно иному времени.

В центральной дробнице, крупной по размерам<sup>11</sup> и идеальной по пропорциям, представлен деисус. Величественный, исполненный достоинства Христос<sup>12</sup> восседает на высоком троне со спинкой<sup>13</sup> и витыми колонками. На его левом колене раскрытое Евангелие со строками надписи «Приидите благословении Отца Моего»<sup>14</sup>. Ноги Христа покоятся на подножии, украшенном орнаментом<sup>15</sup>.

По сторонам замершие в молитвенном предстоянии Богоматерь и Предтеча, чьи стройные, тщательно моделированные фигуры вызывают в памяти работы некоторых строгановских мастеров<sup>16</sup>. Вверху размещен сегмент неба со звездами и точками, обрамленными изысканными по рисунку завитками чеканных облачков<sup>17</sup>. Вся композиция выполнена на искусно орнаментированном канфарением фоне, матовая зернистая поверхность которого придает чеканенным высоким рельефом фигурам объемность.

В структурном отношении части дробницы пластически уравновешены. Мастер, «знаменивший» фрагменты компо-





Оборот  
лицевой  
крышки  
Евангелия,  
1663 г.

зиции, сохранил симметрию, но сумел избежать жесткости схемы. Так наклонно стоящее Евангелие и свободный конец мафория Христа «удерживаются» смещенным в сторону подножием. Фигура Богоматери, с математической точностью вписанная в пространство между краем дробницы и тронем, непринужденно корреспондирует с равной по высоте,

но несколько приподнятой и более склоненной к Христу аскетичной фигурой Предтечи. Но все это «пластическое равновесие» ненавязчиво и ненадуманно и сохраняет редкую для этой иконографии естественность. Такие приемы по плечу лишь крупному мастеру, свободно обращающемуся с традиционными схемами.

Подобная стилистическая характеристика приложима и к изображениям евангелистов. И первое, что бросается в глаза,—порядок их размещения. Так, в правой паре угольников представлены не Матфей и Марк, как вообще было принято в подобных окладах, а Матфей и Лука<sup>18</sup>. Когда появился такой порядок размещения евангелистов и в чем его скрытая логика, сказать трудно, но представляется несомненной его связь с аналогичными изображениями на окладах XVI в.

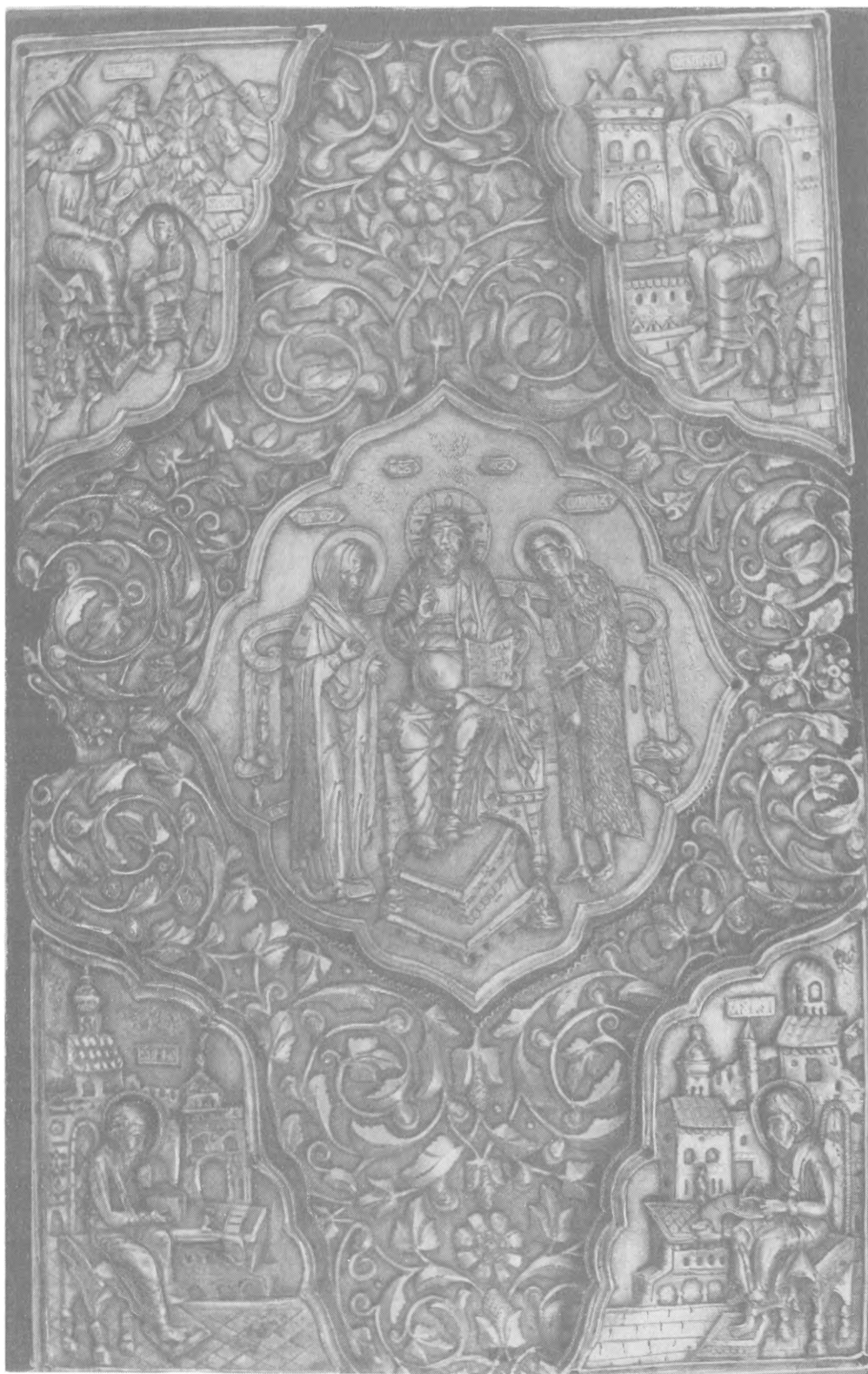
Не лишен некоторого своеобразия характер архитектурного и пейзажного стаффажа. Первое впечатление от него определяется усложненностью и многоплановостью форм. Так, у Иоанна это высокие «скирдообразные» «лещадочные» горки, украшенные цветами, у Матфея и Луки—замысловатые постройки с завершением в форме купола или кивория, у Марка—башни со сферическим и шатровым завершениями, между которыми, грациозно провисая, переброшен вельюм<sup>19</sup>.

Следует отметить еще две особенности в угольниках с изображениями евангелистов Иоанна и Марка. В первом из них как деталь заполнения фона помещен толстый стебель с листом, от которого равномерно в разные стороны отходят причудливо изогнутые усики<sup>20</sup>. Подобный мотив хорошо известен по произведениям прикладного искусства перв. пол. XVII в., о чем в свое время писала М. М. Постникова-Лосева<sup>21</sup>.

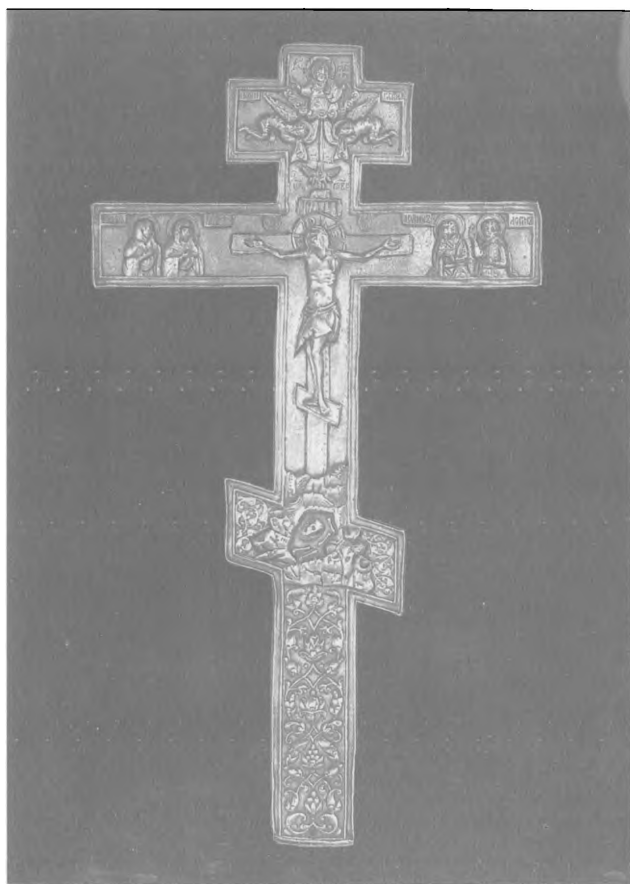
В угольнике с изображением апостола Марка изображен пюпитр, форма которого во вт. пол. XVII в. претерпевает изменения, тяготея в сторону большей вычурности. Здесь же еще сохранены строгие «классические» формы, дающие возможность «удержать» изображение в рамках перв. пол. XVII в.

Таким образом, композиционный строй изображений в угольниках, характер деталей одежды и пейзажа указывают на перв. пол. XVII в. Это подтверждает и ар-





Евангелие  
1745 г.



Крест Ионы  
Сысоевича  
1676 г.

хитектура: дробность форм, декор фасадов некоторых построек находят параллели в московских иконах той поры<sup>22</sup>.

Ценным материалом при датировке оклада являются данные его технической характеристики. Фигуры выполнены методом высоко рельефной чеканки с последующей проработкой деталей резцом. Формы их кажутся довольно объемными на фоне плоскостно решенных зданий. В свою очередь, большинство зданий, расположенных на орнаментированном, выполненном канфарением фоне визуально кажутся гораздо пластичнее, чем они есть на самом деле. Таким образом возникает ощущение какой-то трехмерности изображения, иллюзия глубины, столь характерная для серебряных окладов кон. XVI — нач. XVII в.<sup>23</sup>

Безупречно выверенная до мелочей композиция, тонкость обрисовки человеческих фигур, тщательность отделки деталей одежд, разнообразие и изящество орнаментальных мотивов — все указывает на почерк талантливого серебряника,

и несомненно работавшего в московской мастерской перв. пол. XVII в.<sup>24</sup>

Как известно, именно в это время медленно возрождающийся после «литовского разорения»<sup>25</sup> Воскресенский монастырь щедро осыпается царскими милостями<sup>26</sup>. По царской грамоте<sup>27</sup> монастырю выдавались денежные руги на содержание и закреплялось право владеть деревнями «по старым грамотам». Тогда же разоренная обитель была отстроена, храмы снабжены церковной утварью, книгами, иконами «из царской дачи». Возможно, в числе этих пожертвований находилось и Евангелие, оклад с которого дошел до нас.

По сведениям «Писцовых книг 1674—1676 гг.», в 70-х годах XVII в. в Воскресенском монастыре хранилось два евангелия в окладах<sup>28</sup>. О первом Евангелии 1644 г. с серебряным окладом 1667 г. упоминает также ярославский краевед В. И. Серебряников в 1849 г.<sup>29</sup> Ни по времени изготовления, ни по внешнему виду этот оклад не совпадает с рассматриваемым.

Остается второе, о котором сказано: «Другое евангелие печатное въ десть открыто бархателю, евангелисты серебряные, золочены». Поскольку в описании собора говорится: «А въ церкви... книги мирские и вкладчиковъ да государева жалованья»<sup>30</sup>, то конец фразы можно отнести к рассматриваемому Евангелию. Это подтверждает и характер стиля оклада, относящегося к первой половине, а возможно, даже к первой трети XVII в.

Так по прихоти судьбы в одном памятнике как бы сошлись имена трех вкладчиков — возможно, царя Михаила Романова, его родственника околичничьего Романа Боборыкина — яростного противника патриарха Никона — и его столь же страстного сторонника ростовского митрополита Ионы Сысоевича.

\*

<sup>1</sup> Инв. № 6436, поступило в музей в 1923 г. из Воскресенского монастыря.

<sup>2</sup> На затылке верхней крышки Евангелия проходит надпись по серебряным полосам, сделанная оброном: «Лета 7182 году октября в 30 день сию книгу святое евангелие печатное на престольное построил преосвященный Иона митрополит ростовский и ярославский на Угличе что на посаде в обитель Воскресения Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа по своим родителям. И сия книга святое евангелие оболочено барха-

том зеленым, евангелисты серебряные чеканные позолоченные, средина Спасов Образ да Пречистые Богородицы да Иоанна Предтечи, трубы и застежки серебряные чеканные, наугольники серебряные золоченые».

<sup>3</sup> В собрании музея есть еще несколько окладов XVII—XVIII вв., преимущественно еще остающихся вне поля зрения специалистов. Исключение составляет оклад к Евангелию 1689 г., о котором упомянул Б. М. Кириков в своей книге «Углич. (Памятники городов России)» (Л., 1984).

<sup>4</sup> Крылов А. Иерархи ростовско-ярославской пасты... Ярославль, 1864. С. 150. Из всего этого перечня предметов в самом музее Ростова Великого сохранилось немного. Среди них особенно интересны крест 1667 г. и потир 1676 г.

<sup>5</sup> Часть из них находится в экспозиции. Это крест 1676 г. и потир 1679 г.

<sup>6</sup> Привожу ее полностью, как характерный образец вкладных надписей вт. пол. XVII в.: «Лета семь тысяч сто восемьдесят третьего году ноября в 7 день на праздник Архистратига Михаила дал сию книгу глаголемую евангелие на престольное печатное в десять покрыто бархатом зеленым, евангелисты и застежки серебряные Роман Федорович Боборыкин в подмосковную свою вотчину в село Троицкое, что было селцо Бобырево, в новую церковь Живоначальные Троицы Сергиево Видение с пределы за своё здоровье и за вечную память за родителей своих и за всех православных христианах навеки неподвижное. Сия книга глаголемая евангелие на престольное во святой церкви Живоначальные Троицы Сергиево Видение с пределы никому никуда не выносить, не продать, и не заложить и некоторыми делами не отлучить. А будет кто сию книгу глаголемую евангелие на престольное из той церкви Живоначальные Троицы Сергиево Видение с пределы куда вынесет или продаст или заложит и тому судит Бог в сем веке и в будущем. А подписал сию книгу глаголемую евангелие на престольное по приказу Романа Фёдоровича Боборыкина крестовый вдовый поп Григорий Алексеев своею рукою».

Боборыкины, как и Романовы, вели свой род от общего предка, каким являлся Андрей Кобыла. Так, 4-й сын Андрея — Гаврило был родоначальником Боборыкиных, а 5-й — Федор Кошка — Романовых. См.: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 484.

<sup>7</sup> Серебряные трубы с надписью оказались частью оклада, который был обнаружен автором статьи в фондах музея. Он украшает Евангелие 1745 г. (инв. № 6419, поступило в музей в 1923 г. из Воскресенского монастыря). Это типично московский оклад 70-х годов XVII в. Такие оклады были хорошо известны не только в Московии (оклад к Евангелию Луки Яковлева 1677 г. из Костромской церкви Космы и Дамиана, ныне в ГИМЕ), но и на Украине, куда они доставлялись по просьбе малороссийских иерархов. Так, в 1670 г. игумен черниговского Елецкого монастыря Иоанний Галатовский жаловался на отсутствие на престольного Евангелия в своей обители. См.: *Постникова-Лосева М. М.* Василий Андреев — резчик по серебру XVII в. // ПКНО, 1984. Л., 1985. С. 378.

Спустя 4 года черниговский архиепископ Лазарь Баранович за приведение к присяге 17 июня 1674 г. в Переяславле гетмана, угодного Москве

(И. Самойловича), получил от царя различные подарки, включая и евангелия. См.: *Соловьев С. М.* История России... М., 1963. Кн. VI. С. 444. Одно из таких евангелий сохранилось и находится в собрании Черниговского музея. Речь идет о знаменитом Евангелии Лазаря Барановича из ризницы Успенского собора Елецкого монастыря, оклад к которому Г. Н. Логвин назвал «жемчужиной ювелирного искусства XVII в.». См.: *Логвин Г. Н.* Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. М., 1980. С. 96. Этот оклад — ближайший аналог и по времени, и по стилю к окладу Ионы 1673 г. на Евангелие 1745 г.

<sup>8</sup> Первые и последние листы Евангелия имеют филигрань «1810», что указывает на год изготовления бумаги. По-видимому, около этого времени Евангелие 1663 г. было обрезано, заново сброшюровано с включением новых листов и на него были перенесены упомянутые дробницы и трубы.

<sup>9</sup> 22 ноября 1988 г. инженером-металловедом Угличского ПО «Чайка» А. В. Кулагиним по просьбе автора этой статьи был произведен металлографический анализ оклада (дробниц и труб). Так, для дробниц была зафиксирована термоциклическая обработка в течение 324—366 циклов, что соответствует времени между 1622—1664 гг., в то время как для труб — обработка в течение 300—341 цикла, что соответствует 1647—1688 гг. Пользуясь случаем, приношу А. В. Кулагину свою искреннюю признательность.

<sup>10</sup> В дальнейшем под словом «оклад» следует понимать только дробницы.

<sup>11</sup> 16 × 14, в других окладах, в том числе и в «ионинском» 1673 г., 14 × 13.

<sup>12</sup> Трактовка Христа решительно отличается от подобных изображений на многих окладах 70-х годов XVII в., где его фигура выглядит пропорционально не соотносительной с размерами трона и кажется какой-то съжившейся и неуклюжей. См. оклады к евангелиям Ионы Сысоевича и Лазаря Барановича.

<sup>13</sup> Спинка трона в этом окладе не выходит за его пределы, что можно видеть на других окладах 70-х годов XVII в. Здесь сохраняется композиция, близкая к иконе письма Назария Истомина «Царь Царем» 1616 г. из ГТГ.

<sup>14</sup> Эта же надпись на Евангелии у Христа в иконе «Спас в силах» работы Степана Резанца 1650 г. из собора Рождества Богородицы звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря.

<sup>15</sup> Аналогичный орнамент хорошо известен по памятникам иконописи XVI—нач. XVII в. См. икону этого времени письма Прокопия Чирина «Богоматерь Тихвинская» из ГТГ.

<sup>16</sup> Здесь уместно привести слова, сказанные Ю. Н. Дмитриевым в отношении подобных изображений в строгановских иконах: «В выражении смирения, когда они (Богоматерь и Предтеча) склоняются перед божеством, зрительно раскрывается совсем особый мир, полный интимной замкнутости» (*Дмитриев Ю. Н.* Строгановская школа живописи // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 655).

<sup>17</sup> Этот типично «строгановский» мотив позднее разовьется в ярославских иконах и изделиях из серебра на фон неба, сплошь усыпанного восьмиконечными звездами. См.: *Постникова-Лосева М. М.* Русское ювелирное искусство... М., 1974. С. 73.

- <sup>18</sup> Во вт. пол. XVII в. такой порядок размещения святых устанавливается окончательно. Достаточно назвать оклады к евангелиям Ионы Сысоевича и Лазаря Барановича. Правда, изображения веллума и пюпитра (дань XVI в.!) постепенно исчезнут. Так, в окладе к Евангелию архимандрита Новгород-Северского Спасского монастыря Михаила Лежайского 70-х годов XVII в. (ныне в Черниговском историческом музее) веллум отсутствует, хотя пюпитр еще сохранен.
- <sup>19</sup> Близкие по характеру завершения постройки можно видеть в иконе «Происхождение честных древ креста» кон. XVI — нач. XVII в. работы Истомы Савина (ГТГ).
- <sup>20</sup> В большинстве более поздних окладов стебель прямой, без усиков и точек и связь его с фоном, который он заполняет, менее органична.
- <sup>21</sup> «К середине XVII века орнамент постепенно утрачивает свою строгую ритмичность, сдержанность и четкость и все больше подчиняется принципу декоративного заполнения пространства. Стебель и побеги вытягиваются, удлиняясь в соответствии с формой предмета, на который нанесен орнамент, закручиваются в спирали и сложно сплетаются, симметрия нарушается и равновесие достигается введением многочисленных дополнительных отростков, усиков, листочков, точек, заполняющих свободное пространство и настолько усложняющих рисунок, что он становится трудночитаемым» (Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI—XIX вв. С. 127).
- <sup>22</sup> См. строгановскую икону «Обитель Зосимы и Савватия Соловецких» нач. XVII в. из собрания И. С. Остроухова (ГТГ).
- <sup>23</sup> В особенности это характерно для чеканных окладов XVI в., о чем еще в 1974 г. писала М. М. Постникова-Лосева: «Характерные особенности чеканных изображений XVI в., сближающие их с резьбой по дереву,—это мягкость, сглаженность рельефа и обобщенность форм, переданных без малых подробностей, а также многоплановость изображений, различные детали которых воспроизводятся рельефом разной высоты» (Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство... С. 139).
- <sup>24</sup> Такой мастерской в указанный период была мастерская «жалованного мастера первой статьи Гаврилы Овдокимова, работавшего в Московской Серебряной мастерской с 1630 по 1670 г.» (Селезнева И. А. К вопросу о постановке обучения в золотом и серебряном деле Москвы XVII в. // От Средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX в. / Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1984. С. 39).
- <sup>25</sup> В 1609 г. монастырь был сожжен интервентами. См.: Угличский летописец (раздел «О разорении монастырей») // Труды Ярославской губернской ученой архивной комиссии. Вып. 1. Ярославль, 1890. С. 119. Лишь спустя десять лет началось возрождение его экономической и культурной жизни.
- <sup>26</sup> В «Жалованной грамоте 1624 г.», данной царем Михаилом Федоровичем Воскресенскому монастырю (Ярославские Епархиальные Ведомости. Ярославль, 1893. № 38. Стб. 593—600), упоминается какое-то «родительское кладбище» располагавшееся, судя по тексту, у монастыря. Возможно, речь идет о кладбище, где были похоронены родственники царя по материнской линии — Грязновы и Шестовы.
- <sup>27</sup> Там же. Стб. 593.
- <sup>28</sup> Писцовые книги 1674—1676 гг. // Труды ЯГУАК. С. 103.
- <sup>29</sup> Серебряников В. И. Объя Угличскомъ Воскресенскомъ, ныне упраздненном монастырь // Ярославские губернские ведомости. 1849. № 28. С. 211.
- <sup>30</sup> Писцовые книги 1674—1676 гг. // Труды ЯГУАК. С. 104.

## ДЕТСКИЕ ИГРЫ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

*Е. В. Дружинина*

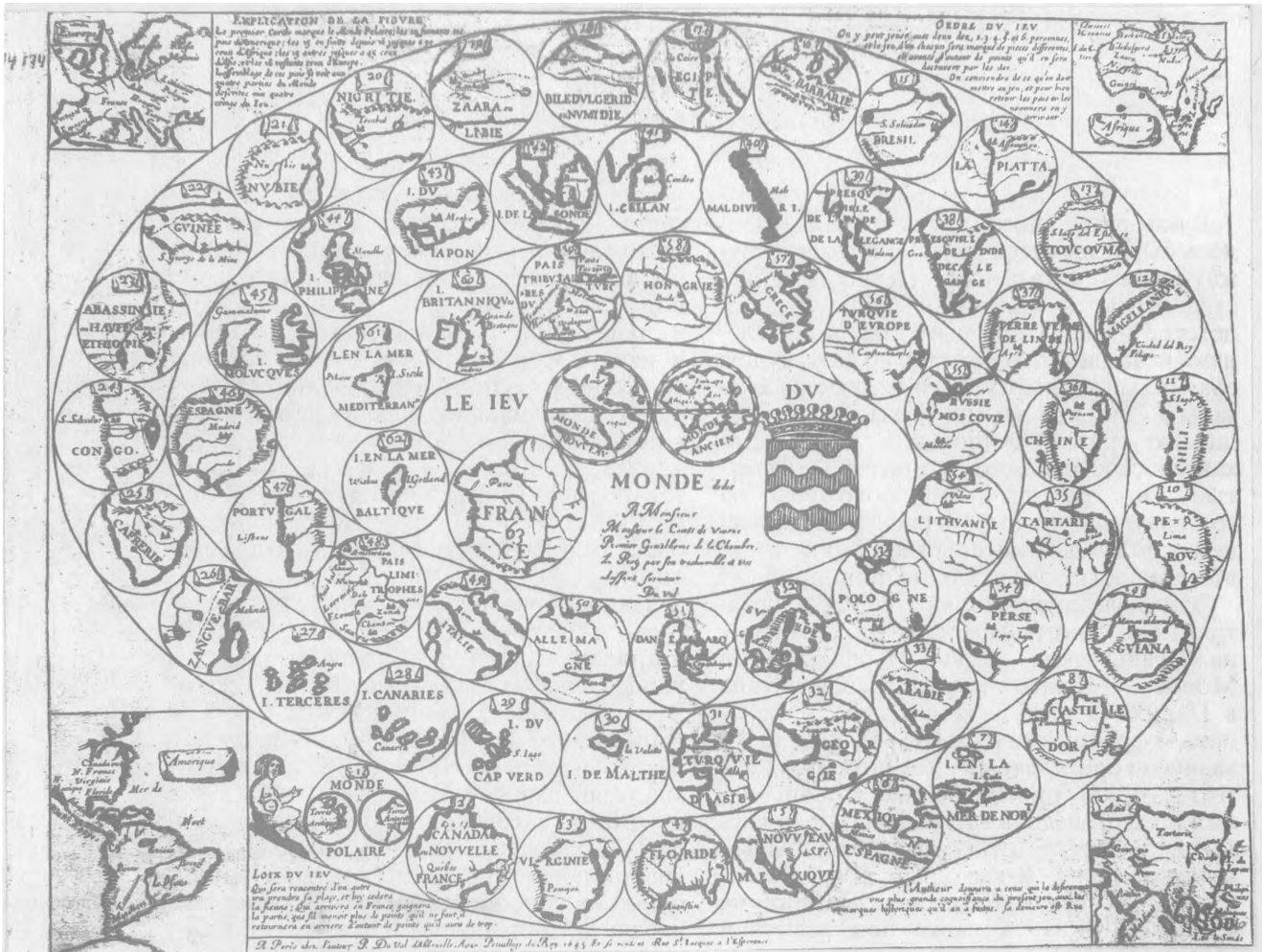
В истории культуры есть явления, казалось бы, незначительные, но которые служат ярким показателем развития общества. К таким явлениям можно отнести детские игры. Многие из них, к сожалению, исчезли безвозвратно, но зато чудом сохранившиеся могут нам многое рассказать о том, что же мы утратили. В библиотеке князей Юсуповых в усадьбе Архангельское бережно хранятся 3 свернутые в рулоны и похожие на географические карты игры. Мы не могли не воспользоваться поистине уникальной возможностью узнать о них поподробнее.

Эти игры представляют собой напечатанные в типографии на бумаге издания на французской языке. Игра «Jeu du Monde» («Вокруг света») <sup>1</sup> напечатана в Париже в 1645 г. ее автором, талантливым французским географом, имевшим звание «королевского», Пьером Дювалем (1618—1683), прославившимся сочинениями по географии и географическими картами, которые отличались «верностью и четкостью» <sup>2</sup>. В выходных данных указано, что игра продается в Париже на улице Сен-Жак, в лавке под вывеской «Надежда».

«Jeu Chronologique» («Хронологическая игра») <sup>3</sup> была сочинена адвокатом Жаном д'Алегром (ум. в 1680 г.), автором латинских и греческих стихов, элегий и эпиграмм, крупным коллекционером книг, географических карт, зеркал и т. п., который, между прочим, опубликовал в 1649 г. занятное сочинение под названием «Наиболее любопытные сведения из исторических и географических источников» <sup>4</sup>. Напечатана игра в Париже типографом Пьером Мариеттом-гравером, собирателем и продавцом эстампов. Марка этого типографа впервые появляется в Париже в 1637 г., а в последний раз упоминается в 1667 г. <sup>5</sup> Поэтому датировать игру мы можем приблизительно серед. XVII в. Об этом же говорит нам и посвящение ее барону де Монпону (об этом речь пойдет ниже). Продавалась игра в той же лавочке, что и игра «Вокруг

света». И наконец, третья игра «Jeu des Fortification» («Игра в фортификации») <sup>6</sup>, продававшаяся в уже знакомой нам лавке под той же вывеской, была составлена и напечатана потомственным гравером и членом Королевской академии живописи Жаном Батистом де Пуайи (1669—1728) <sup>7</sup> специально для «благородного юношества, обучающегося в коллеже Людовика Великого» в Париже. Следовательно, игра была напечатана между 1690 и 1721 гг. (когда иезуиты вынуждены были оставить коллеж Людовика Великого).

Таким образом, эти игры были напечатаны в Париже в XVII—нач. XVIII в. и продавались в одной и той же лавке, на улице Сен-Жак под вывеской «Надежда». Это далеко не случайно. Улица Сен-Жак была одним из центров парижского образования. На ней помещались не только многочисленные книжные лавки, но и учебные заведения, в том числе и коллеж Людовика Великого <sup>8</sup>. Символ же «надежда» еще со средних веков считался одной из трех богословских добродетелей и означал «ожидание желаемого блага», что вовсе не чуждо данным изданиям. Ведь все они представляют собой своеобразные наглядные пособия для обучения детей. Что авторы игр преследовали именно образовательную цель, говорит следующее. В объяснении к игре «Вокруг света» сказано, что «автор вручит тем, кто пожелает... исторические замечания, которые уже выполнены» <sup>9</sup>. Хронологическая игра, по мнению ее автора, «полезна для того, чтобы узнать порядок веков и иметь возможность путешествовать по самым замечательным векам» <sup>10</sup>. Очень подробно цель игры описана в «Игре в фортификации». Автор ее обращается к ученикам коллежа: «Я не могу не дорожить вашим покровительством, тем более могущественным, что оно исходит от столь многочисленного, столь благородного и столь процветающего юношества королевства. И если занятия науками поглощают сегодня все ваше усердие,

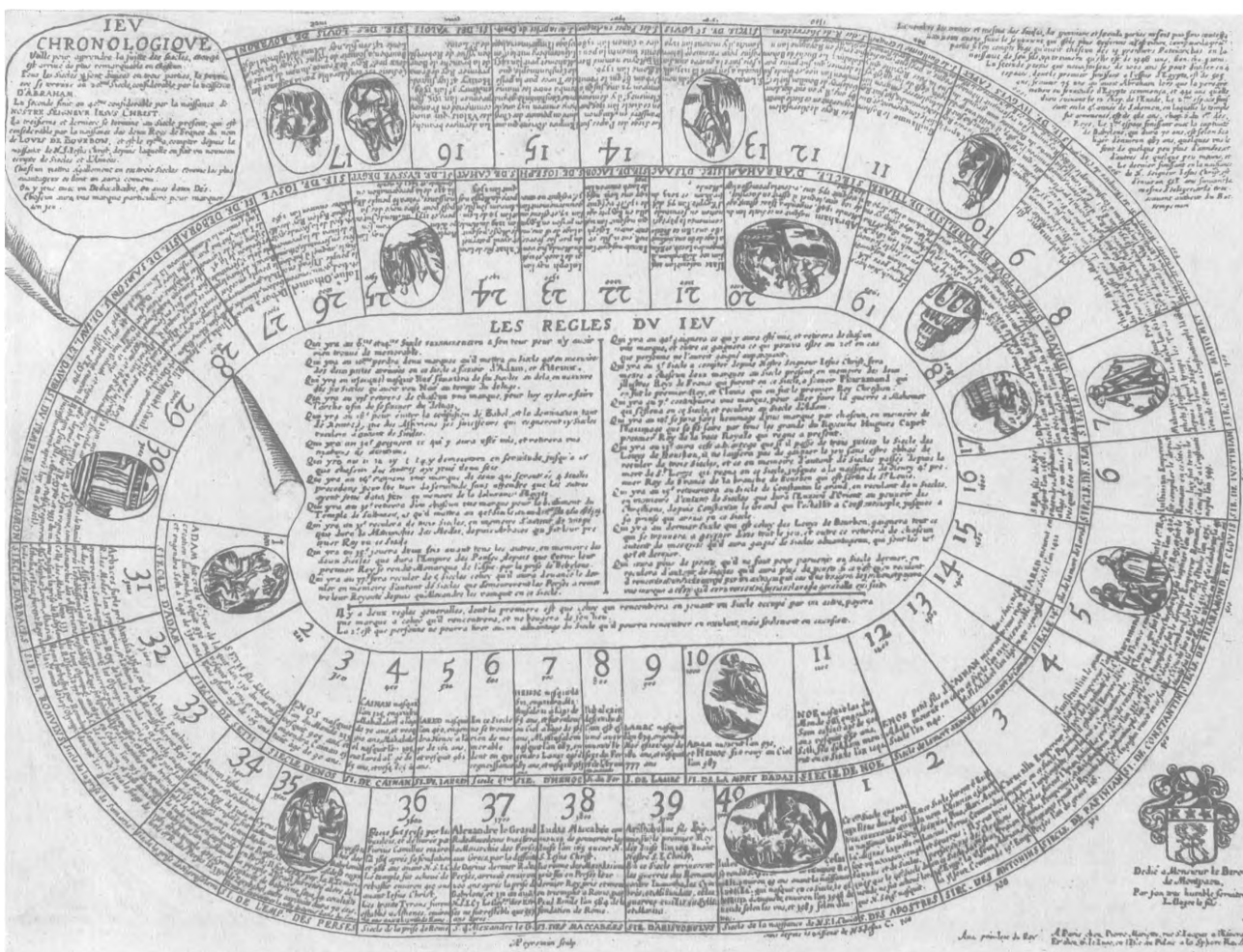


Игра  
«Вокруг  
света»,  
Париж,  
1645 г. ОРК  
музея  
«Архангель-  
ское». Инв.  
№ 18723,  
Ю—41

то несколько позже последуют занятия войной. И если теперь вы посвящаете свое занятия Музам, то вскоре знатность вашей крови, соединившись с величиной вашего мужества, заставит некоторых из вас удалиться под знамена Марса. Я не опасаясь нарушить ни одно из ваших обычных занятий и предлагаю для устройства вашего досуга игру, которая содержит первые элементы военного искусства. Я следую только тем сведениям, которые вы получаете. Ведь в знаменитом Коллеже Людовика Великого преподают не только изящную словесность. И это соответствует идее научить вас (также) нападать и защищаться, штурмовать крепости, сражаться на рапирах, побеждать в битвах»<sup>11</sup>. Далее автор дает сведения о геометрических фигурах как основах фортификации.

Круг распространения наших игр мы узнаем из посвящений, напечатанных рядом с названием каждой игры. Географическая игра была посвящена первому камер-юнкеру короля Людовика XIV (1638—1714) графу де Вивон. В 1645 г. этот титул носил Габриэль де Рошешуар, герцог де Мортемар, принц де Тонне-Шарант, граф де Вивон (1600—1675)—командант Парижа, пэр Франции<sup>12</sup>. Этот известный политический деятель и светский остроумец имел четверых не менее известных детей, для которых и могла быть сочинена эта игра. Тем более что в 1645 г. его сыну, Луи-Виктору де Рошешуар, графу де Вивон (1636—1688), было 9 лет. Впоследствии он стал образованнейшим человеком своего времени, другом Мольера и Буало, которого он представлял королю в 1672 г. и «который посвятил





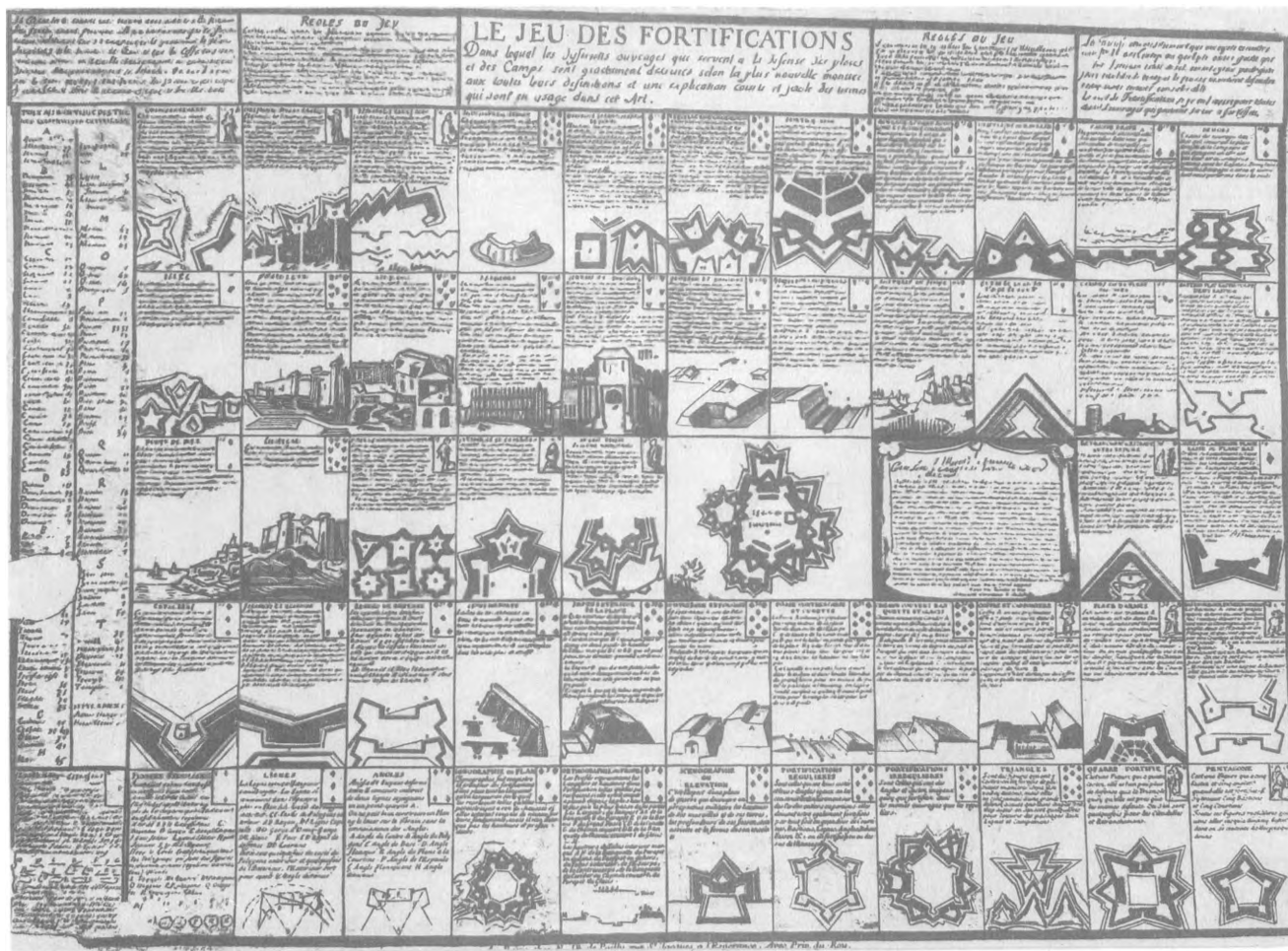
ему не один пассаж из своих произведений»<sup>13</sup>.

Его дочь Франсуаза-Атенаис де Рошешуар де Мортемар вошла в историю как фаворитка Людовика XIV под именем маркизы де Монтепан (1641—1707). Две ее сестры — маркиза де Тоанж и аббатиса Фонтерво играли большую роль при дворе. Вся семья Мортемаров участвовала в светских развлечениях Версаля и парижских салонах, а также поддерживала дружеские связи с знаменитыми писателями и драматургами той эпохи — Мольером, Буало, Расином. Хронологическая игра имеет посвящение придворному Людовика XIV барону де Монпон. Клод Фьо де ла Марш, барон де Монпон (1630—1721) — настоятель аббатства Сент-Этьенн в Дижоне<sup>14</sup>. Он очень рано достиг успеха на церковном поприще. В воз-

расте 20 лет он был замечен королем Людовиком XIV, перед которым выдвинул свои теологические тезисы в присутствии герцога Орлеанского и кардинала Мазарини. И с 1651 г., т. е. в 21 год, стал духовником короля, а затем советником государства. Он был выдающимся знатоком истории и древностей, а также собирателем редких книг. Его перу принадлежат труды по церковной истории<sup>15</sup>. Таким образом, историческая игра была посвящена ему не случайно. Игра же в фортификации, как уже упоминалось, была сочинена специально для учеников одного из самых привилегированных учебных заведений в Париже, коллежа Людовика Великого, основанного еще в XVI в. иезуитами и получившего имя короля Людовика XIV в 1682 г. после посещения королем этого учебного заве-

«Игра хронологическая». Париж, серед. XVII в. — до 1667 г. ОРК музея «Архангельское». Инв. № 18725, Ю—40





«Игра  
в фортифика-  
кации»,  
Париж,  
1690-е  
годы — до  
1721 г.  
ОРК музея  
«Архангель-  
ское». Инв.  
№ 18724,  
Ю—42

дения<sup>16</sup>. Этот коллеж должен был готовить королевских министров, военачальников, судейских чиновников и духовных сановников. Образование, даваемое там, было фундаментальным и широким: изучались как естественные науки — математика элементарная и высшая, физика, химия, так и гуманитарные дисциплины — грамматика, риторика, философия, история литературы. Базой обучения была латынь<sup>17</sup>. В то время иезуиты приобрели славу лучших педагогов. Коллеж славился не только роскошью своей обстановки, но и прекрасными учебными пособиями. Здесь была замечательная библиотека, насчитывающая 20 тысяч томов по математике, философии, археологии, эллинизму, гебраистике<sup>18</sup>. Ученики коллежа блистали благодаря своей военной выправке, танцам, гимнастике, диалектическим диспутам, сценическим представлениям<sup>19</sup>. Иезуиты и в самом деле

придавали большое значение театру, справедливо полагая, что участие в спектаклях вырабатывает у учеников умение держаться (и не только на сцене), учит искусству речи, элегантности и изяществу.

Несмотря на свой привилегированный характер, коллеж был открыт для всех сословий. Именно коллежу Людовика Великого французская культура обязана развитием таких талантов, как Ж.-Б. Мольер (1622—1673), окончивший коллеж в 1639 г., П. Ж. де Кребийон (1674—1762), Ж. Б. Боссюэ (1627—1704), П. Корнель (1606—1684), Б. Ле Бовье де Фонтенель (1657—1757)<sup>20</sup>. С 1704 по 1710 г., т. е. в то время, когда, возможно, была сочинена «Игра в фортификации», в коллеже обучался гениальный Вольтер (1694—1778)<sup>21</sup>. «Один из самых образованных людей своего времени, он основу своих обширных познаний и самую любовь к наукам получил в коллеже»<sup>22</sup>. Под



влиянием своих любимых преподавателей — отца Поре, учившего его риторике, и отца Турнеминя, библиотекаря, Вольтер написал в возрасте 11 лет свои первые стихи<sup>23</sup>. Впоследствии Вольтер писал, что «уроки отца Поре были для нас часами счастья»<sup>24</sup>. Соучениками и приятелями Вольтера были дети знатнейших родов Франции — Тансен, д'Аржанталь, Ришелье. Одним из близких друзей его был и будущий президент парламента Бургундии Клод-Филипп Фьо де ла Марш, барон де Монпон, (1694—1745), внучатый племянник упомянутого нами барона де Монпон, которому посвящена «Хронологическая игра». Таким образом, круг распространения игр был достаточно узок — все они предназначались для детей придворной знати.

Игра как способ воспитания детей, как вообще способ познания окружающего мира существует с тех пор, как появился

человек на земле. Игры всегда были способом передачи знаний из поколения в поколение и чаще всего носили национальный характер. Именно в игре ребенок приобретал навыки, необходимые ему для последующей жизни. Безусловно, характер игр определялся той социальной средой, в которой они зарождались и бытовали. Еще у древних греков и римлян игры служили одним из главных факторов развития и совершенствования народа и носили характер национальных институтов<sup>25</sup>. В средние века, хотя христианская церковь запрещала мирские игры и зрелища, считая их греховными, оставалось все же место и для рыцарских турниров, карнавалов, шествий, шахмат и т. д.<sup>26</sup> Подлинный расцвет переживают игры в эпоху Возрождения, когда вновь они получают значение общественных зрелищ. Педагоги эпохи Возрождения видят в игре серьезный стимул для детского

«Игра в фортификации». Фрагмент

23\*

развития—как физического, так и умственного<sup>27</sup>. Франсуа Рабле, например, перечисляет около 216 игр великана Пантагрюэля, с помощью которых «этот исполин занимал свой ум и упражнял свое тело»<sup>28</sup>. Именно на протяжении XVI—XVII вв. вырабатываются новые педагогические принципы, которые затем, в эпоху Просвещения, получили распространение и в Западной Европе, и в России. В XVI в. Эразм Роттердамский и Мишель Монтень, в XVII в. Ян Амос Коменский, Джон Локк и Франсуа Фенелон, а в XVIII в. Руссо пришли к тому, что целью воспитания и обучения детей является образование в человеке характера и нравственности<sup>29</sup>. Джон Локк (1632—1704) считал, что «все игры и развлечения детей должны быть таковы, чтобы благодаря им образовывались хорошие и полезные привычки»<sup>30</sup>. Само же обучение «надо делать приятным, чтобы оно казалось ребенку отдыхом, а не трудом, не принуждать к нему силою, а предоставить в этом свободу детям, дисциплина должна не подавлять и уничтожать личность ребенка, а, напротив, возбуждать и возвышать ее»<sup>31</sup>. Знаменитый Фенелон (1651—1715)—воспитатель внука Людовика XIV, разделяя взгляды Локка, писал: «Представьте ребенку играть и соединяйте с игрою обучение так, чтобы мудрость появлялась перед ним лишь время от времени и с веселым лицом, остерегайтесь утомлять его назойливой серьезностью»<sup>32</sup>. Единственное, что надо устранить из детских игр—это все то, что может сделать человека слишком страстным<sup>33</sup>. Эти же идеи «ненасильственного» воспитания разделял и Руссо. Интересно, что в это время уже допускается использовать в обучении элементы азартных игр. Лейбниц считал, например, что можно выучить ребенка считать и писать, пользуясь игральными костями<sup>34</sup>. И судя по источникам, азартные игры среди детей были широко распространены в XVII—XVIII вв. Тем более что этому способствовало книгопечатание. Ведь помимо книг, уже с XV в. появляются напечатанные в типографиях игральные карты, лото и «дидактические» игры типа имеющихся у нас. Игры, подобные нашим, известны во Франции с XVII в. и назывались они «Jeu de l'oie» (игрой в гуся)<sup>35</sup>. Название это связано, вероятно, с тем, что на поле игры изображались

гуси в различных ситуациях—они должны были, как бы двигаясь через различные препятствия (избежать встречи с хищниками, капканами, перебраться через овраги и т. д.), достичь конечного пункта в центре поля. В центре поля и помещались правила игры. Игнали в такие игры с помощью двух костей<sup>36</sup>. Азартные игры вообще были в большом ходу при дворе французских королей Людовика XIII и Людовика XIV. Известно, что среди других азартных игр Людовик XIII, который уже в возрасте 4—5 лет «играл в карты, в три кости, лотерею и бильярд»<sup>37</sup>, очень любил игру «в гуся»<sup>38</sup>. Этой же игрой забавлялся в детстве и Людовик XIV<sup>39</sup>.

В XVIII в. эта игра стала известна в России. Об этом свидетельствует и перевод ее названия на русский язык—«гусек»<sup>40</sup>. Игры такого типа были распространены и в XIX в., существуют они и в настоящее время. В основе их сюжетов всегда лежат современные представления. Они могут касаться истории, литературы, техники, театра, науки и даже моды. В начале XIX в., например, известна была игра в казаков, напечатанная в Гааге около 1814 г. и отражающая недавние исторические события—взятие русскими казаками Парижа в 1814 г.<sup>41</sup> Впоследствии такие игры изображали железную дорогу, откуда и получили название «Jeu du chemin de fer»<sup>42</sup>. Распространение западных игр в России, так же как и распространение идей Просвещения, было связано с реформами Петра I. Петр проявлял большой интерес к характеру и формам образования на Западе. Будучи в Париже в 1717 г., он посещал учебные заведения, в том числе и знаменитый Сен-Сир, основанный госпожой де Ментенон, и «забавлялся играми детей»<sup>43</sup>. Там же он велел снять план этого учебного заведения, чтобы построить подобные в России. Еще до петровских реформ Россия имела вполне развитые теории воспитания и образования. Основным воспитательным средством была система запретов и послушания. Домострой XVI в. наставлял: «Казни сына твоего от юности его, и покоит тя на старость твою и даст красоту душе твоей», и еще: «воспитаи детище с прещением и обрящещи о нем покой и благословение»<sup>44</sup>. Детские игры в этой системе воспитания признавались и даже считались

средством узнать характер ребенка. В памятнике XVII в., именуемом «Гражданство обычаев детских», читаем: «Где наиболее познавается естество или острота детская? — В игрании, понеже ему же лгати, ему же сваритися, гневатися, насилствовати, тщеставитися, кичитися естество есть приклонно»<sup>45</sup>. «Честными и детем приличными» считались следующие игры: «кубар, мечик, кики, скоротечение италийские и скакати яко коник, или саранча травная скакати обе нозе совокупив и на единой ноге и прочая»<sup>46</sup>. «Заповедными», т. е. запрещенными, издавна на Руси были кости и карты<sup>47</sup>. Вот как писал об этом в своем «Домострое» в 1696 г. автор первой русской азбуки Карийон Истомин (1650—1717):

Игра же детям приличная буди,  
Да не вредятся очи их и груди.  
Мячик и кубарь, города и клетки  
Бегают, плетут, ловят, мечут сетки.  
Костями и карты в деньги возбранити  
За крадбу лаяв, всегда тая бити<sup>48</sup>.

Вместе с тем признавалось, что в игре должен быть какой-то интерес. И в качестве компромисса предлагалось следующее: «О что убо играть будут? (т. е. На что играть.— *Е. Д.*) — Погубивый (т. е. побежденный.— *Е. Д.*) по совещанию да сотвори еже повелит ему победивый его или хранину умететь (подмести пол.— *Е. Д.*) или на руже вод принесет или стихи некия на павет прочтет или по совещанию в лупянове венце походит или ино что сичево да сотворит»<sup>49</sup>. В нач. XVIII в. в связи с петровскими реформами возникает принципиально новая концепция образования, в которой старинный русский инструмент для воспитания — розга — заменяется совершенно другим отношением к ребенку.

Главное воспитания в том состоит дело,  
Чтоб сердце, страсти изгнав, младенче зрело.  
В добрых нравах утвердить, чтоб чрез то полезен  
Сын твой был Отечеству, меж людьми любезен  
И всегда желателен: к тому все науки  
Концу и искусства все должны подать руки<sup>50</sup>

— так писал Антиох Кантемир в 1738 г. в сатире «О воспитании детей». Побеждает новая прозападническая тенденция образования. При Петре I она становится государственной политикой. Вначале это была система отправки «недорослей» за границу, а затем были основаны в России

учебные заведения на манер западных коллежей. Так возник, например, в 1731 г. Сухопутный шляхетный кадетский корпус, где обучались дети дворянства с 7 до 20 лет. Эти учебные заведения были закрытыми пансионами, в которых изучались латинский и новые языки, чистописание, арифметика, религия, мораль, философия, история, география, геральдика, юриспруденция, а также военные науки — фортификация и артиллерия<sup>51</sup>. Однако в 1737 г. вышел закон, который допускал и домашнее обучение, но под контролем государства. Программа его ограничивалась изучением грамоты (с 7 до 12 лет), иностранных языков, «законов православной веры, арифметики и геометрии» (с 12 до 16 лет)<sup>52</sup>. Этим исчерпывалось общее образование для тех дворян, которые не вступали в службу, а оставались дома «для экономии»<sup>53</sup>. И лишь те, кто собирался поступать на военную службу, изучали с 16 до 20 лет географию, историю и фортификацию<sup>54</sup>. Сторонником западного образования был князь Борис Григорьевич Юсупов (1695—1759), отец владельца «Архангельского». Воспитанный во Франции, в Тулонской школе гардемаринов, он с 1750 по 1759 г. был директором Сухопутного шляхетного кадетского корпуса и предложил проект его реорганизации. Он считал, что помимо военного образования дворяне должны еще «воспитать и просветить свой разум светом наук»<sup>55</sup>. Эти слова даже подчеркнуты им в рукописи проекта. Он предлагал после окончания кадетами 3-го класса (15 лет) «тем, которые захотят послужить государству на гражданской службе», изучать больше гуманитарных предметов: итальянский, английский языки, древние законы. Остальные же предметы — механику, географию, историю они будут учить «как и другие кадеты»<sup>56</sup>. Он хотел привлечь ученых и профессоров Академии наук для преподавания риторики, философии, поэзии и истории литературы<sup>57</sup>. В этой программе ясно слышится отзвук славных традиций французских коллежей с их литературными и театральными традициями, которые были настолько милы сердцу князя, что, возможно, не случайно именно при нем в 1756 г. возник в кадетском корпусе первый русский дворянский театр, во главе которого стоял бывший кадет А. П. Сумароков<sup>58</sup>. Мы предполагаем, что именно князь

Б. Г. Юсупов привез из Франции детские игры, которые вошли в русский обиход благодаря новым тенденциям в воспитании детей. Особенно четко они проявились в правлении Екатерины II, которая разделяла взгляды Фенелона и Локка на то, что «человек рождается ни дурным, ни хорошим, но что воспитание может сделать из него все»<sup>59</sup>. Для распространения педагогических знаний Екатерина II назначила из своих средств 5 тысяч рублей ежегодно тратить на издание переводов лучших сочинений о воспитании детей. Таким образом, в 60—70-е годы XVIII в. были напечатаны переводы произведений Монтеня, Локка, Фенелона, переведена статья Дидро из «Энциклопедии»<sup>60</sup>. По поручению императрицы И. И. Бецкой составил проект реорганизации государственных воспитательных учреждений, в том числе и кадетского корпуса, где получили развитие идеи гуманитарного образования, выдвинутые еще князем Б. Г. Юсуповым. В корпусе теперь обучались дети с 5—6 лет до 21 года. С 6 до 9 лет они учились «познанию веры, рисовать, танцевать, писать, и цифирь в последний год сего возраста»<sup>61</sup>. С 9 до 12 лет — «продолжение вышеупомянутых, а к оным присовокупить географию, хронологию, историю, мифологию, арифметику, геометрию, начало словенского языка, учтивость и долг благопристойности»<sup>62</sup>. С 12 до 15 лет «стараться привести в совершенство начаты в предыдущих возрастах наук, присовокупляя к тому начало художества». Кроме того, «совершенство словенского языка, латинский язык для тех, кои к оному склонны будут, основание воинской и гражданской архитектуры, бухгалтерство или знание, как вести приходные и расходные книги. Все способы употребить к совершению в отроках благородного воспитания, вкоренить в них изящныя мысли, благоразумныя и твердыя основания»<sup>63</sup>. Причем именно в этом возрасте «во время гулянья, забав и при других случаях наблюдая» надо узнать, к чему у ребенка есть склонность<sup>64</sup>. С 15 до 18 лет «упражнение истинного христианина и честнаго человека, окончание прежде показанных наук, гражданские и полезные науки, последующие части математики, красноречие и философия, все части воинской должности, ездить верхом, фехтовать, вольтижировать и проч.»<sup>65</sup>. С 18 до 21 года

«закон Божий, все части воинского искусства, окончание наук четвертого возраста, все полезныя науки, художества, совершенные воинской архитектуры практическими доказательствами, гражданская архитектура для тех, кои к тому склонность иметь будут»<sup>66</sup>. После окончания обучения, если «кадеты окажут охоту путешествовать в чужих краях с согласия ближайших своих сродников... позволяем три года путешествовать на иждивении казны корпуса»<sup>67</sup>. Прогрессивность этой системы обучения очевидна. Но самым большим ее достижением было то, что учение делалось радостью. Бецкой писал: «Чтобы оно (учение) для юношества было здравно, (надо) всяким невинным забавам и играм оное юношество увеселять, и чрез то мысли его приводить всегда в ободрение, а напротив того — искоренять все то, что токмо скукою, задумчивостью и прискорбием назваться может»<sup>68</sup>. «Игры и гулянья» должны были служить «в пользу и в увеселение»<sup>69</sup>, страсть же к «карташной игре или другим играм, а паче к таким, при которых мало или никакого нет телодвижения, весьма вредит молодым людям и приводит здоровье в слабость, не упоминая о том, что при сих случаях портят они кровь или причиною самолюбия, либо для корысти»<sup>70</sup>. Правда, добрые эти намерения сталкивались с реальной жизнью, где азартные игры получили огромное распространение. Сама же Екатерина II увлекалась игрой в карты, а сын ее был обучен азартным играм с детства. В десятилетнем возрасте он умел играть не только в бильярд, шахматы, воланы, бильбоке, кукольный театр, солдатиков, но и в карточные игры — ломбер, трик-трак, пикет<sup>71</sup>. В конце XVIII в. появляются в России и детские книжки, в которых уже признается, что хотя ребенок «должен воздерживаться от игры, которая бывает с прибылью сопряжена, но нельзя совсем сказать, чтобы дурно было играть в деньги, но надобно играть с разумной осторожностью. Надобно, чтоб игра только забавляла... Желать выигрыша день и ночь вредно. Сперва начинаю быть олухом, а потом настоящим плутом становяся. Надобно играть честно и равнодушно. Одним словом, так играть, чтоб ты никого не мог обидеть, чтоб ничего в игре не делать противного совести, что в таком случае нередко бывает»<sup>72</sup>. Так

в XVIII в. детские игры, даже азартные, становятся необходимой составной частью системы воспитания и обучения русского дворянства. В самом деле, нельзя не согласиться с советом, данным еще А. Кантемиром и усвоенным русскими педагогами XIX в.:

Завсегда детям твердя строгие уставы, наскучишь.  
Истребишь в них всякую любовь славы,  
Есть ли пред людьми обличать их станешь.  
Дай им время играть...<sup>73</sup>

Теперь перейдем к самим играм. Все они играют с помощью костей — *dés* — кубиков с разным количеством очков на каждой грани и жетонов или марок (в наше время их именуют фишками), которыми отмечается ход игроков, и они же являются ставками. Эти жетоны представляли собой крупные и плоские частицы из слоновой кости или металла. Жетоны можно было выкупать деньгами. Ставки устанавливались играющими. Например, в географическую игру можно было играть двумя костями от 2 до 6 человек и «ходить вперед настолько пунктов, сколько очков выпадет при бросании кости». «Можно условиться о том, какие ставки делать в игре, чтобы лучше запомнить страны и название страны, куда придешь»<sup>74</sup>. В этой игре 63 пункта, начиная с полярных земель и кончая Францией. Играющим надо передвигать фишки по пунктам, расположенным по спирали. Каждый пункт означает какую-либо страну. Например, пункт № 55 называется «Россия или Московия». В объяснении к игре говорится: «Первый круг отмечает полярный мир, 14 следующих — американские земли, 15 других — азиатские земли, 15 последующих — африканские земли, 18 остальных — европейские земли. Видно, что земли соединяются из 4 частей света, разделенных на 4 части игры»<sup>75</sup>. Правило в этой игре одно: кто догонит другого, тот займет его место, а ему уступит свое. Кто первым придет во Францию, тот выиграет партию<sup>76</sup>. «Хронологическая игра» более сложная и более интересная. В объяснении к ней говорится, что игра «полезна для того, чтобы узнать порядок веков, иметь возможность путешествовать из века в век»<sup>77</sup>. Все века разделены на 3 части. «Первая часть оканчивается 20 веком (до н. э.), отмеченным рождением Авраама, вторая часть оканчивается 40 веком (до н. э.), отмеченным рождением

Господа Нашего Иисуса Христа. Третья и последняя часть оканчивается настоящим веком, который отмечен рождением двух королей Франции по имени Луи Бурбон и является 17 по счету с Рождения Господа Нашего Иисуса Христа, с которого принят новый счет веков и лет. Каждый игрок приготовит равным образом ставки на 3 части, как будет решено. Каждый должен иметь свою особую марку, чтобы отмечать свою игру». Поле игры представляет собой цепь гравированных пунктов, среди которых есть и сюжетные изображения. 40 пунктов относятся к истории до Рождества Христова, и 17 пунктов — с Рождества Христова до рождения Людовика XIV (1638 г.). Гравюры изображают Адама, Всемирный потоп, Строительство Вавилонской башни, Авраама, Моисея, Храм Соломона, Вавилонский плен, Александра Македонского, Юлия Цезаря, Век Константина, Первых королей Франции — Меровея и Хлодвига, Магомета, Гуго Капета, Людовика Святого, Людовика XIII, Людовика XIV. В этой игре замечательные правила. Приведем лишь некоторые из них:

«— Кто попадет в 10 век (до н. э.), проиграет две ставки, которые он поставит в век 40 в счет двух потерь, понесенных в этом веке познанием Адама».

«— Кто попадет в 17 век (до н. э.), соберет с каждого по ставке для себя, чтобы помочь себе соорудить Ковчег, чтоб спастись от потопа».

«— Кто попадет в 21, 22, 23 и 24 век, останется в рабстве до тех пор, пока каждый из других не поможет ему, играя два раза».

«— Кто попадет в 5 век (н. э.), будет платить каждому 2 ставки в память тех двух блестящих королей Франции, которые жили в этом веке — знатного Меровея, который был первым королем, и Хлодвига, который был первым королем христианским».

«— Кто попадет в 10 век (н. э.), тот велит собрать для себя со всех дань вассала в одну ставку в память подати, которую установил со всей знати королевства Гуго Капет, первый король из королевской династии, которая правит и сейчас»<sup>78</sup>.

«Игра в фортификации» построена на 33 изображениях различных фортификационных сооружений, где каждому сооружению соответствует карта определенной масти. Например, № 22 — внешнее укрепление редута — соответствует пиковой девятке, № 25 — мосты через реки — пиковой даме, № 23 вообще двусмыслен — *Paté on Fer a cheval* — род круглой башни,



обнесенной валом в форме подковы,— в картах имеет другой смысл, так как *faïge la raté*— подтасовка, передегивание карты<sup>79</sup>. Автор объясняет, что «в этих разнообразных изображениях сооружений, которые служат при защите местностей и лагерей, точно нарисованы в современной манере со всеми их ясными и определенными свойствами и одним кратким и понятным объяснением терминов, которые используются в этом искусстве». Затем говорится: «Геометрия является одной из необходимых наук в фортификации, так как от знания ее зависит безопасность того, что инженеры построят, так как они измеряют план местности и расстояния и (делают) расчеты, где должны располагаться офицеры и армия во время сражения, чтобы быть защищенными. Поэтому надо дать несколько первых основ этой науки в первых фигурах игры»<sup>80</sup>. Правила игры гласят: «Эта игра позволяет все различные виды игры, которые играют с обыкновенными картами. Можно играть и двумя костями, соблюдая правила, отмеченные ниже: все перед игрой решают, какой приз они хотят выиграть, и начинать нужно с № 1 по № 33, куда надо добраться, чтоб выиграть партию»<sup>81</sup>. Вот некоторые из правил:

«Кто попадет на № 10 или 11, тот платит, чтоб не оставаться в местах плохой защищенности, и передвигается на № 12». «Кто попадет на № 16, тот будет оставаться вне игры 2 кона как раненый». «Кто встретит марку другого, заплатит за то, чтоб занять это место»<sup>82</sup>.

Итак, перед нами игры, имеющие образовательный, «дидактический» характер. В них очень сильны элементы азартных игр, что, как упоминалось, вполне отвечало духу того времени. Эти игры рассчитаны на восприятие мальчиков 12—15 лет, уже имеющих представление о географии, истории, геометрии и фортификации. Правила игры заставляют запоминать исторические, географические и геометрические сведения, останавливаться (иногда в прямом смысле) на отдельных моментах истории, усваивать их особенности. Обучение с ними действительно легко и приятно, так как в них есть интерес, есть соревновательность, есть простор для воображения, но есть и глубокий смысл. Так они служили инструментом образования и воспитания целых поколений дворянства<sup>83</sup>. Они были од-

ной из тех частиц, из которых складывалась культура. Ведь даже по мнению современных исследователей, игра является одним из самых действенных средств умственного воспитания ребенка, в игре рождается воля ребенка, вынужденного считаться с правилами, соотносить с ними свои желания и роль. «В игре возможны высшие достижения ребенка, которые завтра станут его средним уровнем, его моралью»<sup>84</sup>. И нельзя не согласиться с мыслью Екатерины II, что культуру создает лишь преемственность поколений, в том числе и в деле воспитания детей. В «Генеральном учреждении о воспитании обоюбого пола юношества», утвержденном Екатериной II, говорится: «Один только просвещенный науками разум не делает еще доброго и прямого гражданина, но во многих случаях как во вред бывает, если кто от самых нежных ногтей юности своей воспитан не в добродетелях и твердо оныя в сердце его не вкоренены. Посему ясно, что корень всему злу и добру— воспитание. Достигнуть же последнего с успехом и твердым исполнением не иначе можно, как избрать средства к тому прямые и основательные. Держась сего неоспоримого правила, единое токмо средство остается, то есть: произвести сперва способом воспитания, так сказать, новую породу, или иных отцов и матерей, которые бы детям своим те же прямые и основательные воспитания правила в сердце вселить могли, какие получили они сами, и от них дети предали б паки своим детям; и так следуя родов в роды, в будущие веки»<sup>85</sup>.

\*

<sup>1</sup> Le Jeu du Monde, dedie a Monsieur le Comte de Vivone Premier Gentilhomme de la Chambre du Roy, par son tres humble et tres obeissant serviteur Du Val./A Paris: Chez l'auteur P. De Val d'Abbeville. Avec Privilege du Roy, 1645. Et se vendant Rue S' Jacques à l'Esperance. ОРК музея «Архангельское». Инв. № 18723. Ю41. Бум., дубл. на холст, 60 × 54,5 см.

<sup>2</sup> Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus recules jusqu' a nos jours. P., 1866. Т. 15. P. 517.

<sup>3</sup> Jeu Chronologique. Dedie a Monsieur le Baron de Montpaon. Par son tres humble serviteur l'Alegre le fils.— Avec Privilege du Roy. A Paris: Chez Pierre Mariette, rue S' Jacques à l'Esperance. Et chez G.le Juge, en l'Isle du Palais à la Sphere Royale, S. A. (Сеп. XVII в.— до 1667 г.) Гравер— А. Peyrounin. ОРК музея «Архангельское». Инв. № 18725. Ю 40. Бум., дубл. на холст, 50,5 × 56 см.

<sup>4</sup> Dictionnaire de biographie Française. P., 1931. Т. 4. Col. 1384.



- <sup>5</sup> *Delalain P.* Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires de la collection du cercle de la librairie. P., 1892. P. 58.
- <sup>6</sup> Le Jeu des Fortifications // A l'illustre Jeunesse élevée dans le Collège de Louis le Grand.— Votre serviteur N. J.B. de Poilly.— A Paris: Chez N. J.B. de Poilly, rue S' Jacques à l'Esperance. Avec Privilège du Roy, S.A. (1690-e годы—1721) Regles du Jeu par le R.P.A.\*\*\* ОРК музея «Архангельское». Инв. № 18724. Ю 42. Бум., дубл. на холст, 55 × 72 см.
- <sup>7</sup> *Huber M. et Rost C.* C.H. Manuel des curieux et des amateurs de l'Art. Zurich, 1804. Т. 7. P. 206—207.
- <sup>8</sup> *Hillairet J.* Dictionnaire historique des rues de Paris. P., 1979. Т. 2. P. 439.
- <sup>9</sup> Jeu du Monde.
- <sup>10</sup> Jeu Chronologique.
- <sup>11</sup> Jeu des Fortifications.
- <sup>12</sup> Dictionnaire généalogique, heraldique, chronologique et historique. P., 1757. Т. 3. P. 160.
- <sup>13</sup> Nouvelle biographie générale... P., 1866. Т. 46. P. 330.
- <sup>14</sup> Nouvelle biographie générale... P., 1857. Т. 19. P. 79—80.
- <sup>15</sup> Biographie universel ancienne et moderne. P., 1856. Т. 15. P. 311.
- <sup>16</sup> *Carr J. L.* Life in France under Louis XIV. L.; N. Y., 1966. P. 86; *Compère M.-M.* Du collège au lycée (1500—1850). P., 1985. P. 146.
- <sup>17</sup> *Beaune H.* Voltaire au college. P., 1867. P. 85—86.
- <sup>18</sup> Ibid. P. 99.
- <sup>19</sup> *Трачевский А.* Исторические основы воспитания // Наблюдатель. 1889. Дек. С. 237.
- <sup>20</sup> Nouvelle biographie générale... P., 1855. Т. 12. P. 384—385.
- <sup>21</sup> *Paillet-De-Warcy L.* Histoire de la vie et les ouvrages de Voltaire. P., 1824. Т. 1. P. 6, 13.
- <sup>22</sup> *Акимова А.* Вольтер. М., 1970. С. 29.
- <sup>23</sup> *Paillet-De-Warcy L.* Op. cit. P. 12.
- <sup>24</sup> *Beaune H.* Op. cit. P. 111.
- <sup>25</sup> *Колоцца Д. А.* Детские игры, их психологическое и педагогическое значение. М., 1911. С. 84.
- <sup>26</sup> Там же. С. 91.
- <sup>27</sup> Там же. С. 93.
- <sup>28</sup> Там же. С. 96.
- <sup>29</sup> *Лихачева Е.* Материалы по истории женского образования в России. СПб., 1893. С. 72.
- <sup>30</sup> *Колоцца Д. А.* Указ. соч. С. 101.
- <sup>31</sup> *Лихачева Е.* Указ. соч. С. 72.
- <sup>32</sup> *Колоцца Д. А.* Указ. соч. С. 105.
- <sup>33</sup> Там же. С. 106.
- <sup>34</sup> Там же. С. 101.
- <sup>35</sup> Dictionnaire des jeux. P., 1964. P. 349.
- <sup>36</sup> Ibid.
- <sup>37</sup> *Aries Ph.* L'enfant et la vie familiale sous l'ancien regime. P., 1973. P. 56—57, 60; Journal de Jean Héroard sur l'enfance et la jeunesse de Louix XIII. P., 1868. P. 129.
- <sup>38</sup> Dictionnaire des jeux. P. 348.
- <sup>39</sup> Ibid. P. 349.
- <sup>40</sup> Dictionnaire complet Française et Russe. St. Peterbourg: Breitkopf, 1798. Т. 2. P. 229.
- <sup>41</sup> Jeu des cosaques // A La Haye: Chez F. Y. Weygand. S. A. Хранится в Историческом музее г. Роттердам; экспонировалась в ноябре 1989 г. в ГМИИ на выставке «Из истории отношений между Россией и Нидерландами».
- <sup>42</sup> Dictionnaire des jeux. P. 349.
- <sup>43</sup> *Лихачева Е.* Указ. соч. С. 45.
- <sup>44</sup> Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV—XVII вв. М., 1985. С. 225.
- <sup>45</sup> Цит. по: *Буш В. В.* Памятники старинного русского воспитания. Пг., 1918. С. 54.
- <sup>46</sup> Там же.
- <sup>47</sup> Там же.
- <sup>48</sup> Антология педагогической мысли... С. 282.
- <sup>49</sup> *Буш В. В.* Указ. соч. С. 55.
- <sup>50</sup> Стихи, письма и переводы князя А. Д. Кантемира. М., 1867. С. 152.
- <sup>51</sup> *Рождественский С. В.* Очерки по истории системы народного просвещения в России в XVIII—XIX веках. СПб., 1912. Т. I. С. 15.
- <sup>52</sup> Там же. С. 23.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> РГАДА. Ф. 1290. Юсуповы. Оп. 2. Дело № 43. Л. 5 об. ...Faire apprendre la Noblesse... aussi de cultiver et d'éclairer son esprit par les lumieres des sciences.
- <sup>56</sup> Там же. Л. 6 об.
- <sup>57</sup> Там же. Л. 7.
- <sup>58</sup> *Всеволодский-Гернгросс В.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957. С. 194.
- <sup>59</sup> *Лихачева Е.* Указ. соч. С. 123.
- <sup>60</sup> *Рождественский С. В.* Указ. соч. С. 315.
- <sup>61</sup> *Бецкой И. И.* Устав Императорского шляхетного сухопутного кадетского корпуса. СПб., 1766. С. 24.
- <sup>62</sup> Там же.
- <sup>63</sup> Там же.
- <sup>64</sup> Там же.
- <sup>65</sup> Там же. С. 25.
- <sup>66</sup> Там же. С. 26.
- <sup>67</sup> Там же. С. 27.
- <sup>68</sup> *Рождественский С. В.* Указ. соч. С. 263.
- <sup>69</sup> *Бецкой И. И.* Указ. соч. С. 24.
- <sup>70</sup> *Бецкой И. И.* Краткия наставления, выбранныя из лучших авторов с некоторыми физическими примечаниями о воспитании детей от рождения до юношества. СПб., 1766. С. 49.
- <sup>71</sup> *Порошин С.* Записки. СПб., 1881. С. 3, 10, 162, 366—367.
- <sup>72</sup> Детский приятель, сочинение аббата Де... М., 1791. С. 173—174.
- <sup>73</sup> *Кистер Ф.* Правила, служащие руководством при воспитательно-учебном заведении Надворного советника и учителя Немецкой словесности при университетском Благородном пансионе. М., 1824. С. 39.
- <sup>74</sup> Le Jeu du Monde. «On y peut jouer avec deux dés 2, 3, 4, 5, et 6 personnes, et le jeu d'un chacun sera marqué de pieces differentes, et avancé d'autant de points qu'il en sera decouvert par les dez. On conviendra de ce qu'on doit mettre au jeu, et pour bien retenir les pais on les nommes en y arrivant».
- <sup>75</sup> Ibid.
- <sup>76</sup> Ibid. «Qui sera rencontré d'un autre ira prendre sa place, et luy cederá la sienne; Qui arrivera en France gaignera la partie».
- <sup>77</sup> Jeu Chronologique. «Utile pour apprendre la suite des siècles, et ce qui est arrivé de plus remarquable en chascun».
- <sup>78</sup> Ibid. «Qui yra au 10<sup>me</sup> perdra deux marques qu; il mettra au siècle 40<sup>e</sup> en memoire des deux pertes arrivées en ce siecle a scavoir d'Adam et d'Henoc.  
— Qui yra au 17<sup>e</sup> retirera de chascun une marque pour luy ayder a faire l'arche afin de se savuer du deluge.  
— Qui yra au 21, 22, 23 et 24 y demeurera en servitude jusqu'a ce que chascun des autres aye joye deux fois.

— Qui yra au 5<sup>e</sup> siecle a compter depuis Nostre Seigneur Iesus Christ, fera mettre a chascun deux marques au siecle present, en memoire des deux illustres Roys de France qui furent en ce siecle, a scavoir Pharamond qui en fut le premier Roy, et Clovis qui en fut le premier Roy Chrestien.

— Qui yra au 10<sup>e</sup> se fera faire hommage d'une marque par chascun, en memoire de l'hommage que se fit faire par tous les grandes du Royaume Hugues Capet premier Roy de la race Royale qui regne a present».

<sup>79</sup> Jeu des Fortifications.

<sup>80</sup> Ibid. «Geometrie estant une entrée necessaire a la science des fortifications, puisque cest parson secours que les injenieurs conduisent leurs travaux, qu'ils prennent le plan des places et la distance des lieux, et que les officiers rangent une armée en bataille et se campent ascantagement soit pour attaquer soit pour se defendre. On a crû a propos de doner quelque connoissance des premiers principes de cette science dans les premiers figures de cette carte».

<sup>81</sup> Ibid. «Ce jeu souffre toutes les differentes especes de jeu qui se jouent avec les cartes ordinaires. On le peut jouer aussi avec deux Dez observant les regles...».

<sup>82</sup> Ibid. «Qui arrivera au nombre 10 ou au nombre 11 payera pour ne pas demeurer dans les endroits de mauvaise defense et ira au nombre 12».

— Qui arrivera au nombre 16 on sout les dehors sera deux coups sans jouer.

— Qui rencontrera la marque d'un autre payera une prendra sa place et le renvoira a la sienne.»

<sup>83</sup> Эти игры сохранились в семье князей Юсуповых. Они могли использоваться и для обучения князя

Н. Б. Юсупова (1750—1759), система образования которого складывалась из элементов домашнего обучения, но с сильным влиянием системы его отца князя Б. Г. Юсупова, принятой в кадетском корпусе. Известно, что он воспитывался дома, затем после двух лет пребывания на службе в Коллегии иностранных дел, где, между прочим, его непосредственным начальником был Д. И. Фонвизин, он слушал курс в Лейденском университете одновременно с братьями С. П. и Н. П. Румянцевыми, С. С. Апраксиным, А. Б. Куракиным. Н. Б. Юсупов был образованнейшим человеком своего времени, он много сделал для русской культуры на посту директора Эрмитажа, Директора Императорских театров, Главнокомандующего экспедицией Кремлевского строения. А кроме того, не характерной ли чертой этого поколения, воспитанного на играх, была любовь к театру — у Н. Б. Юсупова, который руководил ими вполне профессионально, у С. С. Апраксина, владельца знаменитого театра в Москве на Знаменке, где давали представления многие иностранные труппы. Или у графа Н. П. Шереметева, владельца крепостного театра, где ставились самые последние музыкальные новинки. Князь Н. А. Голицын (бывший владелец Архангельского) заведовал «музыкальной частью и оркестром в Комитете для управления зрелищами и музыкой», А. Л. Нарышкин также был директором Императорских театров.

<sup>84</sup> *Выготский Л. С.* Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // *Вопр. психологии.* 1966. № 6. С. 72.

<sup>85</sup> *Рождественский С. В.* Указ. соч. С. 260.

# РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БРОНЗА КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX В. В СОБРАНИИ ВСЕРОССИЙСКОГО МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

*С. Б. Кайкова*

Коллекция русской художественной бронзы во ВМДПНИ начала формироваться почти с момента открытия музея в 1981 г. В настоящее время она насчитывает около 150 экспонатов. Основным источником поступлений в течение всего времени были музейные закупки у частных владельцев и коллекционеров, а также передачи из Госфонда.

Основным принципом формирования коллекции является не количественный фактор, а качественный подбор ряда характерных экспонатов, позволяющих показать историю развития бронзолитейного искусства в России. На протяжении своего развития, с конца XVIII до начала XX в., оно отразило в себе все тенденции и направления, характерные для русского декоративно-прикладного искусства в целом. Одновременно оно было тесно связано с развитием художественной промышленности в России от небольших бронзолитейных мастерских до крупных промышленных предприятий. Поэтому наряду с уникальными изделиями периода классицизма и ампира в коллекции присутствуют образцы массовой продукции вт. пол. XIX — нач. XX в. Временные рамки коллекции — с конца XVIII до начала XX в. Имеющиеся в собрании музея экспонаты 1920-х годов относятся уже к иной, хотя и не менее интересной эпохе и в данной статье рассматриваться не будут.

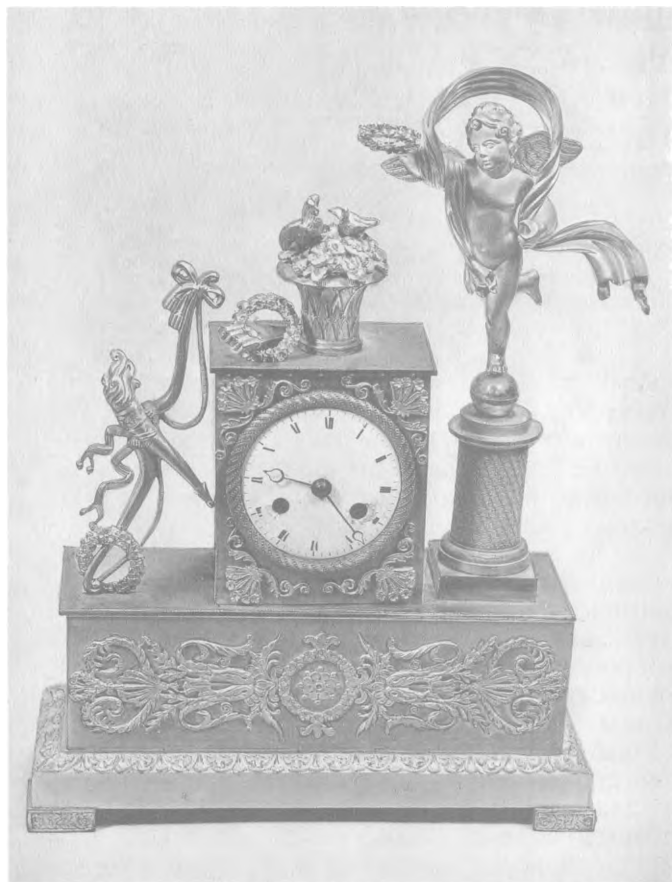
В основном понятие «русская художественная бронза» относится к изделиям интерьерного характера — осветительной арматуре, каминным и письменным приборам, к кабинетной бронзовой скульптуре. Толчком к появлению в России художественной бронзы послужило широкое дворцовое строительство при Екатерине II. До тр. четв. XVIII в. для изготовления бытовой утвари и освети-

тельных приборов использовались медь и серебро. Бронзовые сплавы на Руси применялись для отливки пушек и колоколов. Первые изделия из бронзы — многочисленные барочные люстры — появились из Европы в серед. XVIII в. Но уже во вт. пол. века наряду с фарфором и изделиями из драгоценных металлов бронзовые люстры, вазы, часы, богато покрывавшиеся позолотой, были предметами роскоши, характерными для русских дворцовых интерьеров.

После указа 1786 г., ограничившего ввоз импортных изделий, Россия становится притягательной сферой деятельности для европейских мастеров. В Петербурге, где было сосредоточено основное дворцовое строительство, в кон. XVIII — нач. XIX в. появляются бронзолитейные мастерские немецких, английских, французских мастеров. В этих мастерских выполнялись заказы на оформление интерьеров больших дворцов — Зимнего, Михайловского замка, дворца в Павловске.

Среди иностранных мастеров наиболее известными в это время были — И. Цех, П. Ажи, Х. Бремме, чьи изделия отличались высочайшим качеством отливки, золочения и художественной отделки. Все они выполняли свои работы по рисункам ведущих архитекторов, работавших в декоративно-прикладном искусстве, — А. Н. Вороникина, К. И. Росси, Н. А. Львова. Их изделиями в основном были осветительные приборы: фонари, люстры, светильники, а также декор каминов, бронзовая отделка ваз.

Осветительные приборы того времени, являвшиеся одним из важнейших элементов убранства дворцовых и усадебных интерьеров, отличались многообразными форм и отделки. Наряду с пышными многоярусными люстрами, жирандолями



Часы  
каменные,  
1 четв.  
1800-х годов,  
34 × 27 × 9  
бронза,  
эмаль,  
литье,  
золочение,  
чеканка,  
гравировка.  
ВМДПНИ  
КП  
3483/1—2,  
мбр 21

Канделябр,  
перв., четв.  
XIX в.,  
50 × 24 × 12,  
бронза,  
литье,  
золочение,  
патиниро-  
вание,  
гравировка.  
ВМДПНИ,  
КП 16686,  
мбр 132

и бра в 1780-е годы появляются стеклянные колоколообразные фонари в золоченой бронзовой или медной оправе, украшенные хрустальными подвесками. Имеющийся в коллекции музея фонарь подобной формы выполнен в кон. XVIII в. петербургскими мастерами. В нач. XIX в. характерной становится форма люстры-светильника в форме плоской чаши, к ободу которой крепятся кронштейны со свечниками. В музее хранится светильник этого времени, выполненный из папье-маше, украшенный маскаронами и фигуркой амура. Поскольку бронза была очень дорога, она часто имитировалась в папье-маше, особенно в осветительных приборах, которые очень характерны для московского и провинциального быта нач. XIX в.

К концу 1790-х годов в России появилась мода на сочетание бронзы с камнем. К этому времени относится яшмовая ваза из музейного собрания, украшенная цветочными гирляндами и ручками в виде бычьих голов. Золоченый бронзовый де-

кор подчеркивает и обогащает строгие формы камня.

В нач. XIX в. производство художественной бронзы расширяется. Помимо частных мастерских и «Литейного дома» при Академии художеств в Петербурге в 1805 г. открывается Казенная бронзовая фабрика. Бронзолитейные мастерские имелись также при Петергофской гранильной фабрике, при Императорских фарфоровом и стекольном заводах. В бронзовых изделиях и деталях к произведениям из камня, стекла и фарфора периода классицизма и ампира использовался широкий набор антикизирующих декоративных мотивов — пальметки, акантовые листья и плоды, гирлянды и плетенки. Скульптурный декор включал в себя лебединые головы и крылья, львиные лапы и маскароны, фигуры мифологических персонажей. В период ампира добавилось изображение военной арматуры. Самой характерной формой кронштейна почти до серед. XIX в. была изящная форма акантового завитка.

Для всей бронзы этого времени характерна тщательная ручная проработка поверхности изделий. После отливки орнаментальные части подвергались дополнительной гравировке и чеканке для получения большей чистоты рисунка. Ртутное (через огонь) золочение отличалось яркой насыщенностью цвета. Часто использовалось сочетание в одной вещи различных видов золочения — матового и полированного, а также введение темных, патинированных поверхностей.

В коллекции музея перв. четв. XIX в. представлена рядом осветительных приборов — канделябрами и бра — с наиболее характерным для этого времени декором и двумя каминными часами. Часы (одни из них украшены фигурой ангела, другие — фигуркой амура) представляют широко распространенный в России тип французских часов с прямоугольным подиумом, прямоугольным же или квадратным корпусом и скульптурным изображением одного или нескольких персонажей.

С 1820-х годов в связи с постепенным изменением мироощущения людей романтической эпохи, со сменой художественных вкусов, с тенденцией к индивидуализации и камерности частного жилища увеличивается спрос на небольшие кабинетные вещи из бронзы — письменные и настольные приборы, подсвечники, часы, колокольчики. Собственно, с этого времени появляется в продаже бронза отечественного производства и становится более доступной для широких кругов покупателей. До этого продавались преимущественно французские изделия, которые ввозились почти беспощинно и пользовались большим спросом в России.

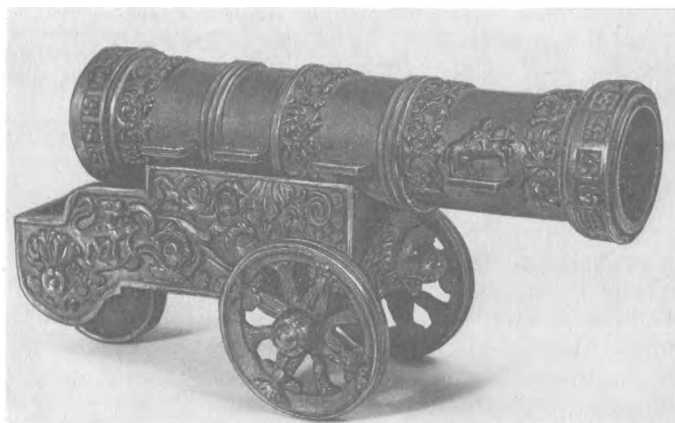
По примеру мастерских, которые принадлежали таким осевшим в России фабрикантам, как Гёрен и Дипнер, организуются многочисленные заведения, как тогда называли бронзолитейные мастерские, по производству широкого ассортимента бронзовых изделий как в Петербурге, так и в Москве. Характерно, что до серед. XIX в. среди имен петербургских бронзовщиков преобладали имена иностранные. Вещи, изготовленные ими, в большей степени ориентировались на французские образцы. Очень редко в произведениях использовались русские исторические сюжеты или народные типы.



Несколько иначе обстояло дело в Москве. В нач. XIX в. там тоже стали появляться небольшие бронзолитейные мастерские, принадлежавшие не только иностранным, но и своим, русским мастерам. Первоначально в них производились сборка и переделка старых вещей. Но постепенно начинается и выпуск собственных изделий, которые выставлялись на мануфактурных выставках наряду с продукцией петербургских бронзовщиков. Наиболее известными мастерами в Москве в 1830—1840-е годы были Я. Самарин и П. Петров, выпускавшие бронзовые вещи для широкого городского населения. Как правило, эти мастера ставили клейма на свои изделия: «Я. С.» и «П. П.» — в отличие от многих других бронзовщиков.

Интересными экспонатами этого времени из коллекции музея являются несколько каминных часов разных видов. Часы с изображением скульптурной группы Минина и Пожарского, выполненные по мотивам известного памятника, являются русской работой в отличие от

*Часы каминные. Петербург, 1820-е годы, 74 × 56 × 25, бронза, мрамор, дерево, литье, чеканка, гравировка. ВМДПНИ КП 6880, мбр 96*



широко бытовавших в России часов с тем же сюжетом, изготавливавшихся в парижской мастерской Томира специально для русского рынка. Другой тип, характерный для 1830-х годов, представляют часы в виде двух колонок с маятником между ними, накрытые стеклянным колпаком. На циферблате надпись: «Владимиръ Тапарковъ. Рязань». Еще одни часы, украшенные скульптурной группой «итальянский рыбак и мальчик, играющий на мандолине», покрытые прекрасным золочением, подписаны: «S. WEHL. ST. PETERSBOURG».

Из небольших, кабинетных приборов вт. четв. XIX в. наибольшим разнообразием отличались письменные приборы. Как правило, они состояли из цилиндрических по форме чернильницы, перочистки и песочницы, которые могли помещаться или на прямоугольную подставку с колокольчиком, или в полусферу, которую поддерживает фигурка амура, или в цилиндрический объем, украшенный орнаментом и фигурными ножками.

Подсвечник.  
Москва,  
мастерская  
Петра  
Петрова,  
1830—1840-е  
годы,  
28,5 × 12 ×  
× 12, латунь,

стекло,  
золочение,  
гравировка,  
чеканка,  
грань.  
ВМДПНИ,  
КП 2267,  
мбр 16

Подсвечник,  
1850-е годы,  
15 × 8 × 8,  
бронза,  
лазурит,  
литье,  
ВМДПНИ,  
КП 1712,  
мбр 9

Пушка.  
Москва,  
серед. XIX в.  
23,5 × 5 × 9 ×  
× 11, бронза,  
литье,  
чеканка,  
золочение.  
ВМДПНИ,  
КП 21279,  
мбр 149



Для декоративно-прикладного искусства 1830—1840-х годов становится характерным увлечение малахитом, связанное с открытием в то время на Урале богатых месторождений этого поделочного камня. Малахит широко использовался как для монументальных интерьерных работ (в Зимнем дворце, Исаакиевском соборе, доме Демидова в Москве), так и для изготовления изящных кабинетных вещей. Особенно эффективным считалось сочетание глубокого зеленого камня с блеском золоченого бронзового декора. Характерными для этого направления декоративно-прикладного искусства являются каминный прибор (часы и парные канделябры) и пресс-папье из собрания музея. Пресс-папье с устроенной внутри шкатулкой облицовано малахитом и украшено изящными бронзовыми змейками и эмалевой вставкой с миниатюрной пейзажной живописью.

Вещи из бронзы с малахитом выпускались в Петербурге фирмой «Никольс и Плинке», Демидовской фабрикой, ма-

стерской С. Модерни и Петергофской гранильной фабрикой. В 1850-е годы на смену малахиту приходит мода на лазурит. Но этот камень не нашел широкого применения в интерьерных работах и украшал преимущественно камерные, кабинетные изделия, оформленные бронзой. Такие, как, например, небольшой подсвечник в виде сидящего на подушке амура с вазообразным свечником в руке. Подставка подсвечника из лазурита.

К серед. XIX в. бронзолитейное производство в России достигает довольно больших размеров, особенно в Петербурге. Среди большого количества частных фабрик и мастерских крупнейшими были «Никольс и Плинке», Гальванопластическое литейное заведение (бронзолитейная фабрика герцога Лейхтенбергского), фабрики Ф. Шопена, А. Соколова, Н. Штанге, позднее — К. Верфеля. Все они выпускали как массовую художественную продукцию, так и уникальные заказные произведения из бронзы с хрусталем или камнем. В Москве в это время помимо

*Сидящий крестьянин. По модели скульптора Л. В. Позена, Петербург, фабрика К. Ф. Верфеля, 1880-е годы, 18 × 18 × 15. ВМДПНИ КП 7771, мбр 103*

*Черкес на коне. По модели скульптора Е. А. Лансере. Фабрика Ф. Ю. Шопена, 1870-е годы. ВМДПНИ, КП 4277, мбр 36, литье, патинирование. 28 × 25 × 13, бронза*



мелких мастерских существовала только одна крупная фабрика Крумбюгеля.

Середина XIX в. довольно широко и разнообразно представлена в музейной коллекции. Это время стилистического и композиционного многообразия, а также характерного для эклектики смешения декоративных форм разных стилей. Еще сохраняются свойственные классицизму элементы декора (женские фигуры в туниках, украшающие канделябры, колонки на львиных лапках в подставке-треножнике), но уже утрачены легкость и изящество этого стиля. Силуэт подсвечников и канделябров становится более массивным и изощренным, усложняются формы кронштейнов.

В 1850—1860-е годы появилась большая мода на стиль барокко. В этом стиле оформляются часы, вазы, консоли, люстры. Люстра этого времени из коллекции ВМДПНИ представляет очень характерный образец такой стилизации — она украшена пышным хрустальным убором из разнообразных по форме подвесок, графинчиков, пирамидок. Но от прототипа XVIII в. ее отличает большая массивность каркаса, а также качество литья и золочения. Надо отметить, что осветительные приборы 1840—1860-х годов дворцового характера отличались особым богатством и разнообразием форм и декора (особенно те, что выполнялись для Зимнего дворца, Кремлевского дворца и храма Христа Спасителя в Москве).

К этому же времени относится еще один очень интересный экспонат коллекции — стол из золоченой бронзы с мозаичной столешницей. В бронзовом декоре характерным является смешение барочных форм с ренессансными мотивами скульптурного декора. Стол явно выполнен на заказ столичными мастерами для одного из дворцов. Столешница, скорее всего, изделие Петергофской гранильной фабрики.

В серед.—вт. пол. XIX в. шел активный переход бронзолитейного производства на промышленную основу. На предприятиях стали появляться паровые машины. К этому времени уже многие трудоемкие процессы ручного труда были механизированы. С 1820-х годов вместо тщательной ручной орнаментальной чеканки применялась накатка орнамента специальным валиком. После изобретения в 1840-е годы метода гальванопластики ртутное

золочение в массовых вещах заменялось гальваническим. Для большего удешевления продукции медь в бронзовых сплавах заменялась цинком, оловом или свинцом. Эта так называемая «фальшивая» или «бирмингемская» бронза (современники называли ее также «композицией») затем бронзировалась или золотилась гальваническим способом. Подобные изделия выпускались как крупными фабриками Штанге, Шопена и Крумбюгеля, так и более мелкими предприятиями. Серийные вещи уже не имели дополнительной обработки поверхности. Ускорение и удешевление производства не могли не сказаться на качестве массовой продукции.

Большую проблему для русской бронзолитейной промышленности представляла конкуренция с импортной бронзой. Французские изделия, облагавшиеся небольшой пошлиной, были зачастую дешевле и привлекательнее отечественных. В России на одном предприятии могли изготавливать как осветительные приборы, скульптуру, так и мелкие бытовые предметы. Вследствие этого продукция была ограниченной по количеству, что приводило к дороговизне и сильно ограничивало круг потребителей. Бронза по-прежнему оставалась дорогим материалом.

Начиная с Лондонской выставки 1852 г., русская художественная бронза стала систематически появляться на различных международных мануфактурных выставках. Изделия фабрик Шопена, Верфеля, Соколова, привлекавшие внимание необычным для европейского зрителя национальным колоритом и высоким качеством литья, неоднократно получали медали.

Период 1860—1880-х годов представляет большой интерес тем, что помимо привычного ассортимента бронзовых изделий в этот период выделяется в самостоятельное направление реалистическая камерная скульптура. До этого времени скульптурный декор, как правило, украшал утилитарные предметы — часы, подсвечники, канделябры, настольные приборы. Во вт. пол. XIX в. камерная скульптура выходит за рамки декоративного украшения и приобретает самостоятельное значение. Во многом этому способствовал приход в декоративно-прикладное искусство целого ряда талантливых скульпторов, таких как Е. А. Лансере,

А. Л. Обер, Л. В. Позен и др. Обер и Н. В. Либерих создавали преимущественные анималистические композиции, использовавшиеся для чернильных приборов, прессов, подсвечников и в качестве кабинетной скульптуры. Их работы были чрезвычайно популярны у современников и пользовались большим спросом. В музейной коллекции анималистическая тема представлена работой Обера «Гончая, травящая зайца».

Творчество Лансере отличалось намного большим диапазоном тем и сюжетов — он создавал жанровые, этнографические и исторические композиции. Хранившиеся в музее отливки таких работ, как «Девушка с коровой», «Черкес на коне», «Наездник» («Спортсмен»), «Линейный казак с казачкой на коне» и «Крестьянские сани», дают представление о разных сторонах его творчества. Пластика Лансере отличалась стремлением к реалистическому воспроизведению природы, тщательной проработкой деталей и динамичностью композиций. Работы скульптора после Лондонской выставки 1872 г. получили международное признание.

Творчество Позена, изображавшего народные типы и их быт (например, «Сидящий крестьянин»), имело остросоциальную направленность и перекликалось с творчеством художников-передвижников, с 1894 г. он являлся членом их Товарищества.

В это время практиковалось привлечение к работе крупными бронзовщиками известных скульпторов. Зачастую авторские модели приобретались фабрикантом в полную собственность, многие работы Либериха и Лансере были собственностью А. Соколова и Ф. Шопена. Поэтому в связи с возрастающей конкуренцией и в целях рекламы своих изделий крупные фабриканты ставили на них клеймо своей фабрики и обязательно имя автора.

Расцвет бронзовой камерной скульптуры приходится на 1870—1880-е годы. Но по моделям этого времени делались отливки и позже — и в 1890-е годы, и в нач. XX в. В таких случаях датировать производство помогает ряд характерных стилистических особенностей. Практически вся камерная скульптура выполнялась из незолоченой бронзы зеленоватого оттенка, связанного с определенным составом бронзы того времени. Отливки позднего



Подчасник.  
Урал,  
Кусинский  
завод, кон.  
XIX в.  
ВМДПНИ,  
КП 8038,  
мбр 104.  
Бронза,  
литье.  
27 × 16 × 11

Вазочка.  
1910-е годы.  
Бронза,  
литье.  
5,5 × 19 ×  
× 13,5.  
ВМДПНИ,  
КП 19309,  
мбр 141



времени отличаются более темным, коричневатым оттенком материала, зачастую они патинировались. В них постепенно утрачивалась полновесная, реалистическая проработка модели, скульптурные изображения людей и животных становились более дробными и измельченными.

Это хорошо видно на работах А. Е. Грачева «Соколиная охота» и «Горец, ведущий коня с горянкой» из собрания музея. Вместе с тем камерная скульптура кон. XIX—нач. XX в. чрезвычайно наглядно отражает многие процессы, происходившие в декоративно-прикладном искусстве в целом, и в этом ее большая ценность при формировании музейной коллекции.

Говоря о вт. пол. XIX в. нельзя не остановиться на группе вещей, выполненных в так называемом «русском стиле», который выделяется на фоне общей картины историзма с его многостилием. Это направление нашло широкое применение в самых различных материалах — в серебре, меди, чугуне. В бронзе оно выразилось в многочисленных фигурках крестьян и крестьянок, украшающих письменные приборы, подсвечники, пресс-папье. Большой популярностью пользовались настольные рамки для фотографий и календарей, выполненные в виде фасада русского бревенчатого дома с коньком на крыше и резными наличниками на окнах.

В конце XIX в. дорогие вещи дворцового характера были уже немногочисленны и выполнялись только по заказам. Огромное количество мелких кабинетных предметов изготавливалось не только из бронзы, но и в большинстве своем из сплавов-заменителей, меди, латуни, кото-

рые лучше поддавались механической обработке. Для вещей этого периода характерно отсутствие единого стиля и значительных сюжетов. В декоративно-прикладном искусстве нач. XX в., с характерными для него стилями модерн и неоклассицизм, бронза применялась для изготовления небольших статуэток, бюстов, вазочек и в большей степени в виде накладок к мебели, часам, люстрам. Из известных в XIX в. больших предприятий в Петербурге нач. XX в. существовали только фабрики А. Морана и К. Верфеля, а в Москве — фабрика художественных бронзовых изделий братьев Вишневицких. Наибольшей известностью пользовались их осветительные приборы.

В целом бронзолитейное производство уже утратило к этому времени самоценное значение. В этом немаловажную роль сыграли как экономическая ситуация, требовавшая большого количества продукции из более дешевых, чем бронза, материалов, так и общая демократизация быта и убранства интерьеров во всех слоях русского общества, наметившаяся со вт. пол. XIX в.

Таким образом, сформировавшаяся во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства коллекция русской художественной бронзы наглядно иллюстрирует все этапы развития этого раздела декоративно-прикладного искусства.

# О МОНОГРАММЕ «МТ» НА ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ИЗ СОБРАНИЯ СМОЛЕНСКОГО МУЗЕЯ

*Т. В. Исаченко*

В собрании СМЗ хранится большая коллекция изделий талашкинских художественных мастерских<sup>1</sup>. Состав ее разнообразен и весьма полно представляет различные виды художественного ремесла, характерные для мастерских. Исторически сложилось так, что наряду с изделиями собственно мастерских в коллекцию вошли произведения крупнейших художников рубежа веков Н. К. Рериха, М. А. Врубеля, С. В. Малютина<sup>2</sup>. В большинстве случаев это работы, созданные или для Талашкина или в самом Талашкине. Кроме того, частью коллекции традиционно считаются эмали работы М. К. Тенишевой<sup>3</sup>. Несмотря на то что вышли они из печей эмалевой мастерской в Париже, стилистические их особенности говорят о тесной связи с Талашкином.

Почти все предметы, входящие в состав коллекции, атрибутированы. Однако по сей день в вопросах авторской принадлежности тех или иных произведений есть разночтения. И если учитывать, что талашкинские изделия имеются в различных музеях нашей страны и за рубежом, решение спорных вопросов представляется просто необходимым.

Важным условием правильной атрибуции изделий талашкинских мастерских несомненно является знание клейм, штампов и монограмм на достоверных произведениях. Так, на расписных балалайках, столь характерных именно для Талашкина, исследователи обращали внимание лишь на лицевую сторону с авторскими подписями С. В. Малютина, А. П. Мишона<sup>4</sup> и М. В. Врубеля. Но при более пристальном изучении инструментов обнаруживается еще одно интересное клеймо-штамп овальной формы: «Талашкинской школы мастерская княгини М. К. Тенишевой» с номером изделия. Более того, оставил автограф и сам мастер-балалаечник — В. А. Германов<sup>5</sup>.

Наличие авторской подписи мастера почти на всех известных нам балалайках позволяет предположить, что они изготовлялись в одном центре, а не закупались в окрестных деревнях, как считалось ранее<sup>6</sup>.

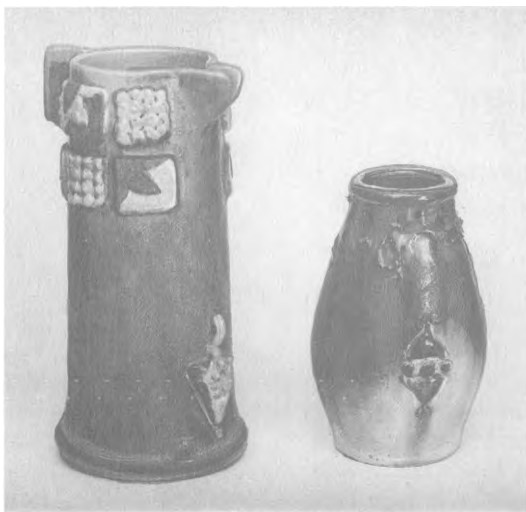
На других изделиях мастерских по обработке дерева встречаются очень интересные авторские знаки-символы и просто монограммы-подписи. Так, С. В. Малютин, для которого в талашкинский период излюбленным образом была сказочная Жар-птица, на многих своих работах оставляет ее выжженное изображение, вписанное в круг.

Ученик С. В. Малютина А. П. Мишонов отличал свои изделия художественно оформленной монограммой (кубышка СОМ 448, ендова СОМ 438). Другой художник — А. П. Зиновьев<sup>7</sup> расписывался карандашом на задней поверхности своих произведений, обязательно указывая дату создания (стол СОМ 1497, полка СОМ 422, полка СОМ 4592 и т. д.).

Монограммы и клейма на деревянных изделиях талашкинских мастерских не вызывают сегодня никаких сомнений. Иначе дело обстоит с произведениями керамики. В смоленской коллекции их 27, причем 14 изделий имеют монограмму «М. Т.». На пепельнице СОМ 14997 легко читается монограмма С. М. (т. е. С. В. Малютин). А плитка «Берендей» (СОМ 11997) подписана полными фамилиями Зиновьева и Бекетова<sup>8</sup>, стоит на плитке и монограмма М. Т. Остальные керамические изделия не имеют никаких знаков.

Естественно, что нас более всего интересует чтение монограммы «М. Т.», которой помечены 14 керамических изделий.

В своей монографии «Русская керамика» К. Н. Пруслина пишет: «Подписи на работах, а также сохранившиеся инвен-



Тенишева М. К.  
Кувшины,  
1900-е годы,  
кер., цв.  
полива, выс.  
19,7 см.  
СМЗ.  
СОМ 411



Тенишева М. К. Ваза  
для цветов,  
1903—  
1906 гг.,  
кер., цв.  
полива, выс.  
13,8 см.  
СМЗ.  
СОМ 454

Тенишева М. К.  
Пепельница,  
1903—  
1906 гг.,  
кер., цв.  
полива, выс.  
8,5 см. СМЗ.  
СОМ 443

Тенишева М. К.  
Ковш,  
1903—  
1906 гг.,  
кер., цв.  
полива, выс.  
10,7 см.  
СМЗ.  
СОМ 446

Тенишева М. К.  
Лампада,  
1903—  
1906 гг.,  
кер., цв.  
полива,  
выс. 10 см.  
СМЗ.  
СОМ 7009

тарные описи с указанием фамилий позволяют составить приблизительный список художников, участвующих в работе мастерской Тенишевой. Это сама владелица мастерских, М. К. Тенишева, подписывающая свои вещи монограммой из инициалов М. Т...»<sup>9</sup>

В книге же «Талашкино» смоленского исследователя Л. С. Журавлевой горшочек с монограммой «М. Т.» (СОМ 11790) приводится как работа Н. К. Рериха<sup>10</sup>, а авторство М. К. Тенишевой других изделий с монограммой «М. Т.» никак не обговаривается. Два изделия с той же монограммой (подсвечник и горшочек) были внесены в каталог произведений С. В. Малютина<sup>11</sup> со ссылкой на атрибуцию Л. С. Журавлевой.

Столь разные прочтения одной и той же монограммы заставляют нас более внимательно отнестись к произведениям, отмеченным ею. Поскольку между творческой манерой С. В. Малютина, Н. К. Рериха и М. К. Тенишевой имеются ощутимые различия, то обыкновенный стилистический анализ может пролить свет на загадочного автора этих керамических изделий.

Они изысканны в пропорциях, лишены того налета нарочитой архаизации и утяжеленности форм, которые характерны для многих талашкинских вариаций неорусского стиля. Есть в этих произведениях и повторяющийся мотив — зооморфные элементы — ручки в виде птиц и зверей. Несомненно и сходство цветовых решений. Сочетания мягких зеленых, светло-коричневых, прозрачно-розовых тонов в такой комбинации, как на керамических изделиях, встречаются среди талашкинских вещей лишь в эмалях, созданных М. К. Тенишевой. Все эти черты в изделиях, отмеченных монограммой «М. Т.», позволяют предложить, что выполнены они одним автором, возможно М. К. Тенишевой. Возникает логичный вопрос: а не встречается ли монограмма «М. Т.» еще на каких-либо изделиях Талашкина? Да, встречается — на достоверных работах М. К. Тенишевой — эмалях. Причем в том характерном начертании —  $\overline{\Pi}$ , вписанное в М.

Эмалей М. К. Тенишевой в коллекции музея немного, всего 5. На 3 из них представлена монограмма «М. Т.» («совушка», «котик», портал, «Святой Георгий»). Эмаливые мастерские находились во Франции, о чем говорит текст (на французском языке), начертанный на самой значительной работе — портале с изображением Георгия Победоносца: «Я, Мария, княгиня Тенишева, создавала этот портал с 1908 по 1911 год в Париже». Имеются и свидетельства очевидцев, французский журналист Дени Рош писал: «Ежегодно на выставках весеннего „Салона“ мы наглядно убеждались, как совершенствовалась княгиня в своем искусстве. Наконец в последнее время княгиня принялась за монументальные вещи. Грандиозная дверь из драгоценного дерева, с эмалевыми инкрустациями и над ней фронтоном с изображением в полунатуру Георгия Победоносца»<sup>12</sup>.

В этой же статье Дени Рош отмечал сходство цветовой гаммы изделий мастерских в Талашкине и эмалей Тенишевой:

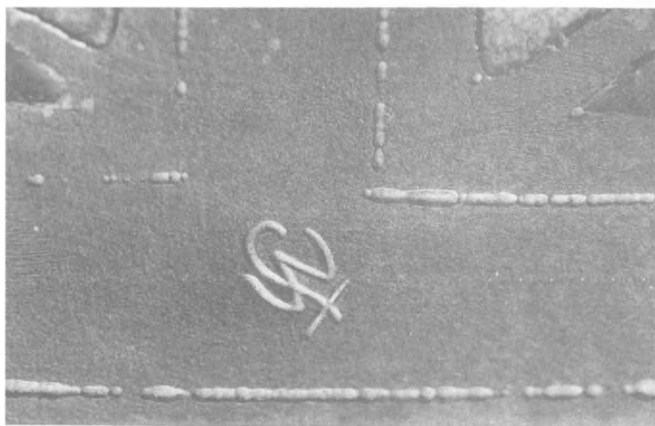
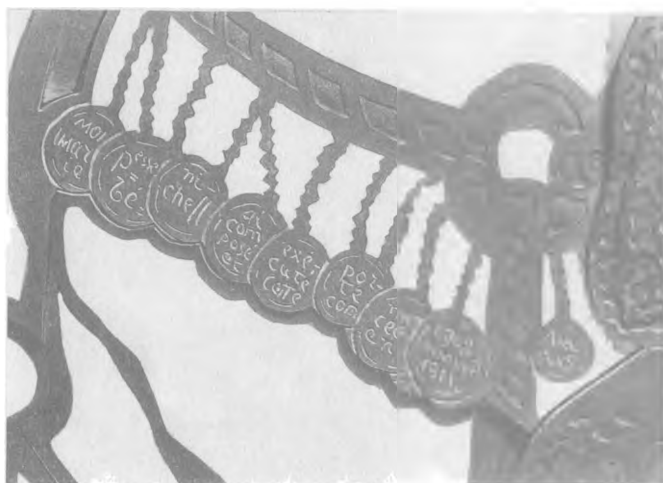
«Не довольствуясь существующими в продаже тонами эмали, княгиня нашла свою собственную палитру — более двухсот тонов. Уже в своих Талашкинских школах-мастерских, где она так энергично пыталась воскресить народное творчество в вышивках, в деревянных и гончарных изделиях, княгиня проявила своеобразную гармонию мягких красок, которую она при помощи химии осуществила в своих эмалях. Между этими удивительными тонами есть некоторые, особенно близкие сердцу Марии Клавдиевны и добытые только благодаря длинному ряду опытов: таковы несколько красных opakовых цветов, найденных ею как бы каким-то волшебством»<sup>13</sup>.

Однако эмали М. К. Тенишевой, обнаруживающие большое стилистическое сходство с керамическими изделиями из Талашкина, не единственные работы, где встречается монограмма «М. Т.».

Она возникает в маркировке кирпича для строительства церкви Духа во Фленове (проект С. В. Малютина, И. Ф. Барщевского, М. К. Тенишевой, В. В. Суслова), в переплетах окон «Терема», построенного С. В. Малютиным в 1901 г. во Фленове. Монограмма «М. Т.» вплетена в орнамент керамического портала музея «Русская старина» в Смоленске (проект С. Малютин при участии В. М. Васнецова, Н. К. Рериха, И. Ф. Барщевского, М. К. Тенишевой)<sup>14</sup>. И музей, и терем, и церковь были личной собственностью М. К. Тенишевой, причем в проектировании двух памятников она принимала непосредственное участие, а малютинский терем был, по свидетельству современников, гимном в честь замечательной хозяйки Талашкина. Итак, монограмма «М. Т.» во всех случаях читается однозначно — Мария Тенишева. А начертание монограммы, ее бытование заставляют окончательно признать авторство Тенишевой для 14 керамических изделий из талашкинской коллекции.

Интересна история первого появления монограммы в 1892 г., т. е. тогда, когда ни мастерских в Талашкине, ни самого Талашкина у Тенишевой еще не было. И тогда прочитать «М. Т.» как «мастерские Талашкина» (устное предположение





Монограмма  
«М. Т.» на  
керамике

Монограмма  
«М. Т.» на  
керамике

Тенише-  
ва М. К.  
Портал  
«Георгий  
Победоносец  
со Змеем»  
фрагмент  
с авторским  
текстом,

1908—  
1911 гг.,  
дер., мет.,  
выемчатая  
эмаль,  
340 × 250.  
СМЗ.  
СОМ 470

Тенише-  
ва М. К.  
Портал  
«Георгий  
Победоносец  
со Змеем».  
Фрагмент  
с монограм-  
мой «М. Т.»

Л. С. Журавлевой) было еще просто невозможным.

В 1892 г. М. К. Николаева вышла замуж за В. Н. Тенишева<sup>15</sup> и вместе с его фамилией унаследовала княжеский титул. Именно поэтому в письмах этого года над замысловатым вензелем с разнообразными завитками красуется «княжеская шапочка». С тех пор вензель «М. Т.» встречается на всех письмах М. К. Тенишевой, кому бы и в какие годы она ни писала. Написание «М. Т.» упрощается, исчезает княжеский символ, но всегда сохраняет свои конструктивные особенности — через середину М проходит буква Т. Именно в таком виде мы и находим эту монограмму на произведениях керамики и эмали.

В этой статье не ставились задачи полного определения всех встречающихся вариантов клейм и монограмм на изделиях талашкинских мастерских. С течением времени могут появиться новые данные. Нельзя забывать, что талашкинские изделия широко продавались через магазин «Родник», а значит, до сих пор находятся в частных коллекциях или просто среди семейных реликвий.

Знакомство же с клеймами и монограммами поможет понять историческую и художественную ценность этих небольших изделий.

\*

<sup>1</sup> Мастерские были основаны в кон. XIX в. в Талашкине при сельскохозяйственной школе, открытой владелицей имения М. К. Тенишевой.

<sup>2</sup> Малютин С. В. — руководитель мастерских с 1900 по 1903 г. (ЦГАЛИ. Ф. № 2023. Оп. 11. Ед. хр. 12).



- <sup>3</sup> Тенишева Мария Клавдиевна (1856(?)—1928)—художник, ученый, певица, общественный деятель, просветитель, крупный коллекционер, владелица имения Талашкино.
- <sup>4</sup> Мишионов А. П. (1882—1938)—ученик С. В. Малютина. (ЦГАЛИ. Ф. 2023. Оп. 1. Ед. хр. 50).
- <sup>5</sup> Германов В. А.—биографических данных в архивах обнаружить не удалось, предположительно до Талашкина работал в Петербурге.
- <sup>6</sup> Журавлева Л. С. Талашкино. М.: Сов. Россия, 1979 (страницы не нумерованы).
- <sup>7</sup> Зиновьев А. П. (1880—1942)—выпускник Московского Строгановского училища.
- <sup>8</sup> Бекетов В. В. (1878—1910)—выпускник Московского Строгановского училища, с 1903 г. работал в Талашкине. (ЦГАЛИ. Ф. № 2579. Оп. 1, хр. № 1996).
- <sup>9</sup> Пруслина К. Н. Русская керамика. М., 1974. С. 78.
- <sup>10</sup> Журавлева Л. С. Указ. соч.
- <sup>11</sup> Произведения С. В. Малютина в собрании Смоленского музея. Смоленск, 1882. С. 17.
- <sup>12</sup> Памятка Смоленская. Смоленск: Губернская типография, 1911; *Рош Дени*. Выемчатые эмали княгини Марии Клавдиевны Тенишевой (с фр.). С. 6.
- <sup>13</sup> Там же. С. 7.
- <sup>14</sup> ЦГАЛИ. Ф. № 2579. Оп. № 1. Ед. хр. 1982.
- <sup>15</sup> Тенишев В. Н.—крупнейший российский промышленник, ученый-этнограф, просветитель, общественный деятель.

# МАСТЕР ЛАКОВОЙ РОСПИСИ АФФОНИЙ ВИШНЯКОВ

З. А. Малаева

«Монах Аффоний, 36 лет, холост, из крестьян Московской губернии, грамоте обучался дома, поступил в Лавру в 1892 г., определен в послушники оной в 1896 г., пострижен в монашество 12 августа 1904 г., состоит заведующим книжным складом и иконной привратной лавкой»<sup>1</sup>.

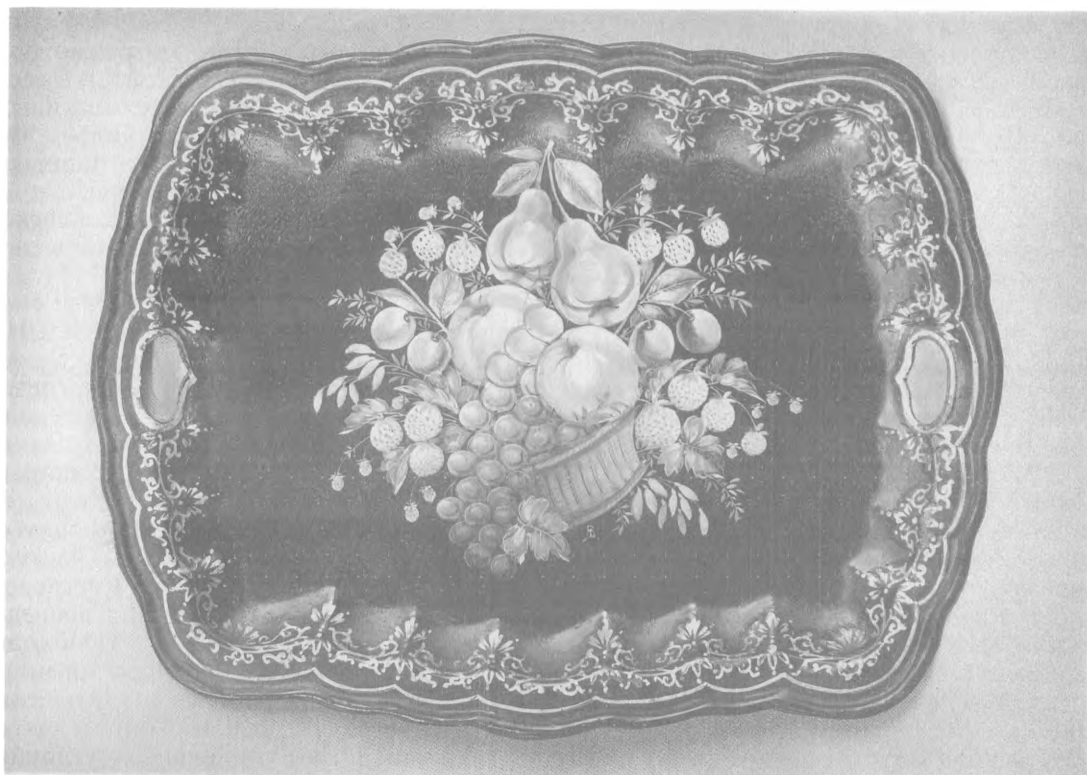
Имя Аффония Вишнякова — самобытного мастера по лаковой росписи подносов и самых различных бытовых предметов из папье-маше и дерева, чье имя и судьба были неразрывно связаны с искусством жостовского промысла, известно лишь узкому кругу специалистов, занимающихся вопросами изучения русского народного искусства и художественных промыслов, а также немногим старожилам г. Сергиев Посад. Между тем история жизни и творчества этого скромного и одаренного человека достойна быть широко известной, как прекрасный пример таланта, неистощимых духовных и творческих возможностей, заложенных самой природой в характер русского человека. В 1920—1930-е годы А. Вишняков являлся единственным прямым потомком по мужской линии мастеров-живописцев из известного крестьянского рода Вишняковых, который на протяжении XIX в. занимал в жостовском промысле одну из ключевых позиций и специализировался на одновременном выпуске изделий из папье-маше и металла.

Александр Егорович Вишняков, более известный по своему монашескому имени как Аффоний, родился 12 августа 1870 г. в д. Жостово Троицкой в. Московского у. и губернии в семье крестьян Егора Филиппова и Феодосии Федоровой Вишняковых<sup>2</sup>. Крестным отцом новорожденного стал брат отца Леонтий Филиппов Вишняков<sup>3</sup>. Братья Егор и Леонтий Вишняковы традиционно занимались лаковой росписью предметов быта из металла и папье-маше. Дата организации их производства не известна, хотя, если верить информации одного из клейм этой мастерской, — это 1785 г.<sup>4</sup> Вплоть до 1885 г. они имеют совместную мастер-

скую в д. Жостово<sup>5</sup>. Сохранившиеся образцы продукции с клеймом «БРАТЬЕВ Е. Ф. Л. Ф. ВИШНЯКОВЫХЪ» дают представление об общем стилевом характере росписи, которую можно отнести к народной линии в жостовском искусстве вт. пол. XIX в. Изделия с подобного рода живописью были, как известно, рассчитаны на невзыскательный обывательский вкус и находили самое широкое применение в повседневном интерьере многочисленных чайных, трактиров, постоянных дворов. Ярким примером этих «расхожих» предметов лаковой росписи по металлу, изготовленных в 1870—нач. 1880-х годов в мастерской братьев Вишняковых, могут служить два известных образца — сухарница с цветочной росписью и поднос с натюрмортом, хранящиеся в фондах ГРМ<sup>6</sup>. Они выполнены скорописными приемами народной росписи со свойственным ей плоскостным характером живописи по яркому цветному фону. В коллекции ВМВДНИ находится уникальный по сюжету поднос с видом монастыря, имеющий в качестве прототипа какой-нибудь архитектурный проект, гравюру или рисунок. Изготовление такого подноса в мастерской Егора и Леонтия Вишняковых говорит об определенном подражании лукутинской лаковой миниатюре на папье-маше, в росписи которой с 1840-х годов достаточно часто встречался архитектурный пейзаж — изображение наиболее знаменитых русских храмов и церквей<sup>7</sup>. Возникновению этого сюжета могли способствовать и личные религиозные склонности отца Аффония Вишнякова, который после смерти жены теряет интерес к делу, мирской жизни и в 1885 г. становится богомольцем в Гефсиманском скиту при Троице-Сергиевой лавре,



Поднос  
с видом  
монастыря.  
1870 — нач.  
1880-х годов,  
жсел., м., лак,  
роспись,  
2,5 × 60 × 47  
см.  
ВМДПНИ,  
КП 4241,  
МЖ 273



Поднос  
«Цветы  
и фрукты  
в корзине»,  
1926—  
1928 гг.,  
жсел., м., лак,  
роспись.  
2 × 35 × 27  
см.  
ВМДПНИ,  
КП 5094,  
МЖ 315

а в 1895 г.— указным послушником скита<sup>8</sup>. В дальнейшем жизненный выбор отца предопределил и судьбу его детей, в частности А. Вишнякова.

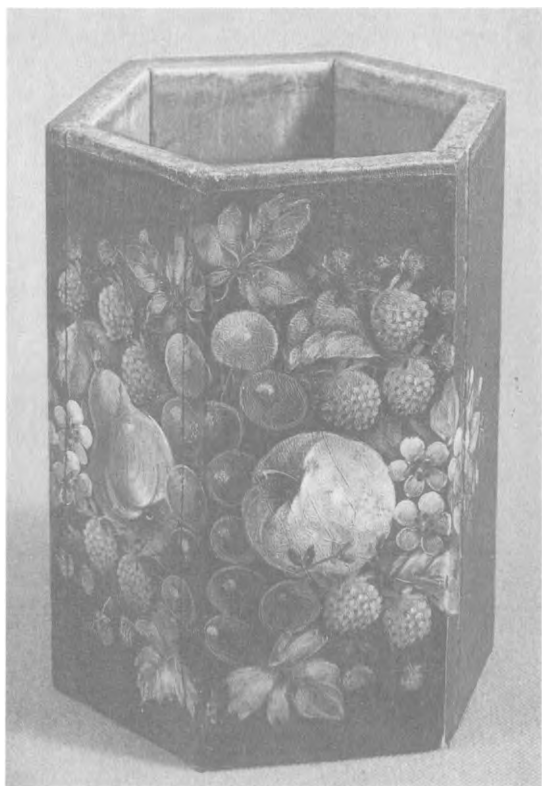
С детских лет А. Вишняков находился в производственной сфере кустарной мастерской и, вероятно, по семейной традиции серьезно готовился отцом и дядей для будущей работы как мастер-живописец. Именно в этот период ученичества (1880—1890-е годы) у А. Вишнякова была выработана зрительная и мускульная память на строго определенное композиционное построение популярных в промысле сюжетов: пейзаж, натюрморт — и сложилась традиционная (вишняковская) манера их изображения. Для мастерской братьев Вишняковых точно так же, как и для всего круга мелких кустарных «лакирных заведений» Троицкой в., было характерно свое особое понимание пейзажа, благодаря которому любой ландшафт под рукой крестьянского живописца своеобразно превращался в декоративную, ярко раскрашенную картинку, напоминающую по своим стилистическим особенностям народную графику-лубок. С серед. XIX в. лубок прочно укоренился во всей структуре народной культуры, что объективно заставляло кустарей-подносчиков, не имевших специального живописного образования, опираться в своей работе на хорошо знакомую и привычную с детства художественно-изобразительную систему лубка. Немаловажным фактом, сыгравшим свою роль в формировании творческого почерка, ряда стилизованных особенностей будущего мастера, явилась специфика «лакирного» производства Вишняковых, в частности мастерской О. Ф. Вишнякова в с. Осташково. Как известно, последняя была тесно связана с традицией лукутинской миниатюрной живописи, нередко используя ее технические приемы и живописные сюжеты в росписях по металлу, а также сохраняла на протяжении всей истории дореволюционного промысла характер смешанного производства с широким ассортиментом изделий из папье-маше и металла. Необходимо подчеркнуть осознанную ориентацию мастеров вишняковского производства, а вслед за ними и остальных кустарных производителей этого региона на профессиональную, художественную культуру города с ее сложившейся в 18—19 вв. системой эстетических ценностей

и их стремление к включению своей продукции по внешним признакам в общую стилистику изобразительной культуры города. В 1870—1880-е годы в жостовском искусстве появляются композиции, близкие по духу к станковой живописи. Наиболее популярными сюжетами становятся «Тройка», «Чаепитие», «Свидание», а также цветочные букеты и натюрморты с порхающими птицами и бабочками. Позднее все эти черты вишняковской системы росписи наиболее ярко проявятся в творчестве последнего представителя династии Афония Вишнякова.

В 1892 г. по достижении 22-летнего возраста Александр Вишняков по желанию отца поступил на испытание в Троице-Сергиеву лавру в качестве неуказного послушника<sup>9</sup>. Прожив в лавре около 4 лет, он в 1896 г. стал указным послушником<sup>10</sup> и в 1904 г. в возрасте 34 лет был пострижен в монашество с наречением имени Афоний<sup>11</sup>. Важным этапом в жизни А. Вишнякова было его рукоположение в 1906 г. в сан иеродиакона<sup>12</sup>. В этом сане он занимал должность заведующего книжным складом и иконной привратной лавкой вплоть до революции.

Таким образом, сами условия его существования должны были неизбежно привести к полной потере всякой профессиональной выучки приемам декоративной росписи. Однако этого не случилось. Феномен творческой личности А. Вишнякова в том, что 27 лет оторванности от «лакирного» промысла и крестьянской среды не заглушили в нем самобытной природы художника-живописца.

В 1919—нач. 1920-х годов в связи с национализацией Лавры и декретом СНК «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой Лавры» А. Вишняков покидает пределы монастыря. Долгие годы пребывания в нем, изолированность от окружающего мира и отсутствие близких родных, по всей видимости, помешали ему вернуться в деревню. Он разместился на частной квартире в хорошо знакомом Сергиевом Посаде, где и прожил все свои последующие годы жизни до 1937 г.<sup>13</sup> Необходимость в средствах к существованию, в определенном заработке и стремление как-то профессионально определиться в изменившихся социальных условиях в сочетании с подспудно живущей в нем духовной потребностью в творчестве обу-



словили возвращение монаха Аффония к старому семейному ремеслу.

В серед. 1920-х годов А. Вишняков неожиданно и сразу же проявляет себя как сложившийся мастер декоративного натюрморта и пейзажа. Его система росписи, сочетавшая в себе одновременно особую живописную манеру в изображении натюрмортов (письмо по «плотному»), близкую по своему духу к произведениям станковой живописи, и чисто народные приемы плоскостного графического письма в пейзаже (письмо по «сквозному»), отличалась специфическим художественным стилем и своеобразной унифицированностью сюжетов и их композиций. На протяжении всего периода творчества ему практически никогда не изменяло интуитивное чувство живописца. Аффоний Вишняков умел прекрасно соотносить конкретный характер изображения с наиболее соответствующим ему видом орнаментальной отделки предметов и органично увязывать живопись и орнамент с общим цветным фоном изделий, их фигурной формой и многофункциональным бытовым назначением. В отличие от других мастеров он активно

использовал под лаковую роспись не только плоскость поля железного подноса, но и поверхность объемных изделий различных форм, выполненных им вручную из папье-маше и дерева. В этом плане живописец предстает одновременно как типичный художник дореволюционной вишняковской традиции с ее универсальной художественной обработкой предметов быта из разных материалов, широким ассортиментом и часто идентичной сюжетикой и как уникальный мастер, являвшийся носителем в советское время исторически сложившейся к 1880—1890-м годам классической стилистики жостовского промысла. Условия ручного домашнего производства заставляли А. Вишнякова работать с ориентацией в основном на разнообразный покупательский спрос и создавать недорогую массовую продукцию. Параллельно из стен его кустарной мастерской выходили вещи высокохудожественные, выполненные с особым пониманием бытового изделия как декоративного предмета для украшения интерьера. В работах А. Вишнякова уже в серед. 1920-х годов наметилась та новая тенденция по созданию

Стакан для карандашей,  
1926—  
1928 гг.,  
дер., м., мет.  
порошок,  
лак, роспись,  
13 × 9,5 × 9,5  
см.  
ВМДПНИ,  
КП 5167.  
ЛМ 88

Коробочка,  
1926—  
1928 гг.,  
папье-маше,  
м., лак,  
роспись, выс.  
6 см, дл.  
8,5 см.  
ВМДПНИ,  
КП 5166,  
ЛМ 90

*Поднос  
с изображе-  
нием  
сельского  
пейзажа,  
нач. 1930-х  
годов, жел.,  
м., мет.  
порошок,  
лак, роспись,  
собств.  
И. П. Копы-  
ловой*

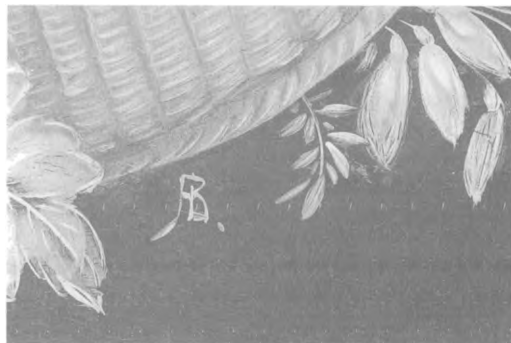


*Шкатулка  
с изображе-  
нием  
сельского  
пейзажа,  
нач. 1930-х  
годов,  
папье-маше,  
м., мет.  
порошок,  
лак, роспись,  
собств.  
И. П. Копы-  
ловой*





вещей чисто декоративного плана, которая постепенно сформировалась в промысле в 1930-е годы, когда жостовские подносы приобретают в основном репрезентативную функцию. Такие изделия А. Вишнякова, как поднос «Букет» (1925), подносы «Цветы» (серед. 1920-х годов) и «Натюрморт» (серед. 1920-х годов), тарелка «Букет цветов» с авторской надписью «Работа иеродиакона Афония Вишнякова 1926 г. одного из числа последних оставшихся монаховъ Троице-Сергиевой Лавры»<sup>14</sup>, можно рассматривать как первые образцы интерьерных подносов-панно и настенных декоративных тарелок, а их роспись как новую декоративную манеру письма, основанного на тщательно отработанных и поднятых на качественно новую ступень народных приемов маховой росписи. Новым являлось и отношение мастера к своему труду. Первым из всех художников промысла он осознал себя как творческую личность и, считая свою работу профессиональным занятием, ставил на изделиях под живописной композицией монограмму „АВ“. Наличие монограммы в сочетании с хорошо узнаваемой ма-



Поднос с росписью в виде венка из роз, 1926—1928 гг., жел., м., лак, роспись. 2,5 × 51 × 40 см. ВМДПНИ, КП 5095, МЖ 317

Фрагмент росписи подноса с монограммой А. Вишнякова

нерой письма придает его вещам особую человеческую значимость и снимает с них всякую анонимность, позволяя точно атрибутировать их в музейных собраниях.

Изделия А. Вишнякова, выполненные в 1920—30-е годы, хранятся сегодня в фондах нескольких музеев: ВМДПНИ—9 предметов, МНИ—6 предметов, ЗИХМЗ—76 предметов. Их ассортимент широк: броши, ножи для книг, стаканы для ручек, очешники, пеналы, пудреницы, коробки для табака, подносы, шкатулки, пресс-бювары, закладки, спичечницы, салфеточные кольца, кашпо, подставки



под электрические лампы, блюда и вазы. Изучение всего комплекса известных предметов позволяет выделить в творчестве Аффония Вишнякова два параллельно существующих направления в оформлении любого предмета вне зависимости от его назначения, формы и качества росписи — декоративный натюрморт и сельский ландшафт.

Декоративный натюрморт в понимании художника всегда разделялся на два типа: плодово-цветочный натюрморт (фрукты и ягоды в окружении полевых, садовых цветов, колосков хлебных злаков и пышной листвы, помещенные в корзину или собранные компактно в центре) и чисто цветочный натюрморт (красивый по подбору растений букет садово-полевых цветов). Композиция любого натюрморта строилась по «веерообразному» принципу. Такая внешне эффектная форма построения композиции, заранее предопределяющая декоративность изображаемого жанра, была разработана мастером в перв. пол. 1920-х годов на основе традиционных приемов вишняковской школы лаковой росписи. Сюжет плодово-цветочного натюрморта (яблоки, груши, виноград, слива, клубника, малина, смородина) дополнительно усиливает его декоративное звучание. Изошренная выдумка в сочетании плодов с, казалось бы, несовместимыми цветами и травами (розы, маки, клевер, васильки), собранными в одну корзину, придает композиции занимательность и позволяет развернуть на поверхности предмета феерическую цветовую картину. Звучная, хорошо продуманная палитра придает всей росписи повышенное эмоциональное настроение и особую эстетику. А. Вишняков тщательно продумывает структуру композиции натюрморта. Сознательное уплотнение и утяжеление ядра композиции (яблоки, груши, виноград) с одновременным облегчением ее «пограничных» зон (ягоды, цветы, листья), дугообразная ориентация стебельков растений по спирали делают натюрморт предельно компактным и придают всей схеме необходимую динамику, обеспечивающую натюрморту свободное существование в ограниченно-плоскостном пространстве предмета. Не теряя ощущения фактуры, чувства объема и веса природных форм, мастер уплощает локальным пятном обращенную к зрителю поверхность плодов, тем самым уравни-

новешивая их визуально кажущуюся объемность с плоскостью изделия. Просветы фона между плодами и травами придают натюрморту легкость и ажурность, с которыми органично увязана растительная или стилизованная растительно-геометрическая орнаментика борта и предмета. В цветочном натюрморте та же форма композиционного построения с уплотненным центром, движение растительных форм равномерно и симметрично идет от центра вверх и по дугообразным кривым в стороны. Садовые цветы (розы, лилии, маки) всегда изображены в центре единым локальным цветовым пятном. Внутри этого пятна проведена «разделка» формы с одновременным высвечиванием или сгущением тона в нужных местах, что придает цветам необходимый объем и хорошо вписывает их в плоскость изделия. Просветы фона делают букет воздушным и изящным. Цветовая гамма создает общее ощущение драгоценности живых красок природы.

Аффоний Вишняков создал свой узнаваемый стиль в написании пейзажа, характерной чертой которого было употребление всегда одной композиции сельского ландшафта, стилизованного под лубок. Здесь мастер полностью отказался от живописных средств и использовал технику графического письма по металлическим порошкам. Фактически он рисует весь пейзаж черной краской по золотисто-серебристому фону и лишь потом подкрашивает его дополнительно зеленой (трава), коричневой (горы, берега) и синей (река) красками в соответствии с природной сутью вещей. Мотив пейзажа прост: одинокий двускатный домик на берегу извилистой речки с зарослями кустов и с силуэтами фигурок людей вдали. В художественной интерпретации кустарного живописца основной мотив обрастает дополнительными колоритными деталями, делающими пейзаж романтическим по настроению. Так, рядом с крестьянским домом вырастает крутая гора, вдалеке появляются золотистые, освещенные закатом солнца парусники на широко разлившимся водах реки, и завершает картину горная гряда на горизонте. Простодушно соединяет он реально существующую русскую природу с элементами ландшафта дальневосточной пейзажной живописи, ибо такой сказоч-

ный мотив адекватен метафорическому мышлению крестьянского мастера. Пейзажная композиция обобщена, уравновешена и составлена из ряда последовательно удаляющихся друг за другом к горизонту планов, построенных в системе параллельной перспективы. Такая схема построения помогает двояко решить проблему пространства пейзажа. Зрительно создается иллюзия глубины, и в то же время плоскость каждого плана в сочетании с силуэтом дальней гряды, замыкающей пространство, увязывает весь мотив с плоскостью изделия. Сельский пейзаж Вишнякова, несмотря на схематичность и графическую сухость, достаточно выразителен за счет разнообразия и порой прихотливости очертаний природных форм (силуэты берегов и гор, кроны деревьев, рисунок перистых облаков). Водное пространство реки и статичная структура прямолинейно пересекающихся горизонталей (берега реки) и вертикалей (стволы деревьев) делают композицию элегичной и философски задумчивой. Иногда живописец вводит в пейзаж яркие, локальные цвета, которыми раскрашивает предварительно выполненный рисунок. Решение графического пейзажа с помощью дополнительного применения живописных средств делает его особенно праздничным и радостным, еще более повышая его декоративное восприятие и наглядно демонстрирует народные истоки внутреннего мироощущения художника.

Сохранившиеся до наших дней изделия с декоративной росписью Аффония Вишнякова хорошо выявляют большую значимость его искусства в истории промысла 1920—1930-х годов и характеризуют его как одного из лучших, талантливых и глубоко традиционных мастеров подмосковной школы лаковой росписи. Его живопись являлась как бы необходимым связующим звеном между старым дореволюционным искусством Жостова и его вишняковской линией и развивающейся на их основе новой советской школой декоративной росписи подносов. Работы этого художника, как и других старых мастеров, вернувшихся в промысел после революции, не только заново возродили к жизни и сохранили необходимую для успешного развития искусства Жостова преемственность народных традиций, но и составили основной творческий фонд

жостовской росписи тех лет, убедительно показывая широкий диапазон ее художественных возможностей. Изделия с изображением натюрмортов позволяют говорить о профессионально развитом эстетическом вкусе народного мастера, его высоким уровне владения сложной техникой 2—3-слойного письма и самобытном понимании общего цветового строя живописи как самоценного художественного элемента. Высокий уровень технического владения живописными приемами лаковой росписи после длительного перерыва в самостоятельной работе можно объяснить тем, что, находясь в Лавре в течение многих лет на должности заведующего книжным складом и имея доступ к изобразительной продукции, А. Вишняков мог заниматься в свободное время рисунком, живописью и тем самым сохранять свои профессиональные навыки.

В заключение необходимо привести слова А. В. Бакушинского о А. Вишнякове. Это единственное имеющееся упоминание о мастере в литературе 1930-х годов: «А. Г. Вишняков — большой и своеобразный мастер декоративного натюрморта. Его цветы, фрукты, птицы и насекомые, его пейзажи подкупают жизнерадостной чувственностью, непосредственным очарованием наивного реализма. По стилю и приемам живописи они безукоризненно мастеровиты. А. Г. Вишняков разбрасывает на поверхности мелких бытовых вещей из папье-маше и дерева свои яркие, веселые букеты, гроздья винограда, группы яблок, груш, вишен с ползающими по ним бабочками, жуками, гусеницами, сам лакирует и отлично полирует. Эти вещи... очень нравятся, быстро раскупаются в наших московских магазинах и на месте, в Загорске (бывшем Сергеевом Посаде)»<sup>15</sup>.

\*

<sup>1</sup> РГАДА. Ф. 1204, Троице-Сергиева Лавра. Оп. 1. Ч. IX. Ед. хр. 16800.

<sup>2</sup> РГАДА. Ук. ф. Оп. 1. Ч. VIII. Ед. хр. 15079.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> В фондах ВМДПНИ хранится овальный поднос с росписью под «червячок» с клеймом: «Фирма существуеть съ 1785 г. Мастер Леонтий Филипповичъ Вишняковъ», датируемый 1880-ми годами.

<sup>5</sup> Архивные данные позволяют установить 1885 г. как дату ухода Е. Ф. Вишнякова богомольцем в монастырь.

<sup>6</sup> Опубликовано в кн.: *Богуславская И., Графов Б.* Искусство Жостова. Л., 1979. Ил. 13, 14.

- <sup>7</sup> Уханова И. Н. Русские лаки в собрании Эрмитажа. Л., 1964. С. 22. Как указывает И. Н. Уханова, с 1840-х годов в лукутинском производстве «заметно возросло число поделок, украшенных броскими сюжетными сценами или архитектурными пейзажами — преимущественно изображениями московских церквей». Популярность таких сюжетов могла навести братьев Вишняковых на мысль создать аналогичную роспись на металлическом подносе.
- <sup>8</sup> РГАДА. Ук. ф. Оп. 1. Ч. VIII. Ед. хр. 14908.
- <sup>9</sup> Там же. Ед. хр. 15079.
- <sup>10</sup> Там же. С 1896 по 1904 г. А. Вишняков был указным послушником с исполнением послушания в привратной лавке.
- <sup>11</sup> РГАДА. Ук. ф. Оп. 1. Ч. IX. Ед. хр. 16434.
- <sup>12</sup> Там же. Ед. хр. 16800. А. Вишняков был рукоположен в духовный сан в церкви Покрова Святой Богородицы при Московской Духовной Академии самим ее ректором, епископом Евдокимом.
- <sup>13</sup> В 1937 г., по свидетельству дочери сергиево-посадского врача Е. Н. Королевой, лично знакомой с мастером, он был репрессирован за связи с «врагом народа».
- <sup>14</sup> Опубликованы в кн.: Богуславская И., Графов Б. Указ. соч. Ил. 21, 22; Искусство жостовских мастеров: Комплект из 25 цветных открыток. М., 1979.
- <sup>15</sup> Бакушинский А. В. Русские художественные лаки // Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981. С. 275—276.

## НЕИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК БЕЛОРУССКОЙ ГОТИКИ XV в.

*Р. В. Боровой, А. Н. Кушнеревич*

На юго-восточной окраине д. Вселюб<sup>1</sup> рядом с памятником природы — пейзажным парком XIX в. возвышаются стены небольшого кирпичного костела.

Планировочная структура сооружения очень проста. К небольшому почти квадратному в плане основному объему примыкает с востока удлинённый пресбитерий (хор), завершающийся граненой апсидой. Справа и слева от пресбитерия — две несимметричные (в плане) сакристии (южная, более сложных очертаний, — явно поздняя пристройка). Основным архитектурным акцентом является трехъярусная башня в стиле неоготики, возвышающаяся перед плоскостью главного фасада. Завершение башни, крыша и система перекрытий основного объема, пресбитерия и северной сакристии, а также все элементы интерьера уничтожены пожаром (60-е годы нашего века).

Неоготическое оформление башни и западного фасада, явно принадлежащее архитектуре кон. XIX — нач. XX в., плохо сочетается как со строгим лаконичным решением остальных фасадов, так и с явной архаичностью планировочной и объемно-пространственной структуры памятника в целом<sup>2</sup>.

Этот, если можно так выразиться, архитектурно-стилистический диссонанс, четко выступающий во внешнем облике костела, сразу ставит перед исследователем ряд интереснейших проблем — датировка памятника, его первоначальный облик, архитектурно-стилистическая характеристика, место в истории белорусской архитектуры и т. д.

Как известно, появление отдельных готических элементов в памятниках монументальной архитектуры народов, входивших в состав Великого княжества Литовского, и, в частности, в белорусской архитектуре, датируется вт. пол. XIII — нач. XIV в., причем наиболее полное выражение этот стиль получил в культовой архитектуре<sup>3</sup>. Однако толь-

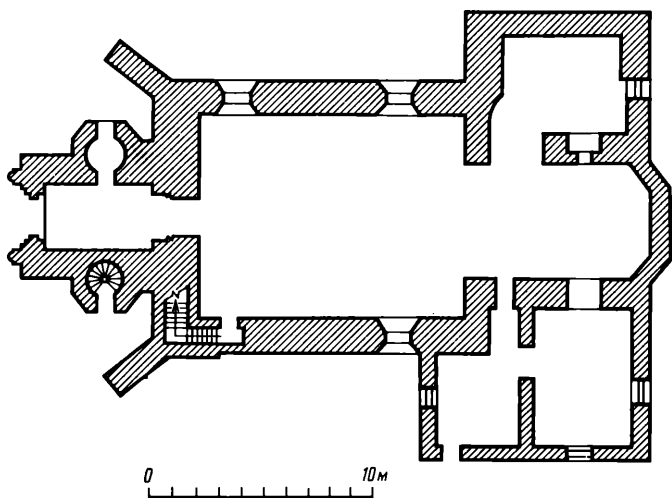
ко применительно к памятникам XV—XVI вв. можно говорить о достаточно широко усвоении как конструктивно-декоративных элементов, так и объемно-пространственных решений, восходящих к традициям позднеготической архитектуры Центральной Европы (главным образом Польши, Пруссии и Чехии).

К сожалению, практически все сохранившиеся памятники белорусской готики относятся к XVI в., т. е. к эпохе «последних переживаний» этого стиля, эпохе, для которой характерно, помимо прочего, наличие многих черт ренессансной архитектуры.

На материале этих памятников хорошо прослеживаются уже полностью сформировавшиеся «самобытные черты белорусской готики»<sup>4</sup>. Однако для изучения более ранних этапов становления этого стиля материала, имеющегося в распоряжении исследователей, явно недостаточно. Кроме памятников, известных по описаниям, иконографическим источникам и по материалам археологических раскопок, возможность изучения которых в значительной степени ограничена, исследователи располагают только одним сохранившимся памятником ранней белорусской готики, введенным в научный оборот, — это костел в д. Ишкольд, датируемый 1472 г.<sup>5</sup>

Даже рассматривая раннеготические сакральные памятники на территории Великого княжества Литовского в целом, исследователь может оперировать менее чем десятком более или менее сохранившихся объектов, к тому же значительно перестроенных в XVII—XVIII вв.<sup>6</sup>

Таким образом, каждый новый памятник, вводимый в научный оборот, не только значительно расширяет источниковедческую базу проблемы, но и может существенно повлиять на картину в целом. Тем более если он обладает, как в данном случае, неизвестными ранее в данном регионе архитектурно-стилистическими особенностями.



Костел в д. Вселюб. Современное состояние. Вид с северо-запада

План костела. Схематические обмеры выполнены бригадой архитекторов под руководством В. И. Ткачева

Как ни странно, костел во Вселюбе до сих пор совершенно не привлекал внимания исследователей белорусской архитектуры. Он не упоминается ни в белорусской энциклопедии, ни в соответствующем томе «Свода памятников...»<sup>7</sup>.

Не упоминается этот костел и в работах польских историков архитектуры 1920—1930-х годов. Так, например, Ю. Ремер, в своем обзоре памятников монументальной архитектуры Новогрудчины<sup>8</sup> впервые давший стилистическую характеристику костела в Ишкольде, введя его тем самым в научный оборот, совершенно не упоминает находящийся в этом же регионе Вселюбский костел.

В польских краеведческих изданиях

XIX—нач. XX в. некоторые авторы, кратко описывая Вселюб, упоминают и о закладке здесь первого костела, относя это событие к XVII, XVI или даже к XV в.<sup>9</sup>

К сожалению, все эти сообщения представляют собой набор противоречащих одна другой дат, приводимых без ссылок на источники, без анализа и без какого-либо соотнесения с существующим сооружением. Это делает невозможным использование этих работ как отправной точки для историографического исследования проблемы, в лучшем случае они могут вызвать чисто академический интерес ранней датировкой костела.

М. Балиньски (см. примеч. 9) относит первое упоминание собственно Вселюба в письменных источниках к 1433 г. (по другим данным — 1438), ссылаясь на жалованную грамоту, выданную Великим князем Сигизмундом Кейстутовичем Андрею Немировичу, где наряду с другими именами упоминается и Вселюб<sup>10</sup>.

Более детальное изучение проблемы дает все основания полагать, что этот документ является только подтверждательным и Вселюбом владел еще Ян Немира, конюший Великого князя Витовта (впервые упоминается в 1398 г.<sup>11</sup>; в 1412—1413 гг. — великокняжеский наместник (староста) в Полоцке<sup>12</sup>). Подтверждением этому может служить тот факт, что Николай Немирович (брат Андрея) именуется в документе 1471 г.<sup>13</sup> «дедичем Вселюба», т. е. Вселюб принадлежал по меньшей мере трем поколениям этого рода и являлся главным родовым именем Немировичей.

Упомянутый документ 1471 г. посвящен вопросам имущественного обеспечения выстроенного Николаем Немировичем костела в своем имении Ишкольде (в литературе костел датируется 1471—1472 гг.). В другом документе, относящемся к 1489 г.<sup>14</sup>, упоминается «плебан Вселюбский», т. е. настоятель Вселюбского костела.

Трудно предположить, чтобы Николай Немирович строил каменный костел в Ишкольде — одним из своих многочисленных имений (по данным этого же документа), в то время как в его древнем родовом гнезде такой костел еще не был возведен.

Строительство каменного костела во Вселюбе, на наш взгляд, непосредственно



связано с событиями 1413 г. На сейме в Городле 47 литовских бояр (по выбору самого Витовта) были приняты польскими панами в свои гербы и стали так называемыми «гербовыми братьями» знатнейших польских родов.

Непременным условием при этом была принадлежность «гербовых братьев» к католицизму. В числе первых (по значению) литовских бояр, получивших в Городле гербы, источники называют Яна Немиру (герб Ястрженец)<sup>15</sup>. Этим же Яном Немирой и был, очевидно, построен каменный костел во Вселюбе, причем не обязательно после 1413 г., так как католиком он мог стать гораздо раньше. (Сам Витовт, например, принял католичество еще в 1385 г., причем вторично.)

Связь этого костела с Яном Немирой косвенно подтверждается и тем обстоятельством, что в «Визитных описаниях...» XVIII и XIX вв. костел дается как выстроенный под титулом Иоанна Крестителя<sup>16</sup>. Этому же святому был посвящен и один из алтарей костела<sup>17</sup>. В то же время костел в Ишкольде, заложенный, как мы знаем, Николаем Немировичем, был освящен в честь св. Николая — патрона фундатора.

Как видим, документальные источники (хотя и косвенные) позволяют высказать достаточно обоснованную гипотезу о постройке каменного костела во Вселюбе в перв. четв. XV в.

К сожалению, нам не удалось обнаружить ни подлинник, ни даже копию пер-

воначального фундуша\* этого костела. Ряд подлинных документов XVII в. и позднейших копий документов XVI в., обнаруженных нами в хранилищах Минска и Вильнюса, относятся собственно к имению Вселюб и не содержат каких-либо данных по ранней истории интересующего нас памятника.

Изученный нами комплекс инвентарей Вселюбского костела<sup>18</sup> охватывает период в 200 лет (самый ранний относится к 1716 г., последний — к 1907) и содержит 13 «Инвентарей», из которых 8 — XVIII в. Сопоставление этих «Инвентарей» (как правило, весьма отрывочных, так как авторы не ставили перед собой цели дать сколько-нибудь полное архитектурное описание костела) позволяет нам представить себе облик памятника до основных перестроек<sup>19</sup>. Так, мы узнаем, что в XVIII в. пресбитерий и левая сакристия (правая пристроена на рубеже XIX в.) были перекрыты кирпичными сводами, тогда как основной объем имел плоский деревянный потолок, конструктивной основой которого являлось балочное перекрытие\*\*. Балки опирались только на бо-

*Костел, вид с востока, архивное фото (1923 г.)*

*Костел, вид с севера, архивное фото (1923 г.)*

\* *Fundusz* — документ, удостоверяющий факт основания (закладки) костела или монастыря и одновременно обеспечивающий его дальнейшее функционирование (регулярные денежные взносы с определенных имений, крестьянские повинности и т. п.).

\*\* «...Suffit z descek na balkach ukladany... in prezbiterio jednak nayduie się suffit z muru czyli sklepienie...» (ЦГИА БССР. Ф. 1781. Оп. 27. Ед. хр. 549. С. 1 // Инвентарь... 1783).

ковые стены основного объема, без каких-либо промежуточных опор в интерьере.

В центре западного фасада находился небольшой притвор, имевший такой же потолок. Изнутри костела, над входом, находился эмпорий (по «Инвентарям» — «хор органный») — деревянный настил, опирающийся на две кирпичные колонны («каменный хор» появляется только в «Инвентаре» 1830 г.). В отличие от этой в целом весьма примитивной конструкции лестница, ведущая на хор, изначально была устроена в толще стены костела, в юго-западном углу (сохранилась). Это позволяет предположить, что лестница имела первоначально еще какие-то, более важные функции — например, ход в башню, которая, весьма возможно, была (или предполагалась) на углу главного фасада. (И. Жмигродский глухо упоминает о какой-то башне этого костела, обрушившейся еще в XVII в.)

Плоскость западного фасада завершалась высоким треугольным фронтоном. Основным архитектурным акцентом этого фасада было огромное (!) рельефное изображение креста, выполненное из кирпича-железняк (возможно, нервюрного), начинавшееся прямо над кровлей притвора.

Особую выразительность костелу придавали два мощных ступенчатых контрфорса, расположенных по бокам. Поставленные под углом к плоскости фасада, они создавали силуэтную основу для треугольного фронтона — их ломаная линия создавала ощущение легкости, устремленности ввысь.

Костел в XVIII в. был покрыт гонтом. Основной объем имел высокую двускатную кровлю, пресбитерий — такую же, переходившую на апсиде в граненую, причем кровля пресбитерия завершалась значительно ниже уровня кровли основного объема\* и примыкала к щипцу восточного фасада (возможно, и сами стены пресбитерия были чуть ниже, чем стены основного объема). Сакристия имела однокатную кровлю, примыкавшую к северной стене пресбитерия. Основной объем освещался четырьмя окнами (по два на каждом боковом фасаде). В апсиде, над главным алтарем, находилось еще

одно овальное окно и одно окно в сакристии, снабженное железной решеткой. Судя по «Инвентарям...», основные перестройки, существенно повлиявшие на внешний облик костела, относятся к концу XVIII в. (после пожара 1789 г.) и к 1897 г., когда, по свидетельству «Инвентаря» 1907 г.<sup>20</sup>, западный фасад приобрел свой теперешний облик (сохранились только угловые контрфорсы).

Перейдем теперь к данным, полученным в результате натурных и археологических исследований, проведенных авторами в 1986—1987 гг. Размеры памятника по основным осям равны соответственно 23,5 и 13 м<sup>21</sup>, что практически совпадает с параметрами костела Николая в Каунасе — 24 и 12,9 м, датируемого перв. пол. XV в. (датировка и размеры даются по А. С. Янкевичене). В интерьере размеры основной части костела равны 12,8 × 9,8 м. Толщина стен колеблется от 130 до 140—145 см.

Весьма значительные повреждения штукатурного слоя (как снаружи, так и в интерьерах) позволили провести исследование кладки, не прибегая к зондажам, практически по всему объему памятника. Стены сооружены в технике готической кладки из кирпича с гладкой поверхностью размером: 28—29 × 13—14 × 8—9 см на известково-песчаном растворе. Использован как кирпич светлого цвета, так и пережженный лилового оттенка, что оживляло поверхности стен и создавало своеобразную полихромия. Однако на фасадах костела не прослеживаются те выполненные из пережженного кирпича орнаментальные узоры, которые были характерны для многих памятников белорусской культовой архитектуры конца XV—перв. пол. XVI в. На длинных боковых гранях некоторых кирпичей имеется сетчатый орнамент.

В местах, где глубоко повреждена лицевая поверхность кладки, прослеживается забутовка валунными камнями размером 20—40 см. Кирпич Вселюбского костела очень близок по своим размерам к кирпичу так называемой гражданской постройки, раскопанной на «Замке» в Новогрудке и датируемой серед.—вт. пол. XIV в., а также таких памятников XV в., как замок Витовта в Гродно, Кафедральный собор и Николаевский собор в Каунасе<sup>22</sup>. Швы кладки, имеющие ровную,

\* «...dach lamany gatami kryty...» (ГИА Белоруси. Ф. 1781. Оп. 27. Ед. хр. 592. С. 42 // Инвентарь... 1830).



заглаженную поверхность, достигают толщины 2—3, а кое-где — 3,5 см, что характерно для памятников белорусской архитектуры XIV—перв. пол. XV в.

Визуальное обследование также позволило выявить определенную временную последовательность ряда конструктивных элементов основного объема и интерьеров костела, что, в свою очередь, дает возможность идентифицировать некоторые из этих элементов как первоначальные, т. е. относящиеся к XV в. Изложение этих наблюдений и их детальный анализ заняли бы слишком много места, поэтому ниже приведены только основные выводы.

Северный фасад первоначально имел 1 окно, а южный—2. Эти окна достигали в высоту почти 5 м, а в ширину 1,7—1,5 м. Окна имели характерную для готики стрельчатую форму—в кладке верхней части одного из окон южного фасада можно проследить первоначальный профиль перемычки.

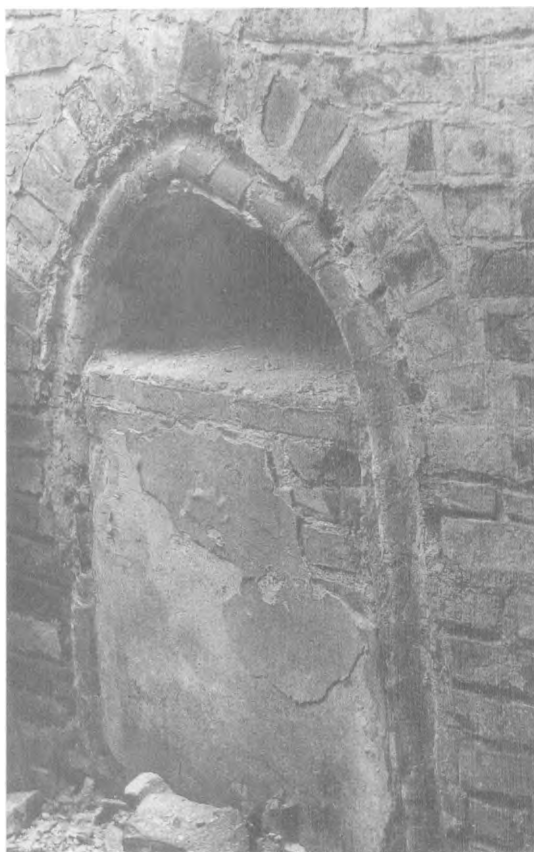
На западном фасаде было только 1 окно, меньших размеров, с полуциркульной перемычкой, смещенное к северу относительно оси симметрии.

В алтарной части было 2 окна. Сакристия освещалась одним небольшим окном стрельчатой формы (сохранилось в первоначальном виде).

На южном фасаде костела обнаружена очень важная деталь, по которой можно судить о высоте первоначального сооружения XV в.—фрагмент карниза из профилированного кирпича (выкружка).

В интерьерах прослеживаются следы так называемой «триумфальной арки», соединявшей основной объем с алтарной частью и имевшей, скорее всего, стрельчатую форму. Арка опиралась на восточную стену основного объема и несла нагрузку не только восточного фронтона, но также частично сводов основного объема и алтарной части, следы которых прослеживаются на северной и западной стенах костела. В сакристию можно было пройти через дверной проем в виде стрельчатой арки в северной стене пресбитерия, выложенной из кирпича сложного профиля. В юго-восточном углу сакристии выявлены остатки звездчатых сводов.

Одним из основных компонентов натуральных исследований памятников архитектуры являются археологические раскопки. Тем более это было необходимо

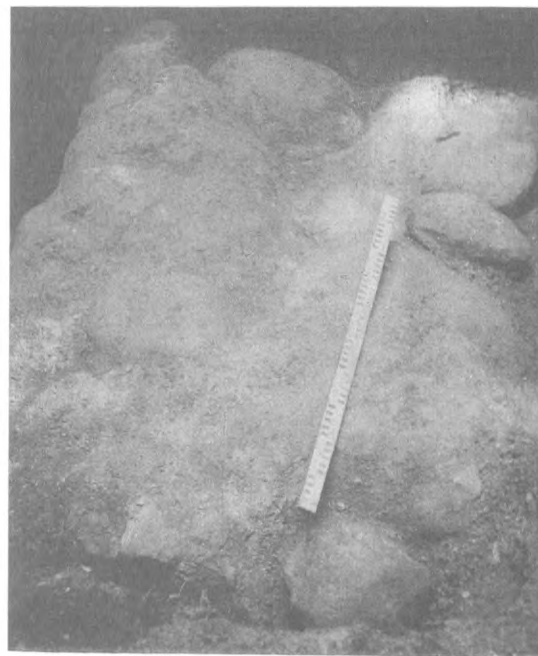
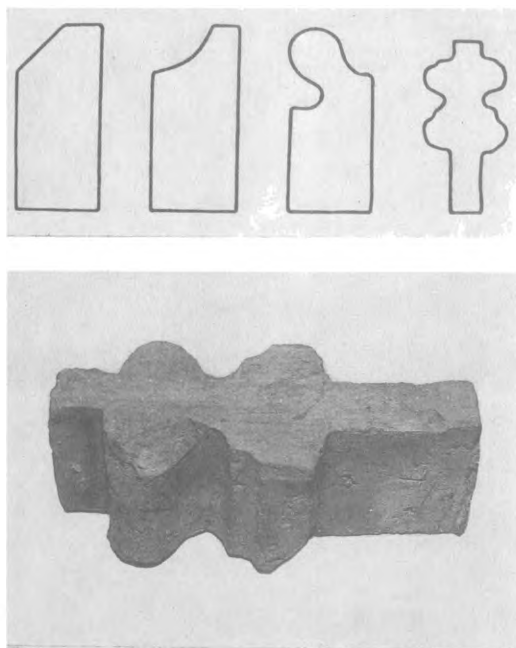


*Первоначальный вход в сакристию*

*Фрагмент фундамента южной стены и контрфорса. Вид с юго-запада. Раскопки А. Н. Кушневича*



в данном случае как для окончательного подтверждения датировки, так и с целью получения дополнительных материалов для реконструкции первоначального плана и архитектурного облика костела в целом.



Типы  
фасонного  
кирпича  
XV в. из  
костела  
в д. Вселюб

Нервюрный  
кирпич XV в.

Фундамент  
опорного  
столба  
в центре  
костела.  
Раскопки  
А. Н. Кушнеревича

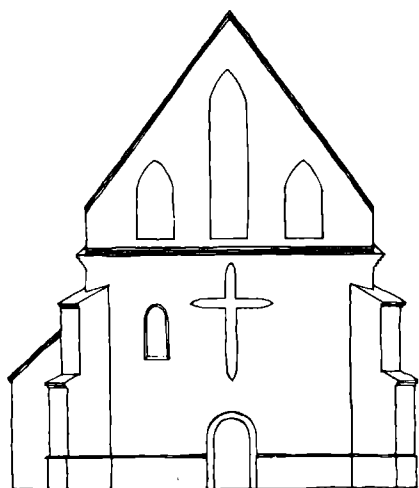
Всего на памятнике было заложено 6 шурфов общей площадью 34 кв. м<sup>23</sup>. В ходе раскопок установлено, что стены костела сооружены на фундаментах из валунов больших и средних размеров на известково-песчаном растворе. Подошва фундамента покоится на материке. Мощность фундамента от древнего уровня земли, т. е. от глубины 1,1 м до подошвы, равна 1,6—2 м.

В нижней части фундаментов первые два ряда валунов положены насухо. Кирпичная кладка начинается на глубине 0,5—0,7 м. В аналогичной технике сооружен и фундамент северной сакристии. Между фундаментами основного объема и этой сакристии имеется перевязка, что указывает на синхронность их строительства.

В шурфах возле апсиды, а также в центре южного фасада костела были расширены фундаменты контрфорсов прямоугольной формы. Их вынос достигает 2 м, а ширина 1,3—1,5 м. Такие размеры контрфорсов позволяют утверждать, что они, несомненно, несли конструктивную нагрузку. Позднее, в памятниках белорусского зодчества XVI в., эта нагрузка передавалась в основном на стены. Соответственно и контрфорсы позднейшего периода сооружались более узкими и имели меньший вынос за линию стен.

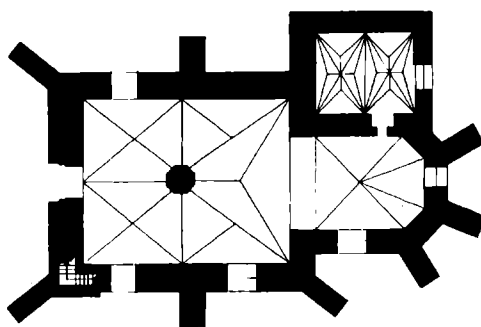
В шурфе, заложенном в интерьерах костела, было обнаружено большое количество как целых экземпляров, так и фрагментов брускового кирпича, плоской и волнистой черепицы, а также нервюрного кирпича сложного профиля. Здесь же был обнаружен важнейший из утраченных конструктивных элементов интерьера, делающий этот костел не только древнейшим из сохранившихся готических памятников Беларуси, но и уникальным по своим пространственно-конструктивным характеристикам. В центре костела обнаружен фундамент опорного столба, 2,1 × 2,2 м, сооруженный из валунов камней больших и средних размеров, на известково-песчаном растворе. Фундамент сохранился на высоту 1,2 м. Состав раствора и размеры кирпича соответствуют кладке стен основного объема, т. е. столб представляет собой часть первоначальной конструкции сооружения. Это позволяет утверждать, что первоначально костел строился как одностолпное сооружение, перекрытое кирпичными (нервюрными) сводами<sup>24</sup>.

На основании всего комплекса архивных, историко-библиографических и натурных исследований авторами была предложена следующая реконструкция первоначального плана и наружного облика Вселюбского костела. Визуальные



наблюдения при сопоставлении их с данными «Визит...» позволяют высказать некоторые предположения и о дальнейшей строительной истории сооружения. Первоначальные своды костела рухнули, вероятно, во 2-м пол. XVI в.<sup>25</sup> Об этом свидетельствует докладка верхней части стен пресбитерия (сохранилась на высоту около 2 м), произведенная хотя и из кирпича XV в., но уже в новой, ранессансной технике кладки. При этой перестройке, которую мы можем датировать рубежом XVI—XVII вв., использовался как нервюрный кирпич рухнувших сводов, так и, вероятно, кирпич разобранных контрфорсов боковых фасадов и апсиды и, возможно, восточного фронтона. Вероятно, при этой же перестройке были стесаны нервюры сводов северной сакристии, что довольно часто практиковалось в европейской архитектуре периода Ренессанса. Каменные своды были восстановлены только в пресбитерии (см. выше данные «Визит...» XVIII в.), а основной объем получил плоский деревянный потолок. Кровля была выполнена из плоской черепицы (38,5—39 × 16—17 × 2—2,5 см), многочисленные экземпляры которой были обнаружены в ходе раскопок.

Позднее (вероятнее всего, в конце XVIII в.) в северной стене костела было пробито еще 1 окно и были изменены форма и размеры 3 первоначальных окон основного объема. Нижняя часть их была заложена бороздчатым кирпичом (25—26 × 13—14 × 5—6 см), и по меньшей мере с одной стороны они были растесаны, и вместо стрельчатого завершения этим



же кирпичом была выложена полуциркульная перемычка.

Прежний проход из пресбитерия в сакристию был также заложен снизу и превращен в маленькое окно. Для нового входа в сакристию была использована ниша, находившаяся рядом, ближе к триумфальной арке,—она была пробита и немного растесана.

Пока не ясно, к какой перестройке следует отнести появление 2 подвалов (крипт) у северной стены костела. Третий подвал, по документам XVIII в., находился под притвором, т. е. под башней главного фасада. Цилиндрические своды подвалов выполнены ложками кирпича-железняка темно-красного цвета (средний размер: ? × 25 × 4 см). В кладке подвалов, особенно в нижних частях, встречается бытая черепица.

В заключение попытаемся очертить круг возможных архитектурных аналогов данного памятника. Как уже упоминалось, до последнего времени одностолпный тип храма, подобный Вселюбскому,

*Первоначальный вид (западный и южный фасады) костела в д. Вселюб. Реконструкция авторов. Художник В. В. Глинник*

*Первоначальный план костела в д. Вселюб. Реконструкция авторов. Художник В. В. Глинник*

не был известен в истории белорусской архитектуры. Однако белорусским зодчим был известен такой тип сооружений — об этом свидетельствует обнаруженная ленинградской исследовательницей на территории Новогрудского замка одностолпная гражданская постройка, датируемая серед.—вт. пол. XIV в. (см. примеч. 22). В культовой архитектуре Литвы одностолпные храмы пока также неизвестны. В зодчестве Прибалтики этот тип сооружений представлен храмом XII в. в Икшкеле (Латвия) и костелом XV в. в Ристи (Эстония)<sup>26</sup>. Гораздо шире одностолпные храмы, в том числе прямоугольные, распространены на территории Западной Европы, где они бытовали с XI по XVI в.<sup>27</sup>

В XIII—перв. пол. XIV в. этот архитектурный тип часто встречается в культовом зодчестве Скандинавии. В этот же период и позднее, до XVI в. включительно, целый ряд подобных сооружений был возведен на территории Польши, Чехии, Словакии, Австрии, Германии.

Всего же в светском и культовом зодчестве стран Северной и Центральной Европы насчитывается около 160 одностолпных сооружений<sup>28</sup>.

Хотя белорусские земли в XIV—XV вв. имели достаточно развитые экономические и культурные отношения с Чехией, Германией и другими странами, данный тип культового сооружения был заимствован, скорее всего, из соседней Польши, с которой в кон. XIV—нач. XV в. имелись уже постоянные тесные связи как политического, так и чисто сакрального характера.

Остается пока неясным, в какой степени этот тип костела был распространен в архитектуре Беларуси. Весьма возможно, что была лишь отдельная реплика на строительство этих сооружений в Центральной и Северной Европе, однако несомненно, что костел во Вселюбе является памятником художественного сотрудничества белорусских земель с западноевропейскими странами в XIV—XV вв. и одновременно важным звеном в картине эволюции культового зодчества Беларуси периода «ранней восточноевропейской готики».

\*

<sup>1</sup> Д. Вселюб — центр сельсовета Новогрудского района Гродненской области Беларуси, в 12 км к северу от Новогрудка.

<sup>2</sup> Памятник впервые обследовал (летом 1986 г.) начальник отдела исторических исследований ПО «Белреставрация» Р. В. Боровой. Это обследование, дополненное историко-архивными изысканиями, послужило основой для предложенной исследователем датировки памятника. См.: Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1987. № 2. Вторичное, более детальное обследование было произведено летом 1987 г. аспирантом Института истории АН Беларуси Кушнеревичем А. Н. Им же произведены археологические раскопки памятника.

<sup>3</sup> *Квитницкая Е. Д.* Малоизвестные зальные сооружения Белоруссии конца XV — начала XVI в. // Архитектурное наследство. 1967. Вып. 16; *Ян-квявічэне А. С.* Самабытныя рысы беларускай готыкі // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 1.

<sup>4</sup> Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мінск, 1985. Т. 2. С. 155—156; *Чантурыя В. А.* История архитектуры Белоруссии. Минск, 1985. С. 39, 101—102.

<sup>5</sup> Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Брэсцкая вобласць. Мінск, 1984. С. 83.

<sup>6</sup> *Гриневицкоте-Янквявічэне А.* Основные черты пространства и формы однонефных и зальных готических зданий Литвы // Научные труды высших учебных заведений Лит. ССР. Строительство и архитектура. 1961. № 1. С. 238.

<sup>7</sup> Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гродзенская вобласць. Мінск, 1986.

<sup>8</sup> *Remer J.* Architektura monumentalna w województwie Nowogrodzkiem // Nowogrodzkie; praca zbiorowa wydana staraniem polskiego towarzystwa krajoznawczego. W-wa, 1926.

<sup>9</sup> *Baliński M., Lipiński T.* Starozytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym. W-wa, 1846. Т. III. S. 650. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich. W-wa, 1895. Т. XIV. S. 65; *Nasze kościoły. Djececja Mińska (Ks. J. Żyskar).* W-wa, 1912. S. 331; и др. Из краеведческой литературы перв. пол. XX в. наиболее характерна работа И. Жмигродского: *Żmigrodzki J.* Nowogródek i okolice. Nowogródek, 1927.

<sup>10</sup> Сама грамота или ее копия нами не обнаружена, однако она часто упоминается в перечнях документов по имени Вселюб, составленных в XVII в. См. ЦГИА Беларуси. Ф. 694. Оп. 1. Ед. хр. 3329, 3334, 3377; Оп. 2. Ед. хр. 1270.

С другой стороны, близость Новогрудка, а также весьма вероятная принадлежность топонимической основы «Люб» к древнеславянскому топонимическому пласту позволяет предполагать большую древность этого поселения, хотя археологических памятников эпохи Киевской Руси в окрестностях Вселюба пока не зафиксировано.

<sup>11</sup> *Boniecki A.* Poczet rodow w Wielkim Księstwie Litewskim w XV i XVI ww. W-wa, 1887. S. 205.

<sup>12</sup> *Wolff J.* Senatorowie i dygnitarze Wielkiego Księstwa Litewskiego. Kraków, 1885. S. 44.

<sup>13</sup> *Codex diplomatikus ecclesiae cathedris necnon dioceseos Vilnensis.* 1. Kraków, 1948. N 197.

<sup>14</sup> *Ibid.* N 361.

<sup>15</sup> *Semkowicz Wl.* O litewskich rodach bojarzskich zbratanych z szlachta polską w Horodle r 1913 // Miesięcznik Heraldyczny. 1914. N 5—6. S. 96—103.

<sup>16</sup> ЦГИА Беларуси. Ф. 1781. Оп. 1. Ед. хр. 549 // Инвентарь... 1783 г.

<sup>17</sup> Там же. Ед. хр. 480 // Инвентарь... 1867 г.

- <sup>18</sup> ЦГИА Беларуси. Ф. 1781. Оп. 27. Ед. хр. 465, 480, 489, 494, 497, 509, 518, 524, 534, 549, 581, 592; Ф. 1781. Оп. 26. Ед. хр. 1499; ОР ВГУ. Ф. 4. Ед. хр. 35921.
- <sup>19</sup> Многие детали этих описаний явно относятся к древнейшему (первоначальному) облику этого архитектурного памятника — например, крест на главном фасаде, лестница и т. д. Это позволяет нам использовать данные этих «Визит...» как источник для воссоздания первоначального облика костела.
- <sup>20</sup> ЦГИА Беларуси. Ф. 1781. Оп. 26. Ед. хр. 1499.
- <sup>21</sup> По данным «Инвентаря...» 1830 г., Вселюбский костел имел следующие размеры: « $37\frac{1}{4}$  локтя × 18 локтей, высота — 15 локтей», т. е. 24,2 × 11,7 м при высоте 9,7 м (ЦГИА БССР. Ф. 1781. Оп. 27. Ед. хр. 592).
- <sup>22</sup> Малевская М. В. Архитектурный комплекс Новогрудского детинца XIII—XIV вв. // Древнерусское государство и славяне. Минск, 1983. С. 124; *Abramauskas S. Plytu dydziai XIV—XV amziu Lietuvos architekturos paminkluose // Valstybines LTSR architekturos paminkl, apsaugos inspekcijos metraštis. 1. Vilnius, 1958. S. 36.*
- <sup>23</sup> Кушнеревич А. Н. Отчет о проведении архитектурно-археологических исследований в д. Вселюб Новогрудского р-на в мае—июне 1987 г. // Архив Института истории АН БССР.
- <sup>24</sup> Опорный столб имел, скорее всего, восьмигранную форму и завершался пучком нервюр. Основной объем был перекрыт крестовыми сводами, что характерно для аналогичных сооружений Центральной и Северной Европы. В сакристии, как уже упоминалось, были звездчатые своды.
- <sup>25</sup> Польские исследователи отмечают, что основной причиной плохой сохранности одностолпных сооружений является относительно малая устойчивость сводов при сотрясении от ударов деревянных конструкций кровли во время пожаров. См.: *Malachowicz E. Średniowieczne budowle jednofilarowe na Śląsku // Prace Naukowe Instytutu Historii Architektury Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej. Wrocław, 1973. Monografie 6. N 7.*
- <sup>26</sup> Вага В. Я. Памятники архитектуры Эстонии. Л., 1980. С. 84; Памятники искусства Советского Союза. Белоруссия, Литва, Латвия, Эстония: Справочник-путеводитель. М., 1986. С. 404.
- <sup>27</sup> *Grzybkowski A. Małopolskie kościoły XIV wieku // wartalnik architektury i urbanistyki. 1986. T. 31, z. 2. S. 212.*
- <sup>28</sup> *Malachowicz E. Op. cit. S. 22.*

# МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК НОВГОРОДСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XV в.

*Д. А. Петров*

Во время работы в архиве ПОИА в делах фонда П. П. Покрышкина<sup>1</sup> и К. К. Романова<sup>2</sup> среди материалов о церквях Новгородской губернии мы наткнулись на глухое упоминание о церкви Иоанна Богослова в Велебцах на Шелони как о «церкви новгородского типа с пониженной подпружной аркой и голосниками». К. К. Романов также ссылается на фотографии П. П. Покрышкина<sup>3</sup>, поиск которых оказался безрезультатным. Кроме того, в этом архиве хранятся метрика церкви<sup>4</sup>, впрочем повторяющая более раннюю метрику из Новгородской консистории<sup>5</sup>, и паспорт ГАИМК, составленный Л. М. Шуляк в 1924 г.<sup>6</sup>, с рисунками и описаниями, видимо выполненными по материалам П. П. Покрышкина. К счастью, в фондах Новгородского музея сохранилось несколько фотографий церкви, по которым можно составить достаточно полное представление о ее наружном облике<sup>7</sup>.

Церковь находилась на берегу Шелони, в сельце Велебицы (Белевицы) Свинорецкого погоста Шелонской пятины<sup>8</sup>. Время построения церкви неясно. Оба составителя метрик, ссылаясь на народное предание, утверждают, что церковь построена Иваном Васильевичем Грозным по случаю победы над новгородцами и «зывается обыденною». Известно, что в 1580-х годах церковь получала ругу<sup>9</sup>.

До 1832 г. к западной стене церкви был пристроен двухэтажный деревянный притвор, замененный в этом году на каменный. В 1883 г. была построена каменная двухъярусная колокольня. В 1901 г. было решено расширить храм, сохраняя древние части. Оживленная переписка в апреле—сентябре 1901 г. между Императорской Археологической комиссией и Новгородской консисторией окончилась разрешением консистории на строительство нового храма, который стоит и доньше. В 1908 г. П. П. Покрышкин при обсуждении перестройки церкви Введен-

ской в погосте Шкнятино Псковской губернии указывал на Велебицкую церковь как на пример методически правильного решения подобной проблемы<sup>10</sup>. У церкви были три колокола, в ней находилась икона Иоанна Богослова «греческого письма (в первобытном виде)».

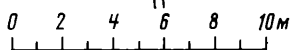
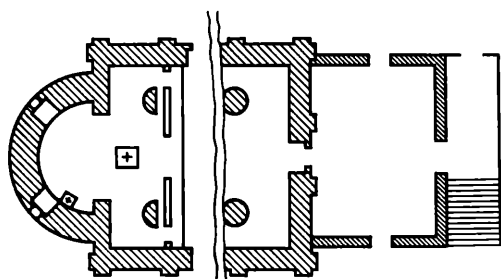
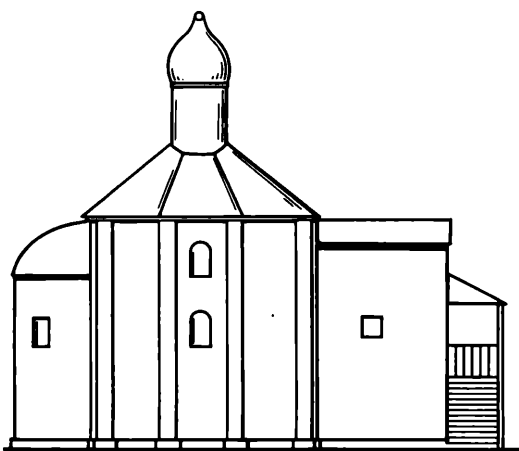
Когда разрушена церковь, неизвестно, видимо в предвоенные годы.

Церковь Иоанна Богослова представляла собой одноглавый одноапсидный четырехстолпный храм с подклетом размером 9×9 м, подкупольный квадрат 3×2,5 м, вынос апсиды 3,5 м<sup>11</sup>. Стены сложены из плиты; лопатки, перемычки окон, барабан—из кирпича. Церковь укреплена металлическими и деревянными связями.

Высокий барабан был глухой, но на фотографиях хорошо видна закладка восточного окна. В парусах были голосники. Барабан опирался на пониженные подпружные арки и полуциркульные своды, несомые квадратными столбами. Восточная пара столбов в нижней части была скруглена с востока, западная пара имела в основании круглые столбы—колонны. На северной и южной стене—по два больших окна, скорее всего пробитые на месте первоначальных окон. В апсиде 2 окна. Подклет, скорее всего, был каменный—на это указывает каменный престол в алтаре.

В центральной трети южного фасада просматривается заложенное прямоугольное окно подклета небольшого размера, возможно первоначальное.

На чертеже плана показаны 3 входа в церковь, хотя на фасаде на этом месте указаны окна. Предполагаем, что это ошибка чертежника, такая же, как и равные расстояния между лопатками на плане и фасаде. По фотографиям западное членение северного и южного фасадов церкви значительно шире восточного, равно как и центральная часть западного шире боковых. Лопатки церкви очень узкие.



«План, фасад и разрез каменной церкви со деревянным притвором, существующей в округе № 5 пахатных солдат в селении Велебицах», чертеж перв. четв. XIX в.

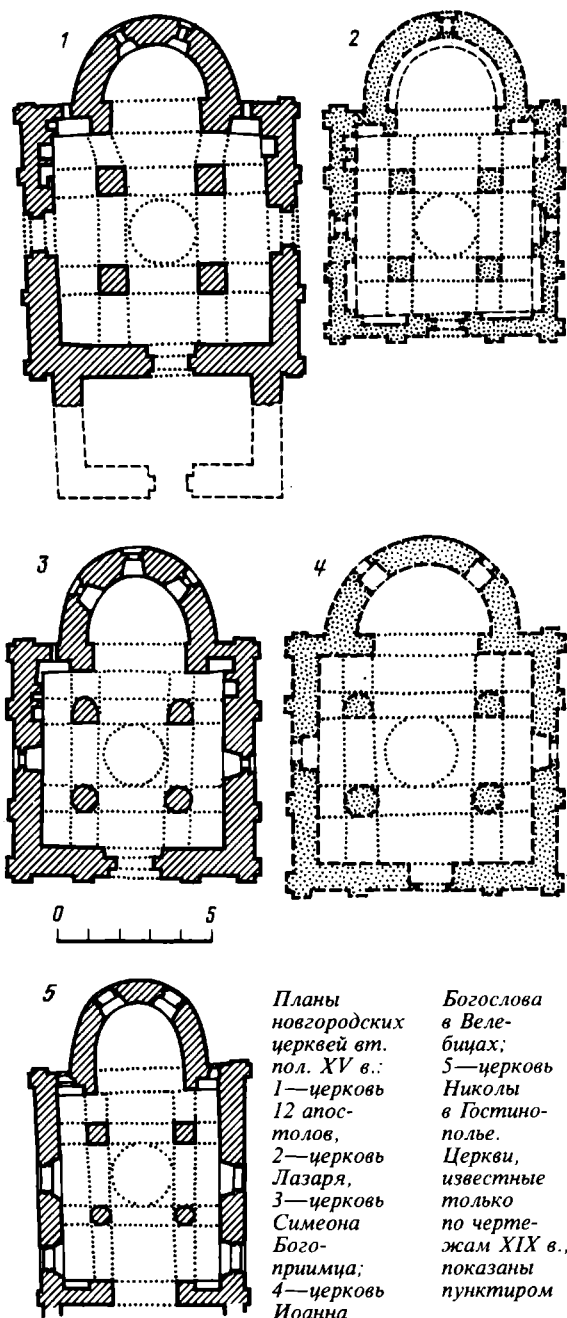
Церковь Иоанна Богослова. Вид с юго-востока, фото нач. XX в.



Церковь Иоанна Богослова. Вид с северо-востока, фото нач. XX в.

Церковь Иоанна Богослова. Вид с юго-запада, фото нач. XX в.





Планы новгородских церквей вт. пол. XV в.:  
1—церковь 12 апостолов,  
2—церковь Лазаря,  
3—церковь Симеона Богоприимца,  
4—церковь Иоанна

Богослова в Велебицах;  
5—церковь Николы в Гостинополье. Церкви, известные только по чертежам XIX в., показаны пунктиром

Сильно вытянутый вверх объем церкви покрыт четырехскатной крышей. Барабан декорирован аркатурным пояском и рядом бегунца. Нам кажется, что на восточном секторе барабана видна срубленная полукруглая бровка с зубчиками над заложным окном. Высокая апсида занимает почти всю восточную стену, оставляя с юга и севера узкие простенки.

Необычный вертикализм пропорций церкви Иоанна Богослова даже усилится, если мысленно удалить подкладки углов (в уровне второго яруса металлических связей)<sup>12</sup>. Это, а также узкие лопатки, большая и высокая апсида, орнамент на барабане и расположение окон, форма столбов и наличия подклета находят аналогию в группе новгородских храмов трет. четв. XV в.: Лазаря 1461 г.<sup>13</sup>, Николая Папоротского монастыря 1450—1460 гг.<sup>14</sup>, Симеона Богоприимца 1468 г.<sup>15</sup>, Николая Гостинопольского ок. 1475 г.<sup>16</sup> и примыкающих к ним церкви 12 апостолов 1455 г.<sup>17</sup> и Сергия Радонежского 1458 г.<sup>18</sup>

Форма столбов Велебицкой церкви идентична Симеоновской. Если круглые западные столбы традиционны для архитектуры Новгорода, то восточное скругление восточных столбов, характерное для Пскова, встречается только в церкви Симеона Богоприимца. Заметим, что вт. пол. XV в.— время особенно оживленных контактов новгородской и псковской архитектурных школ<sup>19</sup>. Даже при учете разрыва чертежа ясно видно, что подкупольное пространство вытянуто с севера на юг.

Расположение двух окон (одного под другим) на центральной трети фасада мы знаем в 12 апостолах, Лазаревской (нижнее окно переделано из дверного проема), Симеоновской (вместо верхнего окна — большая ниша), Гостинопольской церквях. Два окна в апсиде известны в церквях 12 апостолов, Папоротской, Гостинопольской.

Орнамент барабана имеет прямые аналогии в 12 апостолах и Симеоне Богоприимце.

Каково было первоначальное завершение Велебицкого храма? Церковь тр. четв. XV в. дает нам разнообразные решения: полностью орнаментированный треугольный фронтон церкви Сергия Радонежского, пятилопастная ползучая арка (трехлопастная в центральной трети, две полуциркульных в боковых) в церкви Лазаря, семилопастная арка (трехлопастная в центральной трети, двухлопастные ползучие в боковых третях) в 12 апостолах и Симеоне<sup>20</sup>.

Предполагаем, что в церкви Иоанна Богослова завершение было традиционным, восьмилопастным (трехлопастная арка в центральной трети, трехлопастная

ползучая— в западной, двухлопастная ползучая— в восточной), так как разница между шириной восточного и западного членения фасада весьма значительна. Любопытно присутствие на восточном фасаде только боковых лопаток.

В Велебицкой церкви ясно выражены все тенденции развития архитектуры последних лет существования Новгородской республики— общий вертикализм при миниатюризации храмового объема, стремление к архитектурному оформлению молитвенного предстояния перед иконостасом и алтарем («зальность» внутреннего пространства церкви, стремление к увеличению значения направления север—юг). Таким образом, следует датировать церковь Иоанна Богослова рубежом 1460—1470 гг.

Нам кажется, что эту датировку можно несколько уточнить. Как уже указывалось, по народному преданию церковь считалась обыденной, построенной царем Иваном Васильевичем в честь победы над новгородцами. Вполне естественно, что великий князь Иван Васильевич III, видимо упомянутый в каком-то документе, хранившемся в церкви, превратился в народном сознании в грозного царя Ивана Васильевича IV. Церковь находится на Шелони, несколько западнее района, где происходили события 1471 г. Может быть, ее строительство связано с ними? Иначе трудно объяснить ее обетное происхождение и строительство даже не в центре погоста, а в сельце Велебицы. Тогда церковь Иоанна Богослова следует датировать первой половиной седьмого десятилетия XV в.

\*

<sup>1</sup> Архив ПОИА. Ф. 21. № 943, церкви Новгородского уезда, А—В.

<sup>2</sup> Архив ПОИА. Ф. 29. № 356.

<sup>3</sup> ГАИМК. Фото П. П. Покрышкина (Т. II. № 35—37; Т. IX. № 12—13 альбомы, № 38 и 45).

<sup>4</sup> Дела ИАК. 1901. № 52, метрика № 14 (1887 г.), к метрике приложена совершенно выцветшая фотография южного фасада и фото чертежа из Новгородской консистории. На фото чертежа за кадром осталась только надпись «Разрез».

<sup>5</sup> ГАНО. Ф. 480. Оп. 1. Св. 332. № 3362 «Главная ризничная и церковная опись Новгородской губернской и уездной Велебицкой Иоанно-Богословской церкви».

<sup>6</sup> Архив ЛОИА. Р. I, № 608.

<sup>7</sup> НГИАХМЗ. ОПИ. НГ—96/1—5, фотографии первоначально были определены как виды церкви Пантелеймонова монастыря.

<sup>8</sup> Андрияшев А. М. Материалы по исторической географии Новгородской земли. Шелонская пятна по писцовым книгам 1498—1576 гг. ч. I. Списки селений. М., 1914. С. 188. Эта церковь не попала в списки церквей погостов Новгородской земли. См.: Седов В. В., Петров Д. А. Каменные храмы в городах, монастырях и погостах Новгородской земли. Археология и история Пскова и Псковской земли. Псков, 1987. С. 27—30.

<sup>9</sup> Запись о ружных церквах и монастырях в Новгороде и в Новгородских пятнах, составленная в XVI веке при Новгородском архиепископе Александре (1577—1589) // Временник Императорского московского общества истории и древностей российских. М., 1856. Кн. 24. Смесь. С. 39. Церковь названа «Иван Богослов в Велебицах».

<sup>10</sup> ИАК № 26 // Вопросы реставрации. СПб., 1908. № 1. С. 22.

<sup>11</sup> Размеры по линии восток—запад приблизительные, так как через подлинник плана проходил хорошо видный на фото разрыв чертежа.

<sup>12</sup> Точно такую же картину накладки углов мы наблюдаем в церкви Андрея на Ситке 1371 г., перестроенной, видимо, в XVIII в.

<sup>13</sup> ПСРЛ. СПб., 1889. Т. XVI. С. 197; Гусев П. Л. Три новгородские уничтоженные церкви // ВАИ. СПб., 1914. Т. XXII. С. 86—87; Мясоедов В. В. Два погибших памятника Новгородской старины // ЗРАО. 1915. Т. X. С. 108—110. Рис. 36. Табл. XXI.

<sup>14</sup> Петров Д., Седов В. Забытый памятник новгородской архитектуры // Архитектура СССР. 1986. № 6. С. 110—111.

<sup>15</sup> Седов Вл. В. Неизвестный памятник новгородской архитектуры XV века // Архитектурное наследие и реставрация (в печати); Герасимов Н. Н. Фрески церкви Симеона Богоприимца // ПКНО. М., 1979. С. 242—256.

<sup>16</sup> Гладенко Т. В., Красноречьев Л. Е., Штендер Г. М., Шуляк Л. М. Архитектура Новгорода в свете последних исследований. Новгород: К 1100-летию города. М., 1964. С. 144.

<sup>17</sup> Красноречьев Л. Е. Памятники архитектуры Новгорода. Церковь 12 апостолов. Новгород, 1959.

<sup>18</sup> Штендер Г. М. Примечание 31 к книге М. К. Каргера. Новгород. Л., 1980.

<sup>19</sup> Седов Вл. В. Происхождение и становление псковской архитектурной традиции: Автореф. дисс. канд. архит. М., 1989.

<sup>20</sup> По мнению Вл. В. Седова, церковь в Велебицах относится к кон. 1450—нач. 1460-х годов и находится в ряду между 12 апостолами 1455 г. и Лазарем 1461 г. Это подтверждает и близость аркатуры церковью 12 апостолов и Иоанна Богослова.

# АНСАМБЛЬ ГОРОДА ЗВЕНИГОРОДА

(на основании синтеза письменных,  
иконографических, археологических  
и натуральных материалов)

*В. М. Возлинская*

Звенигород Московской области занимает важное место в мировом культурном наследии. До настоящего времени ученые интересовались в нем выдающиеся памятники живописи и архитектуры рубежа XIV—XV вв. или середины XVII в., а также археология поселений и захоронений в кремле, монастыре и округе, восходящих к XII—XVI вв.<sup>1</sup>

Однако ансамбль Звенигорода в целом никогда не привлекал внимания исследователей. Такое разобщенное, фрагментарное изучение лишь некоторых, избранных историко-культурных ценностей Звенигорода явилось причиной создания искаженных выводов о эволюции города, основанных, кроме того, на полном игнорировании науки русского градостроения<sup>2</sup>. Основываются исследователи главным образом на древних письменных источниках, археологических находках и древней каменной архитектуре, но в выводах не ограничиваются рамками изучаемых периодов.

Вследствие узкого, локального изучения определенного круга источников за пределами исследований оказались все остальные этапы эволюции Звенигорода—и средневековый город XVI—XVIII вв., и регулярная часть города XVIII—XIX вв., и прилегающие территории между городом, крепостью и монастырем. Кроме того, вне поля зрения авторов до сих пор остается огромный материал—документы XVIII—XX вв., содержащие сведения о разных этапах эволюции Звенигорода, в том числе и о более ранних. В исследованиях о Звенигороде не используются также и материалы по другим городам, что не позволило достаточно обоснованно определить место и роль Звенигорода в разные периоды истории.

В результате таких методов изучения в истории эволюции Звенигорода образовалось немало проблем, не решенных до

настоящего времени, а предложенные решения этих проблем находятся в противоречии с имеющимися, но неиспользованными материалами.

Известно, что эволюция города содержит такие понятия, как изменение политического статуса и экономического потенциала. Реальное воплощение эти изменения получают в объемно-пространственной композиции города, т. е. в его застройке и планировочной структуре,—улицах, площадях, дорогах, сочетающихся с рельефом и всей совокупностью ландшафта. Ибо русский город включает помимо собственно архитектуры и архитектуру земли, и архитектонику ландшафта.

К числу важнейших проблем изучения Звенигорода следует отнести изменение его роли в политической жизни страны и, как следствие, изменение его экономики. Поскольку, согласно древним источникам, Звенигород XIV—XV вв. был важным удельным центром Московского государства, то, основываясь на отсутствии каменного строительства в Звенигороде следующего столетия, нередко высказывалась мысль о «запустении» и даже «умирании» Звенигорода с XVI в.<sup>3</sup>

Между тем история любого города не может быть восстановлена с достаточной полнотой без сопоставления с современными ему окружающими городами на каждый период, так как историческую судьбу города нельзя рассматривать изолированно от пути развития всего государства в целом. Это же отмечает и А. М. Сахаров: «Принципиально важным условием изучения истории городов в феодальную эпоху является рассмотрение их в тесной связи с общей обстановкой социально-экономического развития страны в целом»<sup>4</sup>.

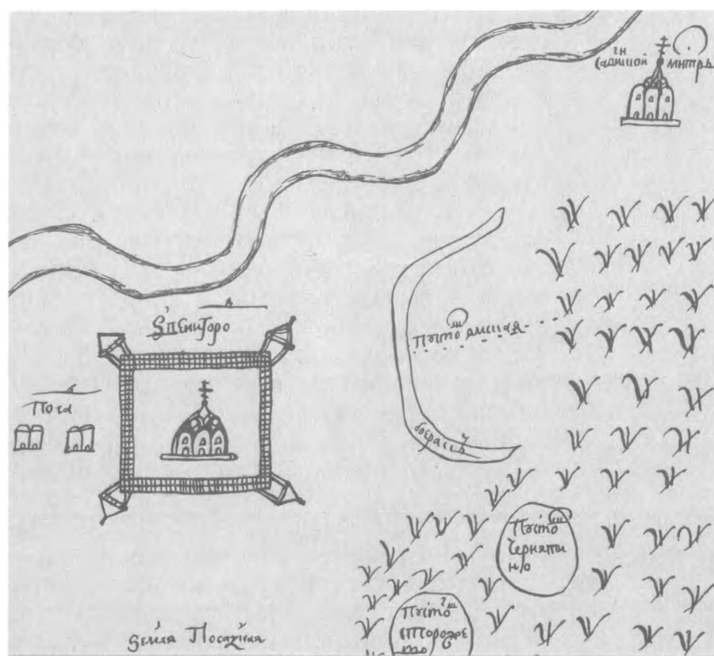
Материалы, относящиеся к военной истории XVI в., свидетельствуют не о «за-

пустении» Звенигорода, а о значительном росте и усилении Московского государства, начавшемся со вт. пол. XV в.: расширении и раздвигании его границ, присоединении крупных городов и княжеств, укреплении и строительстве «порубежных» городов на новых рубежах. Ими оказывались города, все более удаленные от Москвы на юг, откуда постоянно происходили непрекращающиеся нападения крымских татар.

В этой ситуации «замосковский» Звенигород у самой Москвы стал городом защищенного тыла, что явилось причиной ослабления его военной значимости. Между тем крепость Звенигорода сохраняли и укрепляли, подтверждением чему может служить и один из ранних планов города, где изображены рубленые стены крепости с 4 башнями на углах<sup>5</sup>.

Вместе с тем присоединение к Москве крупных княжеских центров понизило и экономическую значимость Звенигорода: в сравнении с большими торговыми городами его хозяйственная деятельность стала менее заметной<sup>6</sup>. Сведения о Звенигороде XVI—XVII вв. содержатся в документах, характеризующих города, сопоставимые с ним по уровню развития. Такими городами в тот период являлись Клин, Руза, Кашин, Верей. При этом комплекс причин, обусловивших сходство между ними, отличен и всегда индивидуален для каждого. Одни города сопоставимы со Звенигородом на протяжении нескольких исторических периодов, другие — только в течение одного. И хотя эти материалы содержат лишь отрывочные данные, тем не менее они могут быть использованы для определения масштаба Звенигорода.

Описи городов перв. пол. и серед. XVII в., составленные после „литовского разорения“ и после „морového поветрия“, собирают сведения о количестве дворов, численности и социальном составе городского населения, о числе посылаемых «ратных людей» и о крепостях, что дает основания для уточнения размера городов этого времени, а также их роли и деятельности в масштабе всей страны. Согласно «Перечневой росписи» 1624 г., в Звенигороде в этом году было 37 жилых, заселенных дворов; в Рузе — на 4 двора больше, хотя за 10 лет до того в ней числилось только 29 жилых дворов<sup>7</sup>. Между тем наряду со всеми други-



ми городами — Украинными, Мещерскими, Позновыми — в числе замосковских всегда присутствует Звенигород, неизменно участвовавший в несении государственных тягот. Вместе с жогаичами, ружанами, тулянами и рязанцами звенигородцы облагались налогами, посылались в «польскую посылку», на «крымскую Украину», постоянно несли «службу бережения» от татар: «...чтоб они в городех и по земляному валу и по крепостям денная и ночная сторожи держали крепкая...»<sup>8</sup>.

Горожан в Звенигороде в 1654 г. значилось около 230 человек, в Рузе — вдвое меньше, в Кашине — на 70 человек больше. Но, конечно, военные города «засечных полос» были со Звенигородом несоизмеримы, поскольку даже в этот период их население достигало одной, двух тысяч и более<sup>9</sup>. Из другого документа, «Описи городов» 1678 г., явствует, что Звенигород считался городом, «ведомым в Розряде». Однако поскольку к этому времени функции военной крепости были перенесены из Звенигорода в укрепленный монастырь, то и описания городской крепости ограничены сообщением о воеводе, числе горожан в крепости и указанием, что «в Звенигороде осыпь» — наряду с Рузой, где «по осыпи 5 башен глухих розвалились», и Вереями, где также «осыпь земляная»<sup>10</sup>.

План  
Звенигорода  
и окрестностей.  
РГАДА,  
ф. 27, оп. 1,  
д. 484, ч. III,  
л. 49

Столетие спустя в «Описании Московской губернии городов 1776 года», составленном накануне осуществления губернских реформ, дается более полное обозрение городов, в том числе и Звенигорода, тем самым как бы подводятся итог их средневековой эволюции перед преобразованиями 1780-х годов<sup>11</sup>. Как оказалось, за пределами центральной части Московской губернии, в ее границах, имелось немало городов, сходных со Звенигородом по уровню развития на протяжении нескольких этапов истории. Среди них такие древние города, как Лихвин, Одоев, Серпейск, Судиславль, Мещовск, Воротынский, Плес, и основанные в XVI—XVII вв. Буй, Кадый, Сапожок, Елифань.

Источник, относящийся к еще более позднему времени, 1820-м годам, — «Военно-топографическое описание Московской губернии» также помогает выявить города, модульные Звенигороду на этот период<sup>12</sup>. В числе таких городов — Волоколамск, Можайск, Руза, Клин, Бронницы. Считая население городов основным показателем их масштаба, обнаружено, что, согласно статистическим данным, в Звенигороде купцов было 152 человека, в Волоколамске в полтора раза меньше, в Рузе на 20 человек больше, в Клину превышало вдвое. Мещан в Звенигороде было 739 человек, в Волоколамске и Клину — меньше на 150 и 100 человек, в Можайске и Рузе превосходило в полтора раза.

Таким образом, начиная с рубежа XV—XVI вв. Звенигород не «умирает» и не «хиреет», а переходит в иную категорию городов, хотя и отличных от стратегически важных и экономически процветающих, но неизменно развивающихся в сдержанных темпах рядового города и представляющих основную массу городских образований центральной России.

Не менее важными являются проблемы изучения архитектурно-пространственной структуры Звенигорода. Существование подобных нерешенных проблем может быть объяснено недостаточным вниманием исследователей к истории градостроительства и архитектуры. Между тем формирование Звенигорода на всем протяжении его истории происходило в полном соответствии с древнейшими традициями русского градостроения<sup>13</sup>. Эти традиции и закономерности, выявленные в Звенигороде и столь характерные для

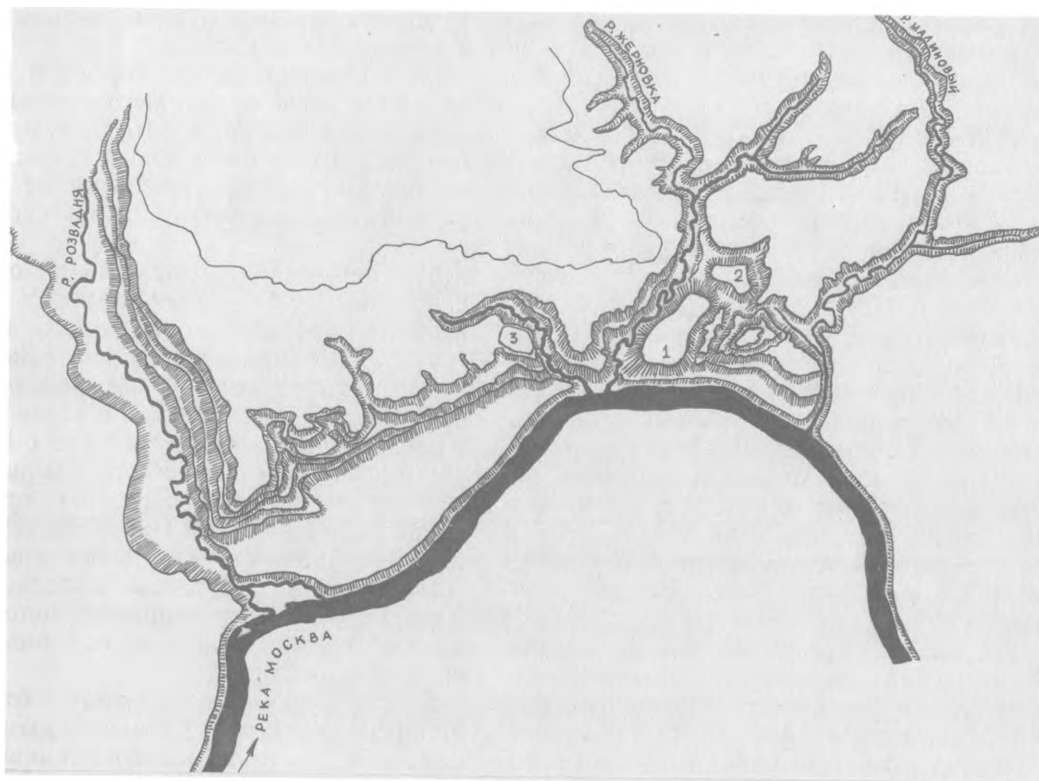
русского градостроения, были обнаружены в результате изучения материалов текстовых и графических, непосредственно относящихся к Звенигороду и его региону, а также на основе натурных обследований существующей планировки, ландшафта и архитектуры, что позволило восстановить основные этапы эволюции Звенигорода<sup>14</sup>.

Ниже дается краткая их характеристика.

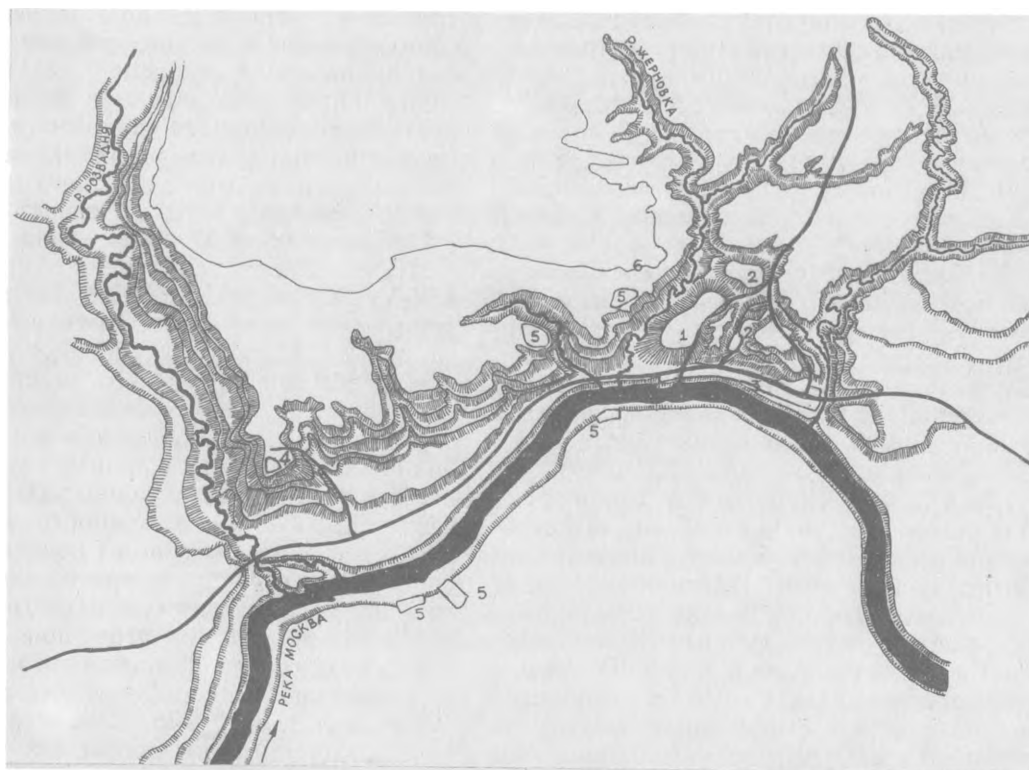
XI—XII вв. Крепость на высоком крутом холме, защищенном глубокими природными оврагами и рекой Москвой, при впадении в нее малой речки (Жерновки); укрепления — в виде земляных валов, рвов, деревянных стен<sup>15</sup>. На холмах вокруг крепости и в отдалении от нее, в полтора-двух километрах, имеются поселения — селища и городища<sup>16</sup>.

XIV—XV вв. За стенами крепости, но в непосредственной близости и под ее защитой располагаются два посада: Верхний — на высоком холме и Нижний — внизу у реки<sup>17</sup>. Устройство Верхнего и Нижнего посадов за пределами крепости, но рядом с ней — характерный и очень традиционный прием организации древнерусского города. Нижний посад образуется у подножия крепостного холма, занимая нижнюю береговую террасу — «подол» — вдоль основной дороги, связывающей Звенигород с Москвой; Верхний посад находится также рядом с крепостью — на высоком Супоневом холме<sup>18</sup>. Обычная для русского средневекового города «сторожа» — сторожевой пост, располагаемый вне города, со стороны наибольшей опасности, — создается в 1,5 км к западу, на горе Стороже, где, как указывается в одном из источников, «...становилась опасливая стража для остережения от нашествий неприятельских, которых с сей горы издали можно было видеть со всех сторон. По сему-то в Старых граматах и монастырь сей писался Саввин на Сторожах»<sup>19</sup>.

С рубежа XIV—XV вв. и XV в. Развитие посада от берега вверх, на пологие склоны Конюшенной (Красной) горы, что вызывалось стремлением находиться под защитой крепости и вблизи реки, также было свойственно всем средневековым городам<sup>20</sup>. Основание монастыря на месте «сторожи» — укрепление западного форпоста города<sup>21</sup>. Одновременно с развитием города и ростом городского поса-



**Звенигород  
в XI—  
XII вв.:**  
1—Город-  
крепость  
Звенигород;  
2—Супоново  
городище;  
3—Поселе-  
ние. Рекон-  
струкция  
автора



**Звенигород  
в XIV—  
XV вв.:**  
1—Кре-  
пость;  
2—Верхний  
посад;  
3—Нижний  
посад;  
4—  
Сторожа-  
монастырь;  
5—Поселе-  
ние;  
6—Ямской  
холм.  
Рекон-  
струкция  
автора

да увеличивается и число поселений вокруг города — на Ямском (западном) холме и за рекой Москвой, удалении 1—1,5 км от кремля<sup>22</sup>.

XVI—XVII вв. Сохранение в городской крепости административно-управленческой власти и усиление в Саввино-Сторожевском монастыре военно-оборонительных функций. Строительство рубленых стен и башен на валах кремля<sup>23</sup>. Сооружение в монастыре каменных стен, башен и перевод слободы стрельцов из города к монастырю<sup>24</sup>. Расширение монастырских владений и закрепление за монастырем окружающих городских земель. Овладение пригородными землями и притеснение города монастырем, столь частое для городов серед. XVII в., проявилось здесь с особой полнотой: «...„белые земли“ тесным кольцом сжимали город... вклинивались на территорию посадов...»<sup>25</sup>.

Дальнейшее развитие посада — вдоль Московской дороги на Вознесенскую гору, с постепенным удалением от крепости — типично для этого и последующего этапа эволюции русского города<sup>26</sup>.

XVIII в. (после 1709 г.). Утрата Саввино-Сторожевским монастырем военного значения; сохранение административной значимости крепости и посада города<sup>27</sup>. Развитие ремесленно-торговой деятельности в городе и монастыре (в 1800—1810 гг. в городе 8 торговых лавок, в монастыре 15 лавок; 2 годовые ярмарки у монастыря)<sup>28</sup>.

XIX в. Реконструкция города по регулярному плану 1784 г., подобно всем другим 418 городам, за которыми был сохранен этот статус<sup>29</sup>. Однако вся средневековая часть Звенигорода оставлена без изменений, что представляет исключение в практике русского градостроительства этого времени.

Таким образом, история Звенигорода показывает тесную зависимость его структуры от контрастов местной геоморфологии, во многом предопределивших композицию города. Вместе с тем формирование структуры Звенигорода происходило в русле приемов и традиций древнерусского зодчества. Следствием этих процессов явилось образование вытянутой вдоль Московской дороги типичной линейной структуры, включившей в единый ансамбль крепость, посады, монастырь

и территории между ними, пересеченные оврагами и холмами.

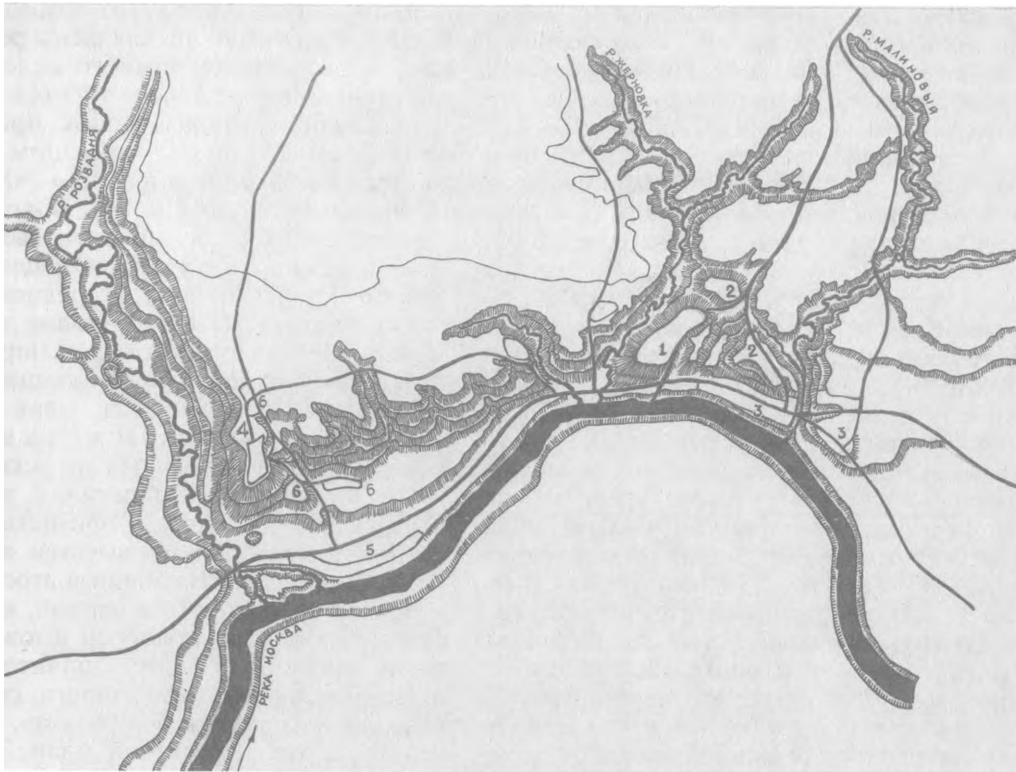
Не только структура города в целом, но и отдельные ее фрагменты развиваются в соответствии с историей русского градостроительства и архитектуры. Однако опубликованные суждения не всегда выдвигаются с учетом исторической ответственности.

Так, например, имеется мнение о существовании в XIV—перв. четв. XV в. «каменного дворца», возведенного князем Юрием Дмитриевичем в кремле Звенигорода<sup>30</sup>. Между тем из истории русской архитектуры известно, что в Московском Кремле лишь в конце XV в., т. е. с 1487 г., было начато сооружение двух первых каменных палат для парадных приемов (Грановитой и Малой Набережной), завершенное лишь к 1491 г.<sup>31</sup> Все известные жилые царские покои даже в Московском Кремле были деревянными вплоть до 1635 г., только подклеты под ними были каменными.

Следует также иметь в виду, что слово «дворец» до серед. XVIII в. никогда не означало на Руси богатого княжеского или царского жилища, а употреблялось только в уменьшительном значении от слова «двор», т. е. «небольшой двор», иначе «дворец», «дворец»<sup>32</sup>. И потому жилью Юрия Дмитриевича в Звенигороде правильнее именовать «двором» или «хоромами», как называл он их сам: «...и тем людям ненадобе моя дань... ни города не делают, ни двора моего не ставят...»<sup>33</sup>

Предположение о высокой плотности застройки на территории крепости в XIV—XV вв. убедительно, так как находится в полном соответствии со многими материалами, относящимися к городам этого времени<sup>34</sup>. Но утверждения о сохранности древней планировки в крепости, а также о наличии садов и огородов на ее территории вызывают возражения<sup>35</sup>. Вся история градостроительства свидетельствует, что крепость любого русского города в период Средневековья была всегда плотно застроена «осадными» дворами городских и окрестных жителей. Из документов перв. пол. XVII в. известны размеры участков, отводимых под «осадные» дворы, — не более 12—17 кв. саж., т. е. 50—75 кв. м, — тогда как за стенами крепости дворы тех же жителей были в пять и более раз обширнее<sup>36</sup>. Поскольку от XV к XVII в. суще-



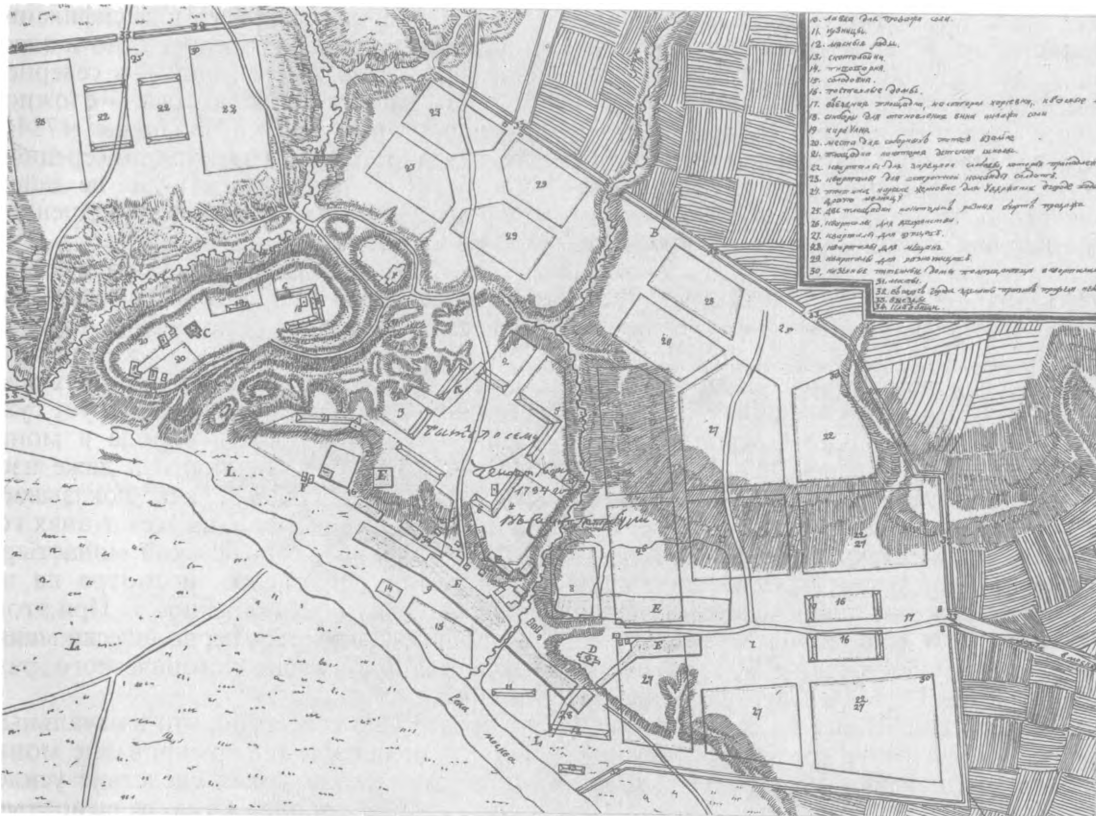


Звенигород в серед. XVII в.:  
 1—Крепость;  
 2—Верхний посад;  
 3—Нижний посад;  
 4—Саввино-Сторожевский монастырь;  
 5—Стрелецкая слобода;  
 6—«Служная» слобода.  
 Реконструкция автора

«План Звенигороду, как ныне есть... и вновь прожескировано...», 1784 г.

«Изъяснение литер:

А—Земленной валь;  
 С—Соборная церковь;  
 Д—Деревянные церкви;  
 Е—Обывательские дворы;  
 F—Кузницы;  
 G—Каменной сальной анбар;  
 H—Солодовни;  
 I—Конюшенной двор;  
 K—Штатной команды салдатская слободка;  
 L—Места, где в полу воду залиты бывають;  
 1—34—Вновь назначенные строения». РГАВМФ Ф. 3—Л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1, 1784 г.



ствовала тенденция постепенного повышения жизненного уровня, то нет оснований полагать, что дворы Звенигородской крепости в XV в. были крупнее, а плотность их была ниже.

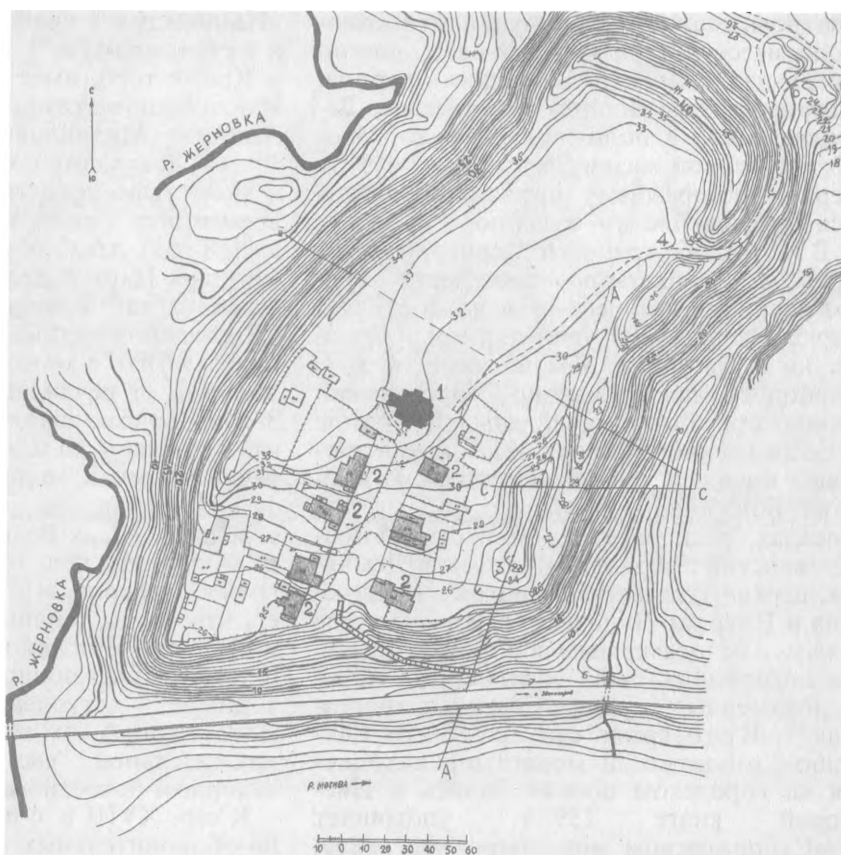
Столь малые размеры «осадных» дворов и тесное их размещение не допускали устройства в крепости ни садов, ни огородов и создавали необходимость не одной, а значительного числа улиц и переулков на ее территории. Кроме того, мнение об устройстве единственной улицы в Звенигородском кремле противоречит истории русского градостроительства с присущими ему разветвленными системами планировки внутри крепостей<sup>37</sup>. Верность этого вывода подтверждает также анализ планировочной структуры крепости на разных этапах эволюции. Существующая улица в кремле показана на всех чертежах 1780—1790 гг. как проектируемая. Вместе с тем некоторые чертежи содержат фрагменты средневековой планировки. Дорегулярные постройки, определенные проектом 1784 г. к уничтожению, изображены в северной и южной частях кремлевской территории. Особое внимание привлекают южные и западные постройки, расположение которых соответствует направлениям и изгибам валов—южного и западного<sup>38</sup>.

Недостаточно обоснованны и утверждения исследователей о наличии только одного, северного въезда на территорию крепости<sup>39</sup>. Такому суждению противоречит выявление в Звенигородском кремле традиционного для русских крепостей второго, южного «вывода», т. е. дороги, проходившей через толщу вала в сторону реки. Этот «вывод»-дорога сквозь южный вал—был жизненно необходим, так как обеспечивал кратчайшую связь крепости с рекой и Нижним посадом<sup>40</sup>. Существование в Звенигороде южной подъездной (а не только пешеходной) дороги от реки доказывается сохранившимся внутрикрепостным рвом в юго-восточной части крепости. Его глубина у основания южного вала (даже с добавлением культурного слоя, накопившегося за столетия) достигает 7 м, т. е. равна глубине северного наружного вала, а протяженность его не менее 140 м. Следуя направлению восточного вала с юга на север, внутренний ров постепенно убывает по глубине, полого поднимаясь к середине крепости<sup>41</sup>.

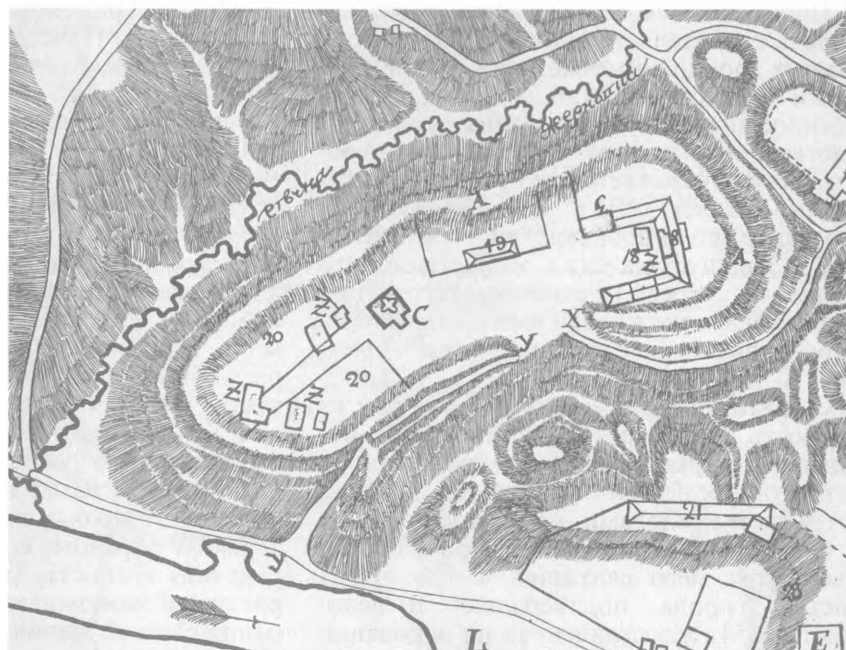
В обратную сторону от южного вала крепости дорога направлялась к реке. Она шла в заглублении южного склона крепостной горы, где теперь тянется небольшая ложбина, образованная просевшей землей над бывшим проездом. А за «Большой Можайской», или «Московской», дорогой до сих пор сохранилась пересекающая ее земляная насыпь, спускающаяся по берегу к реке. Общий уклон южной дороги от реки к середине крепости составляет 16%, что вполне допустимо для проезда гужевого транспорта и соответствует уклону существующей северной дороги. Обнаружен план Звенигородского кремля (XVII в.), на котором показана дорога, ведущая от реки Москвы и «Московской дороги» к южному валу крепости. Рядом, у примыкания дороги к южному валу, имеется надпись: «бывали ворота». Из анализа этого плана крепости следует, что в период, когда он составлялся, южные ворота и южная дорога считались более значительными и необходимыми, чем дорога северная, названная на чертеже «дорожка». Другой, вероятно, более поздний план Звенигородского кремля, относящийся к 1730-м годам, уже не содержит классификации подъездных дорог к крепости, но и здесь показаны двое ворот: одни—в северной части восточного вала, вторые—с южной стороны крепости<sup>42</sup>. На плане 1784 г. южная дорога-въезд тянется до середины крепости, но показана она уже не действующей, так как прервана обрушением вала над воротами.

Наряду с выявлением структуры крепости важнейшей проблемой изучения Звенигорода является определение взаимосвязей—функциональных и композиционных—между городом и монастырем. До настоящего времени превалирует суждение о разрозненности города и монастыря, о их обособленности и даже изолированности. Однако, как показывает эволюция Звенигорода, на всех этапах город и Саввино-Сторожевский монастырь составляли одно целое, несмотря на их относительную разобщенность. При этом их роль и значимость периодически менялись в продолжение исторического развития.

Выше было сообщено, что в начальный период появления и формирования монастыря происходило как следствие усиления и роста города. Став религиозным



План крепости Звенигорода  
1—Собор Успения;  
2—Существующие дома на регулярной улице;  
3—Копанный ров южной дороги;  
4—Северная дорога.  
Реконструкция автора



План крепости Звенигорода 1784 г.  
(фрагмент плана города):  
20—регулярные кварталы («места для соборных попов в замке»);  
X—северная дорога—въезд в крепость;  
Z—дерегулярные постройки;  
Y—южная дорога—въезд в крепость;  
18, 19, 21, 28, A, G, E, L—см. в ил. 5.  
РГАВМФ, ф. 3—Л, оп. 23, д. 3365, л. 1, 1784 г., фрагмент

центром, монастырь получил и военно-политическую значимость — как дополнительная, «передовая» крепость города, служившая ему западным форпостом. Ведущее место в политической и хозяйственной жизни Звенигорода в этот период по-прежнему принадлежало его основной крепости — кремлю.

В XVI в. обе крепости Звенигорода — и кремль, и монастырь — постепенно теряют военно-политическую значимость для страны вследствие удаления ее рубежей на юг и на запад. Тем не менее в этот период кремль и Саввино-Сторожевский монастырь были укреплены. В кремле у белокаменного собора Успения Богородицы высились соборная церковь Рождества Богородицы, а за его валами, на посадах, располагались монастырь Воздвиженский с церковью Козьмы и Демьяна, церкви Рождества Христова, Вознесения и Николая Чудотворца; в монастыре рядом с белокаменным собором Рождества Богородицы были воздвигнуты также белокаменные церковь Сергия и трапезная<sup>43</sup>. В это время считалось, что Саввино-Сторожевский монастырь находится на городском посаде. Запись в Писцовой книге 1593 г. упоминает о «Сторожевском монастыре, что в Звенигороде на посаде»<sup>44</sup>.

После литовского разорения, когда началось строительство новых и укрепление старых городов и монастырей в стратегически важном, западном направлении, военное значение Звенигорода вновь возрастает, хотя на этот раз объектом строительства оказывается не кремль, а монастырь. С серед. XVII в., после сооружения каменных стен и башен, главной крепостью Звенигорода стал монастырь, что повлекло перевод слободы стрельцов к его стенам, хотя ведал ими по-прежнему городской воевода, находившийся в кремле<sup>45</sup>.

С ослаблением военной функции старая крепость превращается в хозяйственно-административный центр Звенигорода, а торгово-ремесленные функции развиваются за ее пределами, на посаде.

О том, что посад, монастырь и слободы вокруг него считались в это время частью города, подтверждает и ведомость 1654 г., составленная на основании донесения звенигородского воеводы: «В Звенигороде под Сторожевским монастырем в Стрелецкой слободе...», а также:

«На посаде и в слободах в монастырских и в стрелецких...»<sup>46</sup>

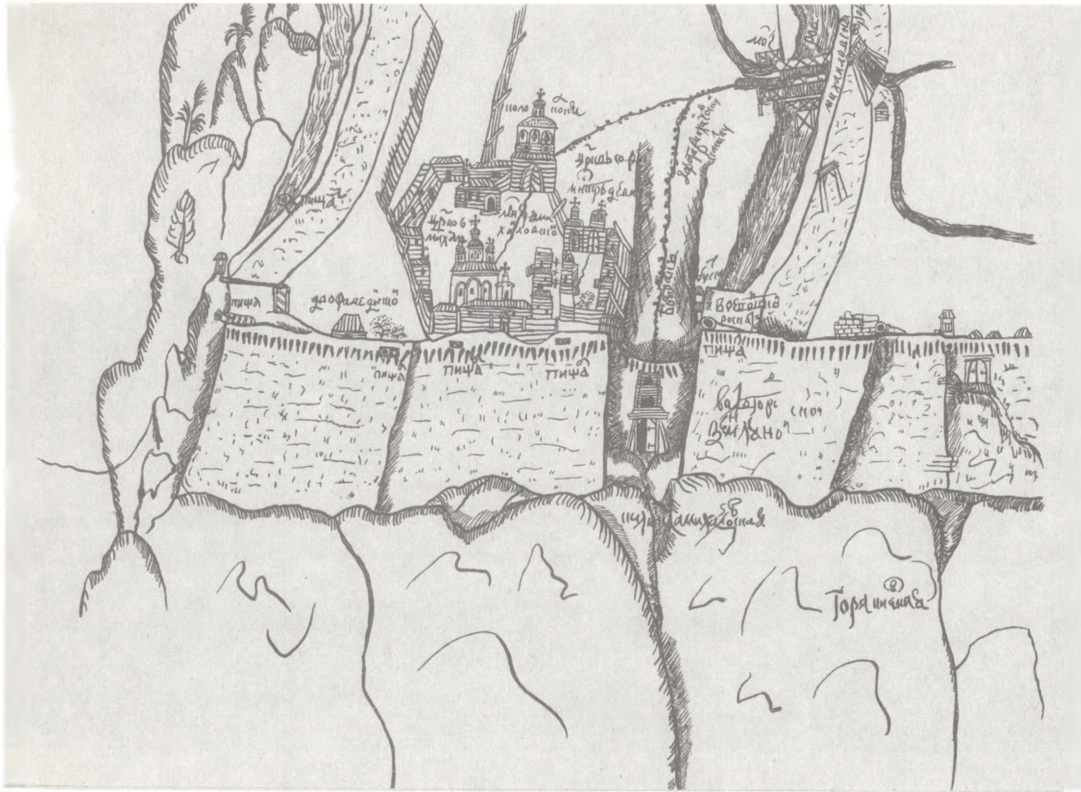
Кроме того, имеется документ 1659 г., красочно повествующий о прибытии царя Алексея Михайловича в Звенигород. В этом документе посад города, крепость и монастырь предстают в изложении современника как неразрывное целое: «...168 году декабря в третий день... было Государя Царя и Великаго Князя пришествие, и как Великий Государь пришел в Звенигород на посад, и в то время стали благовестить в монастыре в большой колокол; а от речки от Жерновки, коя под Звенигородом, изволил Великий Государь итти с бояры до монастыря пеш. И у той речки встречал голова стрелецкой Тимофей Неверов со всеми Саввинскими стрельцы. И как Великий Государь пошел до монастыря пеш, и в то время был звон во вся колокола...»<sup>47</sup> Из описания явствует, что люди, жившие в это время, воспринимали Нижний посад, крепость и ландшафт, начинающийся от них, как необходимое вступление, предвещающее монастырь. А сам монастырь являлся заключительной частью, завершающим аккордом целостного ансамбля<sup>48</sup>.

К сер. XVIII в. с полной утратой военно-оборонительных функций и кремлем, и монастырем экономика остается единственным градообразующим фактором Звенигорода. Повседневная торговля, как и ранее, сосредоточивалась в Нижнем посаде города, а ярмарки устраивались у стен монастыря, где собиралось до 3000 человек<sup>49</sup>.

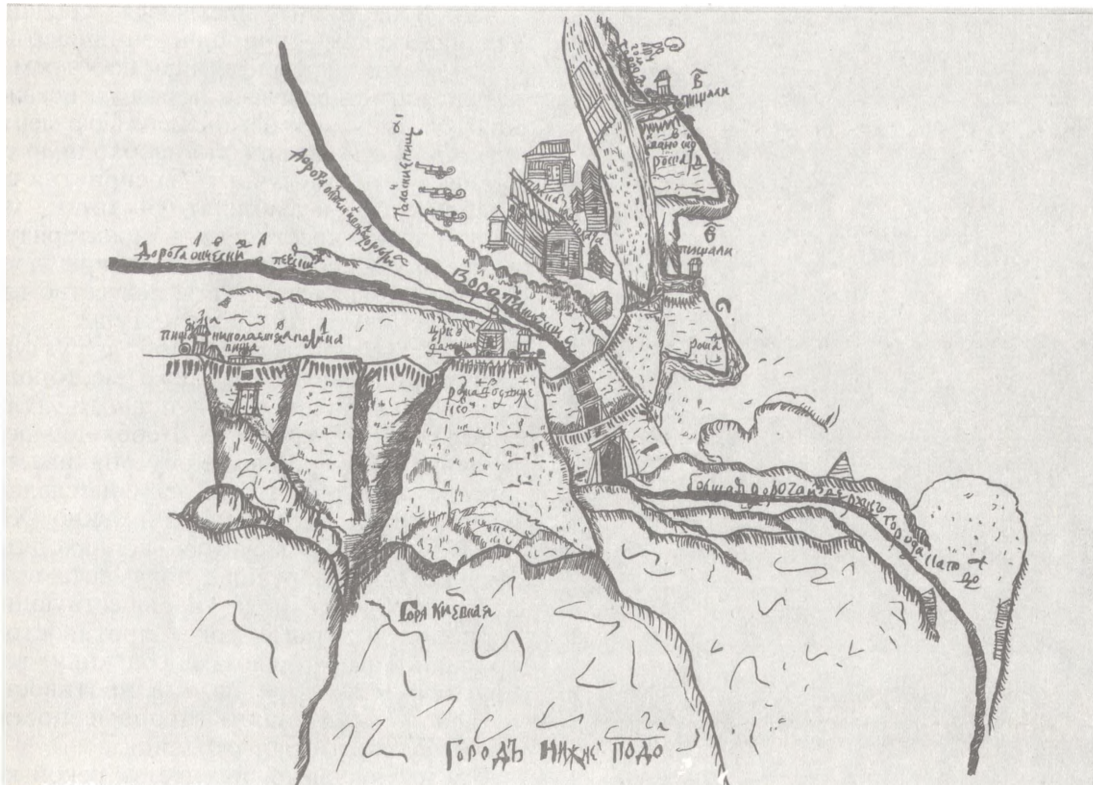
Когда по проекту 1784 г. город начинает развиваться в восточном направлении, кремль вместе с монастырем, сохраняя роль древних религиозных центров, оказываются в стороне от строительства, как и большая часть территории между ними<sup>50</sup>. В течение XIX в., когда создавался регулярный Звенигород, вся его западная часть постепенно приобрела историческую ценность. И наконец XX век принес осознание двух основных фрагментов Звенигорода — кремля и монастыря — в качестве историко-культурных памятников.

Таким образом, сооруженный как «передовая» крепость, монастырь благоухающей экономической мощи распространил свои владения на восток, на земли, примыкавшие к кремлю, вследствие чего монастырь и город композиционно слились, став единым архитектурно-природ-





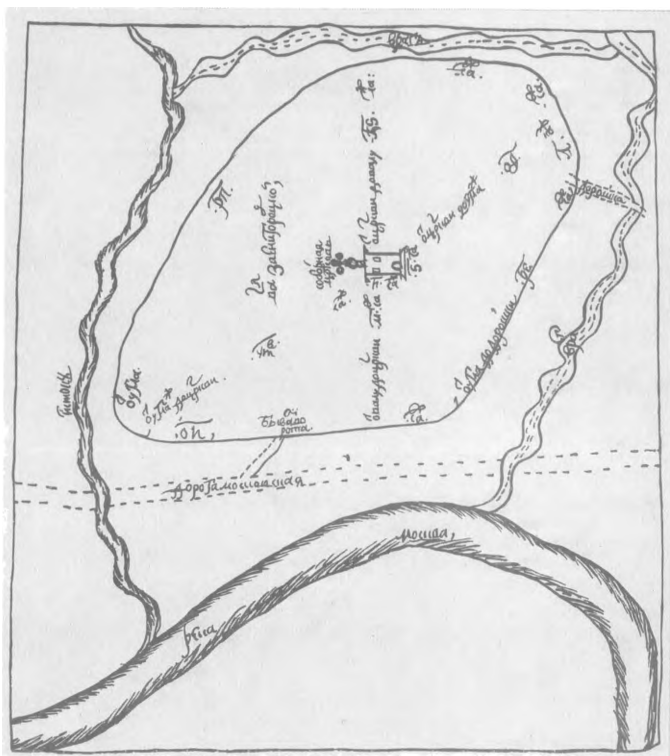
«Город  
Изяслава»,  
1695 г.  
ЦГИА  
Украины.  
Ф. 59. Оп. 1.  
Д. 13А.  
Алферова Г. В.,  
Харламов В. А.  
Киев во  
втор. пол.  
XVII в. Киев,  
1982. С. 56



«Город  
Владимира»,  
1695 г.  
Алферова Г. В.,  
Харламов В. А.  
Указ. соч.  
С. 38

Звенигород.  
Холм  
крепости — с  
юго-востока.  
Фотоархив  
ПОИА.  
Ф. 602.  
Л. 17, нег.  
93864

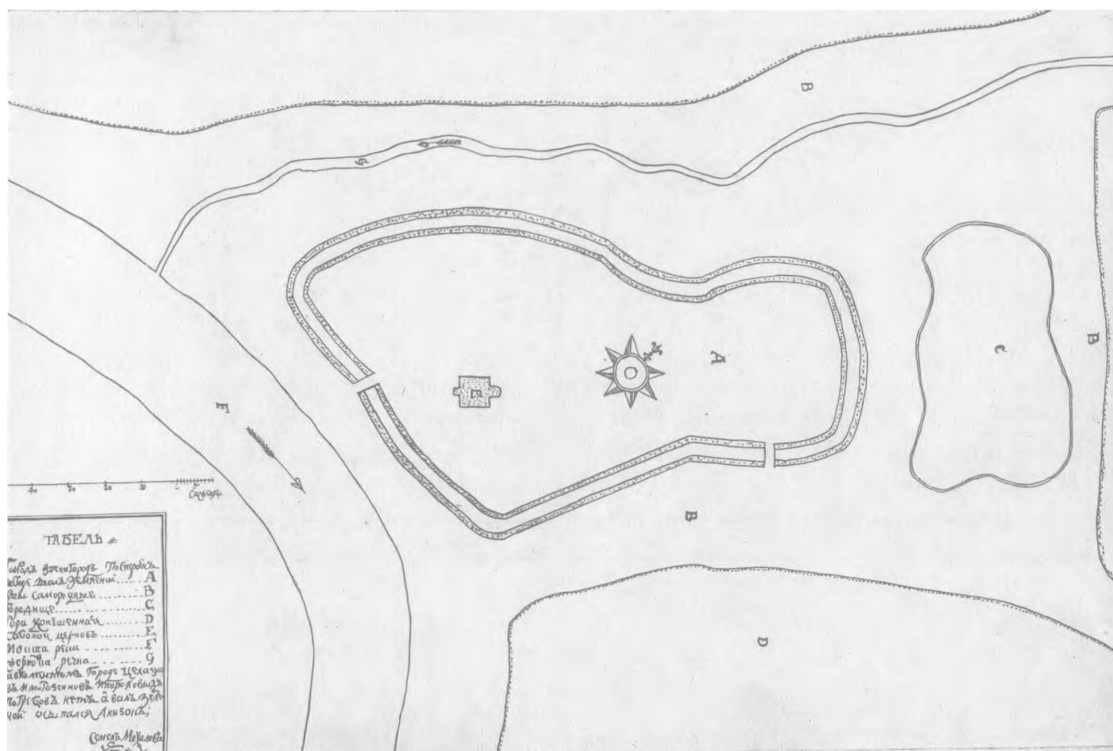
«План  
Звенигород-  
ского вала»  
(б. д.)  
(XVII—нач.  
XVIII вв.—  
В. В.)  
РГАДА.  
Ф. 27,  
№ 484.  
Ч. III. Л. 73,  
б. д.



ным ансамблем, сохранявшимся до нач. XX в. В настоящее время вся «соединительная ткань» — природно-ландшафтная среда между кремлем и монастырем — нарушена, подверглась немалым искажениям<sup>51</sup>. Тем более оставшиеся фрагменты планировки и ландшафта необходимо сохранить в целях лучшего восприятия ансамбля. Ибо ансамбль этот — город, монастырь и окрестности — характеризует важнейшую особенность культуры древнерусского градостроения: искусство взаимосвязи природы и архитектуры.

Существенной проблемой структуры Звенигорода является также местоположение его посадов, т. е. основного «тела» города вне его крепости. Необходимость решения этой проблемы обуславливается прежде всего тем, что сведения последних исторических периодов, а именно XIX и XX вв., не согласуются, но находятся в явном противоречии с документами по истории Звенигорода предшествующих периодов и, кроме того, противостоят традиционным приемам создания всех других русских городов, т. е. противостоят основополагающим закономерностям древнерусского градостроения.

Представление о поселке за рекой как



о части Звенигорода возникло в самом конце XVIII в., закрепилось в течение XIX, существует среди жителей по сей день и поддерживается некоторыми современными публикациями<sup>52</sup>.

В настоящее время за рекой Москвой действительно имеется жилой район Звенигорода, именуемый Верхний посад. Между тем одновременно с этим названием существовало и другое: вплоть до недавнего времени (до 1960—1970-х годов) жители Звенигорода называли поселок за рекой «Заречной слободкой»<sup>53</sup>. Двойное название встречалось и в XIX в.; зафиксировано оно и документами конца XVIII в.<sup>54</sup> Причем и планы, и описания города этого времени обычно содержат только одно название «Заречная слобода» или более пространно: «Слобода слободка Заречная»<sup>55</sup>. Имеются чертежи, показывающие «Верхний посад» в окружении «межеванного выгона»; на одном из них изображение сопровождается пояснением: «Под купеческими дворами поселенными на градской выгонной земле...», т. е. на земле, являвшейся незадолго до того выгоном, где пасли скот<sup>56</sup>.

А о чем говорят материалы более ранних исторических периодов? Следы чело-

веческой деятельности на узкой прибрежной полосе правого берега реки Москвы обнаружены археологами в 1950—1970-х годах. Здесь выявлены 3 разрозненных неукрепленных поселения — 3 селища, отстоящие одно от другого на 1—1,5 км и датируемые XVI—XVII вв. с вкраплениями XV в.<sup>57</sup> Эти поселения за рекой не имели непосредственной связи с городом, не находились под защитой его крепости. Они занимали низкие пойменные земли, были открыты вражеским нападениям и подвержены затоплению во время половодий, что доказывается также кратковременностью их существования — лишь в непродолжительные периоды засушливых лет<sup>58</sup>.

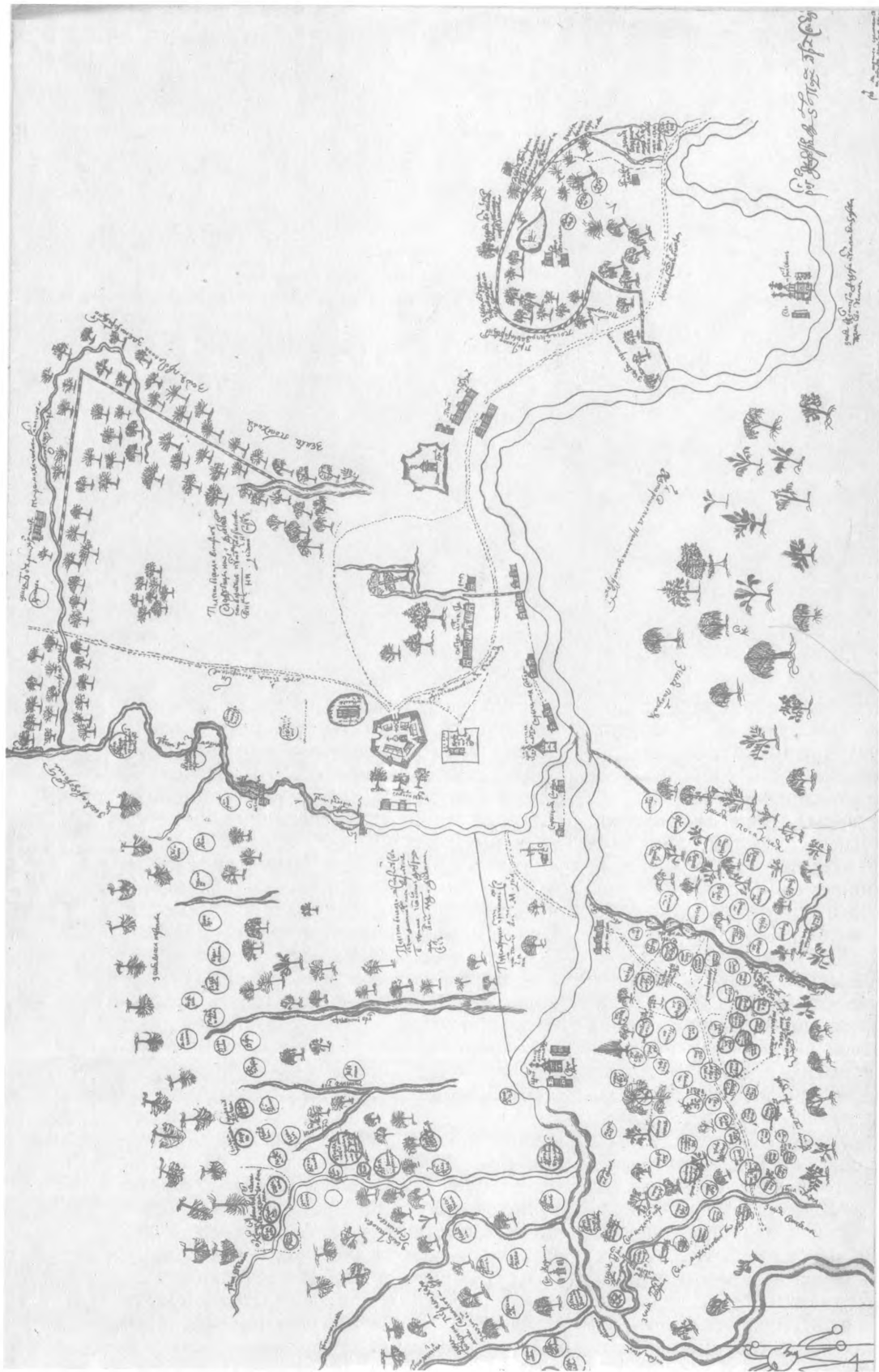
Но было ли это Звенигородом?

Можно ли считать эти селища частью древнего Звенигорода? Ответ на эти вопросы нельзя получить лишь на основе археологических находок. Необходимо привлечение широкого круга материалов по градостроительству, раскрывающих принципы сооружения русских городов.

Как уже неоднократно упоминалось, при создании городов в Древней Руси ландшафт являлся главным условием и требованием при выборе места для

«Город Звенигород построен на горе...», 1730-е годы. РГВИА. Ф. 349. Оп. 12. Д. 7507.





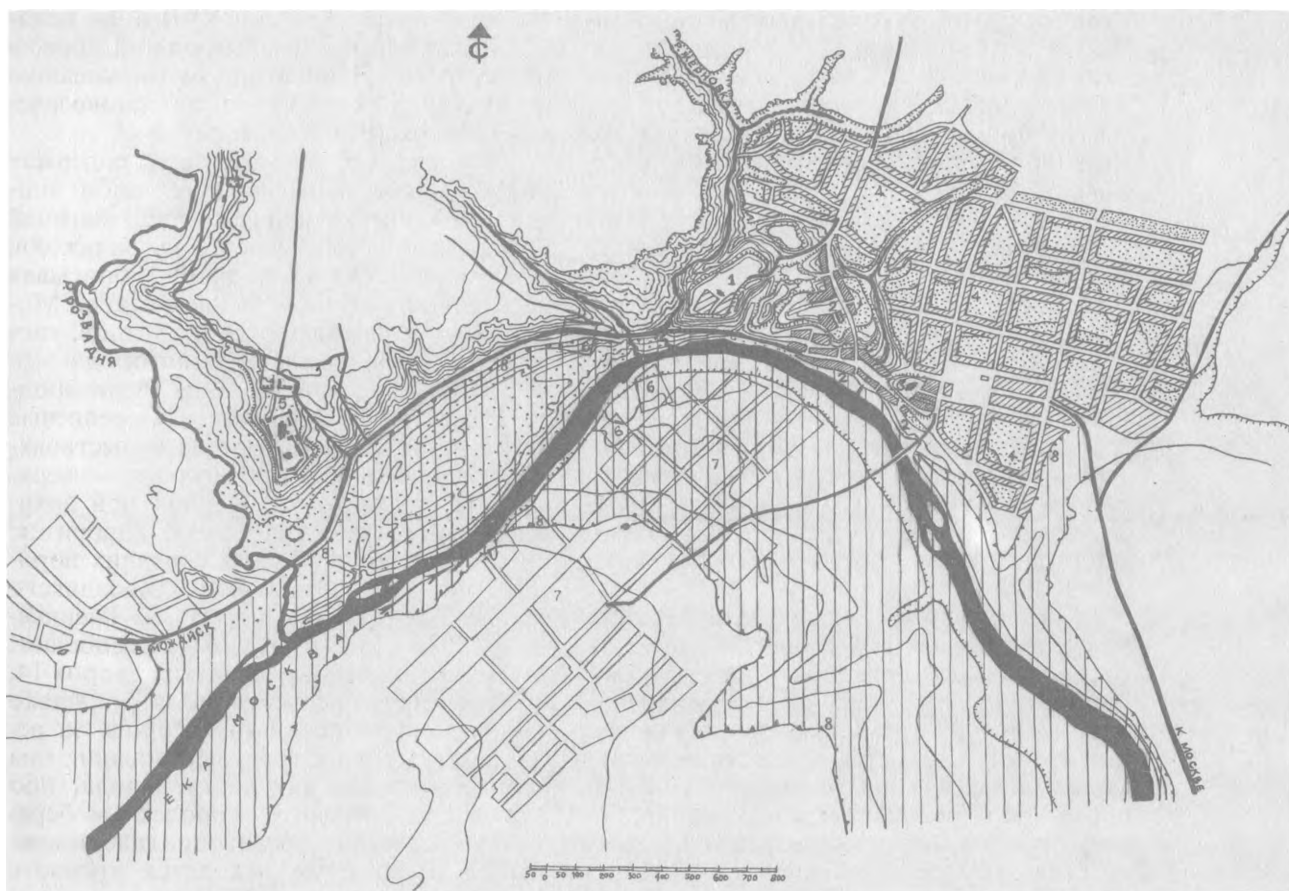
**Звенигород**  
в 1684 г.  
(составил  
А. Свиззев);  
Левый берег  
р. Москвы,

справа:  
«Звени-  
город»;  
«Посад  
городской»;  
«Дорога

Московская  
Большая»;  
Савино-  
Строжев-  
ский  
монастырь;

Правый берег  
р. Москвы,  
напротив  
города:  
«земля

Посадская».  
И. А. Д.  
Ф. 27.  
Д. 484.  
Ч. III. Л. 29.  
1664 г.



города. Исследователь исторической географии и ландшафта русских городов А. В. Дулов пишет: «Природные факторы использовались как оружие... как бы искусственно создавая для противника стихийное бедствие»<sup>59</sup>. Звенигород не был исключением. И природное местоположение крепости, и искусственные дерево-земляные сооружения, и длительное их сохранение, поддержание свидетельствуют об острой необходимости этой системы защиты для существования города, для обеспечения безопасности его населению на протяжении столетий.

Звенигородская крепость сооружена подобно подавляющему числу других русских крепостей. Как обычно, напольная ее сторона, «от поля», наименее защищенная естественным рельефом, была укреплена самым высоким, насыпным валом (до 8 м) и рвом, разделившими городскую гору на собственно крепость и Супонев холм. Над гораздо более крутыми и глубокими оврагами, глубиной 20—25 м, были насыпаны меньшие валы:

*Звенигород в XIX—XX вв.: 1—Крепость и собор Успения; 2—Кварталы на территории*

*средневековых посадов; 3—церковь Вознесения; 4—Кварталы на территории регулярного города;*

*5—Саввино-Сторожевский монастырь; 6—Погосты XVIII—XIX вв.; 7—Заречная слобода;*

*8—Граница затопления паводковыми водами (1% обеспеченности). Реконструкция автора*

низкий, западный— всего в 3 м высотой—над оврагом с речкой Жерновкой и более высокий, восточный— до 6 м, так как защищал крепость от господствовавшей над ней соседней горы,— также довольно часто использовавшийся прием<sup>60</sup>. Но река всегда служила главным естественным препятствием, важнейшим средством защиты города. Этим объясняется и отсутствие южного вала над крутым береговым откосом в Звенигороде, как во многих других русских крепостях, и понижение высоты надовражных валов в направлении с севера на юг, к реке<sup>61</sup>.

Столь мощная система городских укреплений, окруженная к тому же, еще од-

ним, вторым полукольцом оврагов и холмов, а также наличие поблизости заболоченных участков, ключей и речки Жерновки были реальной необходимостью для «выживания» Звенигорода в условиях постоянной борьбы его жителей за существование.

Исследователь древнерусского градостроительства Л. М. Тверской установил: городские посады возникают всегда рядом с крепостью, под ее защитой — у реки и вдоль главной дороги, ведущей к центральному городу, в сфере влияния которого находится крепость. Выявлена следующая структурная закономерность: два посада у крепости — Верхний и Нижний — весьма традиционны для русского города в XII—XVII вв. Такими были и древний Киев, и древний Владимир, и Старица, Белев, Одоев, Тобольск, Нижний Новгород, Москва и мн. др.<sup>62</sup>

В Звенигороде этого времени Верхний посад находился на Супоневом холме за рвом и несколько дворов — над кручами оврагов, на горах по сторонам крепости<sup>63</sup>. Нижний посад располагался внизу, под крепостной горой, примыкая к ее откосам. И дорога на Москву, и Нижний посад вдоль нее вытянуты по левому берегу реки. На противоположном же берегу посад города мог возникнуть только в том случае, если бы главная городская дорога пересекла реку; да и возможным это было обычно в более поздних образованиях, а не в XII—XV вв.<sup>64</sup> Поскольку в Звенигороде этого времени такой дороги не было, то и город за рекой не возник.

Тем не менее поселения за рекой существовали в XV—XVI вв., хотя и непродолжительно, в ограниченные периоды времени, но лишь в качестве негородских и незащищенных образований сельского типа.

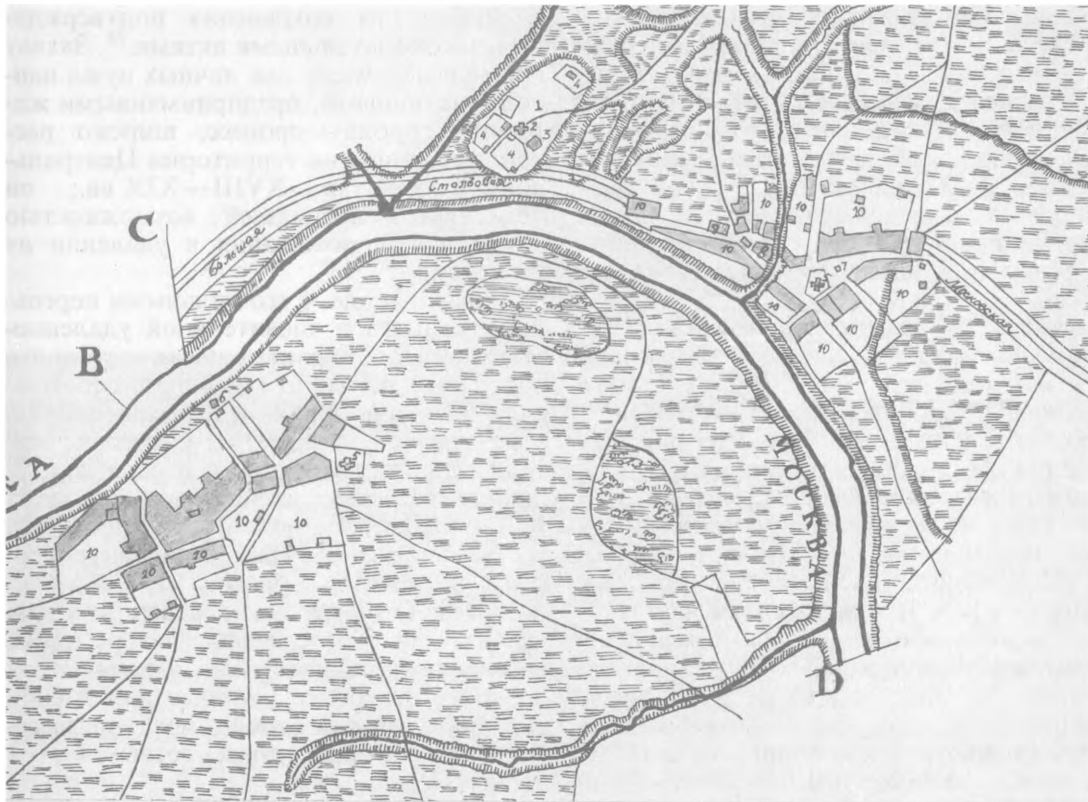
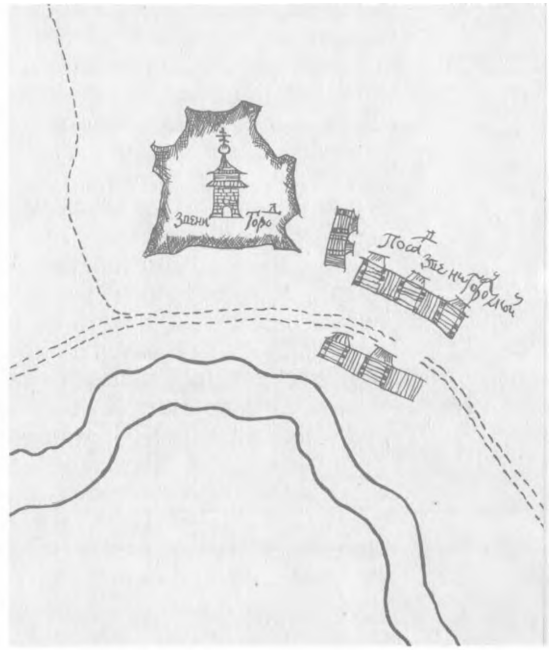
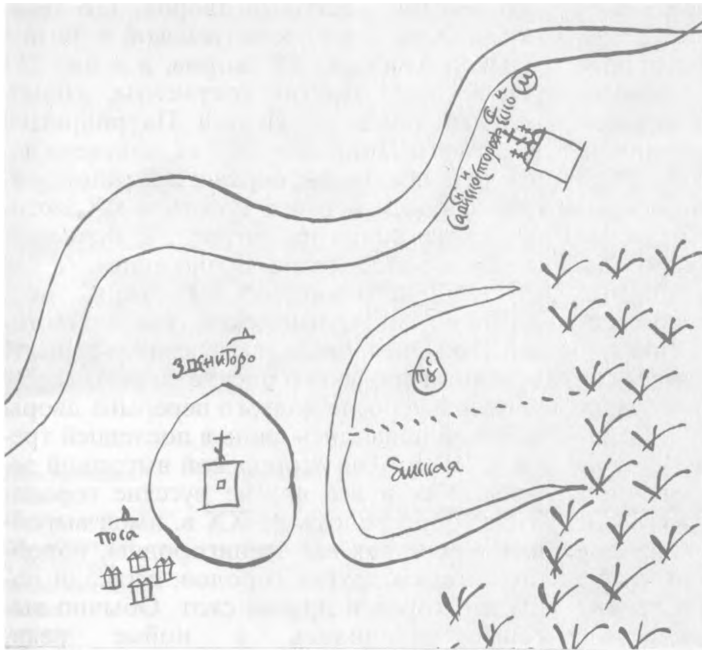
Появление же подобных разрозненных селищ и городищ в некоторой удаленности от города, но тяготеющих к нему — характерный способ расселения на Руси в XII—XV вв.

Выявленные процессы формирования древнего Звенигорода подтверждаются и материалами XVII в. О том, что города за рекой не было и в этот исторический период, свидетельствует анализ планов Звенигорода и его окрестностей, относящихся к этому времени, а также изучение текстовых материалов XVI—XVIII вв.

Ни на одном чертеже XVII в. не показан посад города Звенигорода на правом берегу реки. И ни в одном письменном источнике XVI—XVII вв. нет словосочетания «верхний посад за рекой».

Наоборот, все эти материалы содержат только такие наименования: либо «посад», либо «верхней посад», либо «нижней посад», либо «посадские дворы за рекой». Документы XVI в., подробно описывая населенные пункты и земли в станах Московского и Звенигородского уездов, упоминают лишь «посад» Звенигорода или «в Звенигороде»<sup>65</sup>. Описания Звенигородской десятины, Писцовые и Переписные книги XVII в. указывают на существование двух посадов в Звенигороде — «верхнего» и «нижнего». В Челобитной архимандрита Селивестра 1689 г. говорится: «В Саввине монастыре в передних воротах... поймали звенигородца посадцакого человека верхняго посада Ивана Васильева...»<sup>66</sup> Писцовая книга 1624 г. сообщает: «За Московью рекою посадских дворов 14, а в них живут посадские люди...» Однако наличие «14-ти посадских дворов» за рекой не доказательство существования там Верхнего посада как части города, ибо в этом же документе «городским» берегом называется левый, противоположный, т. е. тот, где находятся крепость и городские посады<sup>67</sup>. Между тем дворы «за Московью рекою», зафиксированные в 1624 г., не просуществовали долго, так как на всех планах XVII в. они отсутствуют. Даже самый подробный план Звенигорода, монастыря и окрестностей, составленный в 1664 г. Авраамом Связевым и тщательно отразивший все населенные пункты на обоих берегах реки Москвы, зафиксировал полное отсутствие каких бы то ни было следов городского поселения на правом берегу, где против Звенигорода обозначена «посадская земля», т. е. принадлежащая городу, но свободная, не занятая никакими сооружениями<sup>68</sup>. При известном общем недостатке в русских городах XVI—XVII вв. необходимых выгонных земель и пойменных лугов Звенигород особенно выделяется острым недостатком в них, так как его территория отличалась большой изрезанностью и пересеченностью гористого рельефа<sup>69</sup>.

На многих чертежах XVII в. близ крепости, чуть восточнее ее, нарисована группа дворов, около которых имеется



План крепости, посада и монастыря Звенигорода (XVII в. — В. В.). РГАДА. Ф. 27. Оп. 1. Д. 484. Ч. III. Л. 36

Крепость и посады Звенигорода в 1664 г. РГАДА. Ф. 27. Д. 484. Ч. III. Л. 29. 1664 г. (фрагмент)

«План города Звенигорода с поселеными

при нем слободами» (до 1784 г. — В. В.): 1—4—

«земляной город, внутри оного строение»; 5—10—

строение «в предместии города в обеих

посадах». Фоторепродукция ЗИА и ХМ, НВФ.

Д. 1331(437) (фрагмент)

надпись «посад». План 1664 г. (А. Свизева) тоже содержит справа от крепости только одну надпись «посад Звенигородской», но близ нее изображены два посада. Один посад показан вдоль «Московской дороги Большой»; другой посад — против крепости, за глубоким оврагом на горе Конюшенной. Поскольку гора эта возвышается над Московской дорогой не менее чем на 20 м, то совершенно очевидно, что посад, находившийся внизу, у подножия горы, назывался Нижним, а посад, расположенный наверху, на горе, — Верхним.

Более поздние планы Звенигорода, созданные во вт. пол. XVIII в., запечатлели его дорегулярную планировку<sup>70</sup>. Сопоставление этих чертежей между собой, а также с существующей планировочной структурой Звенигорода и со структурами многих других городов убедительно доказывает, что современная улица Фрунзе (называвшаяся в XIX столетии Саввинской) представляет главную улицу средневекового Нижнего посада, охватывая его наибольшую часть вдоль Московской дороги. В продолжение столетий застройка заменялась, но планировочная структура улицы и масштаб ее объемно-пространственной среды во многом сохранились. Как и в других средневековых городах, эта улица состоит из неразрывной цепи взаимосвязанных площадей, вытянутых вдоль главной городской дороги. Одна из площадей находилась на повороте Московской дороги перед «взвозом» и именовалась в XVIII в. «Дровяной»; две другие площади располагались под горой Конюшенной. Улицы Верхнего посада начинались от главной городской улицы, от Нижнего посада, поднимались по южным склонам Конюшенной горы и холма Вознесения<sup>71</sup>.

Каждый из двух звенигородских посадов — Верхний и Нижний — имел в XVII в. еще и другое название: «слобода на посаде». Из Переписных книг явствует, что оба посада именовались нередко по названиям расположенных в них главных церквей. Верхний посад, где находилась церковь Рождества Христова, назывался также Рождественской слободой, а Нижний посад, с церковью Вознесения, — Вознесенской слободой. По Переписным книгам 1678 г. значится: «В городе Звенигороде на посаде две слободы, Рождественская и Вознесенская, а живут в них посадские люди. В слободы Рож-

дественской... всего 26 дворов, 116 человек. ...Обоего в Рождественской и Вознесенской слободах 55 дворов, а в них 251 человек...»<sup>72</sup> Другие документы, «Ландратская книга» и «Книга Патриаршего Казенного Приказа» 1715 г., подтверждают: «На посаде две церкви: в Рождественской слободе церковь Рождества Христова Ускога конца на посаде... В Вознесенской слободе церковь Вознесения»<sup>73</sup>.

Итак, источники XVII—перв. пол. XVIII в., как графические, так и текстовые, тоже не содержат сведений о существовании городского посада за рекой.

Впервые после долгого перерыва дворы за рекой появились лишь в последней трети XVIII в. — на «городской выгонной земле». Как и все другие русские города, Звенигород вплоть до XX в. имел выгонные земли, так как звенигородцы, подобно жителям других городов, держали лошадей, коров и другой скот. Обычно выгоны находились в пойме реки, затопляемой во время паводков, и необходимость их сохранения подтверждалась законодательными актами<sup>74</sup>. Захват пойменных земель для личных нужд наиболее активными, предприимчивыми жителями города — процесс, широко распространенный на территории Центральной России в XVIII—XIX вв.; он объясняется возникшей возможностью безопасного проживания в удалении от крепости.

В Звенигороде, с его сильными перепадами рельефа и значительной удаленностью холмов Верхнего посада от воды, пастбищ и полей, этот процесс освоения выгонных территорий и переселения оказался еще более заметным. Многие жители городского Верхнего посада переселились за реку начиная со вт. пол. XVIII в. На новое место, как было принято, они перенесли и свою деревянную церковь, «Рождества Христова с Усага конца». Подобный перенос деревянных церквей в связи с перемещением городского населения на новые земли, удаленные от крепости, но более удобные для жизни, устройство новых слобод, посадов, выселок было явлением повсеместным в этот период.

Однако поскольку Зарецкая слобода, возникшая незадолго до 1778 г., была образована звенигородскими жителями незаконно, за счет захвата городской выгонной земли, то, согласно юридическим



*Перспектива  
Нижнего  
Посада от  
пл. Дровяной  
и Вознесен-  
ского холма.  
Фото  
автора  
1986 г.*

*Вид  
Нижнего  
Посада  
в сторону  
монастыря  
(восточная  
часть).*

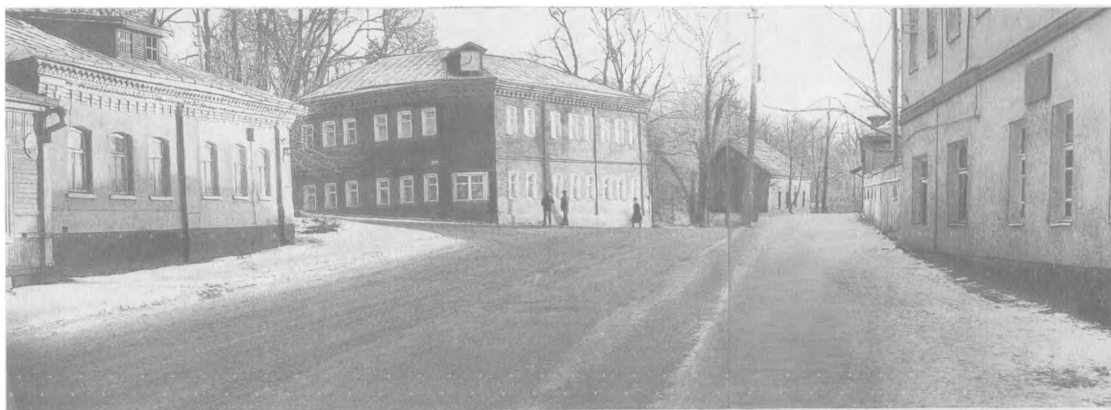
*(ул. Савин-  
ская, сл.  
— 30, 28; спр.  
— 33, 29).  
Фото  
автора  
1986 г.*



*Дорога  
Москов-  
ская — от  
монастыря.  
Вдали —  
колокольня  
церкви  
Вознесения.  
Фото перв.  
пол. XIX в.*



Вид  
Нижнего  
Посада — от  
монастыря  
(ул. Саввин-  
ская.  
сл.— 19, 23;  
стр.— 8).  
Фото  
автора  
1986 г.



Нижний  
посад и пл.  
Дровяная.  
Вдали —  
колокольня  
церкви  
Вознесения  
(ул. Саввин-  
ская,  
сл.— 23, 25,  
27). Фото-  
репродукция  
открытки  
рубежа  
XIX—XX вв.

требованиям, дворы за рекой следовало уничтожить, а выгон восстановить. «Городовое положение», введенное в России в 1785 г., гласит: «Запрещается городские выгоны застраивать; буде же город городские выгоны застроит, или инако в невыгоны обратит: то городу вторично выгонов не отводить и городу выгонов не покупать...»<sup>75</sup>

Потому все планы реконструкции Звенигорода XVIII в., составлявшиеся с 1784 г., непременно предусматривают перенос кварталов Зарецкой слободы, «которые по неудобности уничтожаются», — как указано в их «Описаниях», — и переносятся на вновь отводимые, свободные земли города, к северо-западу от крепости. «...И поместить Зарецкой слободы жителей с протчими городскими обывателями»<sup>76</sup>. Предусматривался и перенос церкви из-за реки: на планах показано «место для переведения церкви, что ныне в Зарецкой слободе». Этим «местом» оказался Супонев холм — тот самый, где еще

в XII в. находилось ближайшее к крепости поселение, а в XIV и XV вв. размещался Верхний посад Звенигорода.

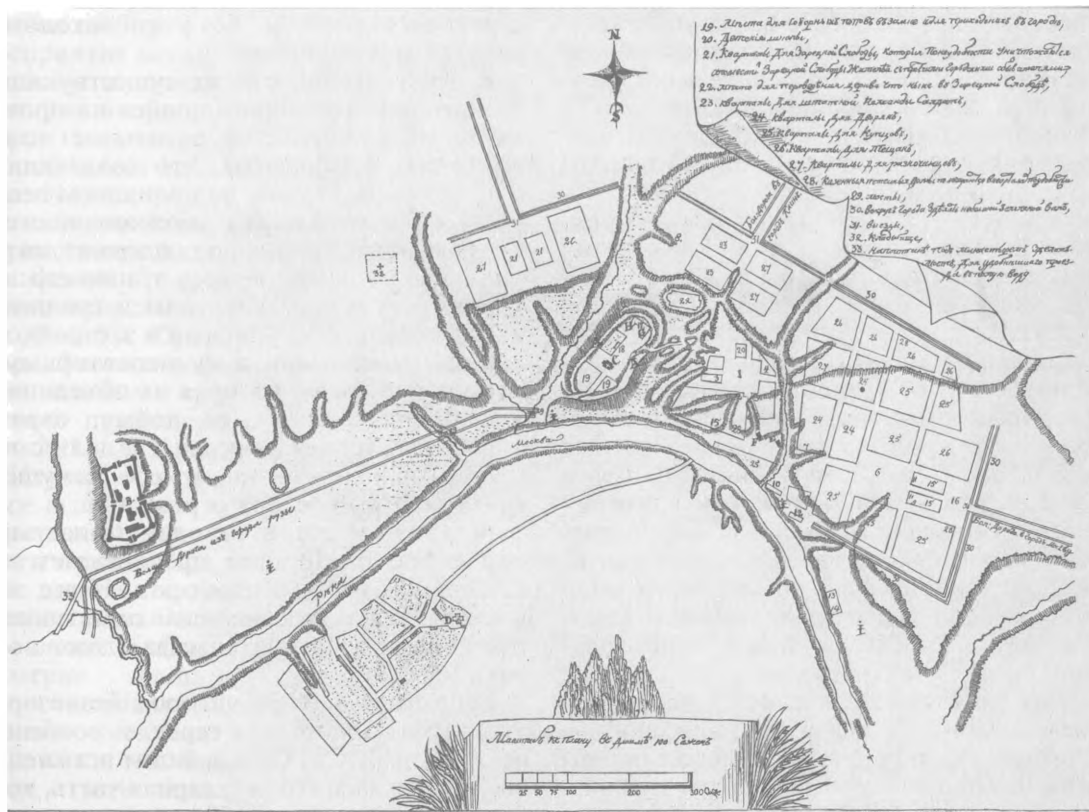
«Неудобность» нахождения слободы за рекой, по мнению составителей планов переустройства города, состояла и в том, что дворы ее располагались на выгонной земле, которой явно не доставало Звенигороду, а также в том, что дворы эти, как и большая часть правого берега против города (пойма, ее луговые земли), затопливались «во время вскрытия полой воды», что продолжалось до 3 недель<sup>77</sup>. Отсутствие переправы или моста в продолжение XVIII и XIX вв. усугубляло изолированность заречного поселения от города, о чем свидетельствуют документы того времени: «Переправ под г. Звенигородом... через р. Москву не имеется, а ездят в броды»<sup>78</sup>. Это значило, что в периоды весенних дождей, ледостава, зимних оттепелей, ледохода и паводков связь Зарецкой слободы с городом была ненадежной и надолго прерывалась<sup>79</sup>.

Все эти обстоятельства принимались во внимание при составлении проекта перепланировки Звенигорода 1784 г., так как важнейшей задачей реконструкции считалась необходимость внесения порядка и законности в процесс расселения. Однако, несмотря на многие неудобства Зарецкой слободы и незаконность владения дворами на городском выгоне, ее жителям удалось избежать переселения в отведенные для них кварталы города. Те из них, которые были сильнее связаны с крестьянским трудом, не хотели отказываться от дворов поблизости реки и пастбищ; купцы же, имевшие помимо заречных еще и городские дворы, противились утрате своих владений, приносивших им доходы.





«Вид города Звенигорода со стороны Воскресенской дороги», 1800 г. РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18861. Л. 59, 1800 г.



План города Звенигорода (после 1784 г.). РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Моск. губ. Д. 49. Л. 1 (фрагмент)

Вследствие этого уничтожения Заречной слободы и восстановление городского выгона, предусмотренные законом и регулярным планом, имевшим законодательную силу, так и не состоялись ни в XIX, ни тем более в XX в.

Итак, документы конца XVIII—XIX вв. также не подтверждают принадлежность к городу «Заречной слободы» или заречного «Верхнего посада». Но если заречный Верхний посад не был городом, то как объяснить возникновение такого названия, укоренившегося в XIX и XX вв.?

Следует иметь в виду, что привычные названия жители той или иной местности зачастую стремятся сохранить, присваивая их другим жилым образованиям или элементам ландшафта<sup>80</sup>. При смене жителями места их проживания или при исчезновении самого населенного пункта, квартала, улицы, слободы они возобновляют это название, перенося его на вновь возникший, новый объект. Так, в Звенигороде «кварталы для штатной команды салдат», построенные по проекту конца XVIII в. в течение двух следующих столетий на свободной территории к северу от крепости, получили свое название от «Салдатской слободки», показанной на дорегулярных планах посередине Конюшенной горы и намеченной к уничтожению<sup>81</sup>. Названия «Супонево кладбище», «Супонев холм», закрепившиеся за небольшим по площади холмом у крепости, на котором в XIV—XV вв. размещался городской Верхний посад, а в XVI—XVII вв. находилось кладбище, были возобновлены названиями «сельцо Супонево» в XVI в., а позднее — «деревня Супонево», существующая и теперь в 2,5 км к северо-востоку от крепостного холма<sup>82</sup>. Да и возникновение названия самого города — Звенигород — также могло явиться результатом заимствования от более древних городов в Галицкой и Киевской землях, обладавших именно таким названием. Об одном из них, Звенигороде Киевском, сообщается в летописи под 1097 г.: «...во Звенигороде, иже есть городок мал у Киева, в десять верст вдале»<sup>83</sup>.

Также достаточно очевидно, что название «Верхний посад» было дано слободе за рекой звенигородцами, переселившимися из городского Верхнего посада, размещенного на холмах, удаленных от реки.

Переселившиеся жители и сохранили привычное название в новом поселении.

Таким образом, комплекс всех материалов по Звенигороду на протяжении его эволюции свидетельствует, что город Звенигород возник и развивался на левом берегу реки Москвы и имел на этом берегу два посада — Верхний на холмах и Нижний у реки, вдоль дороги. А поселения за рекой не являлись городом ни в одном историческом периоде до XIX в., кроме самого последнего, когда слобода за рекой была официально признана частью Звенигорода<sup>84</sup>.

Сооруженный в 1970-е годы автотранспортный мост, связавший заречные кварталы слободы со Звенигородом, а также включение деревень Луцыно, Шихово, Игнатьево, Дютюково и поселка Поречье, удаленных от Звенигорода на 6—8 км, значительно раздвинули границы городской черты, определившей возникновение нового «Большого» Звенигорода<sup>85</sup>. Однако это новое образование, состоящее из разных деревень, поселков, турбаз и домов отдыха, конечно же, Звенигородом не является, хотя и названо им, так как создано это образование только в административном порядке, без учета закономерностей его эволюции.

В действительности же существующий Звенигород, формировавшийся на протяжении многих столетий, охватывает только те его компоненты, что создавались в процессе эволюции, под влиянием необратимых исторических закономерностей. Современный Звенигород содержит материальное воплощение всех этапов его истории: регулярные кварталы и средневековые посады с их улицами и застройкой, кремль, монастырь и ту неповторимую природную среду, которая их объединяет и наполняет, — реку, ее пойму, овраги с ручьями, холмы, деревья... и дали с перелесками у горизонта... и небо, кажущееся от такого простора огромным.

Все это вместе, а не один монастырь или собор на Городке представляет исторический город Звенигород. И все это вместе является ценнейшим памятником русского градостроительства, даже вопреки утратам.

Существующий Звенигород безвозвратно утратил многое в серед. и особенно во вт. пол. XX в. Сильнейшим искажением подверглась его регулярная часть, возведенная по проекту 1784 г.; уничтожены

ее композиционные доминанты и часть застройки главной площади; происходит постоянное разрушение исторических зданий на средневековых и регулярных улицах; испорчено немало фрагментов ландшафта.

Однако даже теперь многое еще сохранилось в Звенигороде. Сохранилась вся сеть регулярных улиц с главной площадью, планировка главной и боковых улиц средневековых посадов, взаимосвязи — планировочные и ландшафтные — между всеми частями города, включая монастырь и кремль. Существующая восточная часть Звенигорода в определенных границах (от реки до улицы Валовой), безусловно, имеет историко-культурную ценность двух важнейших этапов градостроения — средневекового и классицистического, регулярного.

Необходимо помочь сохранить то, что еще остается в Звенигороде. И не только. Требуется возобновить нарушенные взаимосвязи всех частей города, их взаимовлияние на композицию и масштаб сооружений монастыря, кремля и городской застройки. Искажение или утрата отдельных элементов не только нарушают ансамбль в целом, но и обедняют восприятие оставшегося. При всей традиционности приемов и способов возведения Звенигород, как и каждый русский город, индивидуален и неповторим, так как обладает тем, чего нет в других городах. Характерным свойством Звенигорода является сочетание его объемно-пространственной структуры с развитой ландшафтной средой, определяющей разделенность и неразрывность этапов эволюции и образующей живую ткань города. Все это позволяет считать Звенигород единым архитектурно-планировочным и природно-ландшафтным ансамблем XII—XIX вв.

Изучение города возможно в различных аспектах и на разных ступенях его истории. При этом все виды знаний могут быть привлечены, так как всегда содержат дополнительные сведения об отдельных сторонах его развития. Однако всякое вновь выдвигаемое утверждение правомерно лишь при обязательном сопоставлении со всем комплексом материалов смежных дисциплин. Путь локальных, изолированных исследований дает ответы только на некоторые, частные вопросы из огромного круга истори-

ческих, структурных, художественных проблем. В тех случаях, когда вновь создаваемые выводы и обобщения недостаточно обоснованы, но распространяются за рамки изученного материала, они оказываются в противоречии со многими отраслями знаний, в том числе и с русским градостроительством.

Научное исследование эволюции города не может игнорировать синтез материалов всех областей знаний, прямо или косвенно затрагивающих его историю, существование и развитие. В этом процессе следует использовать все материалы — текстовые, иконографические, археологические, инженерные и натурные архитектурно-планировочные. Художественный облик города — его архитектура, планировка, ландшафт — есть результат влияния градостроительных традиций, зависящих от изменения градообразующих факторов, характерных для каждого города на определенном этапе эволюции. Градостроительные традиции объективны, имеют материальную сущность и сугубо индивидуальны для каждого города. Только комплексный метод исследования, основанный на синтезе всех материалов, дает возможность вскрыть градообразующие основы истории города на всех этапах его развития — их возникновение, смену, взаимовлияние — и, как следствие, помогает обнаружить тенденции возможных и допустимых изменений для Звенигорода на перспективу, не противоречащих его истории.

\*

<sup>1</sup> Этим темам посвящена обширная литература о Звенигороде, создававшаяся в продолжение XIX—XX вв. Среди авторов, писавших об архитектуре, живописи, археологии Звенигорода, можно назвать лишь некоторых, образующих далеко не полный список: Даль Л. — 1874, 1875; Успенский А. — 1904; Уваров А. С. — 1909; Красовский М. — 1911; Брунов Н. И. — 1926, 1940; Грабарь И. Э. — 1926; Воронин Н. Н. — 1934, 1947, 1962; Рыбаков Б. А. — 1949; Максимов П. Н. — 1949; Федоров Г. Б. — 1949; Успенская А. В. — 1953; Огнев Б. А. — 1955; 1960; Демина Н. А. — 1956, 1963; Косточкин В. В. — 1958; Алпатов М. В. — 1959; Ильин М. А. — 1959, 1960, 1963, 1976; Вздорнов Г. И. — 1961, 1963; Раппопорт П. А. — 1961; Лихачев Д. С. — 1962; Бояр О. П. — 1963, 1974; Краснов Ю. А. — 1963, 1964; Лазарев В. Н. — 1966; Вагнер Г. К. — 1967, 1974, 1975; Юшко А. А. — 1975, 1976; Шелыпина Н. С. — 1972, 1976; Антонова В. И. — 1976; Николаева Т. В. — 1978.

<sup>2</sup> К числу работ, приводящих различные гипотезы развития Звенигорода, основывающиеся на сведе-

- ниях и исследованиях локального характера, относятся следующие: *Холмогоров В., Холмогоров Г.* Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVII вв. Вып. II. Звенигородская десятина. М., 1882; *Холмогоров В., Холмогоров Г.* Город Звенигород: Исторический очерк. М., 1984; *Некрасов А. И.* Города Московской губернии. М., 1928. С. 144—151; *Другач В., Миллер П., Романов С.* Подмосковье. М., 1941. С. 53—58; *Тихомиров Н. Я.* Звенигород. М., 1948; *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Звенигороде (1943—1945 гг.). М.; Л., 1949. С. 125—133; *Веселовский С., Снегирев В., Коробков Н.* Подмосковье: Памятные места в истории русской культуры XIV—XIX вв. М., 1955; *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Историко-культурные памятники Звенигородского района: Краткий путеводитель. Звенигород, 1957; *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Топография древнего Звенигорода по археологическим данным // СА. 1964. № 1. С. 112—119; *Боровкова С. Н.* Звенигород и окрестности. М., 1970; *Боляр О. П., Краснов Н., Краснов Ю.* Звенигород: Путеводитель. М., 1974; *Боляр О. П., Данилова Е. Н., Краснов Н. А.* Звенигород // Города Подмосковья. М., 1981. Кн. 3. С. 578—610; *Юшко А. А.* Древний город на реке Москве // Природа. 1985. № 11. С. 52—57.
- <sup>3</sup> «Звенигород... захирел, запустел. ...Превратился в городище...» (*Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 127); «город захирел...» (*Юшко А. А.* Указ. соч. С. 54); «городок к этому времени (XVI в.—В. В.) запустел, Кремль утратил значение крепости» (*Боляр О. П., Данилова Е. Н., Краснов Н. А.* Указ. соч. С. 583).
- <sup>4</sup> *Сахаров А. М.* Города Северо-Восточной Руси XIV—XV вв. М., 1959. С. 14; *Зимин А. А.* Витязь на распутье: Феодальная война в России XV в. М., 1991. С. 64—67.
- <sup>5</sup> РГАДА. Ф. 27. Оп. 1. Д. 484. Ч. III. Л. 49. «План местности между р. Белой, Истрой и Москвой...». Мнение О. В. Освянникова, высказанное на заседании ЛОИА АН СССР 21.04.88 г., об обязательном наличии 5 башен в крепости, из которых 5-я воротная, опровергается заключением ряда исследователей, среди них П. А. Раппопорт, М. А. Малевская, А. А. Шенников, Н. А. Малеванов: «Четырехгранная форма крепости и приближенность везедов к углам ее валов — достаточное основание для утверждения достоверности представленного плана города и ненужности дополнительной, промежуточной башни. Расстояние до 300 м между угловыми башнями не допускает промежуточных башен, ибо 5-я башня только ослабила бы крепость». (Размер крепости Звенигорода 180 × 230 м<sup>2</sup>. — ВВ.)
- <sup>6</sup> *Тихомиров М. Н.* Россия в XVI столетии. М., 1962. С. 407.
- <sup>7</sup> Акты писцового дела: Материалы для истории кадастра и прямого обложения в Московском государстве / Собр. и ред. С. Веселовской: В 2 т. и 3 вып. М., 1913. Т. I. С. 268—271.
- <sup>8</sup> Там же. С. 155—162; Акты Московского государства, изданные имп. АН / Под ред. Н. А. Попова: В 3 т. СПб., 1890. Т. I. С. 375—376; Дополнения к Актам Историческим: В 12 т. СПб., 1848. Т. 3. С. 92—94; Акты Московского государства, изданные имп. АН / Под ред. Д. Я. Самоковсова: В 3 т. СПб., 1901. Т. 3. С. 397—398, 132; Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археологической экспедицией имп. АН: В 4 т. СПб., 1836. Т. IV. С. 345—351.
- <sup>9</sup> Дополнения к Актам Историческим: В 12 т. СПб., 1848. Т. 3. С. 517—520.
- <sup>10</sup> Дополнения к Актам Историческим. СПб., 1875. Т. 9. С. 227—228, 238, 239, 241.
- <sup>11</sup> РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18860, 1776 г. «Описание Московской губернии городов 1776 года». Характеристика городов включает: размеры крепости; количество и материал стен церковных, торговых и жилых зданий (дворов); занятия ремесленников, их численность; названия промыслов и предметы торговли; численность купцов и мещан, др. сведения.
- <sup>12</sup> РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18855 б/д (после 1819 г.—В. В.). Военно-топографическое описание Московской губернии.
- <sup>13</sup> О традициях русского градостроительства см.: *Тверской Л. М.* Русское градостроительство до конца XVII века. М.; Л., 1953. 214 с., илл.
- <sup>14</sup> *Возлинская В. М.* Проблемы изучения эволюции города Звенигорода: Доклад на Научной конференции ЗИА и ХМ 25 июня 1987 г.
- <sup>15</sup> *Зимин А. А.* Указ. соч. С. 17; См.: *Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 130, 132, 133; *Успенская А. В.* Отчет о разведке и раскопках в Звенигородском районе Московской области, 1955 // Архив ИА АН СССР. Ф. 1. Д. 1166 (9 л.). Л. 4, 6; *Юшко А. А.* Раскопки в Звенигороде Московском // Археологические открытия 1974 г. М., 1975. С. 92.
- <sup>16</sup> *Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 127; *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Указ. соч. С. 114—115.
- <sup>17</sup> А. А. Юшко называет «книжным посадом» высокий Супонев холм к северу от кремля, а «верхним посадом» — неукрепленную пониженную территорию за рекой Москвой на расстоянии 0,5—1,5 км от кремля. См.: *Юшко А. А.* Древний город на реке Москве // Природа. 1985. № 11. С. 53.
- <sup>18</sup> *Тверской Л. М.* Указ. соч. С. 16, 31, 32, 35 и др.; *Тихомиров М. Н.* Древнерусские города. М., 1946. С. 30; *Тихомиров М. Н.* Россия в XVI столетии. С. 74; *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Указ. соч. С. 115.
- <sup>19</sup> *Амвросий.* История Российской иерархии (собранный Новгородской семинарии Ректором и Богословии учителем Антониева монастыря архимандритом): В 6 ч. М., 1807—1815. Ч. II. 1810. С. 549; *Сахаров А. М.* Указ. соч. С. 87: «Здесь, на левом берегу реки Москвы, находилась постоянная сторожа московских князей... Когда начались первые промыслы московских князей в начале XIV в., объединивших владения по течению Москвы-реки, Звенигород сразу приобрел важное стратегическое значение».
- <sup>20</sup> *Эристов Д. А., Яковлев М. Л.* Словарь исторический о святых, прославленных в российской церкви, и о некоторых подвижниках благочестия, местно чтимых. СПб., 1836. С. 235—237; *Николаева Т. В.* Древний Звенигород. М., 1978. С. 10.
- <sup>21</sup> РНБ им. Салтыкова-Щедрина, О. Р. Отчет Императорской публичной библиотеки за 1886 г. СПб., 1888. С. 53; *Смирнов С.* Историческое описание Саввино-Сторожевского монастыря. М., 1846. С. 1.
- <sup>22</sup> *Успенская А. В.* Отчет о раскопках в Звенигородском районе Московской области, 1954 г. // Архив ИА АН СССР. Ф. 1. Д. 991 (5 л.); *Краснов Ю. А.* Отчет об археологической разведке в Звенигородском, Рузском, Истринском районах Московской области, 1957 г. // Архив ИА АН СССР. Ф. 1. Д. 1432 (20 л.). Л. 8—10; *Юшко А. А.* Отчет об обследовании археологических памятников

- в окрестностях города Звенигорода, 1978 г. // Архив ИА АН СССР. Ф. Р-1. Д. 7992 (8 л.). Л. 2—5.
- <sup>23</sup> РГАДА. Оп. 1. Ф. 27. Д. 484. Ч. III. Л. 49, б/д. План Саввина монастыря, служней и стрелецкой слобод и Звенигорода.
- <sup>24</sup> *Смирнов С.* Указ. соч. С. 51 (примеч. 107); Там же. С. 24—25 (примеч. 80); Русская историческая библиотека. СПб., 1907. Т. XXIII, Кн. 3. С. 173, 273, 282; РГАДА. Оп. 1. Ф. 27. Д. 484. Ч. III. Л. 29, 1664 г. / Сост. *Авраам Связев*. План местности вокруг Саввина монастыря.
- <sup>25</sup> *Тверской Л. М.* Указ. соч. С. 43—45.
- <sup>26</sup> РГВИА. Ф. 418. Оп. 1. Д. 463, 1778 г. «Генеральный план Саввино-Сторожевского монастыря с прикосновенными оною землями»; ЗИАиХМ, НВФ, № 1331 (437). «План города Звенигорода с поселенными при нем слободами», б/д. Как показывают исследования автора по городам Европейской России, дорегулярные планы городов, составленные в 1770-е годы (до их реконструкции по регулярным проектам), в целом соответствуют текстовым описаниям этих городов в источниках XVII в. В связи с изложенным и принимая во внимание принципы эволюции русского градостроительства, установлено, что дорегулярный план города 1770-х годов фиксирует основу его планировочной структуры и на протяжении предшествующих столетий. См.: *Возлинская В. М.* Средневековые традиции в регулярном городе (на примере г. Епифани) // *От Средневековья к Новому времени*. М., 1984. С. 163—179; *ее же*. Градостроительные традиции в динамически растущем малом городе (на примере г. Михайлова) // *Русский город*. М., 1982. Вып. 5. С. 51—73; *ее же*. Методы исследования и реконструкции древнего города // *Русский город*. М., 1986. Вып. 8. С. 206—236.
- <sup>27</sup> Как известно, в 1708 г. все крепости приводились в боевую готовность, но после 1709 г. необходимость в крепостных сооружениях Звенигорода, Саввино-Сторожевского монастыря и подобных сооружений Центральной России отпала, они утратили военное значение; *Булугин И. А.* Особая категория феодально-зависимых крестьян в перв. пол. XVIII в.: Из истории секуляризации церковных владений // *Дворянство и крепостной строй России XVI—XVIII вв.* М., 1975. С. 191—192; *Смирнов С.* Указ. соч. С. 75—77.
- <sup>28</sup> РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18862. Ч. 4. 1800 г. «Описание Московской губернии 1800 г. (сочинено в Межевой канцелярии)». Л. 1 об.; *Амвросий*. Указ. соч. С. 558.
- <sup>29</sup> РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1. 1784 г. «План Звенигороду, как ныне есть (...) и вновь прожестировано...».
- <sup>30</sup> *Юшко А. А.* Отчет о работе Звенигородского отряда в 1975 г. // Архив ИА АН СССР. Ф. Р—1. Д. 6052. Л. 30: «Надо думать, что обнаруженные нами белокаменные архитектурные детали происходят из какой-то иной, возможно, светской постройки»; *Юшко А. А.* Раскопки в Звенигороде Московском // *Археологические открытия 1975 года*. М., 1976. С. 101: «Не исключено, что на этом месте располагалось и здание дворца Юрия Дмитриевича. (...) Подтверждением этого служат и находки резных белокаменных архитектурных деталей, использованных вторично в бутовой кладке позднего фундамента».
- Однако, согласно заключению исследователей П. А. Раппопорта, В. А. Булкина, М. В. Малевской, несколько фрагментов белого камня во вторичном использовании в фундаментах деревянных построек не могут служить доказательством существования каменного дворца в Звенигороде.
- <sup>31</sup> Памятники архитектуры Москвы: Кремль, Китай-город, центральные площади / Ред. коллегия: М. В. Посохин (ред.), В. И. Балдин, В. В. Богданов, Л. А. Давид и др. М.: Искусство, 1982. С. 326—327; История русской архитектуры. 2-е изд. / АН СССР, ин-т истории и теории архит.: Н. И. Брунов, А. И. Власюк, А. И. Каплун и др. М.: Гос. изд-во лит. по строит. и архит., 1956. С. 111—113.
- <sup>32</sup> Словарь русского языка XI—XVIII вв. / Гл. ред. С. Г. Бархударов. М., 1977. Т. 44. С. 191.
- <sup>33</sup> Жалованная грамота Звенигородского князя Юрия Дмитриевича Саввы-Сторожевскому монастырю... 1404 г. // *Акты исторические*: В 5 т. СПб., 1841. Т. I, № 15. С. 24.
- <sup>34</sup> *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Указ. соч. С. 119.
- <sup>35</sup> См.: *Юшко А. А.* Отчет о работе Звенигородского отряда в 1975 г. Л. 38—39; *Юшко А. А.* Раскопки в Звенигороде Московском. М., 1976. С. 101—102: «Древняя планировка города, по-видимому, в значительной мере соответствовала современной застройке Городка: порядковая застройка вдоль основной улицы».
- <sup>36</sup> *Тверской Л. М.* Указ. соч. С. 42, 62, 66, 72 и др.
- <sup>37</sup> О том же свидетельствуют планы кремлей Киева, Владимира, Суздаля, Белева, Переславля-Залеского, Юрьева-Польского, Лебедина и др.
- <sup>38</sup> РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1. «План Звенигороду как ныне есть... (и) вновь прожестированное...», 1784 г.; *Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 132: «Дом XII в. был ориентирован по западному обрезу городища, как и собор XV в. ...Точно такую же ориентировку имеют и расположенные здесь жилые комплексы XV в. ...».
- <sup>39</sup> *Успенская А. В.* Отчет о разведке и раскопках в Звенигородском районе Моск. обл. 1955 г. // Архив ИА АН СССР. Ф. 1. Д. 1166. Л. 7; *Бояр О. П., Данилова Е. Н., Краснов Н. А.* Звенигород // *Города Подмосковья*. М., 1981. Кн. 3. С. 579; *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Указ. соч. С. 113.
- <sup>40</sup> Подобные дороги-«выводы» графически зафиксированы на плане города Киева 1695 г. с показанием крепостей: «Город Изяслава», «Город Ярославла», «Город Владимира». ЦГИА УССР. Ф. 59. Оп. 1. Д. 13А; см.: *Алферова Г. В., Харламов В. А.* Киев во второй половине XVII века: Историко-архитектурный очерк. Киев, 1982. С. 38, 48, 56.
- Предположение о возможном устройстве дороги по дну восточного оврага (см.: *Краснов Ю. А., Краснов Н. А.* Указ. соч. С. 118) ошибочно, так как овраг этот (глубиной более 20 м) представляет «местный базис дренирования грунтовых вод и место сбора отвода поверхностного стока для всей примыкающей территории», т. е. «в период снеготаяния и ливневых дождей» ложе оврага неминуемо превращается в водоток (см.: Заключение на настоящую статью доктора геолого-минералогических наук, профессора геолого-разведочного института, члена президиума НМС МК СССР и ЦС ВООПИиК Е. М. Пашкина. Октябрь 1987 г. п. 2).
- <sup>41</sup> Внутрикрепостной юго-восточный ров можно видеть на плане и разрезах «городка», выполненных в одном из археологических отчетов, однако атрибуция рва везде отсутствует, т. е. происхождение и назначение его никак не объясняется.

- См.: Юшко А. А. Отчет о работе Звенигородского отряда, 1975 г. Фото I, 1Б.
- <sup>42</sup> См.: Пашкин Е. М. Указ. заключение; РГАДА Ф. 27. Оп. 1. Ч. III. Л. 73. «План Звенигородского вала»; РГВИА. Ф. 349. Оп. 12. Д. 7507. б/д. (около 1730-х годов) «Город Звенигород построен на горе...».
- <sup>43</sup> Писцовыя книги XVI века / Под ред. Н. В. Калачова: В 2 отд. СПб., 1872. Отд-ние 1. С. 727; Леонид архимандрит Кавелин Л. Московский Звенигород и его уезд в церковно-археологическом отношении: Древности // Труды Московского археологического общества. М., 1878. Т. 7, вып. 2. С. 111; Заеринский В. В. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи: В 3-х т. СПб., 1897. Т. III. С. 84, № 1700; Шеляпина Н. С. Отчет об археологических разведках на территории Саввино-Сторожевского монастыря в г. Звенигороде, 1959 г. (28 л.) // Архив ИА АН СССР. Ф. 1. Д. 1846. Л. 5, 7—9, 15.
- <sup>44</sup> Писцовыя книги XVI века / Под ред. Н. В. Калачова. Отд-ние 1. С. 111.
- <sup>45</sup> Дополнения к Актам Историческим: В 12 т. СПб., 1875. Т. 3. С. 517—518.
- <sup>46</sup> Там же. С. 518.
- <sup>47</sup> Цит.: Смирнов С. Указ. соч. С. 24—25.
- <sup>48</sup> О неразрывности Саввино-Сторожевского монастыря и города свидетельствует и самый герб Звенигорода, утвержденный в 1784 г. и изображающий «в голубом поле великой колокол» монастырский весом «в 2125 пуд и 30 фунтов», отлитый в 1667 г. «русским мастером Александром Григорьевым». См.: Чеботарев Х. А. Историческое и топографическое описание городов Московской губернии с их уездами. М., 1787. С. 185; *Амеросий*. Указ. соч. С. 554.
- <sup>49</sup> Чеботарев Х. А. Указ. соч. С. 200.
- <sup>50</sup> РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1, 1784 г. «План Звенигороду, как ныне есть... и вновь проектировано...».
- <sup>51</sup> Сохранилась прибрежная полоса по обоим берегам реки Москвы шириной 500—700 м и гряда холмов левого берега.
- <sup>52</sup> См.: Холмогоров В., Холмогоров Г. Город Звенигород: исторический очерк. М., 1884. С. 2, 5; Краснов Ю. А., Краснов Н. А. Указ. соч. С. 113, 117, 118; Бояр О. П., Данилова Е. Н., Краснов Н. А. Звенигород. С. 583.
- <sup>53</sup> По свидетельству семьи Моисеевых-Подольских, живших в Звенигороде с 1895 по 1910-е годы, в 1930-е и 1960-е годы. Сообщено Н. В. Подольской (лингвист-ономаст, доктор филологических наук, год рожд. 1920, в настоящее время проживает в Москве).
- Те же сведения подтверждены К. Ф. Мишаниным, уроженцем Звенигорода (год рожд. 1906, в настоящее время проживает в Звенигороде).
- <sup>54</sup> РГАДА Ф. 1356. Д. 2461. «План города Звенигорода», 1796 г.; РГАДА Ф. 1356. Д. 2462. «План города Звенигорода», 1836 г.
- <sup>55</sup> ПСЗ Рос. имп. Собр. 1. Кн. черт. и рис.: Планы городов, СПб., 1839. Л. 19. «План Московскаго Наместничества городу Звенигороду», 1784 г.; РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Моск. губ. Д. 48. Л. 1, б/д. «План города Звенигорода» (кон. XVIII в.—В. В.); РГВИА. Ф. ВУА. Д. 21528. Л. 6. «План города Звенигорода», 1784—1796 гг.; ЦГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Моск. губ. Д. 49. Л. 1, б/д. «План города Звенигорода» (кон. XVIII в.—В. В.); РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1. «План Звенигорода как ныне есть... и вновь проектировано...».
- <sup>56</sup> РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Моск. губ. Д. 22. Л. 1, б/д. «План города Звенигорода» (кон. XVIII—нач. XIX в.—В. В.); РГВИА. Ф. 418. Оп. 1. Д. 463, 1778 г. «Генеральный план Саввино-Сторожевскаго монастыря с прикосновенными онаго Звенигорода и прочими землями».
- <sup>57</sup> Успенская А. В. Отчет о раскопках в районе Звенигородского района Московской области в 1954 г. Л. 4; Краснов Ю. А. Отчет об археологической разведке в Звенигородском, Рузском, Истринском районах Московской области в 1957 г. Л. 37, № 14, 15; Юшко А. А. Отчет об обследовании археологических памятников в окрестностях города Звенигорода в 1978 г. Л. 2—5.
- <sup>58</sup> Согласно отчету Ю. А. Краснова, «против Городка» в XVI в. размещалось «селище I» (200 × 150) м<sup>2</sup>; в настоящее время «площадь селища занята огородами и лугом» (см.: Краснов Ю. А. Отчет об археологической разведке... в 1957 г. // Архив ИА АН СССР. Ф. 1. Д. 1432. Л. 8, 37, № 2, 14, 15). Однако, согласно плану конца XVIII в., вся эта и окружающая ее территория в радиусе до 2 верст классифицируется как «места, которая в полую воду залиты бывають» (РГИА. Ф. 1293. Оп. 167. Моск. губ. Д. 49. Л. 1. «План города Звенигорода»; РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1. «План Звенигороду...», 1784 г. и др.). Оба других селища располагаются западнее, в 1—1,5 км от Звенигородской крепости, на территориях, несколько повышенных и потому незатапливаемых.
- <sup>59</sup> Дулов А. В. Географическая среда и история России: конец XV—середина XIX в. М., 1983. С. 208, 223.
- <sup>60</sup> Там же. С. 222—225.
- <sup>61</sup> Тверской Л. М. Указ. соч. С. 95, 108, 117.
- <sup>62</sup> Там же. С. 25, 27, 31—35, 45, 46, 109, 127 и др.; Тихомиров М. Н. Древнерусские города. М., 1946. С. 30; *его же*. Россия в XVI столетии. С. 74.
- <sup>63</sup> Краснов Ю. А. Отчет об археологической разведке ... в 1957 г. Л. 10, 23, 37, № 16; Краснов Ю. А., Краснов Н. А. Указ. соч. С. 114—115; Рыбаков Б. А. Указ. соч. С. 127. Археологические исследования, свидетельствующие о существовании жилищ образований в XII и XIV—XV вв., подтверждаются и чертежом Звенигорода 1730-х годов, где в описании — «Табели» — Супонев холм обозначен как «Городище» (п. С), а Восточный холм — как «гора Коношненная» (п. Д). См.: РГВИА. Ф. 349. Оп. 12. Д. 7507. «План города Звенигорода».
- <sup>64</sup> Ю. А. Краснов и Н. А. Краснов высказывают мнение о существовании такого моста в XIV в. для связи обоих берегов реки Москвы в Звенигороде (см.: Краснов Ю. А., Краснов Н. А. Указ. соч. С. 118).
- <sup>65</sup> Писцовыя книги XVI века / Под ред. Н. В. Калачова. СПб., 1872. Т. 1, Отд-ние I. С. 111, 682, 727.
- <sup>66</sup> Холмогоров В., Холмогоров Г. Указ. соч. С. 22.
- <sup>67</sup> Там же. С. 72.
- <sup>68</sup> РГАДА Ф. 27. Оп. 1. Д. 484. Ч. III. Л. 49. «План местности между р. Белой, Истрой и Москвой...»; РГАДА Ф. 27. Оп. 1. Д. 484. Ч. III, л. 36. «План местности...»; РГАДА Ф. 27. Оп. 1. Д. 484. Ч. III. Л. 29. «План местности вокруг Саввина монастыря 173 г.» / Сост. Авраам Свиязев (1664 г.—В. В.).

- <sup>69</sup> Тихомиров М. Н. Россия в XVI столетии. С. 113—114; Акты Писцового дела: Материалы для истории кадастра и прямого обложения в Московском государстве / Ред. С. Веселовский: В 2 т. (3 вып.). М., 1917. Т. I. С. 271.
- <sup>70</sup> Фоторепродукция плана хр.: ЗИА и ХМ, НВФ, № 1331 (437), «План города Звенигорода с поселенными при нем слободами», б/д; ПСЗ Рос. имп. Собр. 1, Кн. черт. и рис.: планы городов. СПб., 1839. Л. 19. «План Московского наместничества городу Звенигороду», 1784 г.; РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1. «План Звенигороду как ныне есть...».
- <sup>71</sup> На холме Вознесения (над Дровяной площадью) высилась деревянная церковь Вознесения, замененная в 1792 г. на каменную. См.: Леонид архимандрит Кавелин Л. Указ. соч. С. 111, 125. На горе Конюшенной в дорегулярном Звенигороде в 1780-е годы размещалась «слободка Солдатская» и «сенной покос, а ныне (1800 г.— В. В.) в силу подтвержденного плана сего города назначена под площадь и присудственные места» (РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18862. Ч. 4. «Описание Московской губернии», 1800 г. Л. 3).
- <sup>72</sup> Холмогоров В., Холмогоров Г. Указ. соч. С. 72—73.  
В XVII в. словосочетание «слобода на посаде» вовсе не означает различия в социальной принадлежности, т. е. не является синонимом местоживания «белого» населения, освобожденного от тягла. Часто в документах этого времени «слобода» — это улица или квартал города, ограниченный или по топографическим принципам, или по приходско-церковной принадлежности, или по ремесленно-цеховым признакам.
- <sup>73</sup> Леонид архимандрит Кавелин Л. Указ. соч. С. 111.
- <sup>74</sup> Городовое положение с принадлежащими к нему узакононени с 1785— по апрель 1817 года. СПб., 1817. С. 286.
- <sup>75</sup> См.: Там же. С. 2, 3.
- <sup>76</sup> РГИА. Ф. 1293. Оп. 167, Моск. губ. Д. 49. Л. 1, б/д. «План города Звенигорода» (кон. XVIII в.— В. В.).
- <sup>77</sup> РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18862. Ч. 4. «Описание Московской губернии», 1800 г. Л. 2: «Во время вскрытия полой воды противу города заливаает она близ лежащий луг и часть верхняго посада дворов, но городу вреда ни какого не причиняет».
- <sup>78</sup> РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18855. «Военно-топографическое описание Московской губернии» (после 1819 г.— В. В.). Л. 164, 116.
- <sup>79</sup> Постоянная угроза ежегодных затоплений и отрезанность заречных жителей от города существовали вплоть до серед. XX в. Регулирование Москвы-реки, связанное с устройством плотин, было осуществлено в 1960-е годы, но даже и после этих мероприятий заречные территории затопляются паводками 1, 3 и 5%-ной обеспеченности. Центральная высотная гидрометеобсерватория БРиС (Бюро расчетов и справок). Расчет максимальных и минимальных уровней р. Москвы в 30 м ниже устья р. Сторожки. Нач. БРиС В. Клименко, ст. инж. Л. Тимохина.— М., 1983. Л. 2; Жительница и уроженка г. Звенигорода Хитрово Е. А. (г. р. 1900) сообщает: «Река разливалась до самой горы, до улицы Саввинской. А в 1908 г. вода всю улицу залила, до вторых этажей дошла». (Запись сделана 19.07.1987 г. Уровень 1%-ной обеспеченности 141,2 м, вертикальные отметки улицы Саввинской 144—145 м, вертикальные отметки заречных территорий от 138 м.— В. В.).
- <sup>80</sup> Попов А. И. Следы времен минувших: Из истории географических названий Ленинградской, Псковской и Новгородской областей. Л., 1981. С. 157—159.
- <sup>81</sup> РГАВМФ. Ф. 3 л. Оп. 23. Д. 3365. Л. 1, 1784 г. «План Звенигороду как ныне есть...».
- <sup>82</sup> Писцовыя книги XVI в. / Под ред. Н. В. Калачова. СПб., 1872. Отд-ние 1. С. 671. («Сельцо Супонево», 1592—1593 гг.); Леонид архимандрит Кавелин Л. Указ. соч. С. 104. («Сельцо Супонево», 1624 г.); РГВИА. Ф. ВУА. Д. 18862. Ч. 4, 1800 г. Л. 7. «Описание Московской губернии». («Деревня Супонева... по течению Москвы реки на левой стороне... по обе стороны Большой Московской дороги», 1800 г.).
- <sup>83</sup> ПСРЛ. Т. 33. С. 40; Герозник В. П. Названия древнерусских городов / АН СССР, Ин-т языкознания. М., 1983. С. 73—76.
- <sup>84</sup> На карте Звенигородского уезда 1924 г. показаны «город Звенигород», охватывающий только левый берег р. Москвы, и «село В. Посад» против города, на правом берегу. Нижний посад оказался включенным в «тело» города (ЗИАиХМ, НВФ. № 1167/3. Карта Звенигородского уезда Московской губернии. Сост. в 1924 г. Типолитография Звенигородских учебных мастерских).
- <sup>85</sup> Решение Звенигородского горисполкома 1987 г.



## НОВОПОСТРОЕННЫЙ ДЕРЕВЯННЫЙ ДОМ 1745 г. В ЦАРИЦЫНЕ, БЫВШЕЙ ЧЕРНОЙ ГРЯЗИ

*Р. М. Байбурова*

Архитектурно-парковый ансамбль в Царицыне во многих отношениях является уникальным памятником русской культуры.

Его архитектурную часть создавал в 1776—1785 гг. по заказу императрицы Екатерины II талантливейший русский архитектор В. И. Баженов, причем этот памятник — почти единственное достоверное творение зодчего.

После трагического отстранения Баженова и беспрецедентного уничтожения части его сооружений строительство возглавил другой знаменитый архитектор — строитель Москвы М. Ф. Казаков. Волею судеб в Царицыне соединилось творчество двух великих мастеров. В результате ансамбль, частично утратив первоначальный облик, обрел новые черты. После смерти царственной помещицы, еще задолго до кончины остывшей к своей подмосковской затее, на Царицыно опустился «покров забвения».

Ансамбль построен в псевдоготическом стиле, и это, пожалуй, лучшее произведение русской псевдоготики вт. пол. XVIII в.

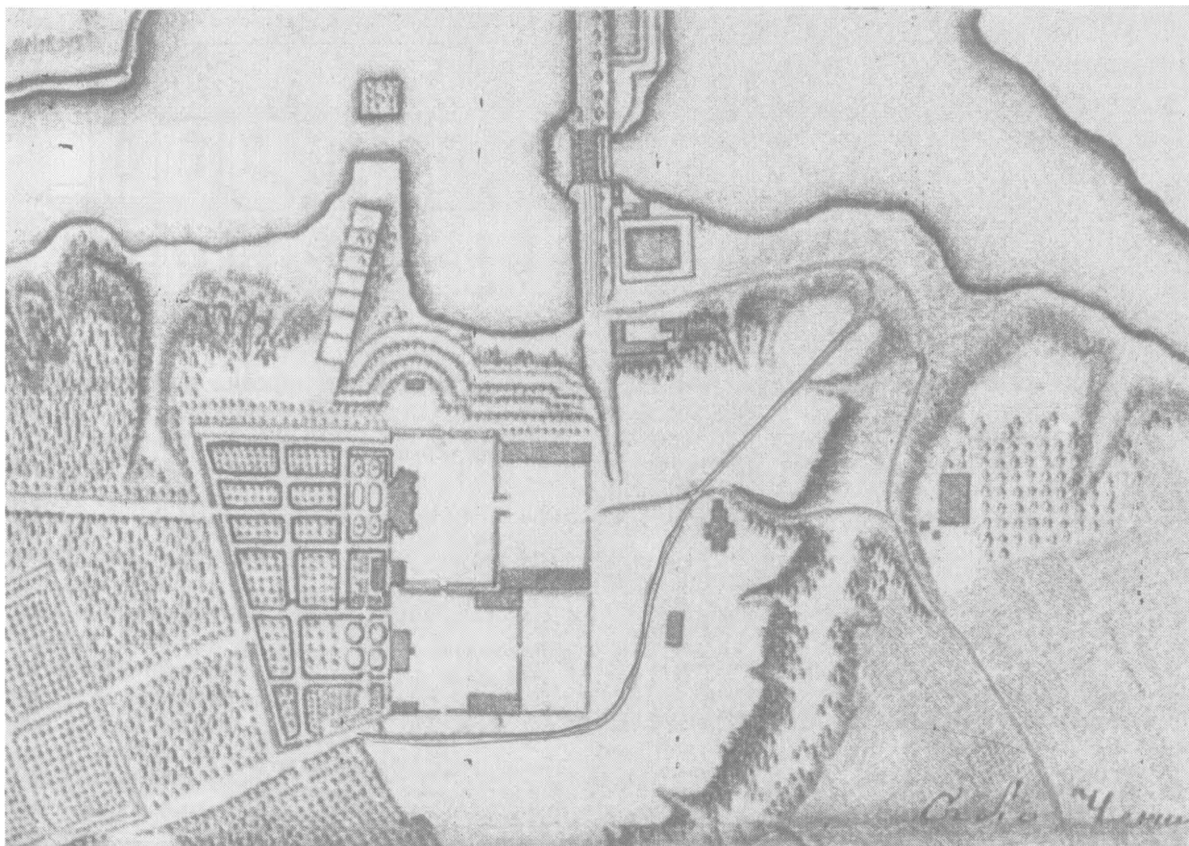
Ансамбль неповторим своим единственным в Москве пейзажным парком, заложенным в XVIII в., усовершенствованным в XIX и вот уже почти два столетия неизменно популярным у москвичей.

У царицынских мест замечательная предыстория: здесь, как в фокусе, сконцентрированы важнейшие этапы русской жизни. В Царицыне раскрыта неолитическая стоянка, в царицынских курганах XI—XIII вв. покоятся останки вятичей, в XVII в. царицынские земли связаны с именами Годуновых, в XVII—с В. В. Голицыным — просвещенным деятелем, вершившим судьбу России в правление царевны Софьи, в 1712—1775 гг. — с семьей бывшего молдавского господаря князя Дмитрия Кантемира, оставившей яркий след в науке и русской литературе XVIII столетия.

Казалось бы, каждый из перечисленных фактов, даже отдельно взятый, мог бы стать основанием для самого пристального изучения Царицына. Поэтому столь важными становятся любые новые сведения об этой особенной усадьбе, ее истории.

В литературе о Царицыне многие годы «белым пятном» оставался вопрос о застройке усадьбы, бывшей еще Черной Грязи, в XVIII в. (В Царицыно ее переименовала в 1775 г. императрица, ставшая с этого времени ее новой владелицей.) В 1712 г. она в числе других владений была пожалована бывшему молдавскому господарю Дмитрию Кантемиру, перешедшему под покровительство русского царя и получившего при этом титул светлейшего российского князя. Исследователи склонялись к тому, что Дмитрий Кантемир построил в Черной Грязи новый деревянный, «ярко раскрашенный» «на китайский манер» дом, который и сохранился здесь до покупки усадьбы у его наследников в 1775 г.<sup>1</sup> Это допущение опиралось на описание черногрязского дома Кантемира, составленное в 1721 г. Берхгольцем, состоявшим в свите герцога Голштинского. Однако реконструкция хором 1680-х годов, возведенных в Черной Грязи ее предшественником владельцем Голицыным, показала, что описанный Берхгольцем в 1721 г. дом Кантемира — это лишь самым незначительным образом поновленные голицынские хоромы<sup>2</sup>.

В 1723 г. бывший молдавский господарь скончался. Умирая, он оставлял большую семью: дочь и 4 сыновей от первого брака, молодую вторую жену с трехлетней девочкой. В завещании он определял старшей дочери «алмазы и прочие камни и иные вещи», жене и маленькой дочери от нового брака возвращалось приданое, а также все подаренные до и после свадьбы алмазы, платья и «иные вещи». В п. 3 завещания он указывал: «Из детей моих, а именно Мат-



вея, Константина, Сербана (в русской транскрипции Сергей.— *Р. Б.*) и Антиоха хочу и прошу, чтобы (кроме Матвея) кто-нибудь из трех наследником был, как указы повелевают, и от сих трех лучшим разсуждаю сына Константина, а в уме и науках понеже меньшей мой сын от всех лучший, ежели впредь не в хуже переменится, намерен был в наследство его оставить, но и то прошу Вашего Величества, смотря их обхождение, как будут в законном росте, кого-нибудь из тех трех, то есть Константина, Сербана, Антиоха по Вашего Величества рассуждению определить в наследство»<sup>3</sup>.

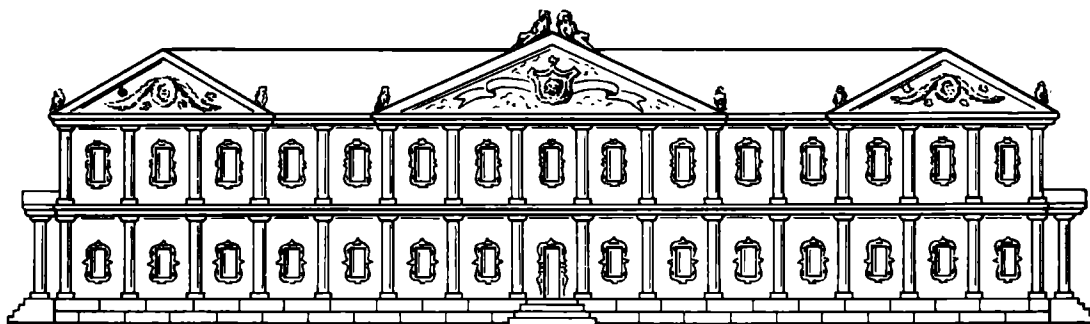
В 1728 г. четвертая часть недвижимого имущества была назначена вдове Кантемира — княгине Анастасии Ивановне, а три четверти — Константину Кантемиру<sup>4</sup>. В 1729 г. именовым императорским указом это решение было подтверждено<sup>5</sup>.

Итак, владельцем Черной Грязи под Москвой стал князь Константин Дмитриевич Кантемир. В 1740-х годах, как показывают архивные документы, он активно занимается своим фамильным подмо-

сковным имением. В мае — июне 1745 г. управляющий Черной Грязью заключает ряд договоров об обучении крестьянских детей резному и штукатурному мастерству<sup>6</sup>, оловянному делу<sup>7</sup>, башмачному<sup>8</sup>. Среди прочих бумаг был обнаружен и очень важный для истории застройки Царицына контракт «о зделании в подмосковном селе Черной Грязи у дома с лица резной и столярной работы», контракт, из которого следует, что в конце 1745 г. в Черной Грязи существовал новопостроенный дом<sup>9</sup>. Текст этого контракта приводится в Приложении почти полностью. Он интересен по многим причинам: как образец оформления договорного документа в середине XVIII в., как свидетельство об организации строительных и оформительских работ, как справка о существовавших ценах и т. п. И наконец, как основа для той реконструкции нового дома в Черной Грязи, которая будет предложена ниже.

Согласно договору, работы должны были завершиться «пребудущего 746 году мая в последних числах», однако закончились

«План села Черной грязи с принадлежащими к оному деревнями и селами» 1775 г., снятый при покупке его Екатериной II у Кантемиров. Фрагмент



Дом  
К. Кантемира  
в Черной  
Грязи.  
Реконструкция  
главного  
фасада

к 9 августа 1746 г.: после расписок В. Зимины и В. Деревщикова о получении денег по мере, видимо, предоставления выполненной работы сделана следующая приписка: «августа девятого дня принял Василий Иванов да Василий Деревщиков по сему контракту еще денег в уплату сто четырнадцать рублей и расписался я Василий Зимин своей рукой а посему контракту добавить еще сорок рублей по прибытии Его Светлости»<sup>10</sup>.

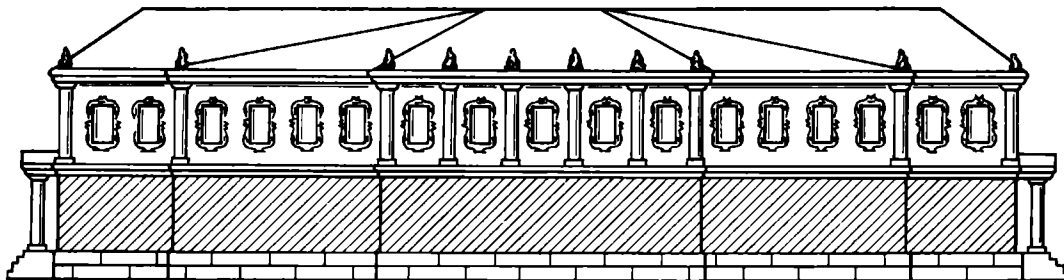
Факт строительства нового дома в 1745 г. дополнительно подтверждает, что первый из Кантемиров — бывший молдавский господарь, которому Черная Грязь принадлежала в 1712—1723 гг., не строил здесь нового дома. Голицынские хоромы, сооруженные в Черной Грязи в серед.—вт. пол. 1680-х годов, к началу следующего столетия, конечно, пообветшали, но, видимо, вполне еще могли служить, хотя не исключено, что новый владелец должен был провести определенные работы по их обновлению. Но если бы Дмитрий Кантемир все-таки выстроил в Черной Грязи новый дом, то он не только не был бы похож на старорусские хоромы, но через четверть века не было бы еще острой необходимости создавать новое строение, а вот хоромы конца XVII столетия, по-видимому, уже пришли в негодность и требовали замены. Конечно, можно предположить, что нового хозяина светлейшего князя Константина Кантемира, капитана лейб-гвардии Преображенского полка, между прочим постоянно живущего в Петербурге, подвигло к строительству желание иметь в Черной Грязи дом в самом новейшем вкусе. Но вероятнее всего, московская затея возникла как безотлагательная потребность заменить старый дом, к 1740-м годам уже ставший, по-видимому, окончательно негодным.

К контракту подклеена небольшая бумажка следующего содержания:

«от саду верхняя апроменту	17	}	59—118
от лица окошки и дверей	30		
по обоим бокам	12		
от лица пеластров	40	}	80—80
от саду пеластров	14		
боковых нижних и верхних	26		
потому же пеластров	26		
[неразб.] один [фронтон большой — Р. Б.]	1		20
штату две	2		16
карниз 84 сажени по 1 рубл			84
по краям два фронтона по 5			10
16 вас за руб			16
да сверх онаго контракту			
Его Светлость обещали			20
Итого триста шестдесят четыре			364
ушли ис того числа одно			324
Надлежит добавить сорок рубли...			40» <sup>11</sup> .

Ясно, что первая колонка означает количество выполненных по контракту деталей, вторая — стоимость работы в рублях. Эта в основе своей будничная вспомогательная запись оказывается чрезвычайно ценной: благодаря содержащимся в ней сведениям можно попытаться реконструировать внешний облик нового деревянного дома князя Константина Кантемира в Черной Грязи.

Главное, принципиальное свойство архитектурных сооружений, в том числе и жилых строений, в рассматриваемое время — обязательная симметрично-осевая композиция зданий. Левая и правая части сооружений почти зеркально отражали друг друга. Симметричный план становился основой симметричной объемно-пространственной композиции, соответственно здание получало симметричный фасад. Другие архитектурные принципы, использовавшиеся при устройстве жилых домов в 40-х годах XVIII в.,



будут упоминаться по ходу реконструкции<sup>12</sup>.

Указание об изготовлении трех фронтонов — одного большого и двух меньших — говорит о том, что дом имел три ризалита: центральный, соответствовавший залу (здесь — «сало»), а потому большего размера, и два боковых. В нашем распоряжении оказались два плана Черной Грязи 1775 г., один из них был составлен при покупке усадьбы Екатерины II<sup>13</sup>. На этих планах можно разглядеть схематический контур главного дома, который, как это следует из плана, действительно имел три ризалита, причем центральный несколько превосходил боковые.

Масштаб плана Черной Грязи помогает установить примерные габариты дома. Согласно ему, дом имел приблизительно 16,5 саж. по лицевому фасаду и уступами простирался в глубину примерно на 8 саж., боковой фасад составлял около 6,3 саж.

Дом был двухэтажным. Об этом говорят упоминания верхнего яруса в приклеенной к контракту записке: «от саду верхняя апроменту», «боковых нижних и верхних потому же пеластров». Об этом же косвенно свидетельствуют и приведенные в расчете данные. Резчик и столяр Василий Зимин и Василий Деревщиков, согласно договору, получили 84 рубля за изготовление 84 сажен карниза. Абрис дома на плане усадьбы подсказывает, что его лицевой и боковой фасады соотносились примерно как 4:1. Исходя из этих данных, получается, что протяженность карнизов должна была составить: лицевой — приблизительно 33,6 саж, боковой — 8,4 саж., что дает невероятные размеры дома, примерно 68 × 17 м. Эта несуразность заставляет предположить, что дом имел два этажа, которые раз-

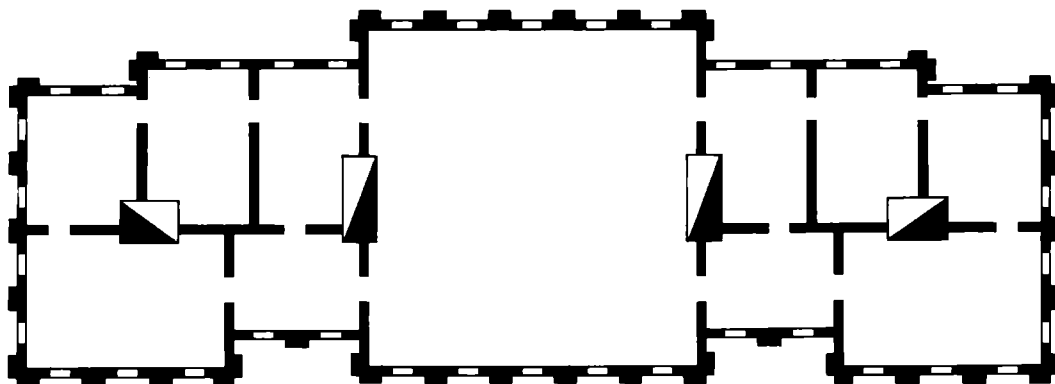
делялись междуэтажным карнизом, и тогда соответственно получаются вполне реальные габариты дома, совпадающие с теми, что были получены из плана.

Запись «от лица окошки и дверей 30» позволяет сделать допущение, что двухэтажный дом имел по лицевому фасаду 15 осей. Из разных возможных комбинаций условию, что центральный ризалит превосходит по величине боковые, соответствует композиция, в которой большой ризалит имел 5 окон-осей, в первом этаже в середине этого ризалита была входная дверь; боковые ризалиты имели по 3 окна-оси, а промежуточные соединительные части — по 2. Из договора следует, что окна были большими и малыми. По правилам архитектуры окна апартаментов, в котором размещался зал и главные помещения (а это, как правило, второй этаж), должны были быть больших размеров, чем окна в нижнем этаже.

В более ранние периоды да и в рассматриваемое время зал нередко делался двухсветным и тогда центральная часть дома, его закрывавшая, возвышалась над общим уровнем. В городе в деревянных домах разрешалось также сооружение над центром небольшого мезонина при условии одноэтажности всей постройки. В данном случае не могло быть подобной композиции. Зал, судя по всему, был односветным, вровень с другими помещениями, — только такое допущение позволяет без противоречий разместить нужное количество окон и пилястр по фасадам. К тому же при денежных расчетах упоминаются пилястры только одного размера, что было бы невозможным, если бы центральная часть была повышенной.

«От лица пеластров 40» — следует из расчета. Учитывая, что одной из характерных особенностей архитектуры пер. пол. XVIII в. было равномерное чередо-

*Дом  
К. Кантемира  
в Черной  
Грязи.  
Реконструкция  
садового  
фасада*



Дом  
К. Кантемира  
в Черной  
Грязи.  
Реконструкция  
2-го  
этажа

вание окон и пилястр, разместим последние согласно принятому принципу во всех простенках. Тогда для одного яруса получится: 6 пилястр в центральном ризалите, по 4 — в боковых, по одной — в соединительных частях. Углы ризалитов должны были также фланкироваться пилястрами: двумя дополнительными — в центральном и по одной дополнительной — в боковых (только с лицевой стороны фасада). Итого в двух этажах на лицевом фасаде получается 40 пилястр.

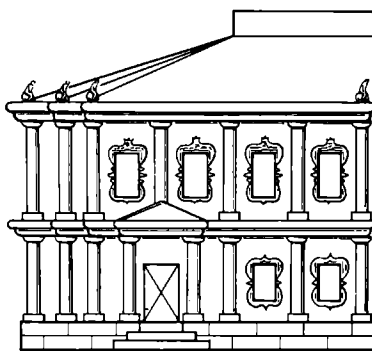
Ряд вопросов встает при попытке воссоздать композицию садового фасада. При расчете фигурирует только верхний ярус с 17 окошками; известно также, что на садовом фасаде было 14 пилястр и не было фронтонов; «уступчатый» абрис садового фасада воспроизводят планы усадьбы 1775 г. Благодаря контракту известно также, что большой фронтон сооружался над залом, который был в середине дома — «в середине наибольшей сало». В перв. пол. XVIII в. зал всегда занимал центральное место в доме, вытягиваясь между двумя длинными фасадами. При этом оси окон на обоих фасадах совпадали. Следовательно, на садовом фасаде дома Константина Кантемира в центре должно было быть 5 осей-окон. Этот 5-осный центр, соответствовавший залу, объемом-ризалитом выступал несколько вперед. Из контура дома на планах следует, что боковые ризалиты на главном фасаде и уступы дома на заднем не совпадали: фланговые «уступы» по ширине были меньше соответствующих выступов ризалитов. В них могло находиться по два окна. Зато следующие за фланговыми «промежуточные уступы» несколько шире — здесь можно было разместить по 4 окна. Такое соотношение, причем, по видимому, только такое обеспечивает не-

обходимый баланс — 17 окон во втором ярусе садового фасада распределяются:  $2+4+5+4+2$ . И только такое расположение окон при заданной конфигурации фасада со стороны сада позволяет без осложнений разместить здесь 14 сделанных для этой части дома пилястр. Ими должны были закрепляться, как это требовалось архитектурными правилами, все углы уступов (10 пилястр); оставшиеся 4 пилястры были помещены, вероятно, в центральный выступ-ризалит в простенках между окнами. В промежуточных и фланговых уступах по сравнению с центральной частью окна несколько сближены, так что разместить здесь пилястры было бы и невозможно.

Если структура фасада верхнего этажа со стороны сада достаточно легко реконструируется, то относительно того, каким был нижний ярус, никаких сведений нет. И можно предположить, что это не случайно. Как правило, в двухэтажных жилых домах и по старинной русской традиции, и согласно рекомендуемым новой архитектурой схемам главные приемные и жилые комнаты устраивались во втором ярусе. Первый же оставлялся под служебные, хозяйственные, людские и прочие помещения. Скорее всего, без всяких отступлений от этих правил были расположены помещения в новом черногряском доме, поскольку известно, что зал — главное звено парадно-жилого апартаментов — располагался под большим фронтоном. В зал должны были быть обращены помещения, среди которых обязательными были «спальня», «передспальня», кабинет — «конторка», комната типа гостиной, «девичья», возможно, «столовая», «верхние сени» с главной лестницей, помещение с дополнительной лестницей. В нижнем этаже могли быть

кладовые, кухня, людские и прочие помещения. В предлагаемой реконструкции интерьера использованы основные принципы его построения, практиковавшиеся в эти годы в столицах. Прежде всего — симметричный принцип, о котором говорилось выше. Во-вторых, внутреннюю структуру дома в Черной Грязи можно в известной степени представить по его наружному облику: отступающие назад или выступающие вперед объемы соответствовали, как правило, либо отдельным помещениям в интерьере, либо небольшой их группе. В-третьих, комнаты внутри дома должны были выстраиваться в анфилады, параллельные продольным фасадам; на анфиладной оси помещались дверные проемы; дополнительные короткие анфилады, перпендикулярные главным, устраивались в боковых ризалитах. В-четвертых, известно, что печи сооружались непременно в узлах пересечения нескольких помещений, что позволяло одной, по сути, печью обогревать группу комнат. Наконец, в композиции зала использована самая распространенная и функционально оправданная схема: печи (или камины) по центру его внутренних стен симметрично фланкируются по сторонам дверными анфиладными проемами.

Именно в такой композиции интерьера, когда верхний этаж отведен под господские жилые и парадные помещения, а нижний — под вспомогательные, и заключается, вероятно, ответ на вопрос, почему в контракте не фигурируют декоративные детали для нижнего яруса по садовому фасаду. Только во втором этаже на садовый фасад обращены парадные и жилые комнаты — «верхний апромент», — соответственно только этот уровень тщательно отделявался резными наличниками, пилястрами, а также вазами, если верна предлагаемая ниже реконструкция. Огромный предшествовавший опыт жилого строительства подсказывал, что испокон веку в деревянной России, постоянно страдавшей от опустошительных пожаров, строили в первую очередь практично. Живописными верхами-кровлями украшали отдельные, особо важные сооружения; декоративные детали использовали очень дифференцированно: на фасадах светлиц, приемных и передних комнат, в обращенных на «чистый» двор рундуках и др. Внутреннее устройство



безошибочно прочитывалось на фасаде. Спутать светлицу, столовую или подсобную комнату было невозможно. Деловой, практичный внешний облик хозяйственных строений однозначно и точно обнаруживал их назначение.

По-видимому, именно эта традиция сказалась при оформлении садового фасада дома Константина Кантемира. Блочно-уступчатая композиция фасада, размеры окон, нарядные наличники, пилястры рассказывали о количестве комнат, примыкавших к садовому фасаду, об их размерах, назначении (хотя и обобщенно), противопоставляя господские помещения хозяйственным. Последние занимали нижний этаж, и требовалось только увязать их наружное оформление с их назначением. А для этого существовал веками опробованный четкий и лаконичный язык простых оконных и дверных проемов, расположенных там, где их размещение диктуется особенностями устройства конкретных служебных помещений.

В этом смысле новопостроенный дом в Черной Гязи чрезвычайно интересен как образец переходной стадии от старой русской традиции строительства к более поздней. В дальнейшем эта традиция как бы и сохраняется, но в преображенном виде: главный фасад отделяется наряднее, торжественнее противоположного, однако эта дифференциация носит уже авторски продуманный, тонко и художественно выверенный характер. Принцип, использованный в кантемировском доме, — с одинаковыми для всех фасадов наличниками, пилястрами и вазами, с «лобовым», почти без всякой нюансировки их размещением — в конце XVIII в. будет уже невозможен.

В контуре дома на плане 1775 г. мы видим на боковых фасадах своеобразные

*Дом  
К. Кантемира  
в Черной  
Гязи.  
Реконструкция  
бокового  
фасада*

выступы. По-видимому, здесь были сделаны дополнительные входы в дом и, вероятно, в виде портиков-ризалитов. Если бы это были простые крыльца, аналогичный выступ зафиксировали бы и на главном фасаде, где, как известно из контракта, была дверь. Расположение на боковых фасадах портиков-ризалитов предполагает особую организацию этих фасадов. Из расчета за работы следует, что «по обоим бокам 12» окон, что «боковых нижних и верхних потому же пеластров 26»; было подсчитано, что протяженность каждого бокового фасада составляет около 6,3 саж.; показано, что междуэтажный карниз разделяет боковые фасады на два яруса, т. е. на одном фасаде в два этажа размещалось 6 окон, 13 пилястр и портик-вход. Предлагается следующий вариант реконструкции: в верхнем ярусе — 4 окна, в нижнем — 2, причем ближе к лицевому фасаду, а по другую сторону — портик-вход, что вполне соответствовало бы контуру дома на плане. В углах и в простенках между окнами — пилястры (всего 9), остальные 4 могли закреплять углы портика.

Следующая задача — представить себе расположение резных ваз, которых для этого дома было изготовлено 16. Конечно, они устанавливались над верхним карнизом и, по-видимому, над вертикально пилястр, как это было принято в это время. На лицевом фасаде их вряд ли помещали на фоне резных фронтонов. В предлагаемом варианте вазы должны были фиксировать на лицевом фасаде углы ризалитов (6 ваз); соответствующим образом оформлялись все углы выступов на садовом фасаде (6 ваз); такое расположение закрепляло и углы боковых фасадов. Остальные 4 вазы можно представить себе установленными над пилястрами в углах портиков-входов или над пилястрами в центральной части садового фасада.

Две «штату» могли быть фигурами, размещенными по скатам центрального фронтона (быть может, не случайно их упоминание в росписи сразу после большого фронтона?).

Дом был на каменном фундаменте — позднее, при разборке дома, Баженов будет испрашивать разрешения использовать этот камень от прежних хором для нового строительства<sup>14</sup>.

Особый вопрос — реконструкция кры-

ши. Сошлемся в этом случае на архитектурные правила, сформулированные в «Должности архитектурной экспедиции» — почти современном дому своде архитектурно-строительных положений, отвечающем, надо думать, практическим и эстетическим запросам этого времени. «Кровли не должны быть весьма высоки зделаны, понеже из того излишней убыток и тяжесть, а наипаче что вышиною и величиною своею отнимают вид от фатчада. Содержит же препорцию сию, по разсуждению широты строения, а именно две седмыя части или третью часть поперечника того здания...»<sup>15</sup>

Итак, согласно предлагаемой реконструкции, дом Константина Кантемира, построенный в Черной Грязи в 1745—1746 г., имел около 17 саж. по лицевому фасаду и несколько более 6 саж. по боковому. Он был двухэтажным, на каменном основании. По лицевому фасаду были сделаны три ризалита. Центральный — на 5 осей — доминировал в композиции, боковые ризалиты имели по 3 оси. Все 3 ризалита были увенчаны резными фронтонами. Ленты полного карниза, включавшего фриз, карниз и архитрав, охватывали все сооружение, разделяя этажи и завершая стены. Окна верхнего этажа были больше окон нижнего. Фасады были украшены пилястрами, чередующимися с окнами или закреплявшими углы дома, а также наличниками, резными вазами, скульптурой над главным фронтоном. Входы в дом располагались в центре лицевого фасада, на боковых, дополнительные входы могли быть и на садовом.

Известно, что при покупке имения в 1775 г. в дворцовое ведомство дом был зеленого цвета<sup>16</sup>. В какое время он получил зеленую окраску, сказать трудно, хотя и не исключено, что с самого основания он был зеленым, быть может, с белыми карнизами, пилястрами, наличниками и т. д.

Можно было бы предположить, что дом был оштукатурен и покрашен по штукатурке. В пользу этого говорит не только тот факт, что в рассматриваемое время встречалась имитация деревянных сооружений под каменные, не только композиция дома с фронтонами, использовавшаяся в каменных сооружениях, но и то обстоятельство, что резных дел мастер обучал учеников одновременно рез-



ным и штукатурным работам, как мы видели выше.

Однако, согласно контракту, резчик Василий Зимин и столяр Василий Деревщиков брались только изготовить, прибить и укрепить декоративные детали на доме, о штукатурной отделке их изделий речь не шла. Поэтому нельзя исключать версию, что дом был обшит деревом и покрашен, хотя эта версия нуждается в серьезном обосновании. К сожалению, деревянные дома серед. XVIII в. не сохранились до наших дней, в проектных чертежах, весьма, кстати, немногочисленных, подобных фасадов тоже пока не встретилось. Но вот построенный тремя десятилетиями позже дворец, тоже деревянный, в Кускове был сделан именно так: покрашен по обшивке. В ампире сооружения подобного типа — достаточно распространенное явление. Быть может, традиция деревянного строительства с нештукатуренными фасадами, как это всегда было на Руси, в XVIII столетии и не прерывалась, а была как-то естественно перенесена в архитектуру новых форм. Возможно, что она в основном и сохранялась в усадебном строительстве вне городов: здесь не действовали правительственные указы, направленные, с одной стороны, на предотвращение пожаров, с другой — на создание целостного регулярного облика городов. В нашем же сознании образы усадебных сооружений XVIII столетия в основном формируют каменные усадебные дома, во многом сохранившиеся, но именно благодаря тому, что каменные. По большей части они относятся к последней четверти XVIII в., когда наблюдалось массовое сооружение и обновление усадеб.

Возможно, что дом был сделан согласно архитектурным рекомендациям по деревянному строительству. Авторы «Должности архитектурной экспедиции», разбирая различные варианты, приходят к выводу, что наиболее практичной формой строительства из дерева является не обшивка сруба тесом: помимо потери тепла из-за ограниченного примыкания круглых бревен, «сие употребление не весьма полезно, понеже не без того, чтоб мокрота не забиралась чрез оныя доски, отчего могут стены преть и потом дряхлеть, а и в обседании стен те обитыя доски выпучивает и от мокрот и солнца в закроях разсыхаются, отчего в строении

ях тот вид обратится вместо добраго в худый»<sup>17</sup>. По их мнению, «наилутше есть на фундаменте каменном, а стены удобнее брусяные из толстого лесу... дабы вся из оного округлость и синость тесанием выходили»<sup>18</sup>. «И тако оная мамира брусчатая для трех вин удобнее: 1) для прочности; 2) для содержания теплоты плотными пазами зделанная, в которых есть равная толщина, как и о середине бруса; 3) для спорости, ибо досок и гвоздей на обивание не надлежит употреблять и помянутых избежит приключений, что мокрота не будет задерживатся, да и зданию лехкость»<sup>19</sup>.

И последний, но один из самых важных вопросов — кто был автором нового дома в Черной Грязи? К сожалению, попытки отыскать имя архитектора в бумагах Кантемиров не увенчались успехом. Однако ряд любопытных сведений все же обнаружился. Например, оказалось, что Константин Кантемир был знаком с Петром Михайловичем Еропкиным — основным автором «Должности архитектурной экспедиции», замечательным архитектором, «инициатором и фактическим руководителем планировочных мероприятий, осуществляемых Комиссией (Комиссия о Санкт-Петербургском строении. — Р. Б.), наиболее авторитетным ее деятелем в области архитектуры»<sup>20</sup>. По-видимому, Еропкин участвовал в обновлении<sup>21</sup> петербургского дома К. Кантемира. При отлучке князя из Петербурга его управляющий Константин Ремезов в письмах своему господину подробно отчитывался об исполнении княжеских указов и обо всех событиях в доме. В письме от 15 декабря 1737 г. читаем: «Петра Михайловича Еропкина сего дня в Невском монастыре о рисунках просил и на то он те тому архитектору приказал чтоб снял з дверей и с окошек меру принести к нему завтрашнего числа, с которой меры рисунки зделать обещался сам. Приказал что на той неделе готовы будет... Для которого да нарочно в невский монастырь ходить буду и как получу к вашей светлости пришлю...»<sup>22</sup> Отношения князя Кантемира и архитектора Еропкина, видимо, достаточно дружеские. Через Ремезова Еропкин передает Кантемиру «нижайший свой поклон», сообщает, что «на нынешней почте за недосугом писать не успел а будет писать на понедельникшней почте...»<sup>23</sup>. Позднее, в 1740 г., в архивных

материалах появляются свидетельства, что за отделочными работами в доме, застройкой усадьбы и строительством пристани наблюдает некий Логин<sup>24</sup>.

Итак, внутреннее архитектурно-художественное оформление петербургского дома князя Кантемира осуществляется по рисункам Еропкина. Весьма соблазнительной была мысль встретить какие-нибудь сообщения об одновременной подготовке строительства дома в Черной Грязи. Тогда можно было бы предположить, что тот архитектурский рисунок, о котором речь шла в контракте по отделке нового черногрязского дома, мог тоже принадлежать Еропкину. Но в 1740 г. архитектор был привлечен по делу Волынского и казнен. Дом же в Черной Грязи как новопостроенный существует с 1745 г. Если он строился в два сезона, то его проект мог возникнуть и в начале 1740-х годов, когда Еропкина уже не было в живых. Не исключено, что автором мог стать кто-либо из окружения большого мастера.

Вместе с тем в переписке Константина Кантемира с Сергеем Кантемиром, постоянно живущим в Москве и в 1746 г. выполнявшим многие поручения столичного брата, встретились следующие строчки: «покорно прошу приказать Дулепову (управляющий.— Р. Б.) имеющиеся мои (неразб.: от—?) архитектора Ивана Остафьевича планы и рисунки черногрязским моим хоромам взять и как будут взяты приказать ему Дулепову содержать в сохранении» (письмо от 27 ноября 1746 г.)<sup>25</sup>.

Кто такой архитектор Иван Остафьевич?

Среди московских архитекторов серед. XVIII в. было несколько Иванов, однако ни один не носил отчества Остафьевич, во всяком случае из тех, кто приведен в библиографическом словаре московских зодчих XVIII—XIX вв., составленном М. В. Дьяконовым<sup>26</sup>. С другой стороны, справочники сообщают, что имя Остафий является простонародной формой от греческого имени Евстафий. Другими простонародными формами этого греческого имени являются: в русском языке — Стахей, на Украине — Остап, в Польше — Стась, Стах, Сташек<sup>27</sup>.

Одним из московских архитекторов указанного периода был Иван Стахивич Мергасов. Вот что, в частности, сообщает

о нем Дьяконов: Мергасов Иван Стахивич, из дворян, 1709 г. р. С 1733 г.— в службе. В 1735 г.— ученик архитектора И. Ф. Мичурина. В 1741 г., будучи архитектурским учеником, стал автором «рисунка каким образом строить церковь Николы Заяицкого в Москве». В октябре 1743 г. состоял «при рисовании Воробьевского дворцу чертежей и протчего». В начале 1744— гезель архитектуры при архитекторе И. Я. Бланке. В сентябре 1746 «намечен к посылке в Глухов для смотрения строительства церкви». В 1748 г. послан Д. В. Ухтомским в Глухов<sup>28</sup>.

Таким образом, оказывается, что в интересующее нас время Мергасов И. С.— вначале подающий надежды архитектурский ученик, затем — гезель архитектуры. Поэтому вполне возможно, что ему (если только Иван Остафьевич и Иван Стахивич одно лицо) могли быть заказаны рисунки и планы Черной Грязи. Однако не исключено, что он лишь наблюдал строительство по переданным ему чертежам другого архитектора.

В конце 1746 г. Константин Кантемир заказывает через своего брата Сергея в Москве на посольском дворе штофы: «выткать против реэстру полотнищами, и чтоб были самые настоящим убором и разницы в узорах никакой не было, к тому ж и цветом, и как возможно но и скорее который по последнему к марту месяцу были вытканы и мог бы получить»<sup>29</sup>. Его волнует, что малиновая краска, используемая мастерами, будет некачественна: «то прошу место малиновых выткать зеленые самого доброго зеленого цвету»<sup>30</sup>. Вполне вероятно, что он намеревался использовать эти штофы для отделки интерьеров в новопостроенном черногрязском доме, так как никаких других работ в Москве в хозяйстве Константина Кантемира не велось.

Однако увидеть новые штофы ему было не суждено. В январе 1747 г. он скоропостижно скончался<sup>31</sup>. Поскольку он был бездетен, а супруга его умерла незадолго до него<sup>32</sup>, имущество покойного князя перешло к его братьям Матвею и Сергею. Спустя десятилетие братья «полюбовно разделили» огромные владения, так что Черную Грязь, точнее, большую ее часть получил князь Матвей<sup>33</sup>. Он построил здесь новую церковь, в которой и был похоронен с супругой<sup>34</sup>, а оставшийся единственным наследником князь Сергей

Кантемир усадьбой мало интересовался<sup>35</sup>.

В 1775 г. имение было приобретено для Екатерины II, переименовано в Царицыно и с 1776 г. превратилось в огромную строительную площадку, где самозабвенно трудился В. И. Баженов, создавая свой удивительный ансамбль. С этого времени начался новый этап в истории бывшей Черной Грязи. Что же касается кантемировских хором, то в мае 1778 г. Баженов в доношении императрице сообщал, что «большой старой деревянной зеленой дом сломан; материал годной из него употребляется в подспорье новому; и еще из него строится на противной стороне за платиной не малай в Готике оранжея»<sup>36</sup>.

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

##### Контракт о зделании

в подмосковном селе Черной Грязи

у дома с лица резной и столярной работы

1745 году ноября 20 дня посацкой краснос[ль]ской слободы третьей гильдии столяр Василий Дмитриев сын Дерев[и]щиков да двора ея императорского величества, ведомства Гофинтенда [нт]ской канторы каменного дела мастер Василий Иван[ов] сын Зименской, заключили мы сей контракт лейбгвардии Преображенского Полку капитана светлейшего российского князя Константина Кантемира с управителем его Радионом Колетием, в том что договорились мы Василий Дмитрев да Василий Иванов зделать в подмосковной его светлости вотчины в селе Черной Грязь у новопостроенна большого деревянного дома с лица резную и столярную работу, самым чистым добрым мастерством, а именно в середине наибольшей салоб фронтон с принадлежащей к оному фронтону столярной и резной работы против даного от алхитектура рисунка, да в двух крайних горницах два малых фронтона, потому ж с принадлежащей к оным столярной и резной работы по показанию же алхитектолскому, статуи и вазов резных пилястр с резными и столярными капителями, налешники около окошек и дверей как больших так и малых с принадлежащими к оным резбам и филенгом с наружной стороне (окроме переплета) карнизы счисляя карниз фриз и архитрав: И за оное выше означенное рядились мы ценою за большой фронтон двадцать рублев за каждой малой фронтон по пяти рублев, за каждую статую по осьми рублев за каждой ваз резной по одному рублю, за каждой пилястр с резными и столярными капителями по одному рублю, за каждой налешник как у малых так и больших окон и дверей по два рубля, за карниз счисляя

карниз фриз и алхитрав за одну сажен по одному рублю, и вышепомянутою как столярною так резную работу делать нам из нашева лесу а лес употреблять нам сосновой самой чистой и весьма сухой. И самую чистую столярную и резную работу во всем исправно и как налешники так и пилястры, карнизы и всю надлежащую резбу по местам где что надлежит прибить и укрепить своими гвоздями а гвоздья употребить брусковые четверогранные и прибывать накрепко чтоб отнюдь отвалица не могло: и во время прибоа пилястр налешников и карнизов ежели будет где стена не гладка то нам справить так как надлежит и прибить ровно и прямо по показанию алхитектолскому. И оную работу отпратить нам пребудущего 746 году мая в последних числа а заработанные деньги получать нам от Его Светлости смотря по работе нашей а по окончании всей работы получить нам от его светлости сверх вышеозначенной [неразб.] особливо для наших трудов двадцать рублев. И во всем вышеписанном поруки нижеподписавшиеся: К сему кантракту рещик Василий Зимин руку приложил К сему кантракту Красносельской слободы третьей гильдии купец Григорий Дмитриев сын Деревыщиков по выше писанному о Василеи Дмитриеве ручаюсь во исправности работ и во взятии денег ручаюсь и руку приложил К сему кантракту красносельской слободы третьей гильдии купец Иван Иванов сын Кутелин [?] по выше писанной по Василье Дмитриеве ручается в исправности работ и во взятии денег ручаюсь и руку приложил по прошению Кутелина тоя же слободы Григорей Дмитриев руку приложил. К сему кантракту второй гильдии купец Петр Иванов сын Зимин по выше писанном Василье Зимине порукою во исправлении работ и во взятые денег же ручался и руку приложил. 1745 году декабря двадесятого дня приняли мы Василий Зимин да Василий Дерещиков в задаток денег двадцать рублев прописался я Василий Зимин своей рукой...

\*

- <sup>1</sup> Казанцев В. Царицыно: Краткие исторические сведения об усадьбе // Издание Царицынского историко-художественного музея. М., 1929. С. 5; Минева К. И. Царицыно. М., 1988. С. 24 и др.
- <sup>2</sup> Байбурова Р. М. К вопросу о застройке усадьбы Царицыно, бывшей Черной Грязи, в последней четверти XVII — первой четверти XVIII в. (в печати).
- <sup>3</sup> Беер. История о жизни и делах молдавского господаря князя Константина Кантемира, сочиненная С. Петербургской академии наук покойным профессором Беером. М., 1783. С. 306—308.
- <sup>4</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 11.
- <sup>5</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 417. Л. 123—124.
- <sup>6</sup> Контракт об обучении Василия Антипова и Осипа Алексеева резному и штукатурному мастерству у «рещика гофинтендантской канторы» Михаила Иванова сына Зимина (РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 766):

- <sup>7</sup> Контракт об обучении Ивана Степанова оловяному делу у мастера Давыда Осипова (РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 769).
- <sup>8</sup> Контракт об обучении башмачному делу Семена Степанова у Тихона Васильева сына Злобнева (РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 765).
- <sup>9</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 770.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> Байбурова Р. М. Московский усадебный дом второй половины XVIII века: Композиция фасадов (в печати); *ее же*. Зал и гостиная усадебного дома русского классицизма // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Стиль, атрибуции, датировки. М., 1983. С. 110—130.
- <sup>13</sup> План села Черной Грязи с принадлежащими к оному деревнями и селами 1775 г., снятый при покупке имения императрицею Екатериною II. (РГВИА. ВУА. Д. 19682).
- <sup>14</sup> Михайлов А. И. Баженов. М., 1951. С. 357.
- <sup>15</sup> Должность архитектурной экспедиции // Архитектурный архив. 1946. Т. 1. С. 76.
- <sup>16</sup> Михайлов А. И. Указ. соч. С. 357.
- <sup>17</sup> Должность архитектурной экспедиции. С. 75.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Аркин Д. Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII в. // Архитектурный архив. 1946. Т. 1. С. 10.
- <sup>21</sup> Растрелли, составляя перечень построенных им всех зданий, садов и дворцов, указывал, в частности: «Я построил в конце Миллионной улицы в Санкт-Петербурге большой дворец для его светлости великого господаря Валахии, князя Молдавии, сенатора и кавалера ордена св. Андрея» (Аркин Д. Растрелли. М., 1954. С. 110). В этом унаследованном от отца доме и жил Константин Кантемир.
- <sup>22</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 868. Л. 23.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Там же. Л. 133 (письмо от 4 сентября 1740 г.), л. 143 (письмо от 2 декабря 1740 г.).
- <sup>25</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 577. Л. 11 об.
- <sup>26</sup> Дьяконов М. В. К библиографическому словарю московских зодчих XVIII—XIX вв.: (Извлечения из архивов) // Русский город: Москва и Подмосковье. М., 1976—1982. Вып. 1—5.
- <sup>27</sup> Справочник личных имен народов РСФСР. М., 1987. С. 462. См. также: Успенский Л. Слово о словах. Ты и твое имя. Л., 1962. С. 611.
- <sup>28</sup> Дьяконов М. В. Указ. соч. Вып. 4. С. 228—229.
- <sup>29</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 577. Л. 8, об. (письмо от 24 ноября 1746 г.).
- <sup>30</sup> Там же. Л. 16 (письмо от 18 декабря 1746 г.).
- <sup>31</sup> Беер. Указ. соч. С. 321.
- <sup>32</sup> Супруга Константина Кантемира Анастасия Дмитриевна, урожд. Голицына, скончалась 16 апреля 1746 г. (Голицын Н. Н. Род князей Голицыных. СПб., 1892. С. 133).
- <sup>33</sup> РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 109.
- <sup>34</sup> Супруга Матвея Кантемира Аграфена Яковлевна, урожд. Лобанова-Ростовская. Матвей Кантемир умер 30 ноября 1771 г. Аграфена Яковлевна—5 января 1772 г. (Беер. Указ. соч. С. 320).
- <sup>35</sup> В письмах к барону Гримму Екатерина II сообщила, что хозяин Черной Грязи—«старик за 70 лет, совершенно равнодушен и к водам, и к лесам и ко всем живописным видам... Он только то и делал, что играл в карты и бранился, когда проигрывал...» Она передает следующие слова Сергея Кантемира: «Я живу в другом имении, а это мне досталось от брата, и я в нем никогда не бываю» (Письма Екатерины II к барону Гримму // Русский архив. 1878. Кн. 3. С. 19). Быть может, императрица, желая приобрести имение Сергея Кантемира, и пристрастна в оценке князя. Однако у владельца Черной Грязи действительно есть другие подмосковные: Знаменское-Захарово, которое он приобрел в 1745 г. (РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 277), и доставшееся ему по разделу с братом в 1757 г. соседнее с Черной Грязью Булатниково (РГАДА. Ф. 1374. Оп. 1. Ед. хр. 109).
- <sup>36</sup> РГАДА. Ф. 14. Д. 51, ч. 5. Л. 328. (Сообщено А. А. Барановой.)

# Археология

Стоянки II—I тысячелетия до н. э. на Соловецких островах

Могильник Нефедьево на Волоке Славенском — памятник колонизации Севера

Новые находки готических изразцов в Вильнюсе

## СТОЯНКИ II—I ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ ДО Н. Э. НА СОЛОВЕЦКИХ ОСТРОВАХ

*А. Я. Мартынов*

Работы Архангельской и Соловецкой археологических экспедиций 1975—1989 гг. привели к открытию на Соловецком архипелаге разнообразных памятников древней культуры, в том числе 7 временных стоянок и 11 камнеобрабатывающих мастерских. Материалы древнейшего из раскопанных комплексов «стоянка Колгуевская-2—мастерская» подготовлены к публикации в сборнике «ПКНО-90», стоянки эпохи раннего железа «Соловецкая I», «Святое озеро» и «Андреевский скит» требуют стационарного изучения. Наиболее исследованной является промежуточная группа стоянок эпохи бронзы: «Муксалма-1», «Капорская» и «Колгуевская-1». Обнаруженная и частично исследованная во вт. пол. 1970-х годов «Муксалма-1» была раскопана в 1987—1988 гг.<sup>1</sup> и предстала перед археологами в неизвестном ранее качестве. Стоянка «Капорская» открыта и исследована в последний полевой сезон<sup>2</sup>. Материалы «Колгуевской-1» приводятся здесь лишь для аналогий. Вся собранная информация о стоянках позволяет впервые рассматривать их как группу родственных памятников, отражающих материальную культуру Соловецких островов вт. пол. II—перв. пол. I тыс. до н. э.

Остатки стоянок «Муксалма-1», «Капорская» и «Колгуевская-1» обнаружены в аналогичных топографических условиях: на 8—10-метровых, обращенных к морю береговых террасах, выложенных аллювиальными песками, перекрытыми слабым тундровым дерновым покровом, в непосредственной близости от морского берега и источников пресной воды—озера или ручья. Площадь распространения культурных остатков варьирует от 300 («Муксалма-1») до 600 кв. м («Колгуевская-1»). На двух памятниках («Капорская» и «Муксалма-1») они залегают в слое светло-серого песка мощностью 0,08—0,15 м, слабо переходящего в желтый с включением бурого орштейна мате-

риковый песок. В силу естественных геологических причин находки встречаются как в верхнем горизонте материкового песка, так и в дерне. На стоянке «Колгуевская-1» культурный слой сохранился в виде отдельных небольших по размеру линз белесого песка мощностью до 0,05 м.

В процессе стационарного исследования на стоянках «Муксалма-1» и «Капорская» были заложены раскопы площадью соответственно 186 и 108 кв. м, на «Колгуевской-1» произведена разборка отдельных линз культурного слоя. Характерными особенностями данных стоянок являются абсолютное преобладание в их инвентаре орудий труда из кремня и использование в качестве дополнительных еще 3 видов сырья: сланца, кварца и серого песчаника, широко распространенных на архипелаге.

Инвентарь стоянки «Муксалма-1» на 95% представлен кремневыми, частью сломанными орудиями разных категорий:

наконечниками стрел и дротиков 4 типов: листовидными, ланцетовидными с прямой базой, «беломорского» типа с «пильчатой» ретушью и треугольно-черешковыми;

скребками 6 типов: подтреугольной формы с прямым или слегка выпуклым рабочим краем, подчетыреугольными, концевыми на ножевидных пластинах, изделиями с округлым рабочим краем, «клювовидной» формы и боковыми<sup>3</sup>;

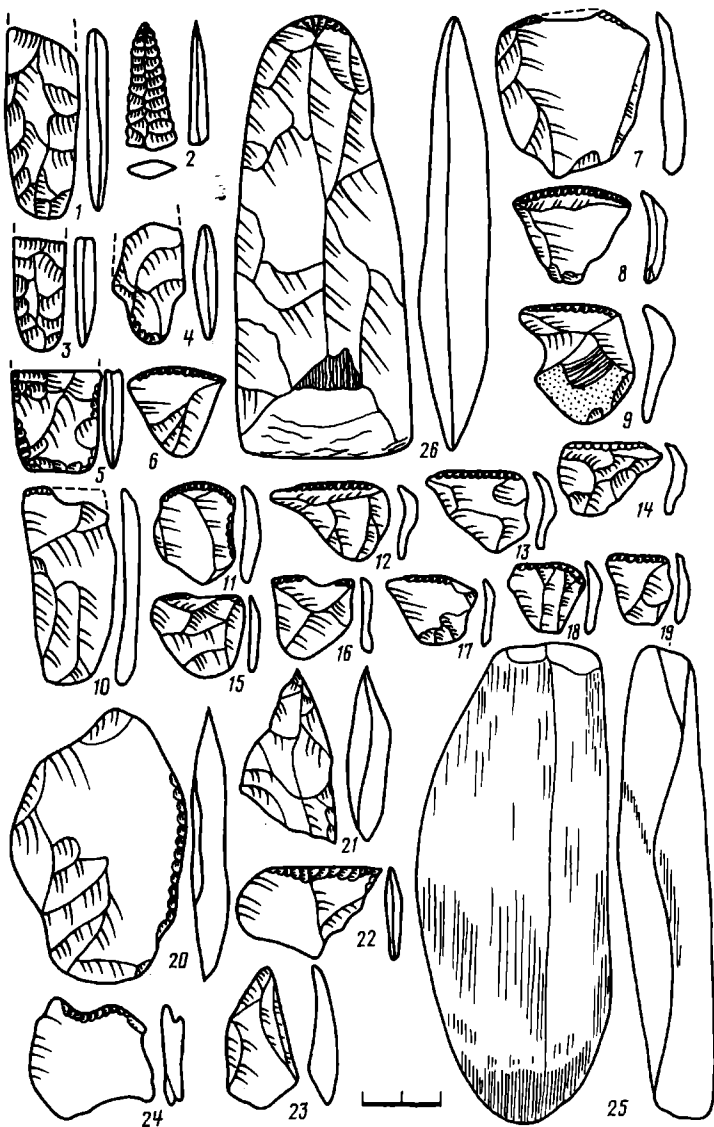
ножами 2 типов: на широких пластинах с прямым основанием и 2 рабочими краями<sup>4</sup> и на широких листовидной формы отщепах; проколками на отщепах треугольной формы и в виде комбинированного орудия «скребок-проколка»;

резцами на отщепах разных форм с характерными резцовыми сколами и подретушевкой;

скреблами с вогнутым рабочим краем.

Кварцевые орудия труда представлены единичными находками проколки на мас-





Инвентарь стоянки «Муксалма-1»:  
1—20,  
22—24—  
кремь;  
21—кварц;  
25, 26—  
сланец

сивном подтреугольном отщепе и подчетырехугольного скребка, песчаниковые — шлифовальными плитками. Изделия из сланца индивидуальны и информативны: тесло подтреугольной формы с слегка вогнутым лезвием, подставка для упора кремневых желваков при скалывании с них отщепов, отбойник. Уникальной находкой является каменный сверленый (боевой) топор, обнаруженный вблизи скопления керамики разломанным на 3 части, 2 из которых — лезвийная и обушная — были воткнуты в культурный слой стоянки так, что лезвие одной и обух другой были в верхнем горизонте слоя. У него слегка изогнутая форма, яр-

ко выраженное утолщение в срединной части, тщательно оформленное навершие пестиковой формы и утолщенное лезвие. Отверстие для рукоятки имеет конусовидную форму, большой и малый диаметры его равны соответственно 2,1 и 1,1 см. Размеры топора: длина — 14,6 см, диаметр обуха — 4,4, шейки — 3,1, утолщенной средней части — 4,6 см.

Керамика стоянки состоит из 140 фрагментов боковых стенок и венчиков лепных тонкостенных сосудов, по составу глины, характеру примеси и орнаментации подразделяющихся на 3 типа:

«поздняковскую» — из серой глины с примесью растолченного кварца и песка в тесте, с орнаментацией из горизонтальных полос гребенчатых оттисков, опоясывающих сосуды, зигзагов, фриза ямочных вдавлений и ряда глубоких ямок, нанесенных изнутри и образующих снаружи выпуклости — «жемчужины», украшенные короткими, прямыми или слегка наклонными оттисками гребенчатого штампа. Разновидностью ее является керамика с «текстильными» отпечатками и характерными поздняковскими орнаментальными мотивами;

«турбинскую» — из глины серого цвета с примесью мелкозернистого песка в тесте, орнаментированную короткими наклонными отпечатками мелкого гребенчатого штампа;

«неорнаментированную» — из темносерой глины с незначительной примесью мелкозернистого песка, следами заглаженности внешней и внутренней поверхности пучком травы.

В целом каменный инвентарь и керамика «Муксалмы-1» в сборах Архангельской и Соловецкой экспедиций составили 105 орудий труда и 140 фрагментов керамики. К отходам каменного «производства» следует отнести 2740 отщепов, сколов и редких ножевидных пластин.

Инвентарь стоянки «Капорская» на 93% состоит из кремневых изделий — 95 преимущественно сломанных орудий и заготовок. На сланцевые орудия приходится 2,8%, кварцевые — 1,4 и песчаниковые — 2,8%. Керамика представлена 38 фрагментами боковых стенок лепных сосудов, отходы каменной «индустрии» составляют 1850 отщепов, сколов и единичных ножевидных пластинок.

В кремневом инвентаре стоянки выделяются 6 категорий орудий труда; нако-

нечники стрел и дротиков, скребки, ножи, проколки, резцы и скребла.

Наконечники стрел и дротиков представлены изделиями нескольких типов:

треугольно-черешковой формы миниатюрных и средних размеров;

листовидных средних и крупных размеров;

ланцевидных с широким прямым основанием.

Скребки составляют наиболее многочисленную и типологически разнообразную категорию кремневого инвентаря. При их изучении выделено 5 типов изделий: подтреугольной формы с прямым и широким рабочим краем, подчетыреугольные с прямым или слегка выпуклым рабочим краем, боковые, концевые на пластинчатых отщепках, скребки с округлым рабочим краем и клювовидной формы.

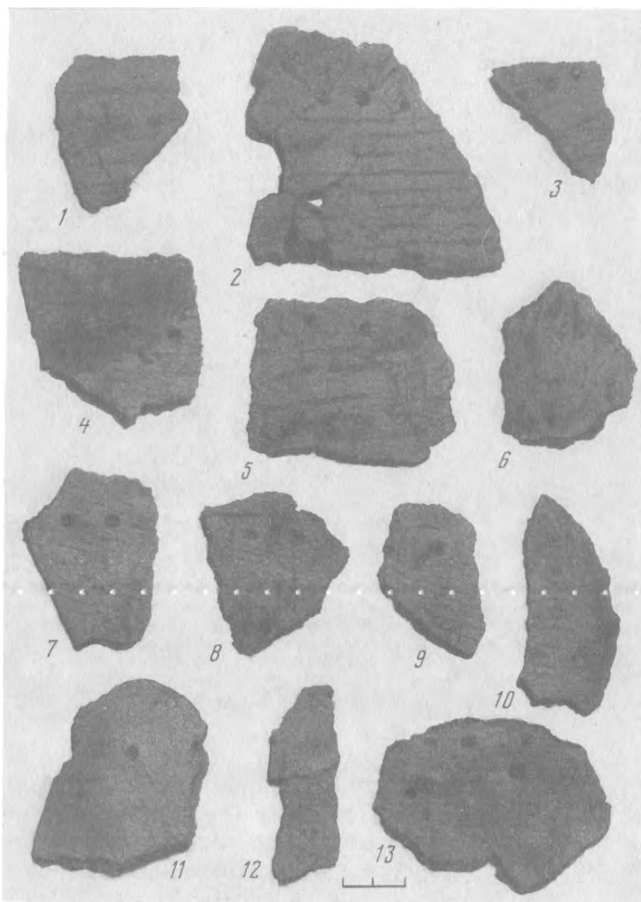
Кремневые ножи подразделяются на изделия листовидной формы, изготовленные из крупных пластин, отретушированных с брюшка, орудия на пластинах подчетыреугольной формы и мелких пластинчатых отщепках.

Незначительно количество проколов, представленных орудиями двух типов: на трехгранных широких в основании сколах с грубо обработанными гранями и подретушевкой на рабочих концах и отщепках подтреугольной формы.

Резцы изготовлены из разных по форме мелких отщепов с режущими краями, оформленными мелкой отжимной ретушью или характерными резцовыми сколами, скребла на небольших утолщенных отщепках имеют вогнутые рабочие края со следами сработанности.

Инвентарь из песчаника представлен единичными предметами: массивной заготовкой топора клиновидной формы с зашлифованными боковыми и торцовыми стенками, якорным камнем четырехугольной формы с выемками на противоположных гранях весом 4,65 кг и размерами 18 × 9,5 × 9 см, шлифовальными плитками. Среди кварцевых орудий присутствуют скребки подчетыреугольной формы, сланцевых — грузила в виде плиток с выемками по бокам.

Коллекцию керамики стоянки «Капорская» составляют мелкие фрагменты боковых стенок тонкостенных сосудов, вылепленных из хорошо промешанной глины желтого цвета с незначительными примесями мелкозернистого песка и рас-



Керамика  
стоянки  
«Муксал-  
ма-1»

Каменный  
сверленный  
боевой  
«пестиковый» топор.  
Стоянка  
«Муксал-  
ма-1»



чительных волокон. Орнамент, прослеживаемый на пяти фрагментах, однообразен — редкие маленького диаметра ямочные вдавления конусовидной формы, в одном случае сопровождающиеся двумя отпечатками, напоминающими след птичьей лапы.

Интересна находка миниатюрного (2,7 × 1,4 см) изделия из карбонового



*Стоянка  
«Капорская».  
Раскопки  
1982 г.  
Рабочий  
момент. Вид  
с севера*

кремня черного цвета, обработанного по всему периметру по краю и с противоположными выпуклыми и также обработанными поверхностями. Форма (намечающиеся бугорки и расширение — «хвост» на конце), отсутствие рабочего края, размеры изделия, аналогии с ранее обнаруженными на Б. Заяцком острове<sup>5</sup> и в Беломорье<sup>6</sup> кремневыми фигурками морских промысловых животных позволяют считать его фигурным кремнем — возможно, изображением тюленя.

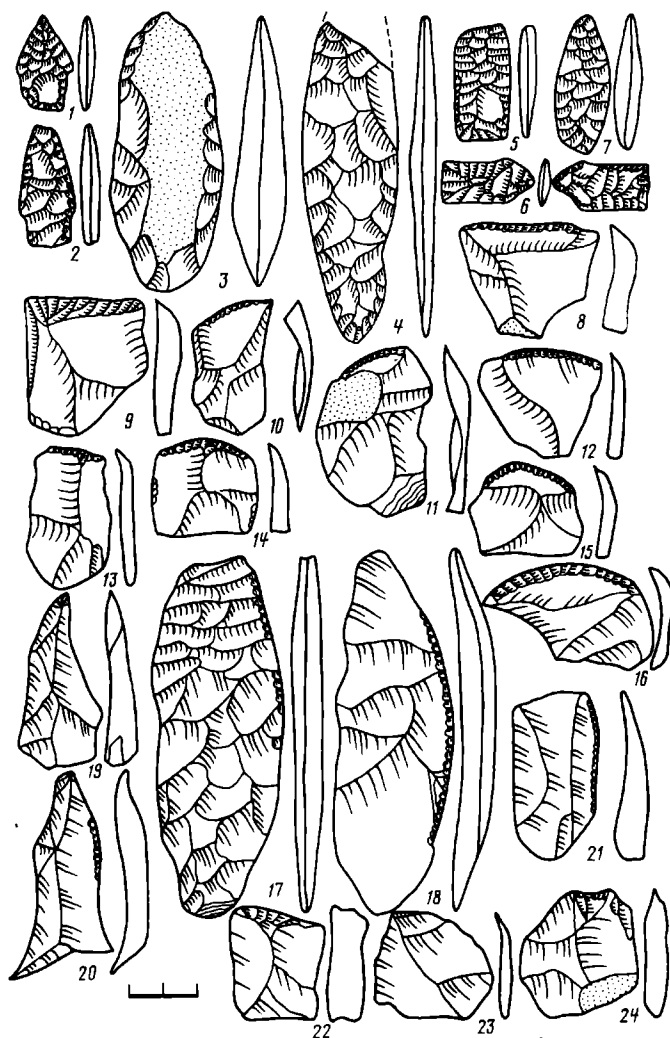
В инвентаре стоянки «Колгуевская-1»<sup>7</sup> присутствуют характерные для коллекций «Муксалмы-1» и «Капорской» листовидные, ланцетовидные и треугольно-черешковые наконечники стрел и дротиков из кремня, концевые, подтреугольные, подчетырехугольные и округлые скребки, нож на широкой пластине, наконечник стрелы с пильчатой ретушью, кремневая фигурка, мелкие фрагменты лепной тонкостенной керамики с зубчатой ornamentацией. В связи с сильными разрушениями культурного слоя данную коллекцию (119 предметов) нельзя считать сколько-нибудь полной.

Сравнительный анализ топографии, каменного сырья, инвентаря и керамики описанных памятников позволяет выявить аналогии следующего порядка:

близкие по высотным отметкам и характеру (ровные, обращенные к морю террасы), совпадение основных категорий и типов кремневого инвентаря (наконечники стрел и дротиков листовидной, треугольно-черешковой, ланцетовидной и «беломорской» форм, подтреугольные, подчетырехугольные, концевые, боковые, округлые и клювовидные скребки, ножи на отщепе и широких пластинах, проколки на отщепе и трехгранных сколах, резцы и скребла), использование в качестве основного сырья карбонового кремня аналогичного качества и расцветки, одинаковый набор прочих видов сырья (кварц, сланец и серый песчаник) и равное соотношение главного и второстепенных видов сырья, схожесть керамики «Капорской» и «Колгуевской-1» с одним из типов муксалмской посуды. Характерным для инвентаря стоянок является использование для скребков, резцов и проколок отщепов маленьких (2 × 1,5 см) размеров. Все это, несмотря на присутствие в инвентаре стоянок специфических предметов (сверленный боевой топор, подставка, якорный камень, заготовка клиновидного топора), позволяет считать их объектами, оставленными одной или родственными племенными группами, посещавшими Соловки в одно и то же время.

При определении времени бытования и культурной принадлежности древних поселений на о-ве Большая Муксалма и в Капорской губе Анзерского острова принципиальную важность приобретает группа «поздняковских» вещей «Муксалмы-1»: керамика с «жемчужинами» и гребенчатой орнаментацией и сверленный боевой пестиковый топор. Дело в том, что отдельные элементы поздняковской культуры зафиксированы на различных памятниках Севера европейской части СССР: А. Я. Брюсов и М. П. Зимина сообщают о находках «пестиковых» топоров в Коми АССР, на р. Ваге и Кинеме в Архангельской области<sup>8</sup>; А. А. Куратов стратиграфически и типологически вычленил комплекс поздняковской керамики в материалах орлецкой стоянки-мастерской<sup>9</sup>, отдельные фрагменты ее обнаружены на стоянках Восточного Прионежья и Вычегды. Наибольшую ценность приобретают в решении данных проблем аналогии такого рода в инвентаре некоторых памятников беломорского побережья. Так, в обширной коллекции керамики стоянки Галдарея-3 (1300—1200 гг. до н. э., по М. Е. Фосс) есть категория фрагментов с текстильной, или «сетчатой», орнаментацией, другие сосуды содержат в верхней части один из мотивов поздняковского орнамента — горизонтальные полосы, опоясывающие сосуд<sup>10</sup>; в сборах экспедиции Соловецкого музея-заповедника<sup>11</sup> со стоянок «Лопшеньга» и «Летний Наволок» присутствуют образцы с редкочешуйчатой орнаментацией, отпечатками горизонтальной гребенки и неорнаментированные. По составу теста и характеру примесей данная керамика также близка муксалмской.

Наряду с аналогиями в керамике соловецкие стоянки обнаруживают значительное сходство с южнобеломорскими памятниками в топографии и кремневом инвентаре. Это одновысотные (8—9 м над уровнем Белого моря), открытые к морю террасы, характерные категории и типы инвентаря: наконечники «беломорского» типа с пильчатой ретушью, треугольно-черешковой листовидной, ланцетовидной форм, концевые, боковые, подтреугольные, подчетыреугольные, клювовидные и округлые скребки, ножи на широких пластинах, проколки и резцы. Присутствие в инвентаре южнобеломорских памятников отдельных орудий из



кварца, сланца и песчаника делает их сходство с соловецкими еще более устойчивым.

Таким образом, «поздняковские» вещи в материалах южнобеломорских и муксалмской стоянок, прочие аналогии в керамике, каменном инвентаре и топографии, материковых и островных памятников дают основания для ряда предварительных выводов. Зафиксированное А. Я. Брюсовым и М. П. Зиминной распространение поздняковских вещей на Север, судя по новым материалам, охватывает Южное Беломорье и приполярные острова. Сочетание в материалах южнобеломорских и соловецких стоянок разнотипной, в том числе поздняковской гаринско-борской, керамики позволяет считать поздняковские и турбинские племена

Инвентарь  
стоянки  
«Капор-  
ская»:  
1—21, 23,  
24—кре-  
мень;  
22—кварц



Керамика  
стоянки  
«Капорская»

этническими группами, принимавшими участие в формировании самобытной культуры Южного Беломорья вт. пол. II—I тыс. до н. э. С учетом времени, необходимого для распространения описанных вещей на расстояние в 1500 км, соловецкие стоянки «Муксалма-1», Капорская и Колгуевская-1 можно отнести к посл. четв. II—нач. I тыс. до н. э. Очевидным в свете всех приведенных фактов является вывод о посещении Соловецких островов в указанное время населением Онежского полуострова.

Артефакты, полученные в процессе раскопок данной группы памятников, дают возможность составить представление о характере основных занятий «соловецких» жителей кон. II—нач. I тыс. до н. э. Разнообразный по размерам (от 2 до 20 см) и функциональной принадлежности инвентарь свидетельствует об относительно разнообразии и специфике форм островного хозяйства. Мелкий и крупный охотничий инвентарь указывает на использование его при охоте на островную дичь, лесную и водоплавающую птицу, а также в морском зверобойном промысле. Серия грузил с перехватом, кремневые и кварцевые гарпуны позволяют говорить о практиковании ими рыболовства в озерах и на море разными способами: лучением рыболовными снарядами с использованием грузил и, возможно, заколами на ручьях. Пологие участки суши на близлежащих от стоянок более низких террасах делают возможным предпо-

ложение о наличии у них разных видов собирательства: островного — грибов, ягод, съедобной зелени и корней, литорального — моллюсков и рыб. Большой интерес в инвентаре данной группы соловецких стоянок вызывает карбоновый кремнь, не встречающийся на архипелаге в естественном состоянии<sup>12</sup>. Практическое отсутствие в отходах «производства» отщепов и сколов с желвачной коркой указывает на доставку его на острове в виде заготовок. О бережном отношении к кремню как к дефицитному сырью свидетельствует широкое использование для орудий заведомо неудачных (маленьких и тонких) отщепов, обилие отщепов с краями, подправленными ретушью. Поиски источника кремня соловецких стоянок приводят нас к северодвинскому известняковому месторождению, на месте которого в III—I тыс. до н. э. существовала крупнейшая на европейском Севере Орлецкая стоянка-мастерская, открытая и раскопанная А. А. Куратовым<sup>13</sup>. Орлецкому карбоновому кремню серого, красного, оранжевого, белого, черного, коричневого цветов идентичен кремнь ряда стоянок Онежского полуострова (Галдарея I—III, Люленька, Лопшеньга, Летний Наволок, Летняя Золотица) и исследуемых памятников Соловецкого архипелага. По всей вероятности, установившаяся еще в III тыс. до н. э. связь южнобеломорского и северодвинского населения выражалась в ряду прочего в снабжении Приморья кремнем, проник-

шим через Онежский полуостров и на Соловецкие острова, где на стоянках «Муксалма-1», «Капорская» и «Колгуевская-1» осуществлялось оформление заготовок в орудия. Помимо кремня островитяне иногда изготавливали орудия из местных пород кварца, сланца и песчаника, используя при этом различные способы обработки камня: раскалывание, ретуширование, шлифование, сверление.

Обитавшие на морском побережье древние племена могли обладать плавсредствами, позволявшими им выходить в открытое море. До самого последнего времени условно зафиксированное в одном виде источников—петроглифах р. Выг<sup>14</sup>, древнее беломорское мореплавание получило теперь подтверждение в виде островных стоянок и одной из категорий их инвентаря—каменных якорей, изготовленных из твердого красноцветного или серого песчаника весом до 5 кг с перехватом для линя. Тип соловецких каменных якорей (без отверстия) указывает на их архаичность, а вес—на использование небольших по размеру и легких судов, каковыми могли быть лодки с деревянным каркасом, обтянутым специально выделанными оленьими, лосиными или тюленьими шкурами. Даже при наличии двух—на носу и корме—якорей такого веса лишь легкие лодки подобной конструкции могли удерживаться на одном месте.

Археологические материалы «Муксалмы-1», «Капорской» и «Колгуевской-1» дают некоторое представление о характере данных поселений. Площадь распространения каменного инвентаря и керамики (не более 600 кв. м) и незначительная мощность культурного слоя (до 0,15 м) позволяют квалифицировать их как кратковременные, объединяющие небольшие коллективы охотников и рыболовов стоянки. Косвенным образом на это указывает отсутствие следов, углубленных в землю жилищ, что не исключает существования временных чумов или шалашей, не оставивших следов в культурном и материковом слое стоянок, единичные и слабые по мощности зольно-углистые линзы кострищ, а также немногочисленный по сравнению с материковыми беломорскими стоянками инвентарь<sup>15</sup>.

Одной из важнейших проблем изучения памятников материальной культуры Соловков является вопрос об их отношении

к святилищам архипелага. Ряд данных—расположение на разновысотных террасах, территориальная близость двух стоянок и святилищ (соответственно 100 и 150 м), аналогичные кремневые, кварцевые и сланцевые предметы в погребениях могильников и инвентаре стоянок, присутствие в нем предметов культового назначения—указывает, по нашему мнению, на *прямую взаимосвязь* поселений и святилищ, суть которой заключалась в том, что обитатели первых были создателями лабиринтов и других мегалитических сооружений святилищ, соплеменниками тех, кто был погребен по обряду трупосожжения в могильниках, участниками разнообразных обрядовых действий, производившихся на святилищах. Открытие близости от святилищ группы более поздних—конца I тыс. до н. э.—стоянок позволяет предположительно считать стоянки «Муксалма-1», «Капорская» и «Колгуевская» материальным свидетельством длительного процесса создания и функционирования святилищ, начало которого уходит в III тысячелетие, а прекращение датируется рубежом новой эры. По всей вероятности, связанный персонально с Онежским полуостровом, данный процесс со временем распространился на территорию всего Юго-Западного Беломорья, а Соловецкие острова превратились в своеобразный центр культово-обрядовой жизни древнего населения региона.

\*

<sup>1</sup> Мартынов А. Я. Отчет о работе археологической экспедиции Соловецкого музея-заповедника в 1987 г. Соловки, 1988. СГИАПМЗ, архив, № 11—12—87. С. 21—51; *его же*. Отчет о работе археологической экспедиции Соловецкого музея-заповедника в 1988 г. Соловки, 1989. СГИАПМЗ, архив, № 11—2—88. С. 14—16.

<sup>2</sup> Мартынов А. Я. Отчет о работе археологической экспедиции Соловецкого музея-заповедника в 1989 г. Соловки, 1990. СГИАПМЗ, архив, № 11—12—89. С. 2—13.

<sup>3</sup> Куратов А. А. Соловецкие стоянки II—I тысячелетия до н. э. // СА. 4. М., 1983. С. 199. Рис. 1, 32—33.

<sup>4</sup> Там же. Рис. 1, 13, 35.

<sup>5</sup> Куратов А. А. Отчет о работе Архангельской археологической экспедиции в 1974 г. Архангельск, 1975, АОКМ, архив, № 584. С. 9. Рис. 50.

<sup>6</sup> Замятин С. Н. Миниатюрная кремневая скульптура // СА. 1948. X. С. 107.

<sup>7</sup> Куратов А. А. Соловецкие стоянки... С. 203. Рис. 4.

<sup>8</sup> Брюсов А. Я., Зимина М. П. Каменные сверленные боевые топоры на территории Европейской части СССР // Свод археологических источников. М., 1966. Вып. В—4. С. 27—28.

- <sup>9</sup> Куратов А. А. Отчет о работе Архангельской археологической экспедиции в 1973 г. Архангельск, 1974, АОКМ, архив, № 562. С. 12.
- <sup>10</sup> Куратов А. А. Археологические памятники Архангельской области: Каталог. Архангельск, 1978. С. 61.
- <sup>11</sup> Мартынов А. Я. Отчет о работе археологической экспедиции Соловецкого музея-заповедника в Приморском районе Архангельской области в 1979 г. СГИАПМЗ, архив, № 11—12—79. С. 4—8.
- <sup>12</sup> Хеладзе Н. Краткий очерк геологического строения Соловецких островов: Материалы СОК. Соловки, 1926. Вып. 1.
- <sup>13</sup> Куратов А. А. Отчет о работах в Холмогорском и Приморском районах Архангельской области, на островах Соловецкого архипелага в 1967 г. АОКМ. Архив, 419а, с. 10—73.
- <sup>14</sup> Савватеев Ю. А. Залавруга. Археологические памятники р. Выг. Ч. 1. Петроглифы. Л., 1970. С. 172.
- <sup>15</sup> Фосс М. Е. Древнейшая история Севера Европейской части СССР // МИА. 29. М., 1952. С. 120—131; Брюсов А. Я. Очерки по истории племен Европейской части СССР в неолитическую эпоху. М., 1952. С. 137—140; Куратов А. А. Археологические памятники Архангельской области: Каталог. Архангельск, 1978. С. 57—62.



# МОГИЛЬНИК НЕФЕДЬЕВО НА ВОЛОКЕ СЛАВЕНСКОМ — ПАМЯТНИК КОЛОНИЗАЦИИ СЕВЕРА

*Н. А. Макаров*

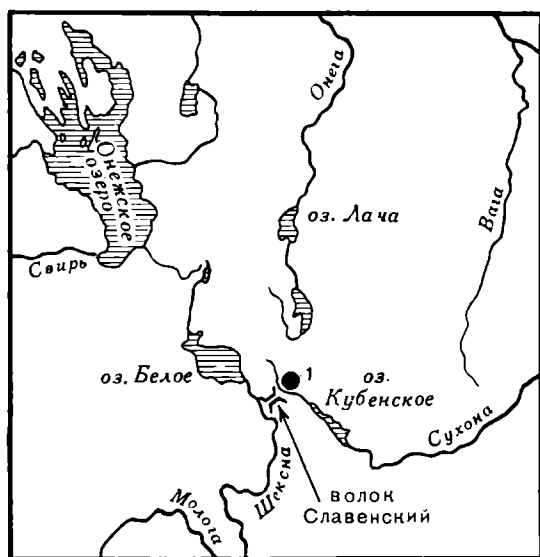
История освоения водных путей, соединявших Ладожский и Волжский бассейны с речной системой Северной Двины, почти не изучена, а археологические памятники на трассах этих путей вплоть до недавнего времени оставались невыявленными. Между тем начало систематического использования волоков, открывавших доступ на Онегу и Северную Двину, явилось важнейшим событием в общем колонизационном движении на Север. В последнее десятилетие Онежско-Сухонская экспедиция Института археологии АН провела широкие разведки в районах волоков между Шексной, Онегой и Северной Двиной и обнаружила здесь целую серию поселений и могильников XI—XIII вв. Наиболее интересные результаты дали исследования на Волоке Славенском.

Волок Славенский соединял верховья реки Славянка, левого притока Шексны, с рекою Порозовицей, впадающей в Кубенское озеро. Этот волок играл исключительную роль в системе речных коммуникаций XIV—XVI вв., будучи самым коротким и самым удобным путем из Верхнего Поволжья в Поморье. История хозяйственного освоения этой территории в XV—XVI вв. подробно отражена в документах из архива Кирилло-Белозерского монастыря, с XV в. начавшего приобретать земельные владения на Волоке Славенском, поэтому информация об использовании этого волока в позднем средневековье полнее, чем аналогичная информация о других водно-волоковых путях. Первое упоминание о волости «Волочек» относится к 1389 г., когда Дмитрий Донской завещал ее вместе с другими белозерскими владениями своей княгине<sup>1</sup>.

В 1454—1455 гг. внук Дмитрия, князь Михаил Андреевич, отдал треть дохода с волока двум монастырям — Кириллову и Ферапонтову: «велель есмь имъ треть волочити, а два жребья велель есмь воло-

чити волочаном волостным людем и слугам и черным». В жалованной грамоте Михаила Андреевича четко обозначена трасса волока: «с Словенского озера волок на Порозобицкое озеро»<sup>2</sup>, в других документах содержатся упоминания о «волоцкой дороге», соединявшей два озера<sup>3</sup>. Эти источники позволили Н. П. Павлову-Сильванскому точно определить положение волока на местности<sup>4</sup>. Некоторые сведения о том, как осуществлялась транспортировка судов, содержатся в «Писцовой книге 1585 г.»: «...волок сухой, возят (корабли и товары.—*Н. М.*) на конех на трех верстах на реку на Словянку...»<sup>5</sup>

Археологическое обследование территории, прилегающей к Волоку Славенскому, свидетельствует о том, что ее освоение началось задолго до крестьянской и монастырской колонизации XIV—XV вв. На семи поселениях здесь встречена сетчатая и штрихованная керамика вт. пол. I тыс. н. э.—перв. пол. I тыс. н. э. Находка на одном из памятников плоского двушипного наконечника стрелы и ножа с горбатой спинкой вместе со штрихованной керамикой дает основание считать, что по крайней мере некоторые из этих поселений существовали в серед.—тр. четв. I тыс. н. э. Однако в посл. четв. I тыс. н. э.—в период, предшествующий появлению здесь славян,— жизнь на этих поселениях прерывается. В IX—X вв. в округе Волока Славенского существовало лишь одно неукрепленное поселение — Усть-Ситское III, а рядом с ним небольшой могильник с трупосожжением — Усть-Ситское VI. По характеру находок оба памятника очень близки памятникам белозерской веси, исследованным на Шексне и ее правом притоке — Суде. В начале II тыс. н. э. ситуация меняется: в районе волока появляются новые поселения, часть из которых располагается на местах более ранних селищ, большинство же занимает участки, ранее



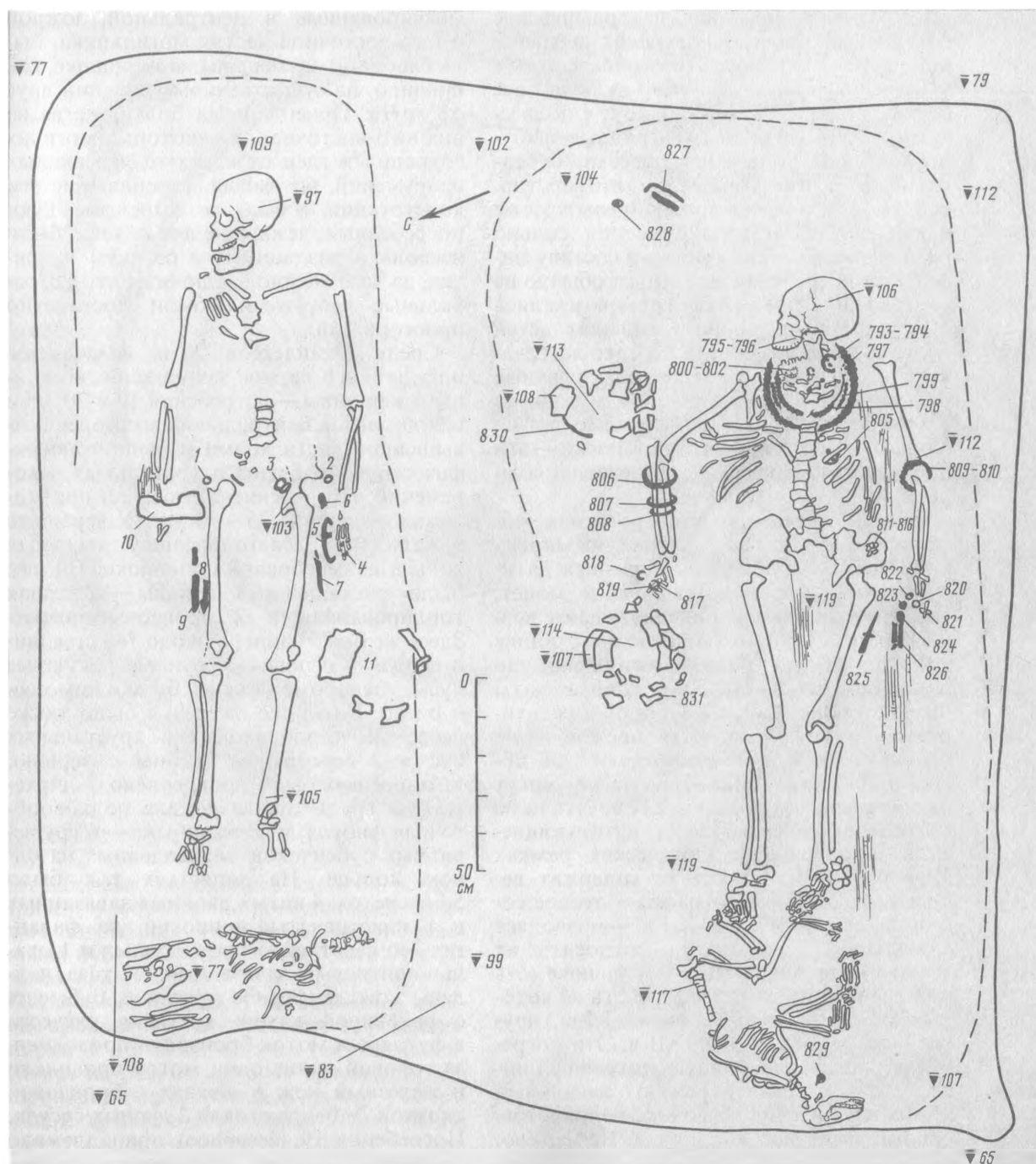
Западный  
участок  
Шекснинско-  
Сухонского  
водно-  
волокового  
пути:  
1 — могиль-  
ник  
Нефедьево

остававшиеся неосвоенными. Этот процесс начался в XI в. и получил дальнейшее развитие в XII в., всего в XI—XIII вв. на Волоке Славенском возникло не менее 19 новых поселений, к этому же периоду относятся 4 могильника с ингумациями. Большинство поселений XI—XIII вв. концентрируется несколько западнее трассы позднесредневекового волока, вблизи современных деревень Нефедьево, Шуйгино и Гора. Центром этого гнезда был могильник Нефедьево, находящийся в верховьях р. Порозовицы (Итклы), на левом ее берегу, т. е. уже в бассейне Северной Двины.

Могильник располагался на невысоком холме в 150 м к востоку от д. Нефедьево. В 1982 г. в распахке на восточном склоне холма автором были зафиксированы потревоженные погребения, в следующем году здесь были начаты раскопки, первым итогом которых стало обнаружение 26 погребений с богатым и выразительным материалом XII в., в том числе с украшениями, оружием и предметами христианского культа. В 1985 г. работы были продолжены на западном склоне холма<sup>6</sup>. Поскольку в центральной части холма погребения первоначально не были обнаружены, захоронения на западном и восточном склонах были сначала интерпретированы как два отдельных могильника и получили обозначение: Нефедьево IA и IB. Продолжение работ показало, что, хотя между обеими группами могил действительно находится участок, свободный от погребений, весь комплекс прави-

льнее интерпретировать как единый некрополь. В результате раскопок, продолжавшихся до 1989 г., была вскрыта общая площадь 2400 кв. м и исследовано 112 погребений, часть которых сохранилась в неповрежденном виде, а другие были нарушены распахкой. Площадка могильника раскопана практически полностью. В ходе этих работ собрана огромная коллекция вещей, включающая около 750 металлических украшений и деталей костюма, около 250 бытовых вещей, орудий труда и предметов вооружения, свыше 3000 стеклянных и каменных бус и 66 керамических сосудов. Помимо археологов к исследованию материалов могильника были привлечены представители других дисциплин: антропологическая коллекция была обработана группой антропологов во главе с доктором исторических наук Т. И. Алексеевой, палинологический анализ грунта из заполнения могильных ям был проведен кандидатом биологических наук Е. А. Спиридоновой. Однако в рамках настоящей публикации возможно лишь кратко охарактеризовать важнейшие археологические материалы.

Все погребения представляют собой бескурганые ингумации, почти все имели восточную или северо-восточную ориентировку. Умершие были помещены в неглубокие могильные ямы и лежали на спине в вытянутом положении, при этом их руки были обычно вытянуты или слегка согнуты, так что кисти находились в области таза. В 46 погребениях прослежен тлен от гробов, в которых находились умершие, в 26 найдены гвозди, скреплявшие доски гроба, в 6 могилах зафиксированы остатки бересты, покрывавшей гроб или тело погребенного. 43 погребения принадлежат мужчинам, 31 — женщинам, 34 — детям. Обычный набор вещей в мужском погребении включал топор, нож, один или два наконечника стрелы и керамический сосуд, иногда его дополняли кресало с кремнем, шило, гребень и обоймица. В 11 мужских погребениях найдено по несколько бус, использовавшихся, вероятно, в качестве пуговиц, в 2 — металлические пуговицы, в 8 — перстни, в 5 — поясные пряжки и наконечники ремня, другие украшения в захоронениях мужчин редки. 6 мужских погребений сопровождалось натальными крестиками. В женских погребениях из бытовых вещей чаще всего встречаются



Погребение  
19 и 20  
в могильнике  
Нефедьево.  
План.

Погребение  
19:  
1—2—  
поясные  
кольца;  
3—поясная  
пряжка;  
4—пер-  
стень;

5—кресало  
с кремнем;  
6—расческа;  
7—нож;  
8—нако-  
нечник  
стрелы;  
9—обой-  
мица;

10—топор;  
11—развал  
сосуда.  
Погребение  
20:  
793—796—  
височные  
кольца;  
797—799—

шейные  
гривны;  
800—802—  
монеты-  
подвески;  
803—804—  
серебряные  
бусы;  
805—

фибула;  
806—808—  
браслеты;  
811—816,  
822, 829—  
бубенчики;  
817—819—  
перстни;  
823, 828—

бронзовая  
провода;  
824—  
пряслице;  
826—  
гребень;  
830, 831—  
развалы  
сосудов

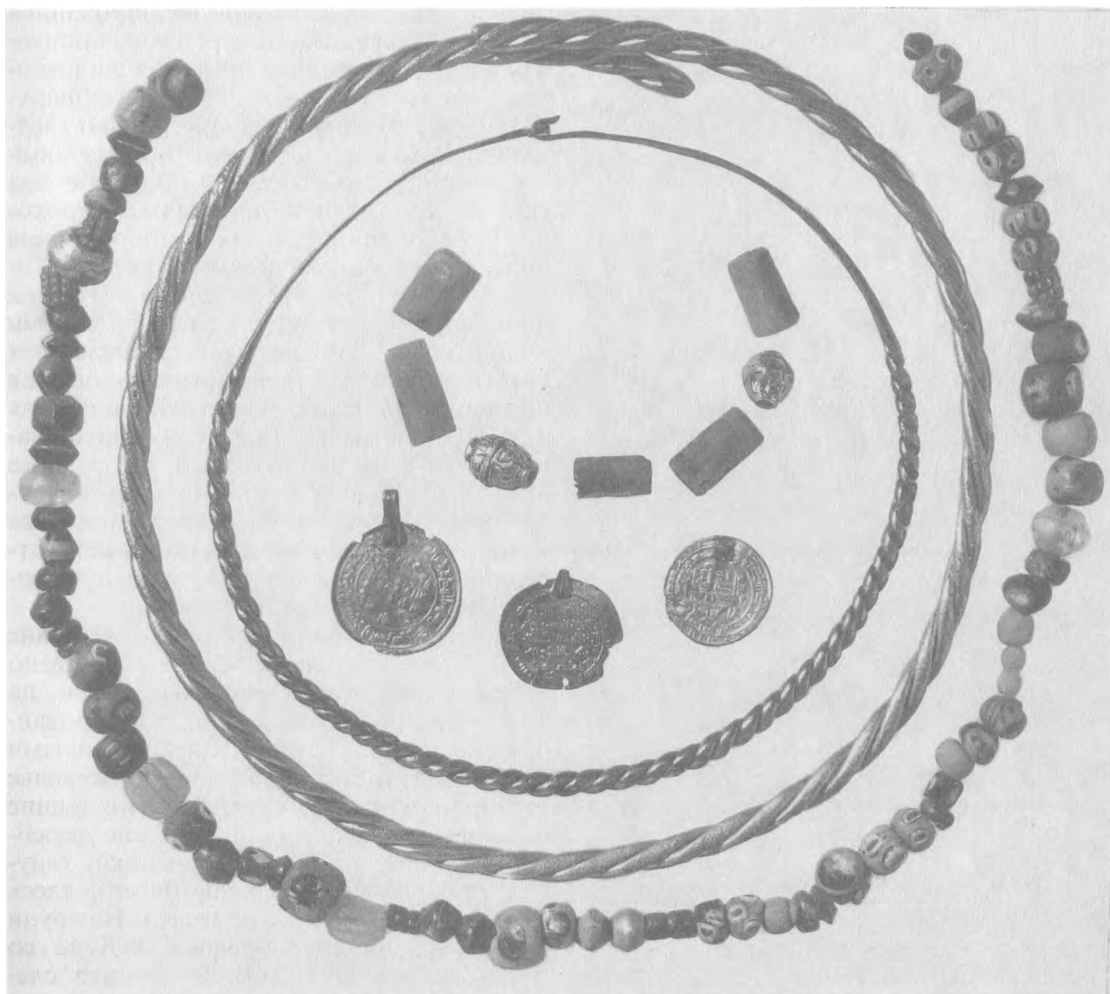
ножи, гребни, пряслица и керамические сосуды. Большинство женских погребений сопровождалось многочисленными украшениями, женский убор включал височные кольца, ожерелья из бус с подвесками, шейные гривны, нагрудные фибулы, поясные подвески, привески, бубенчики, а также браслеты и перстни. В 8 женских погребениях найдены кресты и образки. Детские погребения сильно различаются по количеству и составу инвентаря: погребения младенцев обычно не содержали вещей или сопровождалась 1—2 украшениями, но в могилах детей более старшего возраста нередко встречаются полные наборы вещей, аналогичные наборам из могил взрослых мужчин и женщин. Дети чаще, чем взрослые, погребались с крестами и образками—эти предметы обнаружены в 8 детских захоронениях.

Обилие инвентаря в погребениях могильника Нефедьево, наличие во многих комплексах набора разнообразных датированных вещей, в том числе и монет, встречающихся в 5 захоронениях, дают возможность не только определить общие хронологические рамки могильника, но и предложить достаточно точные даты для многих погребений. Опорой для датировки при этом является прежде всего шкала новгородских древностей<sup>7</sup>. 56 погребений могильника Нефедьево могут быть твердо датированы XII в. Около 30 погребений содержат вещи, датирующиеся в широких хронологических рамках XI—XII вв., или вовсе не содержат вещей, однако их планиграфия—тесное соседство с комплексами XII в.—позволяет с большой вероятностью относить их к тому же времени. Но в могильнике есть и более ранние комплексы, часть из которых может быть датирована XI в., другие—вт. пол. XI—нач. XII в. Эти погребения представляют исключительный интерес, так как они отражают начальный момент появления на волоке колонистов, основавших поселок у д. Нефедьево, и в какой-то мере позволяют реконструировать важнейшее звено в истории освоения Волока Славенского.

Наиболее ранние комплексы находились вне той топографической структуры, которую образовывали захоронения XII в., довольно тесно располагавшиеся на площадке и составлявшие ряды или компактные группы. Эти комплексы, за-

фиксированные в центральной, южной и юго-восточной частях могильника, были свободно размещены на площадке, как правило, на существенном удалении друг от друга. Ориентировка большинства из них юго-восточная. В некоторых могилах сохранился тлен от каких-то деревянных сооружений, но гвозди, скреплявшие эти конструкции, в ямах не встречены. Руки погребенных, лежавшие вдоль тела, были несколько раздвинуты и согнуты в локтях, из чего можно заключить, что погребальные сооружения были достаточно просторными.

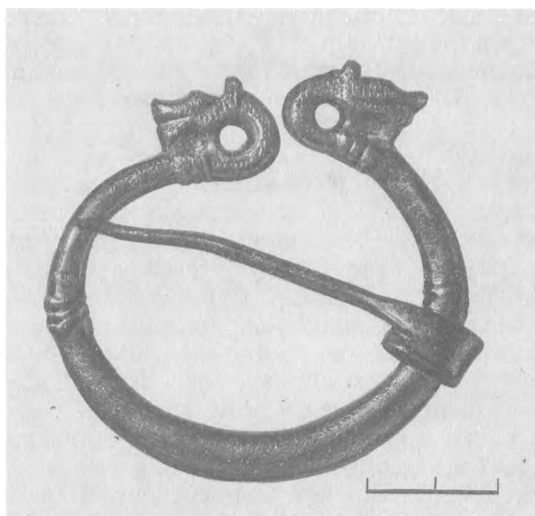
Среди комплексов XI в. выделяется прежде всего парное захоронение мужчины и женщины—погребения 19 и 20. Они находились в центральной, наиболее возвышенной части холма и были топографически обособлены от остальных захоронений. Погребение 20 (южное) принадлежало женщине 25—35 лет. У черепа ее лежали 4 браслетообразных височных кольца из серебряной проволоки. На шею были расшиты 3 гривны—железные тордированная и 2 бронзовые витые. Здесь же было найдено около 740 стеклянных бус, в основном крупные глазчатые бусы, белоромбические бусы, лимонки и бисер. В составе ожерелья было также несколько сердоликовых и хрустальных бус и 2 серебряные бусины с зернью. К ожерелью было прикреплено 3 дирхема. На груди справа лежала подковообразная фибула, у пояса справа—6 грушевидных бубенчиков, закрепленных на одном кольце. На запястьях рук было 5 браслетов: 4 витых двойных завязанных и 1 пластинчатый широкий; на фалангах—6 перстней: 5 проволочных и 1 овальнощитковый завязанный. У таза найдены нож, шиферное пряслице, бубенчик с раковиной каури, костяная расческа в футляре и моток бронзовой проволоки, за головой—еще один моток проволоки и железный нож в ножнах с бронзовой оковкой. У бедра стояли 2 лепных сосуда. Погребение 19 (северное) принадлежало мужчине 40—50 лет. На поясе у костяка расшита бронзовая пряжка и 2 поясных кольца, на фаланге пальца—круглодротовый бронзовый перстень, у бедер лежали топор с оттянутым лезвием и полукруглым выемом в основании, нож, калачевидное кресало, костяной наконечник стрелы и расческа в футляре. У колена стоял лепной горшок. В ногах у обоих



Могильник Нефедьево I. Погребение 20. Шейные гривны, ожерелье из бус и монеты-подвески

погребенных находились скелеты собак, причем у собаки, сопровождавшей женское погребение, на шее расчищен бронзовый бубенчик. Хотя погребения 19 и 20 располагались тесно друг к другу, они не одновременны: между могильными ямами прослежена материковая перемычка шириной до 20 см, а сами костяки находились на разных уровнях. Очевидно, захоронения были произведены через небольшой временной интервал. Ямы были вырыты вплотную друг к другу с тем расчетом, чтобы положение умерших в могилах было симметричным.

Остальные женские погребения древнейшей группы, как и погребение 20, выделяются богатством уборов. В погребении 27, принадлежавшем женщине 35—45 лет, в комплект украшений входили: серебряный налобный пластинчатый венчик, 6 височных колец, 3 браслетообразных,



Могильник Нефедьево. Погребение 27. Фибула



Могильник  
Нефедьево.  
Погребение  
41. Височные  
кольца,  
гривны  
и бусы  
в процессе  
расчистки

2 перстнеобразных и 1 бусинное, бронзовая витая гривна, 59 стеклянных бус (зонные печоночные, золотостеклянные цилиндрические рубчатые, лимонки, битрапецеидные), пластинчатая подвеска с ушком, украшенная пуансоном, 3 колоколовидные подвески, 3 грушевидных бубенчика, 2 плетеных браслета и 4 перстня: литой круглодротовый, проволочный спиральный и 2 овальнощитковых завязанных. Особого внимания заслуживает массивная литая фибула подковообразной формы, концы которой оформлены в виде голов драконов. Фибула находилась на груди погребенной, очевидно, она скрепляла верхнюю одежду. В том же погребении найдены одежду, костяная расческа в футляре и развал лепного горшка.

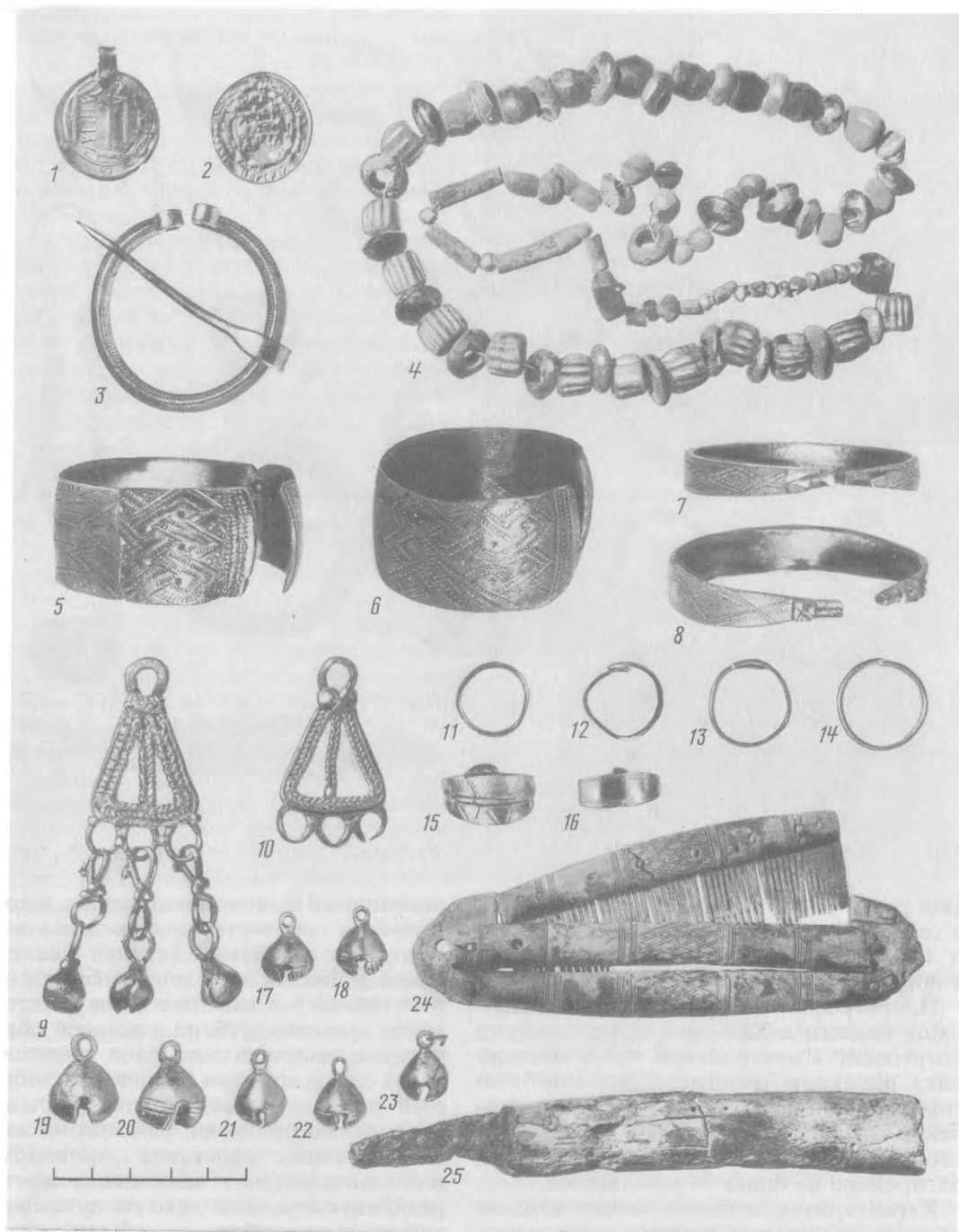
Погребение 31 принадлежало женщине 20—25 лет. На черепе погребенной был расчищен серебряный пластинчатый венчик, 5 браслетообразных височных колец и одно перстнеобразное. На шее находи-

лись 3 гривны: железная тордированная с двумя бронзовыми спиралями, бронзовая витая и бронзовая дротовая с плоско-треугольным сечением. Здесь же обнаружено 506 стеклянных бус (несколько глазчатых, лимонки, зонных и битрапецеидных, остальное — бисер) и подвески: два грубых подражания дирхемам, широкая лунница, круглая умбонovidная подвеска и 5 монетовидных подвесок с головами быка. На груди лежала крупная подковообразная фибула со спиральными концами, на тазу слева — 2 грушевидных крестопрорезных бубенчика и плоская прорезная подвеска-уточка. На запястьях погребенной было 2 браслета — витой завязанный и звериноголовой, на фаланге правой руки — перстень. Из того же погребения происходит костяная расческа в футляре, нож с остатками ножен, отделанных бронзовыми пластинами, и лепной сосуд, стоявший в ногах.

Погребение 41 принадлежало женщине 45—55 лет. В области черепа расчищено 7 браслетообразных височных колец, на шее — 3 гривны: железная тордированная, железная, обнизанная бронзовыми спиралями, и бронзовая витая. Ожерелье состояло из 609 стеклянных бус (синие битрапецеидные, цилиндрические серебростеклянные ребристые, лимонки, тянутые стеклянные трубочки, бисер), здесь же найдено 2 дирхема-подвески. На груди расчищена подковообразная фибула со спиральными концами, на животе слева — костяная расческа в футляре и 2 треугольные каркасные подвески, на тазу слева — 13 грушевидных крестопрорезных бубенчиков. У таза лежали нож с орнаментированной костяной рукоятью, с остатками ножен, отделанных бронзовыми пластинами, и железная игла, несколько в стороне стояли два лепных сосуда.

Время сосуществования большинства предметов, найденных в 5 описанных комплексах, ограничивается XI в. Уточнить хронологию позволяют находки бус и монет. В погребении 20 найдено 3 дирхема: Саманиды, Мансур б. Нух, Бухара, 960 г.; Аббасиды, ал-Муктафа, 903/4 г.; Мерваниды, Мухамид ад-Дауля, 1004/5 г.<sup>8</sup> Среди бус этого погребения 2 ребристых эллипсоидных, синяя лимонка и 2 полосатые лимонки, следовательно, комплекс должен быть датирован временем не позднее серед. XI в.<sup>9</sup> Близкую дату





Могильник Нефедьево. Погребение 41.

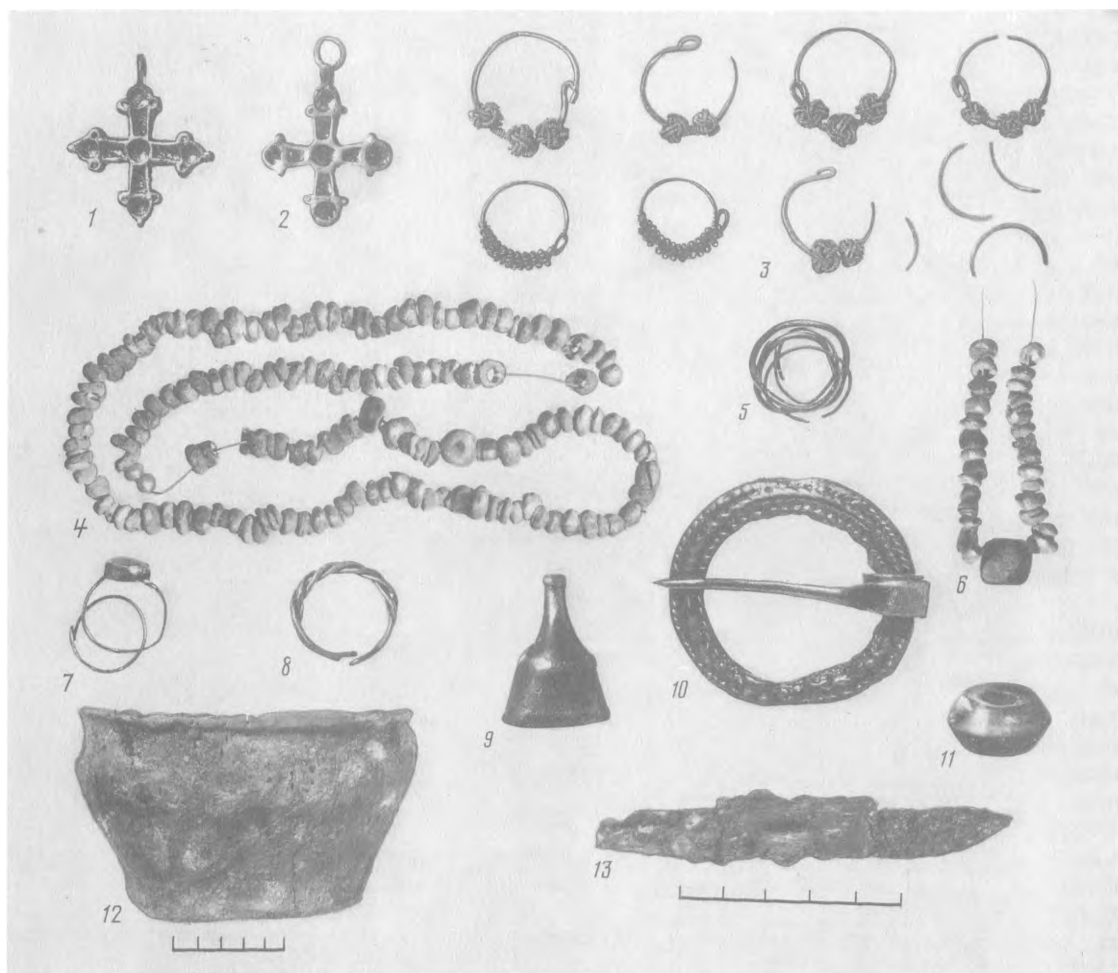
Украшения и бытовые вещи

- 1, 2—монеты-подвески;
- 3—фибула;
- 4—стеклянные бусы;
- 5—8—браслеты;
- 9—10—подвески;
- 11—16—перстни;
- 17—23—бубенчики;
- 24—расческа;
- 25—нож

имеет погребение 41, в котором найдены дирхемы: Саманиды, Наср б. Ахмед, 921/2 г.; Аббасиды, ал-Махди, 775/6 г. В погребении 31 встречено несколько цветных многочастных лимонок, датированных по новгородской шкале временем не позднее тр. четв. XI в. В качестве подвесок к ожерелью в этом погребении были использо-

ваны грубые, безусловно местные, подражания дирхемам, выполненные из свинцово-оловянистого сплава—очевидно, погребение было совершено тогда, когда подлинных дирхемов в распоряжении обитателей Белозерья уже не было. Погребение 27 самое позднее в данной серии, найденные в нем ребристые цилиндричес-





Моги́льник  
Нефе́дьево.  
Погребе́ние  
53.

Украшения  
и бытовые  
вещи

- 1—2—  
кресты-  
тельники;  
3—5—  
височные  
кольца;  
4—6—  
стеклянные  
бусы;  
7—8—  
перстни;  
9—  
подвеска;  
10—  
фибула;  
11—  
пряслице;  
12—горшок;  
13—нож

кие бусы вошли в употребление лишь в серед. XI в. В целом погребения 19, 20 и 41 можно отнести к перв. пол. XI в., а погребения 27 и 31 — ко второй.

Планиграфия и состав находок позволяют отнести к XI—нач. XII в. еще ряд погребений в центральной части могильника, однако, по-видимому, все они были совершены несколько позднее, чем погребения описанной выше серии. Всего XI—перв. четв. XII в. в Нефедьево может быть датировано не более 24 комплексов.

Характеризуя наиболее ранние женские погребения, следует прежде всего отметить устойчивость многих черт обряда и набора вещей. Сходство выражается не только в том, что женский убор во всех 4 погребениях имеет одни и те же основные компоненты (височные кольца, шейные гривны, ожерелья из бус с подвесками, подковообразные нагрудные фибулы, браслеты, перстни и бубенчики,

носившиеся на поясе) и не только в повторяемости некоторых редких типов вещей (узкие пластинчатые венчики, железные гривны, ножны, отделанные бронзовыми пластинами). Симптоматична повторяемость элементов убора и деталей обряда, которые явно не связаны с традициями каких-либо крупных этнических общностей или социальных групп (бронзовые спиральные пронизки, надетые на железные гривны, сочетание проволочных и овальнощитковых завязанных перстней, раздвинутые и несколько согнутые в локтях руки погребенных, обычай ставить в могилу не один, а два горшка). Все эти обычаи могли сложиться и передаваться лишь в одной малой группе, члены которой поддерживали между собой тесные контакты, скорее всего, в среде близких родственников. Хронологический разрыв между этими захоронениями не мог быть большим. Очевидно, они принадлежат

представителям двух первых поколений колонистов, основавших поселок у д. Нефедьево.

Набор украшений свидетельствует о сложном характере культуры этого населения. В коллекции представлены вещи славянских, прибалтийско-финских и восточнофинских типов, причем преобладающими являются две первые группы. Многие западнофинские предметы принадлежат к редким типам, не имевшим широкого распространения в Белозерье и Заволочье, в их числе звериноголовые браслеты, плоская орнаментированная подвеска-уточка раннего варианта, ножны с бронзовыми пластинами. Ширококонечные массивные литые браслеты Э. Кивикоски атрибутировала как восточнобалтийские<sup>10</sup>, браслеты этого типа, орнаментированные геометрической плетенкой, встречаются на Северо-Западе Руси, но редки на Северо-Востоке<sup>11</sup>. Подковообразная фибула с головами драконов из погребения 27 не имеет аналогий среди древнерусских материалов. Традиция оформления концов подковообразных фибул в виде голов драконов существовала в XI—XIII вв. на территории Латвии и на о-ве Готланд<sup>12</sup>. Рельефные валики на дужке фибулы из погребения 27 позволяют с большим основанием связать ее происхождение с Готландом. Среди славянских украшений также представлены не только общераспространенные типы, но и формы, редкие на Севере: широкоорогая лунница, полые серебряные бусы с зернью и сканью, монетовидные подвески с головой быка. Восточнофинские украшения в ранних погребениях могильника Нефедьево немногочисленны; показательное отсутствие в погребениях бронзовых спиральных пронизок, надетых на шнуры, прикрепленные к поясу, и малое количество колоколовидных и конических привесок (они встречены лишь в погребении 27). Между тем эти поволжско-финские украшения были в Белозерье в XI в. важнейшим элементом костюма. Ясно, что культура населения, продвинувшегося в XI в. на Волок Славенский, сформировалась под влиянием мощных импульсов с запада.

Хотя привозные вещи довольно прочно вошли в обиход русской деревни XI в., в ранних погребениях могильника Нефедьево концентрация предметов дальней торговли намного выше обычной. Кроме



Могильник Нефедьево. Погребение 75



Могильник Нефедьево. Части кистеня из погребения 75: слева—бронзовое навершие рукояти; справа—роговая бита

перечисленных выше предметов отметим находки сердоликовых и стеклянных бус, раковины каури, шиферных пряслиц. Характерно, что Волок Славенский—крайний на Северо-Востоке Руси пункт, откуда происходят находки дирхемов. Привозные вещи, найденные в погребениях XI в., нельзя считать одной партией товара, случайно попавшей в поселок на волоке. Их обилие и разнообразие свидетельствуют об интенсивной торговой деятельности основателей поселка и о прочности их экономических связей с метрополией.

Лепные сосуды из погребений XI в., орнаментированные оттисками крупных гребчатых штампов, треугольными и прямоугольными плоскими вдавлениями, образующими в некоторых случаях двойную зигзагообразную линию или

сочетание горизонтальной линии и поясков, позволяют довольно точно локализовать исходный район колонизации. В X—XI вв. подобные орнаменты были распространены лишь на ограниченной территории: на Белом озере и в верховьях Шексны<sup>13</sup>. В начале II тыс. этот район был заселен достаточно плотно и, несомненно, обладал необходимыми людскими ресурсами для освоения северо-восточных территорий.

Более сложным оказывается вопрос об этнической принадлежности переселенцев. Основу женского убора в погребениях составляли славянские украшения. Шумящие подвески в них немногочисленны, а фибулы не образуют парных комплектов, характерных для костюмов западных финнов. С другой стороны, формы и орнаменты лепных сосудов типичны для белозерской веси<sup>14</sup>. С финно-угорской средой связан, возможно, и обычай жертвоприношения собаки — костяки собак встречены в курганах Приладожья<sup>15</sup> и в могильнике Луистари в Финляндии<sup>16</sup>. С равной долей вероятности мы можем видеть в погребенных метисное население, образовавшееся в результате смешения славян и финно-угров, белозерскую весь, воспринявшую ряд элементов славянской культуры, или, наоборот, славян, испытавших сильное влияние финно-угорского окружения.

Значительное преобладание погребений XII в. над более ранними в могильнике Нефедьево несомненно свидетельствует, что в XII в. численность населения, обитавшего на волоке, существенно возросла. По-видимому, именно в этот период рядом с первым поселением возникло еще 2: селища Нефедьево III и V, точная датировка которых затруднительна из-за сильной распаханности культурного слоя. В XII в. в культуре обитателей Волока Славенского происходят заметные изменения, наиболее четко проявившиеся в женском уборе. Браслетообразные височные кольца вытесняются перстнеобразными и бусенными, количество бус в ожерельях сокращается, почти полностью выходят из употребления нагрудные фибулы. Одновременно получает развитие комплекс поясных украшений, он включает в себя многочисленные подвески в виде коньков и уточек, шумящие привески, бубенчики, спиральные пронизки, украшающие шнуры для крепления

подвесок. В ожерельях появляются кресты и образки. В керамическом наборе грубые лепные горшки со штампованной орнаментацией постепенно уступают место круговым горшкам обычных древнерусских форм и лепной керамике поволжско-финских типов. В целом эти изменения можно охарактеризовать как вытеснение прибалтийско-финских типов древнерусскими и поволжско-финскими. Данное явление связано с переориентацией культуры Белозерья, испытавшего ранее сильное влияние Новгорода и Северо-западной Руси, на культуру центральных областей Ростово-Суздальской земли.

Характерный набор вещей XII в. происходит из погребения 53, расширенного в южной части могильника. Оно принадлежало женщине 20—30 лет. У черепа погребенной найдено 14 височных колец: перстнеобразных, бусинных узелковых и проволочных с ажурной муфтой, в области груди — ожерелье из 168 стеклянных бус, находившихся на двух нитках, и крест с эмалью, на фаланге левой руки — витой перстень, в ногах слева — лепной горшок, у таза слева — нож. Справа в ногах расчищено компактное скопление вещей, включавшее подковообразную фибулу со слитыми концами, крестик с эмалью, шиферное пряслице, коническую привеску, перстень со вставкой и продетым в него проволочным кольцом, 4 перстнеобразных височных кольца и 31 стеклянную бусину. Кресты с эмалью, височные кольца с ажурными муфтами и узелковыми бусами, перстень со вставкой — вещи общедревнерусских типов, изготовлявшиеся городскими ремесленниками. Фибула, напротив, принадлежит к местному типу, сложившемуся в XII в. в Заволочье и Белозерье, и, несомненно, произведена на Севере. Подобные сочетания вещей обычны для комплексов XII в. в Нефедьево.

При всем различии типов вещей, происходящих из погребений XI и XII вв., многие специфические черты культуры могильника Нефедьево, сложившиеся в XI в., хорошо прослеживаются в последующий период. Наборы украшений XII в. по-прежнему отличаются присутствием редких типов украшений, не характерных для рядовых могильников Севера. Среди них серебряное однобусинное височное кольцо с зернью (погр. 42), ажурная коньковая подвеска индивидуальной

формы (погр. 48), круглая иконка с поясным изображением Георгия — грубое подражание сребренику Ярослава (погр. 48), гривна с плетеной ажурной муфтой, надетой на круглую дужку (погр. 58). Западные связи в этот период не прерывались полностью, о чем свидетельствует, в частности, находка круглой скандинавской подвески со стилизованным изображением зверя, голова которого повернута в фас и образует ушко подвески, а две лапы держат раму (погр. 59), и плоской круглой серебряной подвески со штампованным геометрическим орнаментом, имеющей восточнобалтийское происхождение (погр. 1). Но в погребениях XII в. появляются и отдельные вещи, связанные по своему происхождению с Камско-Вычегодским краем, к которому выводил Шекснинско-Сухонский путь. Некоторые из этих предметов, например трубчатая пронизка с двумя вздутиями из погребения 46, явно представляют собой импорт из Вычегодского бассейна. Украшения древнерусского происхождения из погребений XII в. отличаются разнообразием форм и типов. Создается впечатление, что обитатели волока имели большие возможности для выбора украшений и приобретения малораспространенных изделий, чем обитатели других населенных пунктов Белозерья, ограниченные тем ассортиментом товаров, который предлагал сельский рынок.

Коллекция боевого оружия из могильника Нефедьево достаточно скромная. Из 33 топоров лишь 4 могут быть атрибутированы как боевые, остальные — массивные, с опущенным лезвием, полукруглым выемом в основании и одной или двумя парами щековиц — использовались в основном как орудия труда. В мужских погребениях найдены 36 наконечников стрел, но, судя по форме пера и отсутствию упора, большинство из них было не боевым, а охотничьим оружием. Наиболее интересный предмет вооружения найден в погребении 75. Оно принадлежало мужчине 40—60 лет, похороненному в дощатом гробу в вытянутом положении, с руками, кисти которых были положены на тазовые кости. За головой погребенного лежало бронзовое навершие с фрагментами деревянной рукояти во втулке, а на груди слева — роговой кистень с железным сердечником. Рядом с навершием расчищен наконечник стре-

лы и железный стержень, на груди и животу — 4 бронзовые пуговицы, на одной из фаланг — бронзовый перстень. У бедра слева лежали костяной гребень, железная игла, нож, шило и 2 кресала с кремнями, завернутые в ткань, в ногах — топор. Яйцевидная бита кистеня имеет диаметр 4,5 см и высоту 4,7 см, ее железный сердечник снабжен петлей для подвешивания. Длина бронзового навершия 8 см, диаметр 1,6 см, навершие оформлено в виде стилизованной головы птицы. На тыльной стороне — изогнутый клювовидный выступ и 2 петли с бубенчиками, на крае втулки — орнаментальный пояс с рельефной волнистой линией. Подобные предметы рассматривают обычно как навершия рукоятей конских плетей<sup>17</sup>, однако положение навершия из погребения 75 не оставляет сомнения в том, что это часть рукояти кистеня, бита которого находилась на груди у погребенного. Если бита кистеня относится к обычному восточноевропейскому типу<sup>18</sup>, то навершие не имеет точных аналогий в древнерусских материалах. Оформление клювовидного выступа, орнамент в виде тройной рельефной волноты, бубенчики с рельефным пояском под ушком и прямой прорезью — все эти детали указывают на связь предмета с металлопластикой Прикамья и Вычегодского края. Данная находка еще раз подтверждает наличие дальних восточных контактов у населения, обитавшего в XII в. на Волоке Славенском. Необходимо отметить также, что находки кистеней в погребениях ранее не были известны ни в древнерусских, ни в финно-угорских могильниках.

Могильник Нефедьево является сегодня самым большим и богатым некрополем XI—XII вв., исследованным на всей территории Русского Севера от Белозерья до Кольского полуострова и Подвинья. Хотя памятник находился на транзитном водном пути, большинство захоронений здесь, несомненно, принадлежало населению, постоянно жившему вблизи волока. Об этом свидетельствуют как единообразные погребальные обряды, так и половозрастные характеристики погребенных, в частности присутствие в могильнике значительного количества детских погребений.

Однако тот факт, что мужских захоронений в Нефедьево на 12% больше, чем женских, нуждается в объяснении.

Очевидно, часть мужских могил все же содержала останки лиц, временно находившихся на волоке или умерших во время путешествий или переселений. Инвентарь погребений свидетельствует о значительном благосостоянии постоянных обитателей Волока Славенского, а находки в некоторых погребениях шейных гривен и оружия могут рассматриваться как показатели высокого социального престижа погребенных. Тем не менее эти лица явно не принадлежали к высшим ступеням феодальной и административной иерархии Древней Руси. По-видимому, Волок Славенский осваивался в XI—XII вв. силами рядового лично свободного населения, и участие в этом процессе государственной администрации никак не отражено в археологических материалах. Яркость и своеобразие материальной культуры могильника связаны не столько с особым достатком населения, обосновавшегося на волоке, сколько с необычайной широтой его торговых и культурных связей, обусловленной в первую очередь географическим положением.

Раскопки в Нефедье позволяют датировать начало использования Шекснинско-Сухонского пути древнерусскими колонистами XI в., удревняя, таким образом, те даты, которые можно предложить, опираясь на письменные источники.

Собранная в ходе раскопок коллекция содержит уникальные образцы прикладного искусства XI—XII вв., во многом раскрывающие корни средневековой художественной культуры Севера. И что самое важное, материалы раскопок в Нефедье впервые дают возможность отойти от абстрактных, схематических описаний освоения Севера в XI—XIII вв., изобилующих общими местами и гипотетическими построениями, заменяя их детальными реконструкциями отдельных звеньев колонизационного движения, основанными на конкретных археологических данных.

\*

- <sup>1</sup> ДДГ. № 12. С. 35.
- <sup>2</sup> АСВР. Т. 2, № 159. С. 96.
- <sup>3</sup> АСВР. Т. 2, № 290. С. 223.
- <sup>4</sup> Павлов-Сильванский Н. П. Феодализм в России. М., 1988. С. 152—158.
- <sup>5</sup> Писцовая книга езовых дворцовых волостей и государевых оброчных угодий Белозерского уезда. М.; Л., 1984. С. 177.
- <sup>6</sup> Материалы раскопок 1983 и 1985 гг. опубликованы. См.: Макаров Н. А. Население Русского Севера в XI—XIII вв. М., 1990. С. 166—172. Табл. XXII—XXVII.
- <sup>7</sup> Колчин Б. А. Хронология новгородских древностей // СА. 1958. № 2. С. 92—111; Он же. Хронология новгородских древностей // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982. С. 156—177; Седова М. В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X—XIV вв.). М., 1981; Лесман Ю. М. Погребальные памятники Новгородской земли и Новгород: Проблема синхронизации // Археологическое исследование Новгородской земли. Л., 1984. С. 118—153.
- <sup>8</sup> Пользуюсь случаем выразить признательность сотруднику отдела нумизматики ГИМ А. В. Фомину, произведшему определение монет.
- <sup>9</sup> Лесман Ю. М. Погребальные памятники... С. 139—140.
- <sup>10</sup> Kivikoski E. Die Eisenzeit Finnlands. Helsinki, 1973. S. 102, Taf. 84, 741, 742.
- <sup>11</sup> Седова М. В. Ювелирные изделия... С. 110. На территории Заволочья и Белозерья подобный браслет найден, помимо могильника Нефедьево, лишь в одном пункте — у д. Аксеновская в устье р. Пуи, притока Ваги (Эрмитаж, ОИПК, колл. 655/12).
- <sup>12</sup> Salmo H. Finnische Hufeisenfibeln // SMYA. 56. 1956. S. 81—84; Briukalne E. Tervetes saktas / Archeologija un etnografija. XI. Riga, 1974. С. 138—139.
- <sup>13</sup> Макаров Н. А. Орнамента белозерской лепной керамики X—XI вв. // СА. 1985. № 2. С. 94—98.
- <sup>14</sup> Макаров Н. А. Лепная керамика Восточного Прионежья IX—XII вв. // КСИА. 1989. Вып. 196. С. 83—91.
- <sup>15</sup> Кочкуркина С. И. Юго-Восточное Приладожье в X—XIII вв. Л., 1973. С. 18; Назаренко В. А. О погребальном ритуале приладожских курганов с очагами // КСИА. 1974. Вып. 140. С. 40, 41, 45.
- <sup>16</sup> Lehtosalo-Hilander P.-L. Luistari. V. I. The Graves // SMYA. Helsinki, 1982. V. 82: 1. P. 38—41.
- <sup>17</sup> Кирпичников А. Н. снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX—XIII вв. // САИ. Л., 1973. Вып. E1—36. С. 72—74.
- <sup>18</sup> Кирпичников А. Н. Древнерусское оружие. М.; Л., 1966. Вып. 2; САИ. Вып. E1—36. С. 58—60; Артемьев А. Р. Кистени и булавы из раскопок Новгорода Великого // Материалы по археологии Новгорода. 1988 (в печати).

## НОВЫЕ НАХОДКИ ГОТИЧЕСКИХ ИЗРАЗЦОВ В ВИЛЬНЮСЕ

*К. Г. Каталинас*

Вильнюс вырос из городища (называемого горой Гядиминаса, или Замковой горой) и поселения, находившихся у слияния рек Нярис и Вильня. Данное ядро со временем превратилось в оборонительный комплекс, состоящий из двух частей: цитадели (т. е. каменного Верхнего замка, построенного на бывшем городище) и равно хорошо укрепленного Нижнего замка. Позже этот комплекс потерял военное значение. Нижний замок превратился в место жительства владыки, высшего духовенства и наиболее знатных семей Великого княжества Литовского.

В 1987 г., после более чем 20-летнего перерыва, возобновились исследования Нижнего замка<sup>1</sup>. Как и следовало ожидать, они дали много интересного, иногда неожиданного археологического материала.

Одной из ценнейших находок не без основания считаются остатки печей эпохи готики<sup>2</sup>.

Каждый сезон археологических раскопок в Вильнюсе приносит несколько тысяч обломков изразцов. Среди них по меньшей мере несколько десятков — это фрагменты сосудобразных изразцов XIV—XV вв. Готические пластинчатые (т. е. имеющие орнаментированную лицевую пластину) изразцы, наоборот, считаются чрезвычайно редкой находкой. До сих пор в Вильнюсе их было обнаружено всего 22 единицы<sup>3</sup>. Поэтому большой неожиданностью явились найденные в 1987 г. 2200 фрагментов готических изразцов (около 2000 — части сосудобразных изразцов, остальные — обломки пластинчатых изразцов, из них 121 фрагмент лицевых пластин<sup>4</sup>). Они обнаружены рядом с остатками дворца великих князей литовских<sup>5</sup>, в глинистом слое толщиной до 0,55 м. Он образовался не позже конца XV в., во время ремонта или реконструкции стоявшего вблизи здания. По-видимому, обнаружены остатки разобранных печей вместе со связующим материалом — сырой глиной.

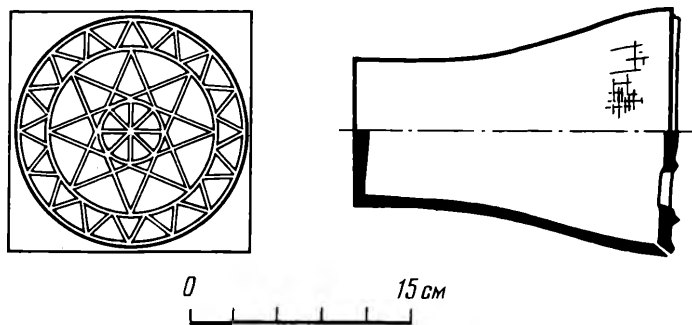
Судя по количеству донышек, найдены обломки по меньшей мере 70 сосудобразных (или горшковых) изразцов. Данная группа находок неоднородна, по различиям формы и размеров подразделяется на 3 разновидности.

Большинство горшковых изразцов имели длину 19—21 см, круглые донца, квадратные устья шириной 11—12 см. Они неполивные, хотя на некоторых имеются пятна прозрачных зеленых или желтых глазурей. Последнее указывает на обжиг данных изразцов вместе с поливными изделиями, вероятно всего с нижеописанными пластинчатыми изразцами.

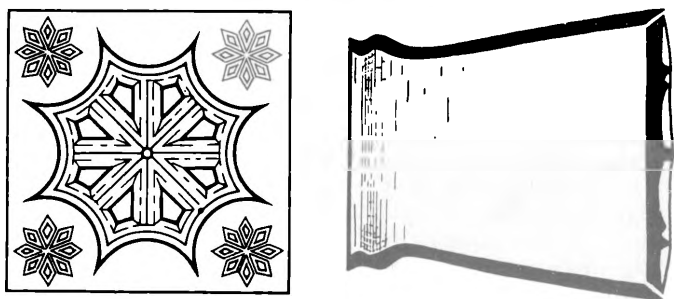
Печи из обыкновенных горшковых изразцов, напоминающие соты, были практичными, но недостаточно нарядными. Стремление достичь большей эффективности проявлялось по-разному. Иногда изменялась форма устья. В некоторых случаях передняя часть изразца закрывалась глиняной пластинкой с прорезным геометрическим орнаментом. Данный комплекс также отражает стремление к красоте. Обнаружено около 20 фрагментов горшковых изразцов с квадрифолиевым устьем. Судя по серому излому черепка, они обжигались в печи с прекращенной подачей кислорода (в так называемой редуцированной атмосфере). Кроме этого, обнаружены единичные фрагменты вышеупомянутых решеток, имевших ажурный орнамент в виде помещенных одна в другую звезд<sup>6</sup>. Данные обломки были с зеленой и светло-коричневой поливой.

Горшковые изразцы с квадратным устьем на территории Великого княжества Литовского датируются вт. пол. XIV—XV вв.<sup>7</sup> Ранее обнаруженные в Вильнюсе горшковые ажурные (решетчатые) изразцы датировались XV в.<sup>8</sup> Судя по хорошо исследованному чешскому и венгерскому материалу<sup>9</sup>, появление данных изделий у нас следует отнести к XIV в.

Большинство печей из сосудобразных изразцов, к тому же смонтированных со



0 15 см

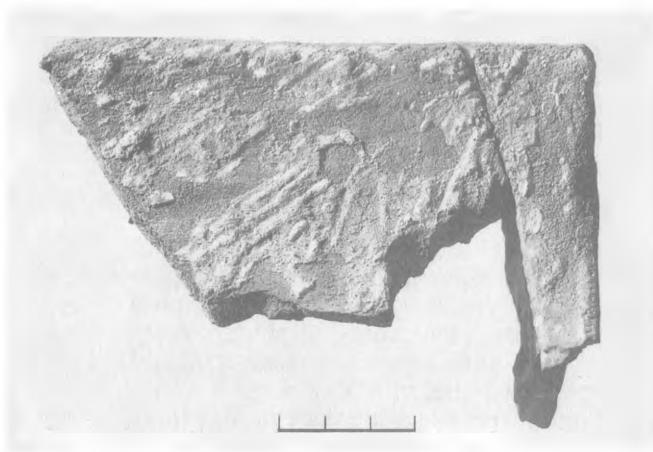


Горшковый ажурный изразец (прорись)

Фронтальный изразец с пятью розетками (прорись)

Изразец-городок

Карнизный изразец



значительными промежутками, были сравнительно небольшими<sup>10</sup>. Поэтому обнаруженных изразцов (около 70 единиц, найденных на территории раскопа) могло хватить на две печи, тем более если последние были предназначены для личных покоев. Факт находки малого количества весьма эффектных изразцов с квадрифолиевым устьем или с решетками свидетельствует об использовании их для украшения отдельных частей печи. Такие решения применялись как в Вильнюсе, так и в соседних странах<sup>11</sup>. Например, в 1979 г. на территории Вильнюсского университета обнаружены остатки печи, украшенной несколькими ажурными изразцами, а также городками двух типов: лилиеподобными и горшковыми с треугольным устьем и решетками<sup>12</sup>.

Большая часть обнаруженных пластинчатых изразцов были фронтальными. Значительно меньше найдено обломков карнизных изразцов и городков. Среди последних можно выделить два варианта (с треугольными зубцами и с рельефными перьями), однако ни одного из них не удалось восстановить полностью. Все фрагменты городков первого варианта неполивные. Второй вариант представлен лишь одним крупным обломком с прозрачной темно-желтой поливой.

Карнизные изразцы (их полные размеры установить не удалось) имели румпы и вогнутые неорнаментированные лицевые пластины. На оборотных сторонах имеются следы копти, свидетельствующие о хорошей конструкции печи.

Пластины фронтальных изразцов были от 16 до 19,5 см в поперечнике, имели близкую к квадрату форму. Румпы длиной около 16—20 см сформированы на гончарном круге, с круглыми устьями и профилированной бровкой. Они лепились к косо срезанному краю лицевой пластины, иногда дополнительно крепились глиняным валиком. Судя по отчетливо видимым следам ножа, не применялся клей (глиняная кашица); кроме этого, поверхность среза не делалась шероховатой, вследствие чего почти все румпы сейчас откололись.

Все пластины являются безрамочными (кроме двух фрагментов), неангобированными, имеют рельефный орнамент. Около 65% фрагментов (66 единиц) неполивные, остальные имеют глазури различной толщины и цветов: зеленую (8% — 8 фра-





Фронтальный полуцилиндрический изразец

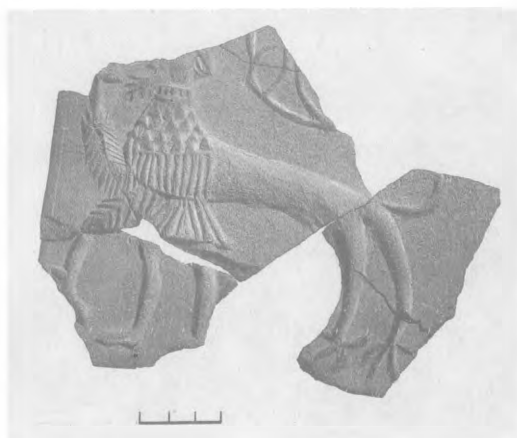
Фронтальный изразец со сфинксом

гментов) или светло-коричневую разных оттенков (27% — 28 фрагментов). Выделен ряд случаев украшения поливами только некоторых изразцов с идентичным орнаментом.

Анализ декора указывает на украшение фронтальных изразцов не менее чем 30 вариантами орнамента, условно распределенными на 3 группы. Это гербы, аллегорические или мифологические сюжеты, декоративные мотивы. Отдельно нужно описать остатки так называемых фронтальных полуцилиндрических изразцов. Удалось восстановить верхнюю часть одного из них. Данный изразец не имел румпы; верх и края глубоко вогнутой неорнаментированной пластины прикрывала перегородка с прорезным маскерковым<sup>13</sup> орнаментом.

Аллегорическими (или мифологическими) сюжетами следует считать сцены с мужчиной и сфинксом, мужчиной и головой в короне, пеликаном, также мотив головы с ореолом. Возможно, к данной группе нужно отнести несколько небольших фрагментов изразцов с различными изображениями людей и животных.

Группа изразцов с декоративными сюжетами является неоднородной. Как уже указывалось, некоторые мотивы (человек, играющий на роге, два льва, вставших на задние лапы, сирена<sup>14</sup>, гриф) кроме функ-



Фронтальный изразец со сфинксом

ции придания большего разнообразия стене печи могли одновременно иметь более глубокое значение. Известно, что искусство эпохи готики было насыщено символами<sup>15</sup>. В качестве примера можно указать на значительную часть деталей орнамента изразцов, начиная с пальмовых ветвей<sup>16</sup> (см. ниже), кончая изображениями пеликана<sup>17</sup> или грифа<sup>18</sup>. Чисто декоративными можно считать лишь изразцы с геометризированным орнаментом — с пятью розетами, архитектурным мотивом, звездами<sup>19</sup>.

Неизвестно, к какой группе следует отнести изображение конного рыцаря.

Фронтальный изразец с головой в короне

Фронтальный изразец с человеком, дующим в рог



Фронтальный изразец с пеликаном

Фронтальный изразец с двумя львами



Остается неидентифицированной небольшая деталь, находящаяся за спиной всадника. Возможно, это часть герба. Мотив рыцаря может быть гербом Rogoń<sup>20</sup> или частью турнирной сцены. Во втором случае имеется вероятность изображения исторической личности. Изразцы с турнирными сценами (в том числе с гербами участников) известны во многих соседних странах<sup>21</sup>.

В вильнюсских находках все гербы по-

мещены на геральдических щитах так называемого позднего готического типа. Использовались два способа компоновки. В первом случае щит не имеет украшений, стоит вертикально и занимает почти всю плоскость. Во втором случае в нижней части пластины находится небольшой щит, повернутый направо (налево) под углом 45°. Над ним изображены две пальмовые ветви, четыре веточки руты, рыцарский шлем со страусовыми перьями.



Фронтальный изразец с сиреной

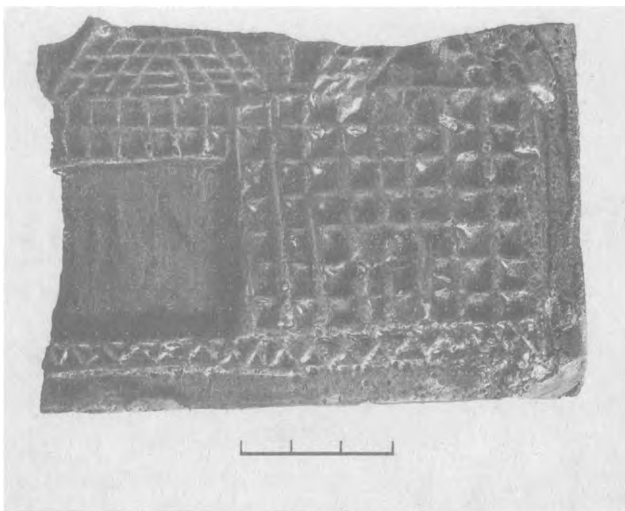
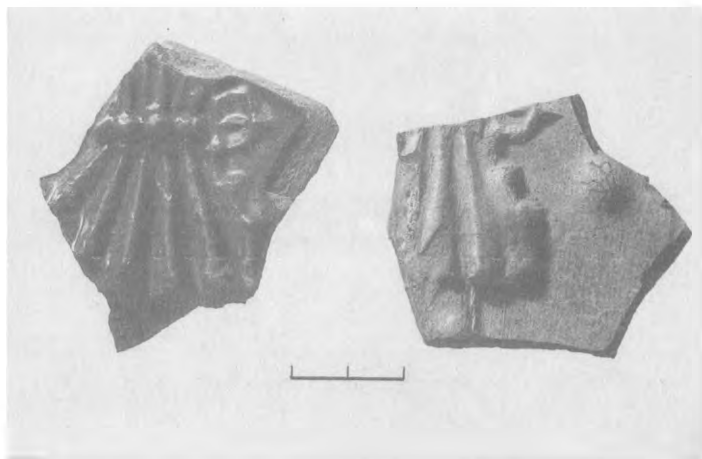
Фронтальный изразец с грифом

Фронтальный изразец с человеком с мечом

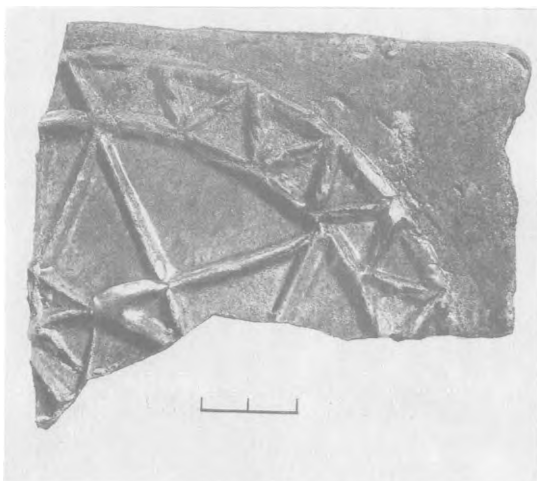
Фронтальный изразец с архитектурным мотивом

Изображались не менее 15 гербов, из которых удалось идентифицировать<sup>22</sup> 8: Sulima, Grzymała, Prus, Vvąż, Lilia, Drya (все — на больших щитах), а также Godziemba и герб силезского происхождения<sup>23</sup>, не имевший названия. Один из неидентифицированных гербов, вероятнее всего, был немецкого происхождения<sup>24</sup>. Примечательно, что все упомянутые гербы считаются родовыми. Факт их появления в виде коллекции не случаен. В странах, находящихся под влиянием западной культуры, в эпоху готики часто встречаются случаи изображения гербов знатных родов как в экстерьере, так и в интерьере репрезентационных зданий. Соображения декорации в данном случае не играли первостепенной роли. Вышеописанное явление (как, например, составление гербовиков) в первую очередь имело идеологическую подоплеку — так проявлялись попытки акцентировать обособленность класса феодалов.

Аналогии обнаруженным пластинчатым изразцам в археологическом материале Литвы (кроме трех вариантов рисунка<sup>25</sup>) не были известны. Анализ декора указывал на несомненно готический характер орнамента. Аналогичные находки в Чехии датируются XV в.<sup>26</sup> Уточнить хронологию помог хорошо изученный материал отдельных местностей в соседних странах. Обнаруженные в столице венгерского королевства Буда, а также в замке Низк изразцы с сиреной, гербами, пятью розетами или массивными пергородками датируются нач. XV в. (до



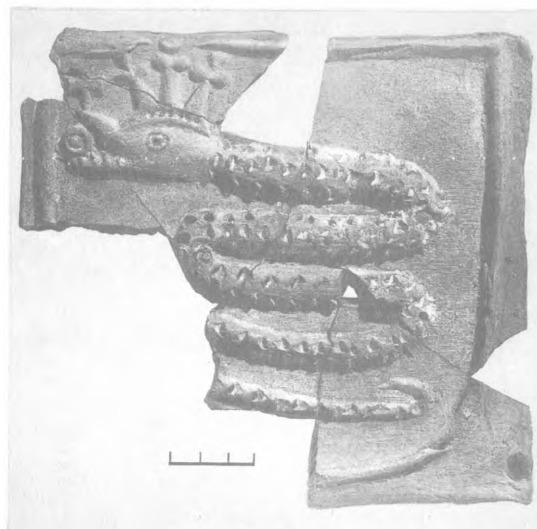
Фронтальный изразец со звездами



Фронтальные изразцы с рыцарем



Фронтальный изразец с гербом Wqz



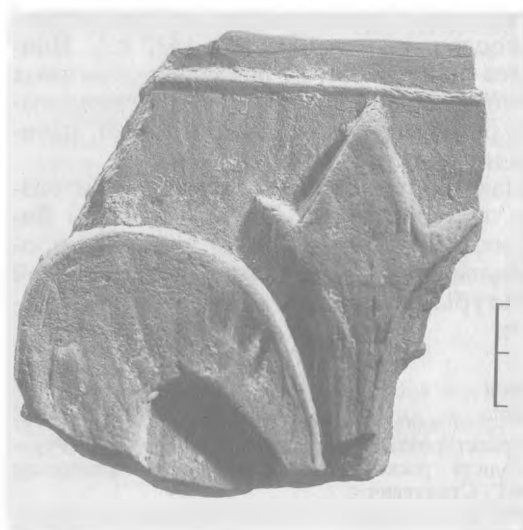
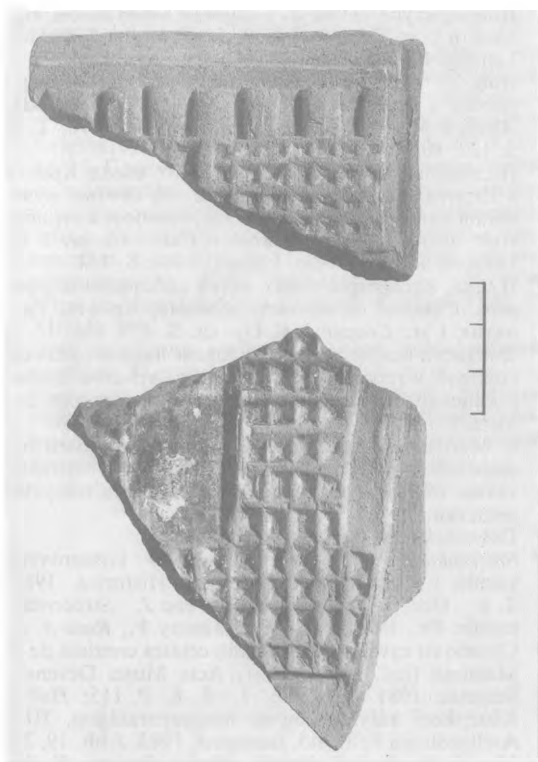
1437 г.<sup>27</sup>). В Мелице (чешское королевство; местность принадлежала Оломоуцкому епископу) обнаружены остатки печи, во многом похожей на вильнюсские находки. Данный материал датируется перв. четв. XV в.<sup>28</sup>

Среди аналогий в Польше, главным образом в южной и юго-западной ее части (находки в замках Болеславец у Просны, Пинчов и т. д.<sup>29</sup>), следует выделить комплекс готических изразцов, обнаруженных в замке Бодзентын<sup>30</sup> (недалеко от Кельц). Последние украшены мотивами (чаще всего гербами), очень схожими с декором вильнюсских находок. В 9 случаях установлена идентичность матриц<sup>31</sup>, т. е. в Вильнюсе и Бодзентыне работал тот же самый гончар<sup>32</sup>. Постройка готических печей в Пинчове и Бодзентыне связывается с реконструкцией замков, проводившейся в период с 1425 по 1455 г. по инициативе кардинала Збигнева Олесницкого<sup>33</sup>. В свою очередь, представляется возможным изготовление вильнюсских изразцов в период с 1419 (огромный пожар в Нижнем замке<sup>34</sup>) по 1430 г. или в 40—50-х годах XV в.

Под вопросом остается строительство данных печей в 1430-х годах: в стране была беспокойная обстановка, вызванная междоусобицей 1432—1438 гг. и убийством великого князя литовского Жигимонта в 1440 г.

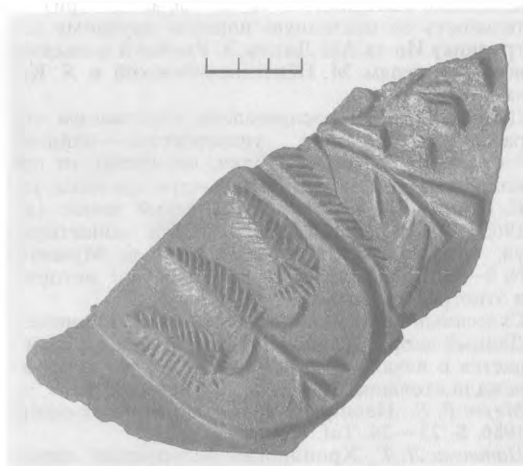
Пластинчатые изразцы происходят по меньшей мере из двух печей: поливной и неполовной. Судя по сохранившимся следам слоя извести на орнаменте многих неглазурованных изразцов, данная печь имела побелку.

Представляется возможным делать некоторые обобщения о конструкции печей того времени. В отличие от карнизных изразцов и городков, имевших свое строго определенное место, остальные изразцы теоретически могли быть вмурованы бессистемно. В действительности такого не бывало. Фронтальные изразцы из одного ряда должны были иметь по меньшей мере одинаковые размеры. Общий вид печи определяла ее иконографическая программа. Чешский исследователь П. Михна резонно указал местонахождение вышеупомянутых находок из Мелица: в нижнем ряду должны были быть помещены изразцы с Василиском — символом зла и ада, а над прочими изразцами с гербами наверняка находились украшенные



Фронтальный изразец с гербом Grzymala

Фронтальный изразец с гербом Lilia



Фронтальный изразец с гербом Godziemba

эмблемой папы римского<sup>35</sup>. Однако рано делать выводы о внешности печей Нижнего замка. Не выяснено еще много важных деталей: размеры изразцов с различными орнаментами, значение отдельных сюжетов. Неизвестно размещение изразцов с разноцветными глазурями. Не исключено существование двух поливных печей: зеленой и светло-коричневой.

Судя по характеру декора, гербовые печи должны были находиться в репрезентационных помещениях. Кроме того, малоубедительно предположение о заказе печей с общегосударственными идейными декларациями одним из рядовых феодалов. Одновременно не следует забывать сложности реализации подобных проектов. Малочисленные находки пластинчатых изразцов XV в. свидетельствуют об отсутствии традиций их производства в исследуемое время. Массовое изготовление поливной керамики в Вильнюсе началось только на рубеже XV—XVI вв. В корне отличная ситуация в то время была в краковском регионе<sup>36</sup>, примыкавшем к находящимся на высоком культурном уровне Чехии и Венгрии. В данном контексте легче понять, почему понадобилось приглашать издалека (рас-

стояние от Вильнюса до Бодзентына по прямой ок. 500 км) высококвалифицированного, следовательно, хорошо оплачиваемого гончара.

Из вышеизложенных фактов следует вывод, что в Литве могло быть сравнительно немного заказчиков данных печей. Это великий князь, вильнюсский епископ или члены Рады панов (последнее менее вероятно). Соответственно изразцы украшались гербами представителей родов, приближенных к правителю, или членов капитулы. Из списка потенциальных заказчиков все-таки следует исключить вильнюсского епископа, чей дворец с 1387 г. находился на расстоянии 150 м от места находки изразцов. Следовательно, наиболее вероятным местом возведения описанных печей могла быть резиденция великих князей литовских Витовта или

Казимира. Строительство могло начаться после пожаров 1419 или 1432 г.<sup>37</sup> Наиболее поздней датой разрушения данных печей следует считать период грандиозной реконструкции Нижнего замка, начатой после пожара 1498 г.

Находки уникальных готических изразцов на территории Нижнего замка в Вильнюсе свидетельствуют о широком проникновении в XV в. западноевропейской культуры в Великое княжество Литовское.

\*

<sup>1</sup> Исследования проводил вильнюсский Институт проектирования реставрации памятников. Руководили раскопками археологи В. Рашкаускас и Г. Станкявичус.

<sup>2</sup> Автор благодарит В. Рашкаускаса и Г. Станкявичуса за разрешение воспользоваться неопубликованным материалом; также выражает признательность за оказанную помощь научному сотруднику Ин-та АН Литвы Э. Римше и польским исследователям М. Пенткевич-Ленской и Я. Кучинскому.

<sup>3</sup> Данные находки распределены следующим образом: территория университета — найдено 9 фрагментов (все — городки, возможно, из одной печи); ул. Сяурою, № 6, 8 — три единицы; ул. К. Гедриса, № 8 — три ед.; Нижний замок (до 1965 г.) — три ед.; Францисканский монастырь, ул. Стиглю, № 6, Пионерю, № 4, 6, Музеяус, № 8 — по одному. Хранятся в Музее истории и этнографии Литвы.

<sup>4</sup> Склеенный изразец подсчитывался как единица.

<sup>5</sup> Данный дворец в письменных источниках упоминается с начала XVI в. Кому до этого принадлежали стоявшие там здания, не выяснено.

<sup>6</sup> Meyer F. S. *Handbuch der Ornamentik*. Leipzig, 1986. S. 23—24. Taf. 8.

<sup>7</sup> Паничева Л. Г. Хронология белорусских изразцов XIV—XVII вв. // КСИА АН СССР. 1984. № 179. С. 72, 73; *Tautavičius A. Vilniaus pilies kokliai (XVI—XVII a.)*. Vilnius, 1969. P. 2.

<sup>8</sup> *Dzikas L. Vilniaus Universiteto teritorijos archeologiniai radiniai // Muziejai ir paminklai*, Vilnius, 1984. T. 6. P. 55.

<sup>9</sup> *Richter M. Výzkum v Sezimově Ústí v. I. 1966—1968 // Archeologické rozhledy*. XXI. 1969. Tab. III, n 776; *Voit P.*; *Holl I. Anciens carreaux de poele Hongrois*. Budapest, 1963. II. II, IV. P. 8, 57.

<sup>10</sup> *Gebhard T. Der Kachelofen*. München, 1980. S. 10; *Lauffer O. Zur Geschichte des Kachelofens und der Ofenkachel in Deutschland // Wörter und Sachen*. 1914—15. Bd. VI—2. Abb. 2, 3.

<sup>11</sup> *Dabrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku // Studia i materiały z historii kultury materialnej*. 1987. T. LVIII. S. 123, 155; *Busuioc E., Mărgineanu-Cârstoiu M. Mittelalterliche Kachelofenart in den Rumänischen Fürstentümern (XIV—XV: Jahrhundert) // Dacia: Revue d'archéologie et d'histoire ancienne*. Nouvelle série. 1979. XXIII. Abb. 10, 11, 25.

<sup>12</sup> *Dzikas L. Op. cit. Pav. 4—6. P. 54, 55.*

<sup>13</sup> Орнамент в виде пересекающихся дуг. От немецкого «Maßwerk». См.: *Meyer F. S. Op. cit. S. 38. Taf. 19.*

<sup>14</sup> В литературе также называемая Мелузиной, Наядой и т. д. См.: *Oswald G. Lexikon der Heraldik*. Leipzig, 1984. S. 269.

<sup>15</sup> *Hütt W. Niemieckie malarstwo i grafika różnego gotyku i renesansu*. W-wa, 1985. S. 23, 94, 321; *Alpatow M. W. Historia sztuki*. W-wa, 1976. T. 2. S. 120; *Voit P.*, *Holl I. Op. cit. P. 7.*

<sup>16</sup> Пальмовые ветви символизируют въезд Христа в Иерусалим; Воскресение; триумф святых мучеников над смертью; Рай и т. д.; являются атрибутом целого ряда святых. См.: *Cooper J. C. Lexikon alter Symbole*. Leipzig, 1986. S. 134.

<sup>17</sup> Птица, кормящая своих детей собственной кровью. Символ самопожертвования, Христа, Распятия. См.: *Cooper J. C. Op. cit. S. 135, 136.*

<sup>18</sup> Фантастический зверь с туловом льва и орлиной головой; в геральдике часто имеет крылья. В христианской символике олицетворяет дьявола, силы зла и т. д. См.: *Cooper J. C. Op. cit. S. 68.*

<sup>19</sup> В некоторых пластинах с данным орнаментом вырезались участки между рельефным рисунком; таким образом изготовлялись вышеупомянутые решетки.

<sup>20</sup> *Dabrowska M. Op. cit. S. 89, il. 42.*

<sup>21</sup> *Smetanka Z. K počátkum varobý komorových kachlů v Čechach // Archaeologia Historica*. 1983. T. 8. Obr. 5. S. 148; *Richterova J. Strědověké kachle*. Pr., 1982. Tab. 56; *Eskenasy V., Rusu A. A. Cahlele cu cavalier in turnir din cetates cnezială de la Mălaiești (jud. Hunedoara) // Acta Musei Devensis*. Sergetia, 1981. XV. Fig. 1—5, 8. P. 115; *Holl I. Középkori kályhacsempék Magyarországon*. III // *Archaeologia Ertessítő*. Budapest, 1983. Abb. 19, 22, 23, 27, 29. S. 229; *Voit P.*, *Holl I. Op. cit. II. 15*; *Lithberg N. De medeltida kakelfynden i slottet hallwil*. Rig; Stockholm, 1927. № 34. Fig. 42.

<sup>22</sup> Гербы идентифицировал Э. Римша.

<sup>23</sup> *Heymowski A. Herby polskie w sztokholmskim Codex Bergshammars // Studia Źródloznawcze*. 1967. T. XII, rys. 20: 65, 21: 71. S. 95.

<sup>24</sup> Герб с разноцветными квадратами. Примечательно также, что значительная часть гербов польской шляхты (начиная с 1413 г. их присваивала литовская знать) имела непольское происхождение. См.: *Kuczyński S. K. Herby w twórczości historycznej Jana Długosza // Sztuka i ideologia XV wieku*. W-wa, 1978. S. 222.

<sup>25</sup> Все аналогии обнаружены в Вильнюсе. Это упрощенное изображение герба Godziemba на малом щите; герб Торго на малом щите, с пальмовыми ветвями; решетчатые изразцы с звездообразным орнаментом. Два первых найдены ранее на территории Нижнего замка. Звездообразные решетки известны из нескольких местонахождений.

<sup>26</sup> *Richterova J. Op. cit. Tab. 41—45, 51, 55, 56, 69, exkurz; Tab. 2, 5, 6, 11, n 7, 8, 170—171*; *Michna P. J. K vyojové a typologické charakteristice moravských středověkých kachlů // Sborník památkové péče v severomoravském kraji*. Ostrava, 1977. S. 34—38. Tab. 14, 16—19.

<sup>27</sup> *Holl I. Középkori kályhacsempék Magyarországon*. II. *Budapest Régiségei*, 1971. T. 22. Abb. 126, 127; *Voit P.*, *Holl I. Op. cit. II. V, VI, VII, 6, 8, 13. P. 9—16, 57, 59, 60.*

<sup>28</sup> Замок был разрушен гуситами в 1423 г. См.: *Michna P. J. Gotická kachlová kamna z hradu Melic na Vyškovsku // Archaeologia historica*. 1981. T. 6. S. 335, 339, 352; *Michna P. J. K vajojové...* S. 26.

<sup>29</sup> *Dabrowska M. Op. cit. II. 16, 17, 60—63*; *Żemigala M. Ogrzewanie piecowe na zamku w Bol-*

- esławcu nad Prosną XIV—XVII w. // *Acta Archaeologica Lodziensia*. 1987. № 33. Tab. 1: 13, S. 17—20; *Żemigala M.* Piec «Herbowy» z XVI w. na zamku w Bolesławcu nad Prosną // *Acta Archaeologica Lodziensia*. 1986. № 31. Tab. I—XIX; *Kuczyński J.* Kafle z XIV—XVI w. w zbiorach muzeum Świętokrzyskiego. Kielce, 1968, nr. kat. 9, 43. S. 11, 12, 15. Следует добавить, что в некоторых случаях польскими исследователями дается малоаргументированная и слишком поздняя датировка.
- <sup>30</sup> Замок Бодзентын принадлежал епископам краковским. См.: *Korycka A.* *Późnogotyckie i wczesnorennesansowe kafle heraldyczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*. Kraków, 1984. Т. XIII. S. 144.
- <sup>31</sup> При сравнении материала были использованы издания: *Kuczyński J.* *Kafle...*; *Korycka A.* *Op. cit.*; *Kuczyński J.* *Badania archeologiczne Muzeum Świętokrzyskiego* // *Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego*. 1971. Т. VII, а также неопубликованные фотоснимки, присланные Я. Кучинским.
- <sup>32</sup> В средневековые гончары не только делали изразцы, но также строили печи. См.: *Dabrowska M.* *Op. cit.* S. 11, 18, 211; *Kwapieniowa M.* *Organizacja produkcji i zbytu wyrobów garncarskich w Krakowie w XIV—XVIII w.* // *Studia i materiały z historii kultury materialnej*. 1976. Т. LI. S. 34—41; *Dzikas L.* *Op. cit.* P. 56; *Smetanka Z.* *Technologie výroby českých kachlů od počátku 14. do počátku 16. století* // *Památky archeologické*. 1968. Т. LIX. S. 544, 545.
- <sup>33</sup> *Korycka A.* *Op. cit.* S. 144—146.
- <sup>34</sup> *Baliński M.* *Historia miasta Wilna*. Wilno, 1836. Т. 1. S. 194, 195, 197; *Prochaska A.* *Codex epistolaris Vitoldi magni ducis Lithuaniae. 1376—1430*. Cracoviae, 1882. S. 443.
- <sup>35</sup> *Michna P. J.* *Gotická...* S. 346—349.
- <sup>36</sup> *Kwapieniowa M.* *Op. cit.* S. 28—30.
- <sup>37</sup> Последнее предположение находится под вопросом, так как неизвестно, захватил ли данный пожар Нижний замок. См.: *Baliński M.* *Op. cit.* Т. 2. S. 16.



# К ВОПРОСУ О КАМЕННЫХ ЧЕТЫРЕХУГОЛЬНЫХ БАШНЯХ ОКОЛЬНОГО ГОРОДА НОВГОРОДА

*Н. Н. Кузьмина, Л. А. Филиппова*

Исследованиями М. Х. Алешковского и Л. Е. Красноречьева доказано, что внешняя оборонительная линия Новгорода, охватывающая древние части Софийской и Торговой сторон, была сооружена в конце XIV в.<sup>1</sup> Первоначально она состояла из земляного вала, рва с внешней стороны, заполненного водой, а также каменных башен и деревянных стен. Облик стен и башен менялся на протяжении веков.

До нашего времени в Окольном городе на Софийской стороне сохранилась единственная каменная круглая башня конца XVI в. Кроме того, на обеих сторонах города во многих местах в земляном валу имеются остатки кладки (из красного ракушечника и серого известняка) прямоугольных каменных башен, часть из которых видна на поверхности. На сегодняшний день их выявлено более 20. В «Описи и смете, городовым стенам и башням», составленной в 1745 г. архитектором Алексеем Рославлевым, значилось 30 остатков каменных четырехугольных башен<sup>2</sup>.

В предвоенные годы остатки каменных башен были отмечены Б. К. Мантейфелем, но, к сожалению, графическая и фотофиксация их отсутствует<sup>3</sup>.

В послевоенный период А. Л. Монгайтом, М. Х. Алешковским, Л. Е. Красноречьевым, П. М. Алешковским проведены археологические исследования и в разной степени сделаны обмеры и фотофиксация 9 каменных четырехугольных башен Окольного города.

В разное время разными исследователями были раскопаны — следующие башни: на Торговой стороне — Лубяницкая<sup>4</sup>, Славкова<sup>5</sup>, Федоровская<sup>6</sup>, Молотковская<sup>7</sup>, Конюхова<sup>8</sup>, Запольская<sup>9</sup>, на Софийской стороне — Пробойная<sup>10</sup>, Пруская<sup>11</sup>, Чудинцева<sup>12</sup>.

Графическая реконструкция крепостных сооружений Новгорода на конец XVI и середину XVII в., выполненная авторами этой статьи, дала возможность иден-

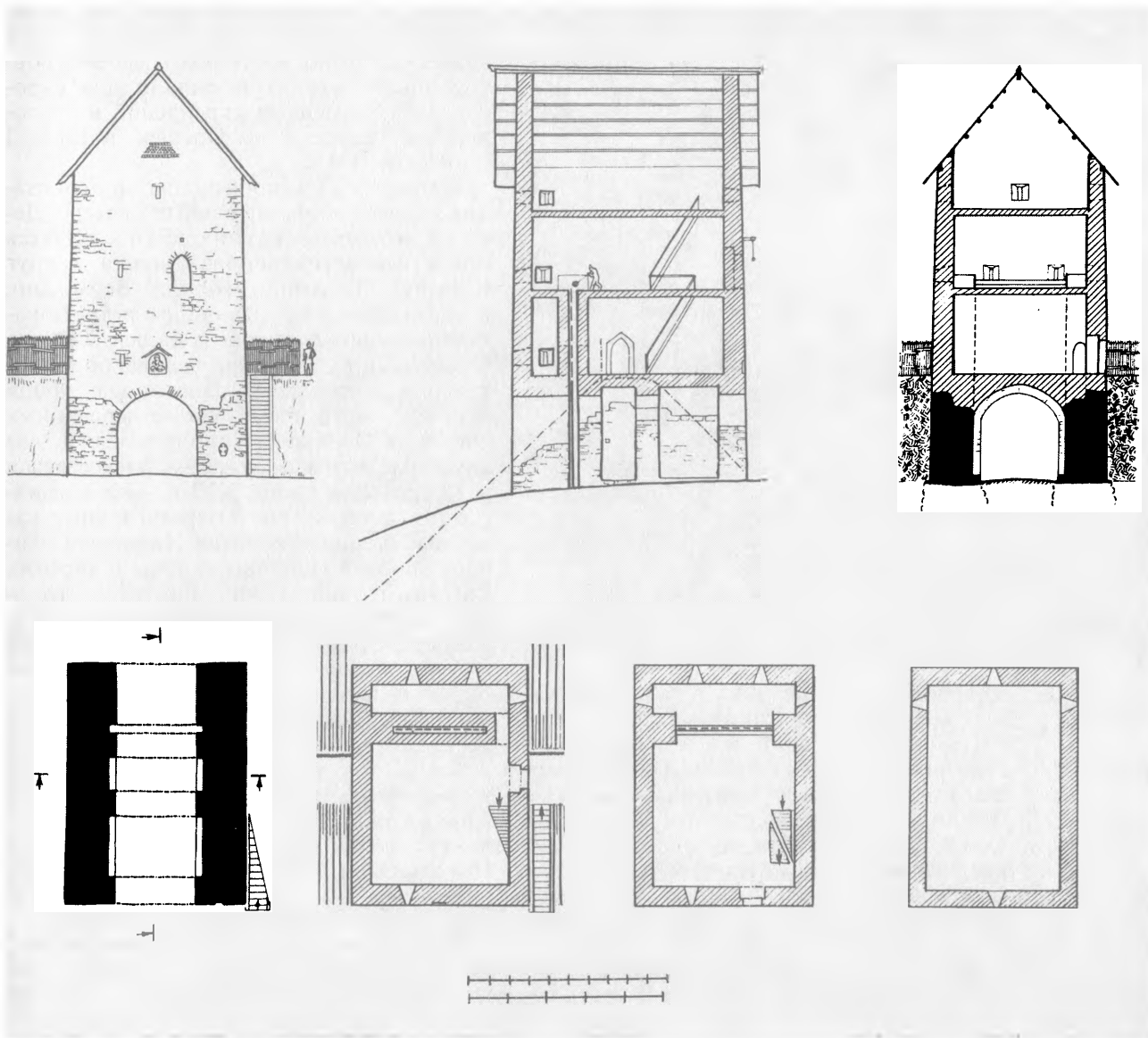
тифицировать часть остатков башен с конкретно существовавшими.

Какими же были эти каменные четырехугольные башни Окольного города? В данной работе на основании изучения материалов археологических исследований и остатков башен в натуре, а также анализа данных летописи и письменных источников XVII—XVIII вв. сделана попытка представить их облик в XIV в. и в последующие столетия.

Впервые о сооружении каменных башен — «костров» Острога летописи сообщают под 1391 годом: «А Новгородци взяли сребра 5000 у святей Софыи с полатей, скопления владычния Алексеева, и разделиша на пять концов, по 1000 на конец; и изставиша костры каменные по обе стороне острога у всякой улицы»<sup>13</sup>.

Раскопками М. Х. Алешковского и Л. Е. Красноречьева установлено, что каменные башни ставились не на валу, а на материке, а затем к ним с боковых сторон делались земляные присыпки<sup>14</sup>. Отсюда можно сделать вывод, что башни возводились одновременно с насыпкой вала. О сооружении вала и рва Софийской стороны летописцы сообщают под 1372<sup>15</sup> и 1383 гг.<sup>16</sup>, Торговой — под 1387<sup>17</sup> и 1392 годами<sup>18</sup>. Судя по этим данным, острог сооружался 20 лет. Трудно поверить, чтобы значительное число каменных башен было построено за один год, как об этом говорят летописи. Скорее всего под 1391 годом летописец отметил полное завершение их строительства.

Каменные башни Окольного города конца XIV в. простояли всего немногим более столетия и вряд ли за это время успели обветшать. Тем не менее в 1502—1504 гг. их заменили деревянными «стрельницами», менее долговечными, но построенными, очевидно, уже с учетом огнестрельной защиты<sup>19</sup>. Однако, как показали археологические исследования, каменные башни в 1502—1504 гг. не были



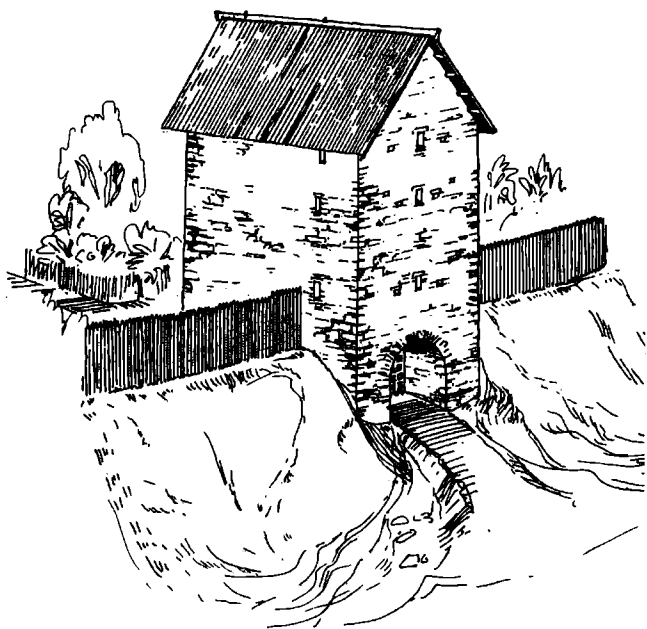
уничтожены полностью. Часть проездов разрушенных башен была засыпана землей и сохранила до нашего времени подлинные формы XIV в. Нижние части (каменные ворота) других башен служили основанием для деревянных «стрельниц».

Раскопанные археологами башни XIV в., остатки которых в начале XVI в. были засыпаны землей (Конюхова, Славкова, Федоровская, Пробойная), оказались проездными, и этот факт, очевидно, можно полностью отнести на все башни этого периода. Они ставились «у всякой

улицы», так как требовали проезда к обводненному рву, который являлся не только частью оборонительной системы, но и водной дорогой.

Судя по археологическим данным, башни этого периода были однотипными. Они представляли собой прямоугольные, вытянутые в плане сооружения на проездных воротах, но несколько отличались по размерам (в среднем длина башен 12—14 м, ширина — 9—10 м, проезжая часть около 4 м), что, вероятно, зависело от строительных материалов и величины вала<sup>20</sup>. Все башни выложены, в основном,

План проездных ворот башни, XIV в.



Каменная башня XIV в. Аксонометрия

из красного ракушечника, а своды проездных ворот — из серого плитняка.

Первый ярус башни представлял собой сквозной проезд, перекрытый сводами и арками, которые опирались на боковые пилоны, расчлененные тремя лопатками. Со стороны поля проезды запирались деревянными обитыми железом подъемными решетками. За ними располагались ворота на подставах, запиравшиеся мощным брусом — засовом.

Высота, количество ярусов и форма завершения башен XIV в. не известны. Скорее всего, они были четырехъярусными. В ярус над воротами убиралась во время подъема решетка. На следующем ярусе должно было находиться подъемное устройство, от которого в первом ярусе сохранились вертикальные борозды. И, наконец, верхний, четвертый ярус был необходим для наблюдения и ведения боя. Следует отметить, что единственная почти полностью сохранившая формы конца XIV в. (доогнестрельной поры) Малая Порховская башня, построенная новгородцами, имеет четыре яруса.

Строительство башен Окольного города в конце XIV в. не было для новгородцев совершенно новым делом — еще в начале XIV в. были возведены в Детинце

проездные каменные башни<sup>21</sup>. К концу XIV в. каменное военно-оборонительное зодчество было настолько освоено новгородцами, что их посылали для строительства каменных укреплений в новгородские крепости — в Орешек (в 1386 г.) и в Псков (в 1387 г.)<sup>22</sup>

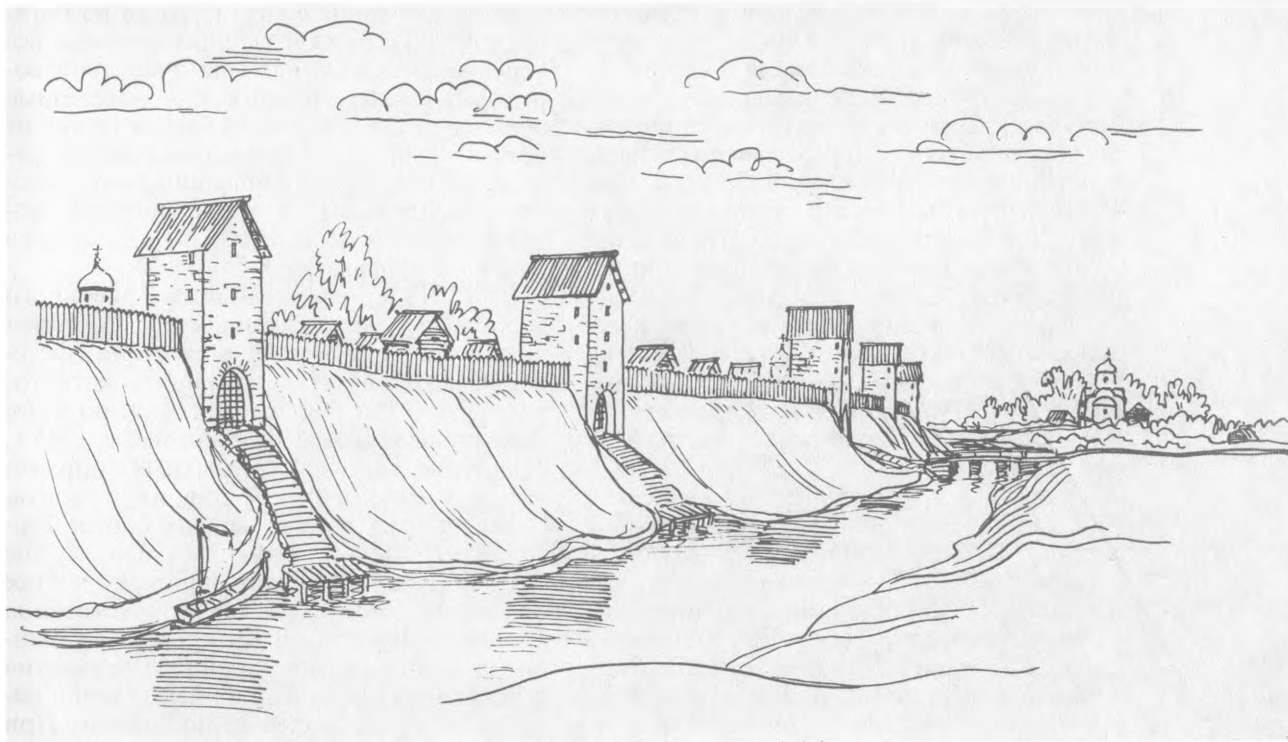
В конце XVI в. происходит модернизация старых оборонительных систем (Детинца и Окольного города) и создается новая фортификационная линия вокруг Кремля — Земляной город. Возможно, в этот период производился ремонт каменных ворот деревянных башен. Судя по Описи 1626 г., зафиксировавшей оборонительные укрепления Новгорода конца XVI в.<sup>23</sup>, в это время, кроме деревянных башен, в Окольном городе имелись две каменные круглые башни — Алексеевская и Петровская конца XVI в. — на Софийской стороне и три четырехугольные каменные башни — «против Никитины улицы», «против Павловой улицы» и «против Рогатицы улицы» — на Торговой стороне<sup>25</sup>. Сравнив указанные в описи 1626 г. размеры с размерами раскопанных башен XIV в., можно сделать вывод, что эти башни (Никитинская, Рогатицкая, Павлова) были возведены заново «от подошвы до верха» на старых местах. Если башни конца XIV в. имели в плане вытянутый четырехугольник, то плановые пропорции башен конца XVI в. приближаются к квадрату. Например, размеры проездных Никитинской и Павловой башен почти одинаковы — в ширину соответственно «две сажени» и «две сажени с четвертью», а в длину «4 сажени»<sup>26</sup>. Предположив, что поперечный размер 2 сажени — это ширина проезда, то получится, что со стенами (а толщина их оставалась неизменной в XIV — XVII вв.), ширина башен равнялась приблизительно 4 саженим.

Наше предположение о том, что каменные четырехугольные башни конца XVI в. были квадратными в плане, подтверждается данными «Росписи строительного материала для ремонта деревянного города на Торговой стороне 1649/1650 гг.» В это время башни еще не были перестроены и сохраняли формы конца XVI в. Согласно Росписи, Рогатицкая и Павлова башни имели размеры в плане 4 × 4 сажени, а Никитинская — «по лицу — 4-х сажени с четвертью, а в длину 4-х сажени»<sup>27</sup>.

Все три каменные башни конца XVI в. имели двухскатное тесовое покрытие

Фрагмент окольного города. Аксонометрия

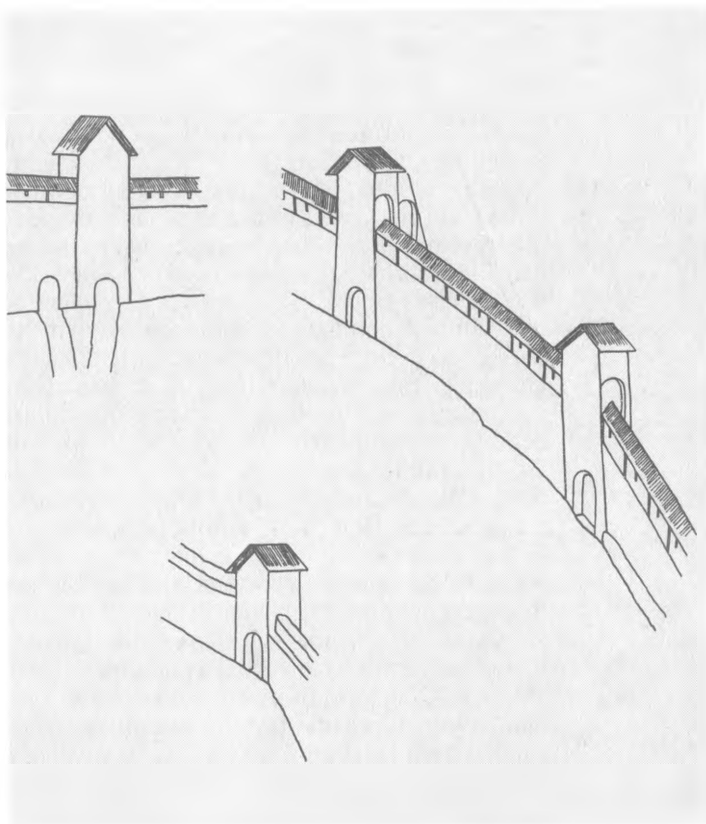
Фрагмент плана г. Пскова, 1694 г. (с башнями, крытыми двухскатными кровлями)



(«крыта тесом на две стороны»), которое было устроено по двум каменным фронтонам. Следует отметить, что в это время двухскатной кровлей было покрыто большинство деревянных башен Окольного города. Отметим также, что на два ската была покрыта деревянная башня, расположенная на Торговой стороне неподалеку от церкви Бориса и Глеба, которая в Описи 1626 г. названа «старой», т. е. сооруженная, вероятно, еще в 1502—1504 гг. Вероятнее всего, это наиболее древняя форма кровли была распространена в крепостном зодчестве Новгорода изначально.

Двухскатное покрытие каменных башен было присуще не только Новгороду, хотя в литературе этот факт нигде не отмечен. Например, в Рукописном плане города Пскова 1697 г. четыре каменные башни Окольного города очень реалистично изображены с двухскатным покрытием по каменным фронтонам с большим выносом кровли<sup>28</sup>.

Исходя из сказанного, можно с большой долей достоверности предположить, что и более древние каменные башни конца XIV в. также имели двухскатную кровлю. Это подтверждается плановыми размерами оснований башен этого времени.



Все они вытянуты поперек вала, и, естественно, такое здание логичнее перекрыть двухскатной кровлей, нежели шатром.

По внешнему виду каменные башни с двухскатными покрытиями очевидно, напоминали обычные хоромы. Может быть, в летописном сообщении 1386 г., о том, что новгородцы поставили «по впу хоромы»<sup>29</sup>; имеются ввиду каменные башни.

Последняя перестройка каменных четырехугольных башен относится к 1665—1667 гг., когда коренным образом перестраиваются укрепления Торговой стороны. Обветшавшие к тому времени башни Никитская, Рогатицкая и Воскресенская (Павлова) были вновь возведены на старой основе.

Судя по данным «Описания и росписи ремонта деревянного города на Торговой стороне 1667 г.» и «Росписи Рогатицкой башни 1667 г.», каменные башни, как и в конце XVI в., оставались в плане близкими к квадрату: Никитская башня «в длину с стенами 5 сажень с четвертью, а поперек с стенами ж 5 сажень», Воскресенская — «в длину с стенами 5 сажень, а поперек с стенами ж 5 сажень без чети», Рогатицкая — «в длину с стенами 5 сажень с полуаршином, поперек с стенами ж 4 сажени с четвертью»<sup>30</sup>.

Документы второй половины XVII в. дают подробное описание башен. Кроме каменных проезжих ворот башни имели три яруса боев. Нижний ярус — на сводах ворот. В нем располагались две пушечных бойницы и 8 (6 у Воскресенской башни) «пищальных боев». На среднем и верхнем «мостах» (настилах), куда вели лестницы с перилами, было по 4 «пушечных боя» и от 6 до 14 «пищальных боев». На верху башен — по 16 зубцов высотой по 2 аршина, а «меж зубцами окна по 10 вершков». Высота башен с зубцами 7 с половиною сажень. Покрывают башни были шатрами «в два теса», высоту в 6 сажень. Шатры завершались обитым белой жостью яблоком и вверху — «прапорец». Со стороны города над воротами Воскресенской и Никитской башен на стене были написаны изображения Спаса. К ним вели крытые тесом крыльца с лестницами. С загородной стороны каждая из башен укреплялась двумя каменными быками, покрытыми тесом. Башни были «облепкашены» и «отбелены»<sup>31</sup>.

В таком виде башни простояли до большого пожара, который произошел на

Торговой стороне в 1696 г. Тогда на Рогатицкой и Павловой башнях сгорели все деревянные части: «шатры и мосты и воротные щиты» и обгорели «железные пушки»<sup>32</sup>. До Никитской башни пожар не дошел. Сгоревшие башни больше не ремонтировались и в Описании новгородских укреплений 1701 г. на Торговой стороне значится «в остатке после пожара» только одна каменная башня<sup>33</sup>.

В XVIII в. ремонт башен Окольного города, как фортификационных сооружений, больше не проводился и они постепенно ветшали. Из донесения архитектора Алексея Рославлева, который по заданию правительства осуществил в 1745 г. осмотр оставшихся крепостных сооружений и составил смету для их ремонта, видно, что из трех каменных башен Торговой стороны к этому времени лучше сохранилась Рогатицкая башня, но и у нее обвалился свод, так как отсутствовала кровля. Никитская и Воскресенская башни находились «в крайней ветхости» и Рославлев предлагал их немедленно разобрать, «чтоб людей не подавило». При Воскресенской башне имелась ветхая часовня, которая была «приделана» к ее стене. Часовню предлагалось разобрать и вновь сделать<sup>34</sup>. Однако мы не имеем сведений, проводились ли предложенные Рославлевым ремонтные работы. Если верить данным «Книги об устройении церквей в Великом Новгороде», составленной, вероятно, между 1827 и 1830 гг., то «некоторые» каменные башни на проезжих воротах существовали до конца XVIII в.

\*

<sup>1</sup> Алешковский М. Х., Красноречьев Л. Е. О датировке вала и рва Новгородского острога (в связи с вопросом формирования городской территории) // СА, 1970, № 4

<sup>2</sup> РГАДА. Ф. 248. Ед. хр. 3176. Л. 156

<sup>3</sup> Мантейфель Б. К. Обследование башен Новгородского вала. Новгородский исторический сборник. Л., 1937. Вып. 11. С. 105—110

<sup>4</sup> Названия башен даны условно в соответствии с названиями древних улиц, против которых они располагались. Башня раскапывалась А. Л. Монгайтом. См.: Монгайт А. Л. Отчет об археологических раскопках городского вала в Новгороде Великом в 1948 г. // Архив ИА, Р—1/279; Монгайт А. Л. Каменная стена Окольного города Новгорода // Краткие сообщения института истории материальной культуры. М.; Л., 1949. Вып. XXVII. С. 123—127; Монгайт А. Л. Оборонительные сооружения Новгорода Великого // МИА, М., 1952, № 31. С. 23—24.

- <sup>5</sup> Башня раскапывалась М. Х. Алешковским. См.: *Алешковский М. Х.* Отчет об археологических раскопках Славковой и Федоровской башен 1391 г. на валу Торговой стороны в 1968 г. М., 1969. // Архив ИА, Р—1/3678; *Алешковский М. Х., Красноречьев Л. Е.* Указ. соч. С. 61—62.
- <sup>6</sup> Башня раскапывалась М. Х. Алешковским. См. *Алешковский М. Х.* Указ. соч. При сооружении проспекта Гагарина остатки башен были полностью уничтожены.
- <sup>7</sup> Башни раскапывались в 1979—1980 гг. П. М. Алешковским. См.: *Алешковский П. М.* Археологические раскопки в Новгороде на валу Окольного города. (Раскопки башни, что против Молоткова монастыря) 1980 г. // Архив археологического отдела НГОМЗ. Ф—1, 1980/86.
- <sup>8</sup> Башня раскапывалась П. М. Алешковским. См.: *Алешковский П. М.* Отчет об архитектурно-археологических исследованиях башен Новгородского острога (Конюховой и Старой Ямской) в 1981 г. // Архив археологического отдела НГОМЗ, Ф—1, 1981/106.
- <sup>9</sup> Башня раскапывалась П. М. Алешковским. См. *Алешковский П. М.* Указ. соч. В отчете башня названа Старой Ямской, очевидно, на основании названия улицы в XVIII в.
- <sup>10</sup> Башня раскапывалась П. М. Алешковским. См.: *Алешковский П. М.* Отчет об архитектурно-археологических исследованиях на валу Окольного города Новгорода и Белой (Алексеевской) башне за 1982 г. // Архив НФИ «Спецпроектреставрация», № Р—1716.
- <sup>11</sup> Башня раскапывалась Л. Е. Красноречьевым. Отчет по исследованию остатков башни и участка вала в конце улицы Желябова (бывшей Прусской) 1962 г. Архив НФИ «Спецпроектреставрация», № Р—453. *Алешковский М. Х., Красноречьев Л. Е.* Указ. соч. С. 63.
- <sup>12</sup> Раскопана при устройстве сквера напротив кинотеатра «Россия» в 1954 г. Тогда остатки ее были уничтожены.
- <sup>13</sup> ПСРЛ. СПб., 1848. Т. IV. С. 98, а также: Новгородские летописи. СПб., 1879. С. 247.
- <sup>14</sup> См.: *Алешковский М. Х., Красноречьев Л. Е.* Указ. соч. С. 62—63.
- <sup>15</sup> ПСРЛ. СПб., 1889. Т. XVI. С. 98, а также: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л., 1950. С. 372
- <sup>16</sup> Там же. С. 379
- <sup>17</sup> ПСРЛ. Т. XVI. С. 132, а также: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. С. 381
- <sup>18</sup> ПСРЛ. Т. XVI. С. 136, а также: Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. С. 385.
- <sup>19</sup> В 1502 г. «Повелением великого князя Иоанна Васильевича всеа России поставлен бысть древяный великий Новгород по старому спу и стрельницы древяные, а старые каменные разбили». — ПСРЛ. СПб., 1901. Т. XV. С. 266, а также: ПСРЛ, Л., 1929. Т. IV. Ч. I. Вып. 3. С. 610—611.
- В 1504 г. «свершиша городу рубление, и оу стрельниц оу всех примытки изнарядиша, и ворота иззамкнуша, и сторожи оуставиша оу всех стрельниц». — ПСРЛ. Т. IV. Ч. I. Вып. 3. С. 611.
- <sup>20</sup> Из всех каменных башен конца XIV в. лучше всего сохранились остатки Конюховой башни — на высоту 5,37 м. Ее размеры: длина — 12,8 м, ширина — 9,4 м, ширина проезда — 4,3 м, толщина стены 2,4 м, ширина лопатки 1,2 м. Размеры Славковой башни: длина 14 м, ширина 10 м, проезд 4 м. Размеры Федоровской башни: длина 12 м, ширина 9 м, проезд 4 м. Пробойная башня раскапывалась частично. Она плохой сохранности и размеры ее определить трудно.
- <sup>21</sup> См.: *Алешковский М. Х.* Новгородский детинец 1044—1430 гг. (по материалам новых исследований) // Архитектурное наследие, № 4, М., 1962, с. 19—20.
- <sup>22</sup> См.: *Кирпичников А. Н.* Каменные крепости Новгородской земли. Л., 1984. С. 102, 215.
- <sup>23</sup> См.: *Кузьмина Н. Н., Филиппова Л. А.* Новые данные об оборонительных укреплениях Новгорода // Новгородский исторический сборник. Вып. 3(13). Л., 1989. С. 124—135.
- <sup>24</sup> См.: *Кузьмина Н. Н., Филиппова Л. А.* Алексеевская башня и ее место в системе оборонительных сооружений Новгорода XVI—XVII вв. // ПКНО. 1986. Л., 1987. С. 550.
- <sup>25</sup> Новгород Великий в XVII в.: Документы по истории градостроительства, М., 1986. С. 7—23.
- <sup>26</sup> Размер сажени, употребленной в Описи 1626 г., равен приблизительно 187—190 см.
- <sup>27</sup> Новгород Великий в XVII в. С. 92—101.
- <sup>28</sup> РГАДА. Ф. № 192. Д. № 4.
- <sup>29</sup> ПСРЛ. СПб, 1848. Т. IV. С. 93.
- <sup>30</sup> Новгород Великий в XVII в. С. 133, 137, 147, 148. Величина сажени, употребленная при обмерах башен, вероятно, — 216 см.
- <sup>31</sup> Там же. С. 194, 195, 199, а также: *Монгайт А. Л.* Оборонительные сооружения Новгорода Великого. С. 128, 130. Согласно легенде, которую передает Новгородский хронограф XVII в., образ Спаса над воротами Воскресенской башни был написан «издавна» и над ним имелся только «малый киот». Крыльцо же к иконе Спаса якобы построил в 1628 г. по обету новгородский гость Андрей Харламов. Он и его брат Федор за какие-то провинности «сидеша за приставы многое время». И было Андрею видение и «глас», который велел гостю устроить у Спасова образа крыльцо и «свешу». Андрей выполнил «повеленное ему», и братья вскоре освободились от «градских приставов». Скорее всего эта легенда возникла во второй половине XVII в., так как крыльцо указаны только в источниках этого времени. См. Новгородский исторический сборник. Новгород, 1940, Вып. 7. С. 69.
- <sup>32</sup> РГАДА. Ф. 210. Ед. хр. 80. Л. 731(об), а также: Архив ЛОИИ. Колл. 115 № 324. Оп. 472. Л. 42 об.
- <sup>33</sup> Новгород Великий в XVII в. С. 282.
- <sup>34</sup> РГАДА. Ф. 248. Ед. хр. 3176. Л. 153, об. 156.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АВПР — Архив внешней политики России  
АЕ — Археографический ежегодник  
АКГ — Астраханская картинная галерея  
АЮЗР — Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной комиссией для разбора древних актов  
БАН — Библиотека РАН  
ВВ — Византийский временник  
ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства  
ВООПИиК — Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры  
ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря  
ГАИМК — Гос. академия истории материальной культуры  
ГИМ — Гос. Исторический музей  
ГИМ ОПИ — Гос. Исторический музей. Отдел письменных источников  
ГКГА — Гос. картинная галерея Армении  
ГЛМ — Гос. Литературный музей  
ГНИМА — Гос. научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева  
ГММК — Гос. музей Московского Кремля  
ГОП — Гос. Оружейная палата  
ГРМ — Гос. Русский музей  
ГТГ — Гос. Третьяковская галерея  
ГЦТМ — Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина  
ГЭ — Гос. Эрмитаж  
ДДГ — Духовные и договорные грамоты  
ЕИТ — Ежегодник императорских театров  
ЗИХМЗ — Загорский историко-художественный музей-заповедник  
ИГАИМК — Известия Гос. академии истории материальной культуры  
ИРИО — Императорское русское историческое общество  
ИРЛИ — Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)  
КИХМ — Киевский историко-художественный музей  
КСИА — Краткие сообщения Института археологии РАН  
ЛН — Литературное наследство  
МИА — Материалы и исследования по археологии России  
НГОМЗ — Новгородский гос. объединенный музей-заповедник  
НФИ — Новгородский филиал института археологии  
ОР ГТГ — Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи  
ОРЯС — Отделение русского языка и словесности имп. Академии наук  
ПКМГ — Писцовые книги Московского государства  
ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия  
ПСЗ — Полное собрание законов Российской империи  
ПСРЛ — Полное собрание русских летописей  
ПГХГ — Пермская государственная художественная галерея  
РА — Российский архив  
РГАДА — Российский гос. архив древних актов  
РГБ — Российская гос. библиотека  
РИБ — Русская историческая библиотека  
РИО — Русское историческое общество  
РНБ — Российская национальная библиотека  
РЦИА — Российский центральный гос. исторический архив  
ЦГИА — Центральный гос. исторический архив Украины  
ЦНБАН — Центральная научная библиотека АН Украины  
ЦТМ — Центральный гос. театральный музей им. М. И. Глинки  
ЧОИДР — Чтения в обществе истории и древностей российских  
ЯГУАК — Ярославская губернская ученая архивная комиссия



## СОДЕРЖАНИЕ

### ПИСЬМЕННОСТЬ

<i>М. А. Юсим</i>	Макиавелли. Из неопубликованных служебных бумаг .....	7
<i>В. И. Аннушкин</i>	Создание начальной редакции первой русской «Риторики» XVII в. ....	16
<i>А. Хитпислей</i>	Русская эмблематическая книга «Эмблемат духовный» (1743) .....	23
<i>А. Г. Кузнецова</i>	Альбом Аксаковых в Абрамцево .....	32
<i>А. Г. Тимофеев</i>	«Итальянское путешествие» Михаила Кузмина .....	40
<i>С. С. Бычков</i>	Борис Вышеславцев и Константин Коровин .....	56
<i>В. А. Черных</i>	Родословная Анны Андреевны Ахматовой .....	71

### ИСКУССТВО

#### I

<i>Е. Я. Дубнова</i>	А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской .....	87
<i>Н. Н. Панфилова, О. М. Фельдман</i>	Автобиография В. Э. Мейерхольда. 1913 год .....	105
<i>В. Вернер</i>	Письма Михаила Чехова Василию Масютину. Первые годы в изгнании .....	116
<i>Л. М. Старикова</i>	Следствие излишней доверчивости к авторитетам, или как автором писем И. А. Дмитревского оказался И. И. Дмитриев.....	143

#### II

<i>Л. А. Игошев</i>	Происхождение греческого роспева .....	147
<i>С. Б. Буцкая</i>	Стефан Иванович Беляев — государев певчий дьяк .....	151

#### III

<i>Ю. И. Никитина</i>	К истории Магдебургских врат Софии Новгородской .....	157
<i>А. М. Лидов</i>	Мастера росписей Ахталы .....	168
<i>В. П. Даркевич</i>	Миниатюры мотивы в маргиналиях северофранцузского Легендария из БАН .....	194
<i>Г. А. Пугаченкова, А. А. Мадраилов</i>	Миниатюры гератской рукописи «Калила и Димна» .....	209
<i>О. М. Власова</i>	Древнерусское искусство в коллекциях Пермской государственной художественной галереи .....	218

<i>В. Н. Залесская, И. Н. Уханова</i>	Вотивная икона Михая Кантакузина и русско-румынские связи .....	234
<i>С. О. Андросов</i>	Произведения Стефано Мадерно, Бернини, Рускони в Музее Ка д'Оро (Венеция) и в Эрмитаже (С.-Петербург) .....	242
<i>В. Г. Клементьев</i>	Произведения Стефано Торелли в Китайском дворце .....	251
<i>Е. В. Карпова</i>	Ранее неизвестный скульптурный портрет И. И. Дмитриева	260
<i>Т. А. Селинова</i>	Миниатюрные портреты из семейного собрания Зотовых (по материалам ГИМ) .....	267
<i>Е. П. Яковлева</i>	Н. К. Рерих и балет И. Ф. Стравинского «Весна священная». К истории первой постановки .....	275
<i>Д. С. Лихачев</i>	К вопросу о том, кто изображен на рисунке И. Е. Репина, подаренном им А. Ц. Пуни 13 марта 1921 г. ....	286
<i>М. И. Лунева</i>	Из переписки И. Е. Репина с художницей Е. А. Киселевой	288
<i>К. Вернер</i>	Хроника разрушенных надежд: обмен гравюр между Москвой и Лондоном в 1925—1926 гг. ....	292
<i>Л. С. Алешина, Г. Ю. Стернин</i>	К творческой биографии художников «Голубой розы» .....	312
IV		
<i>М. Н. Пуцко- Бочкарева</i>	Два памятника московской резной кости XVI в. ....	328
<i>Ю. Л. Щапова</i>	Стеклянный кубок из гробницы Ивана IV Грозного (Атрибуция и история) .....	333
<i>А. Г. Мельник</i>	К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого	338
<i>А. Н. Горстка</i>	Оклад Ионы Сысоевича и Евангелие Романа Боборыкина ....	344
<i>Е. В. Дружинина</i>	Детские игры как феномен культуры .....	351
<i>С. Б. Кайкова</i>	Русская художественная бронза конца XVIII — начала XX в. в собрании Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства .....	363
<i>Т. В. Исаченко</i>	О монограмме «МТ» на произведениях прикладного искусства из собрания Смоленского музея .....	371
<i>З. А. Малаева</i>	Мастер лаковой росписи Аффоний Вишняков .....	376
V		
<i>Р. В. Боровой, А. Н. Кушнеревич</i>	Неизвестный памятник белорусской готики XV в. ....	385
<i>Д. А. Петров</i>	Малоизвестный памятник новгородской архитектуры конца XV в. ....	394
<i>В. М. Возлинская</i>	Ансамбль города Звенигорода (на основании синтеза письменных, иконографических, археологических и натуральных материалов) .....	398
<i>Р. М. Байбурова</i>	Новопостроенный деревянный дом 1745 г. в Царицыне, бывшей Черной Грязи .....	424

## АРХЕОЛОГИЯ

<i>А. Я. Мартынов</i>	Стоянки II—I тысячелетий до н. э. на Соловецких островах	437
<i>Н. А. Макаров</i>	Могильник Нефедьево на Волоке Славенском — памятник колонизации Севера .....	445
<i>К. Г. Каталинас</i>	Новые находки готических изразцов в Вильнюсе .....	457
<i>Н. Н. Кузьмина, Л. А. Филиппова</i>	К вопросу о каменных четырехугольных башнях Окольного города Новгорода .....	466
	Список сокращений .....	472

## CONTENTS

### LITERARY SOURCES, BOOKS AND MANUSCRIPTS

<i>M. A. Yusim</i>	Machiavelli. From Unpublished Official Papers .....	7
<i>V. I. Annushkin</i>	Creation of Primary Wording of the First Russian 17th Century «Rhetoric» .....	16
<i>A. Hippyslay</i>	Russian Emblematic Book «Spiritual Emblemat» (1743) .....	23
<i>A. G. Kuznetsova</i>	Album of the Aksakovs in Abramtsevo .....	32
<i>A. G. Timofeev</i>	«Italian Travel» by Mikhail Kuzmin .....	40
<i>S. S. Bychkov</i>	Boris Vysheslavtsev and Konstantin Korovin .....	56
<i>V. A. Chernyak</i>	Anna Andreevna Akhmatova's Genealogy .....	71

### ART

#### I

<i>E. Ya. Dubnova</i>	A. M. Remizov in the Dramatic Theatre of V. F. Komissar- zhevskaya .....	87
<i>N. N. Panfilova, O. M. Feldman</i>	Autobiography by V. E. Meyerhold. 1913. ....	105
<i>W. Werner</i>	Letters by Mikhail Chekhov to Masytin. First Years in the Exile .....	116
<i>Ľ. M. Starikova</i>	Consequence of Unwarranted Trustfulness to Authorities or how I. I. Dmitriev Turned Out an Author of I. A. Dmitrevsky's Letters .....	143

#### II

<i>L. A. Igoshev</i>	Greek Singing Manner Origin (Experience of Analysis) .....	147
<i>S. B. Butskaya</i>	Stepan Ivanovich Belyaev—Tsarist Choir Diak .....	151

#### III

<i>Yu. I. Nikitina</i>	To the History of Sophia Novgorodskaya Magdeburg Gates ....	157
<i>A. M. Lidov</i>	Mural Masters of Akhtala .....	168
<i>V. P. Darkevich</i>	Parody Motifs in Marginalia of North French Legendary from the Library of the Academy of Sciences .....	194
<i>G. A. Pugachenkova, A. A. Madrailov</i>	Miniatures of the Manuscript «Kalilai Dimna» from Gerat (from the Fond of the Institute of Oriental Studies of the Uzb. AS) .....	209
<i>O. M. Vlasova</i>	Old Russian Art in Perm State Picture Galery Collection .....	218

<i>V. N. Zalesskaya, I. N. Ukhanova</i>	Votive Icon of Mikhail Kantakuzin and Russo-Romanian Relations .....	234
<i>S. O. Androsov</i>	Art Works by Stefano Maderno, Bernini, Ruskoni in Ca d'Auro Museum (Venice) and in Hermitage (St. Petersburg) .....	242
<i>V. G. Klementiev</i>	Art Works by Stefano Torelli in the Chinese Palace .....	251
<i>E. V. Karpova</i>	I. I. Dmitriev's Previously Unknown Sculptural Portrait .....	260
<i>T. A. Selinova</i>	Miniature Portraits from the Zotovs Collection (on the State Historical Museum Materials) .....	267
<i>E. P. Yakovleva</i>	N. K. Rerih and the Ballet «Sacred Spring» by I. F. Stravinsky. To the First Performance History .....	275
<i>D. S. Likhachev</i>	On the Problem of the Person in I. Repin's Drawing presented by the Painter to A. P. Puni on May 13, 1921 .....	286
<i>M. I. Luneva</i>	From I. E. Repin's Correspondence with Painter E. A. Kiseleva .....	288
<i>K. Werner</i>	Destroyed Hope Chronicle: Engraving Exchanges between Moscow and London in 1925—1926 .....	292
<i>L. S. Aleshina, G. Yu. Sternin</i>	To Creative Biography of «Blue Rose» Painters .....	312

## IV

<i>M. N. Putsko- Bochkareva</i>	Two Monuments of the 16th Century Moscow Fretbone .....	328
<i>Yu. L. Schapova</i>	Glass Beaker from Ivan IV the Terrible's Tomb (Attribution and History) .....	333
<i>A. G. Melnik</i>	To the History of Rostov Velikiy Uspensky Cathedral Iconostasis .....	338
<i>A. N. Gorstka</i>	Iona Sysoevich's Setting Frame and Roman Boborykin's Gospel .....	344
<i>E. V. Druzhinina, S. V. Kaykova</i>	Children's Games as a Culture Phenomenon Russian Artistic Bronze of the End of the 18th—beginning of the 20th Centuries in the Collection of the All—Union Museum of Decorative—Applied and Folk Arts .....	351
<i>T. V. Isachenko</i>	To the Monogram «MT» on Applied Art Works from Smolensky Museum Collection .....	363
<i>Z. V. Malaeva</i>	Affoniy Vishnyakov—a Master of Lacquered Paintings .....	371
		376

## V

<i>A. V. Borovoy, A. N. Kushnerevich</i>	An Unknown Monument of the 15th Century Buelorussian Ghotics .....	385
<i>D. A. Petrov</i>	A Little—Known Monument of the End of the 15th Century Novgorod Architecture .....	394
<i>V. M. Vozlinskaya</i>	The Ensemble of the Town of Zvenigorod .....	398
<i>R. M. Bayburova</i>	Newly Built 1745th year Wooden House in Tsaritsino, Former Chernaya Gryaz .....	424

## ARCHAEOLOGY

<i>A. Ya. Martynov</i>	2nd-1st Millenia B. C. Camps on the Solovetskie Islands .....	437
<i>N. A. Makarov</i>	Burial Ground Nefedievo on Slavensky Portage—a Coloniza- tion Monument of the North .....	445
<i>K. G. Katalinas</i>	New Findings of Ghotic Files in Vilnius .....	457
<i>N. N. Kuzmina, L. A. Pilipova</i>	About Quadrangular Stone Towers of Roundabout Town of Novgorod .....	466
	List of abbreviations .....	472

**ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ  
1992**

*Утверждено к печати  
Научным советом  
по истории  
мировой культуры  
Российской  
академии наук*

*Редактор*

**Н. А. АЛПАТОВА**

*Художник*

**Т. П. ПОЛЕНОВА**

*Художественный редактор*

**Н. Н. МИХАЙЛОВА**

*Технический редактор*

**Н. Н. КОКИНА**

*Корректоры*

**Р. В. МОЛОКАНОВА, Ф. Г. СУРОВА**



ИБ № 49912  
ЛР № 020297  
от 27 ноября 1991 г.

Сдано в набор **2.09.92**  
Подписано к печати **23.08.93**  
Формат 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Гарнитура таймс  
Печать офсетная  
Усл. печ. л. **51,24**  
Усл. кр. отт. 55,44  
Уч.-изд. л. 51,85  
Тираж экз. 2500  
Тип. зак. 3458

Ордена Трудового Красного Знамени  
издательство «Наука»  
117864, ГСП-7, Москва, В-485,  
Профсоюзная ул., 90

Набрано в государственном ордена Октябрьской  
Революции, ордена Трудового Красного Знамени  
Московском предприятии «Первая Образцовая  
типография» Министерства печати и информации  
Российской Федерации. 113054, Москва, Валуевская, 28

Отпечатано в Санкт-Петербургской  
типографии № 1 ВО «Наука»  
199034, Санкт-Петербург, В-34,  
9 линия, 12