

ПК НО

Российская академия наук
Научный совет РАН
«История мировой культуры»

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

ежегодник
2025



письменность

искусство

архитектура

археология



Научный совет РАН

История мировой культуры

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность

Искусство

Архитектура

Археология

Ежегодник

2025

МОСКВА
2025

УДК 00; 7.04; 902

ББК 71.1

П 15

Редакция:

БАГНО В.Е. (зам. председателя)
ПИОТРОВСКИЙ М.Б. (председатель)
ШАНЦИНА Д.А. (составитель)

Рецензенты:

АНДРОСОВ С.О.
БАГНО В.Е.
ВИРОЛАЙНЕН М.Н.
ЗАПЕСОЦКИЙ А.С.
КАСАТКИНА Т.А.
МЕНЬШИКОВА М.Л.
ПИОТРОВСКИЙ М.Б.
ПОПОВА И.Ф.
САМАРИН А.Ю.
СИПОВСКАЯ Н.В.
СТАРИКОВА Л.М.

Главный редактор:

Академик РАН ПИОТРОВСКИЙ М.Б.

Ответственный редактор-составитель издательства РАН:

ГОРДЕЕВ П.А.

Памятники культуры. Новые открытия. 2025. М.: РАН, 2025. – 332 с.

Второе издание возрожденного ежегодника «Памятники культуры. Новые открытия». Книга имеет четыре раздела: «Письменность», «Искусство», «Архитектура», «Археология».

Тематика ежегодника разнообразна по материалам, восходит к разным культурам и разным научным традициям. За конкретными темами стоят принципиальные проблемы – это материалы следственных дел и планы московских домов XIX века; торговые каталоги венецианской скульптуры и таможенные документы Петровского времени; собрание фотографий Сталина и итальянские карикатуры на Савву Рагузинского; мистика финикийских бычьих голов перекликается с современными татуировками, а списки на металлической посуде и импорт английской декоративной скульптуры выявляют детали алгоритма воспроизводства европейской культурной традиции в России; ротонда, восходящая к Пантеону, прячется в развалинах старинной русской усадьбы; мельчайшие детали швейной работы и золотого шитья делают красивые картинки роскошно осязаемыми и многое другое.

Для искусствоведов, филологов и широкого круга читателей.

Графический дизайнер (обложка, шмидтитулы): Шанцина Д.А.

Использованы иллюстрации:

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024.

© Государственный исторический музей, Москва, 2025.

ISBN 978-5-907645-98-1

© Научный совет РАН «История мировой культуры», 2025
© Коллектив авторов, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М.Б. Пиотровский</i>	
Новая оптика	6
ПИСЬМЕННОСТЬ	8
<i>П.Р. Заборов</i>	
Неизвестное письмо княгини Е.Р. Дашковой	10
<i>А.В. Постников</i>	
Пушкины в московском доме Юсупова (1801 – 1803):	
мифы и реальность	14
<i>Д.Н. Жаткин, В.В. Сердечная</i>	
Неизвестная инсценировка «Света Азии» Эдвина Арнольда:	
рукопись пьесы М.К. Станюкович «Уход Будды» из фондов	
Российской национальной библиотеки	30
<i>М.К. Станюкович</i>	
Пьеса «Уход Будды»	38
<i>Т.Н. Чернышева</i>	
Эльга Линецкая. Неизвестные переводы	50
<i>П.В. Петров</i>	
«...Дело превращения бывшего царского Петергофа в новый	
советский Петергоф – было для меня дорого и этому делу я отдал	
двенадцать лучших лет моей жизни...»: документы из	
следственного дела Анатолия Владимировича Шеманского	57
ИСКУССТВО	82
<i>Л.В. Ковтырева, Д.Н. Суховерков</i>	
Из новых поступлений в Третьяковскую галерею.	
Икона святителя Николая с житием в 14 клеймах	84

Памятники культуры. Новые открытия

<i>С.О. Андросов</i>	
Новое о приобретении скульптуры в Венеции в 1716 – 1717 гг.	
Памяти Олега Яковлевича Неверова (1934 – 2014)	99
<i>М.Л. Меньшикова</i>	
Китайский императорский напольный экран 1770-х годов	114
<i>А.С. Улитова</i>	
Швейки. Вопросы атрибуции	126
<i>Л.А. Дементьева</i>	
Изделия мануфактуры Мэттью Боултона в собрании ГИМ	134
<i>Е.Ю. Елькова, Н.А. Попова</i>	
Два памятника уральской лаковой росписи 1820 – 1830-х гг.	
на сюжет «Колесо Фортуны»	149
<i>И.Ю. Меркулова</i>	
Исследование и атрибуция китайской вышивки из музея-заповедника «Архангельское»	175
<i>Л.В. Калинина</i>	
Новые материалы к изучению промыслов золотного шитья	
на территории Нижегородской области	199
<i>А.В. Шатина</i>	
Из истории сусального промысла Москвы и Московской	
губернии конца XIX – начала XX вв.	223
<i>З.М. Рубинина</i>	
Сталинские фотографические коллекции Центрального	
музея В.И. Ленина в собрании Государственного	
исторического музея	241
АРХИТЕКТУРА	256
<i>А.Н. Яковлев</i>	
Церковь в селе Будимирово Тверской области	
и архитектурная форма скрытой ротонды	258

АРХЕОЛОГИЯ	280
<i>С.А. Володин</i>	
Из Средиземноморья в Донскую лесостепь: о находке бусины-подвески с головой финикийско-пунического барана	
из могильника Терновое-І.....	282
<i>Н.Ф. Соловьева, С.Л. Соловьев, В.В. Вахонеев,</i>	
<i>А.Ф. Покровская, Я.А. Низов</i>	
Открытие Южного пригорода Херсонеса Таврического	293

НОВАЯ ОПТИКА

«Красота в глазах смотрящего» – знаменитая фраза звучит сегодня как призыв к «смене оптики». Действительно, многие открытия сейчас происходят благодаря новому взгляду, выбирающему неожиданные источники и подходы: «линзы» микроисторий и «широкие объективы» концептуальных дискуссий. Наш очередной сборник восстанавливает традицию, но делает это с большим вниманием к новым инструментам и оценкам возможностей их применения.

Сегодня в ходу сведения все более конкретные, «тактильные» и часто «экзотичные»: это материалы следственных дел и планы московских домов XIX века; торговые каталоги венецианской скульптуры и таможенные документы Петровского времени; собрание фотографий Сталина и итальянские карикатуры на Савву Рагузинского; мистика финикийских бычьих голов перекликается с современными татуировками, а росписи на металлической посуде и импорт английской декоративной скульптуры выявляют детали алгоритма воспроизведения европейской культурной традиции в России; ротонда, восходящая к Пантеону, прячется в развалинах старинной русской усадьбы; мельчайшие детали швейной работы и золотого шитья делают красивые картинки роскошно осязаемыми.

За конкретными темами стоят принципиальные проблемы.

Детальная реставрация, любимая тема отечественного искусствоведения, позволяет описать неожиданную историю попадания в Россию самых престижных произведений китайского искусства на примере ширмы, оказавшейся шедевром. С актуальной китайской темой соседствует другая, набирающая актуальность история появления в России буддизма, как через буддийский мир, так и через западную культуру.

В прошлом выпуске «Ежегодника» мы рассказывали об инновационном проекте реставрации памятников Пальмиры. Сегодня представлен аналогичный проект на земле Херсонеса, исполняемый, во многом, теми же авторами. Сбылось то, о чем мечтали еще в XIX веке, большая территория пригорода древнего города передана Министерством обороны РФ археологам. Тысячи памятников пополнили фонды музея и археологического парка. Великий Херсонес в разы увеличил свое значение для понимания античности.

Грандиозные раскопки стали и поводом для обсуждения многих важных проблем. Они шли под пристальным общественным (и не всегда доброжелательным) вниманием внутри и извне. Многим трудно было поверить, что такие масштабные работы можно вести аккуратно, не повреждая более поздние слои. Инновационным и раздражающим многих стало соединение научных исследований с созданием археологического парка и взаимодействие с Церковью. Актуальные и острые проблемы реставрации памятников высветились на фоне находок грандиозных архитектурных сооружений, которые стало необходимо перенести из-за их нахождения ниже уровня моря. Метод анастилоза, тщательность аргументации и гласность делают эти работы и открытием, и примером для новых работ и новых дискуссий.

Этот сборник, участников которого я благодарю за их энтузиазм и профессионализм, продолжает настойчиво и спокойно отражать нашу работу по анализу и практике освоения мировой культуры в России и русской культуры в мире.

Несколько слов

Михаил Пиотровский

Михаил Борисович Пиотровский

Председатель Научного совета при президиуме РАН

«История мировой культуры»

академик РАН и РАХ

председатель Объединенного научного совета по гуманитарным наукам

Санкт-Петербургского отделения РАН

генеральный директор Государственного Эрмитажа

ПИСЬМЕННОСТЬ

Двістівіє Т

1⁸ картина.

Величчливий дівчо зустріченою
дворянином Віндральєм.
Невідомий гербехоть освічений!
Солідарний з батьком Свідомій, що
погуслививши свій меч, проходи-
чиши сквозь первінній фронт сікак
и прогрівши ткани, висунув
бесільдими звіздами. Золоті
ковзі, шелкові підушки, та ре-
чів розкіші зачавлює. Саддара
садив; продовж сім'єю Лодхара;
Синоптік на таковищах. За-
лечив. Красиві восторги звужу-
музичній інструмент на руках
и підігрівши пальці. Красу дуже
радієсні паніжки і ласка.

НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО КНЯГИНИ Е.Р. ДАШКОВОЙ

П.Р. Заборов

Княгиня Екатерина Романовна Дашкова (урожденная графиня Воронцова, 1743 – 1810) вошла в историю, прежде всего, как сподвижница Екатерины II и одна из главных участниц дворцового переворота, результатом которого было низложение Петра III и возвведение на российский престол Екатерины. В неменьшей степени прославилась она и как государственный деятель, сыгравший исключительно важную роль в русской научной и культурной жизни, будучи на протяжении двенадцати лет, с 1783 по 1794 гг., директором Петербургской Академии наук, которой полновластно управляла, поскольку ее номинальный президент граф К.Г. Разумовский академией не интересовался и в ее дела не вникал. Кроме того, с 1787 по 1794 гг. она возглавляла Российскую академию, созданную по ее инициативе главным образом для составления словаря русского языка, и всемерно способствовала подготовке и появлению в свет многих академических изданий¹.

«Первойшую свою обязанность» Е.Р. Дашкова видела в «заботе о славе и процветании Академии» и делала все от нее зависящее, чтобы эта «забота» оказалась результативной. При этом целью ее усилий было не только создание благоприятных условий для плодотворной деятельности Академии, включая финансирование и решение организационных вопросов, но и международное признание ее достижений, издание и распространение ее печатной продукции, регулярное пополнение ее библиотеки книгами и пособиями, как отечественными, так и поступавшими из-за рубежа, причем нередко и те, и другие присыпались их авторами, которые стремились ознакомить со своими трудами цвет российской науки или делали это просто в знак уважения к этой почтенной корпорации, а иногда в качестве напоминания о себе или выражения признательности ее титулованному директору.

Так или иначе, но в мае 1789 г., т. е. незадолго до начала Французской революции, в Петербург были доставлены из Парижа два экземпляра объемного труда Жака-Ренэ Тенона (*Jacques-René Tenon, 1724 – 1816*) «Записки о парижских больницах» («*Mémoires sur les hôpitaux de Paris*»). Книга эта вышла годом ранее и, скорее всего, находилась в пути несколько месяцев. Один экземпляр предназначался Академии и затем был передан в академическую библиотеку, где хранится до сих пор², другой — княгине Дашковой лично.

¹ Литература, посвященная личности и деятельности Е.Р. Дашковой, очень велика, укажем лишь несколько сравнительно новых трудов: Лозинская, 1978; Е.Р. Дашкова и российское общество..., 2001; Смагина, 2006; Тычинина, Бессарабова, 2009; Е.Р. Дашкова: величное наследие..., 2009; Смагина, 2011.

² *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, par M. Tenon, professeur Royal de pathologie au Collège de chirurgie, des Académies Royales des sciences, de chirurgie, et de la Société Royale d'agriculture de Paris, etc.... Imprimés par ordre du Roi, avec figures en taille-douce, à Paris 1788.

К этому времени Жак Тенон был уже самым знаменитым и авторитетным французским хирургом, автором большого числа научных трудов, профессором хирургической патологии Королевской хирургической школы и членом королевских Академии наук и Академии хирургии, а также членом королевского Общества сельского хозяйства. Получил он известность и как один из реформаторов отечественной медицины: именно ему принадлежит самое понятие «профессиональные болезни». Он также в течение многих лет пытался упорядочить и реформировать всю весьма архаичную систему национального здравоохранения³. С этой трудной и подчас невыполнимой задачей было, в частности, связано создание его «Записок о парижских больницах», в которых он сообщал о плачевном состоянии этих и близких к ним по своему назначению учреждений и предлагал их преобразовать и улучшить.

Первоначальный план таких реформ относился еще к 1755 г., когда Тенон, уже хорошо знакомый с работой самой крупной парижской больницы Hôtel-Dieu, обратился к главному хирургу королевства с предложением реформировать всю лечебную систему французской столицы и устроить новый центр в дополнение к Hôtel-Dieu. Однако дело не двигалось, и только после пожара Hôtel-Dieu, случившегося в ночь на 29 декабря 1772 г., какое-то движение все же началось: проблемой этой заинтересовался Людовик XVI. Тенон побывал в Англии и Голландии с целью изучить и по возможности перенять их опыт в организации медицинской помощи населению, и наконец, увидела свет его книга, великолепно изданная по повелению короля. Эпиграфом к ней послужили строки, заимствованные автором у полузабытого поэта Арно Дубасса (*Arnaud Doubasse*, 1657 – 1720):

Ces Refuges, ouverts aux malheurs des Mortels,

Pour la Divinité sont les premiers Autels, т. е.

[Эти убежища, дающие приют несчастным людям, являются главными алтарями Божества].

Речь здесь, как понятно, шла о больницах и богадельнях вообще, и в данном случае эта цитата выглядела, скорее, как пожелание, нежели как констатация факта: в Париже таких учреждений было очень мало, и устройство их требовало улучшений и изменений. Отсюда и предваряющее книгу обращение к членам Королевской Академии наук в надежде на их помощь и сочувствие. Отсюда и конструкция книги, состоявшей из пространного предисловия, пяти неравных по объему «записок», а также нескольких приложений, содержавших различный иллюстративный материал.

Когда книга Тенона дошла до Академии наук, точно неизвестно, но, по-видимому, ответ, подписанный ее конференц-секретарем И.-А. Эйлером и помеченный 22 мая (2 июня) 1789 г., последовал незамедлительно, причем Эйлер не только поблагодарил Тенона, но и сообщил ему сведения, в которых тот нуждался⁴. О благодарности академиков упомянула и Е.Р. Дашкова в своем

³ См., например: *Biographie universelle ancienne et moderne*. Т. 45: 141 – 142; *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris. Т. 14: 1610 – 1611.

⁴ См.: Ученая корреспонденция Академии наук, 1987: 75 (№ 622).

письме, помеченном той же датой, хотя книгу она, конечно, только перелистала, а самое письмо в лучшем случае лишь продиктовала и подписала. Подобных писем в огромном эпистолярном наследии Дашковой, конечно, немало. Тем не менее, письмо это заслуживает внимания как еще одно проявление ее незаурядных деловых и человеческих качеств, о ее ответственном отношении к своим служебным обязанностям и о ее сочувствии людским несчастьям и душевном благородстве. Нет никаких сомнений в том, что Тенон это письмо получил, и оно далеко не случайно оказалось впоследствии в Отделе рукописей парижской Национальной библиотеки⁵.

Приводим текст письма и его перевод:

Je vous ai bien des obligations, Monsieur, de m'avoir envoyé Votre estimable ouvrage sur les Hôpitaux: comme j'attache un prix infini à toutes les recherches qui tendent immédiatement au soulagement des pauvres malheureux, Vous n'aurez (!) pas pu me faire un présent plus précieux. Le Secrétaire de l'Académie vous dira qu'il n'a pas été moins agréable à cette Société qui l'a chargé de vous en faire parvenir ses remercîmens. Agrées en même temps l'expression de ma vive reconnaissance, ainsi que celle des sentimens de la considération distinguée, avec laquelle je suis, Monsieur, Votre très- humble servante

Princesse de Daschkaw.

à S^t. Pétersbourg le 22 Mai 1789 v.s.

Перевод:

Я весьма вам признательна, Сударь, за посланный мне ваш почтенный труд о больницах: поскольку я бесконечно ценю все старания, направленные на облегчение участия несчастных обездоленных, вы не могли бы сделать мне более ценный подарок. Секретарь Академии сообщит вам, что он был не менее приятен этому ученому собранию, которое поручило ему передать вам свою благодарность. Одновременно примите выражение моей живейшей признательности, равно как и уверение в глубоком уважении, с каковым остаюсь, Сударь, ваша покорнейшая служа

Княгиня Дашкова.

В С^{анк}т. Петербурге 22 мая 1789 ст. ст.

ЛИТЕРАТУРА

Е.Р. Дашкова и российское общество XVIII столетия. М., 2001.

Е.Р. Дашкова: великое наследие и современность. М., 2009.

Лозинская Л.Я. Во главе двух академий. М., 1978.

Смагина Г.И. Сподвижница великой Екатерины. СПб., 2006.

⁵ Шифр: NAFr, № 11356. F. 55.

Смагина Г.И. Княгиня и ученый: Е.Р. Дашкова и М.В. Ломоносов. СПб., 2011.
Тычинина Л.В., Бессарабова Н.В. «... она была рождена для больших дел». Летопись жизни княгини Е.Р. Дашковой. М., 2009.

Ученая корреспонденция Академии наук XVII века. Л., 1987.
Biographie universelle ancienne et moderne. Т. 45. Paris, 1826. P. 141 – 142.
Grand dictionnaire universel du XIX-e siècle. Paris. Т. 14. P. 1610 – 1611.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Заборов Петр Романович – доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

ПУШКИНЫ В МОСКОВСКОМ ДОМЕ ЮСУПОВА (1801 – 1803): МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

А.В. Постников

Факт проживания маленького А.С. Пушкина вместе со своими родителями в московском владении Н.Б. Юсупова на Хомутовке (ныне Б. Харитоньевский пер., д. 19 – 21) – известен давно. Точно установлено, какое именно здание в юсуповском владении снимали родители поэта («средний желтый дом», являющейся сейчас западной частью юсуповского дворца), а также время его аренды Пушкиными – с 24 ноября 1801 по 1 июня 1803 г. (*Романюк, 1981: 3; Он же, 1985: 131 – 132; Постников, Московский дворец Юсуповых: 54 – 58, Он же, 2025: 227 – 243*). О жизни же самого Александра Сергеевича и его родителей в юсуповском доме известно мало.

Неудивительно, что прежние исследователи, говоря о жизни Пушкиных в доме Юсупова, использовали в основном домыслы и предположения. Предположения эти носили чисто умозрительный характер и не проверялись по документам. Мало того, обнародованный в одной книге домысел повторялся в ряде последующих, превращаясь со временем в устойчивый стереотип.

Взять хотя бы вопрос о причинах переселения Пушкиных к Юсупову, а также переезда их позднее в другой дом.

Л.А. Виноградов предположил в конце 1920-х гг., что С.Л. Пушкин был нужен Н.Б. Юсупову как помощник в деле организации в Москве крепостного театра и именно поэтому князь сам якобы пригласил Сергея Львовича жить у себя на Хомутовке. Данное предположение исследователь высказал еще 10 февраля 1927 г. во время обсуждения в ученой комиссии «Старая Москва» своего доклада «Семья А.С. Пушкина в Немецкой слободе и у Харитония в Огородниках 1799 – 1806 гг.» (НИОР РГБ. Ф. 177. Карт. 2. Д. 1. Л. 37 об), а затем повторил его в 1930 г. в статье, написанной на основе данного доклада. В этой статье Л.А. Виноградов писал:

«Само собой очевидно, что Юсупов мало нуждался в сдаче в наймы флигелей своего двора, и если сюда был допущен кто-то из посторонних, то уж наверняка человек особо нужный и полезный для Юсупова. < ... >

По словам Бартенева и Анненкова, Сергей Львович «в высокой степени владел сценическим искусством и вместе с братом Василием игрывал на домашних представлениях» < ... > Лучше его никто не умел организовать любительских спектаклей, декламировать Мольера и вносить оживление в общество, а это и было именно то, чего уже не хватало старому вельможе и записному театралу, владевшему труппой актеров и собственным театром на Хомутовке. На служении Мельпомене и Терпсихоре могли сойтись оба тонких любителя литературы и искусства ...» (Виноградов, 1930: 31).

После выхода указанной статьи гипотеза Л.А. Виноградова была подхвачена и растиражирована в последующей литературе (Белоусов, 1930: 6 – 7; Пушкинская Москва, 1937: 120; Анциферов, 1950: 14 – 15; Волович, 1996: 40; Пикулева, 1999: 8 – 9). Н.П. Верховская даже предположила, что маленького Сашу могли брать в юсуповский театр если не на спектакли, то, по крайней мере, на репетиции (Здесь жил Пушкин, 1963: 27).

Опровергнул данную гипотезу лишь С.К. Романюк в 1980-х гг. Сергей Константинович справедливо отмечал, что сдача жилья в наем широко практиковалась в начале XIX в. всеми домовладельцами, не только малообеспеченными, но и богатыми. Не являлся исключением, как показал исследователь, и Н.Б. Юсупов. Различные дома его владения на Хомутовке снимали в разное время (как до, так и после Пушкиных) самые различные жильцы: княгиня Тюфякина, М.Ф. Булыгин, Н.М. Львов, Д.Н. Бологовский, М.И. Римская-Корсакова (Романюк, 1981: 3; *Он же*, 1985: 133 – 134; *Он же*, 2000: 83 – 84). Следовательно, в сдаче Н.Б. Юсуповым своего дома внаем не нужно искать какой-то особый смысл кроме простого соображения о том, что излишняя недвижимость должна приносить доход.

Доводы С.К. Романюка находят подтверждение и в документах. Во-первых, известно, что в ноябре 1801 г. московская канцелярия Юсуповых подала объявление на продажу «среднего» юсуповского дома (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 50. Л. 24; Д. 51. Л. 80 об), а 16 ноября данное объявление (о продаже или сдаче данного дома внаем) появилось в газете «Московские ведомости» (Иванова, 2012: 76). Данный факт совершенно не согласуется с предположением о том, что Н.Б. Юсупов берег «средний желтый» дом для поселения в нем нужных людей. Во-вторых, никакого театра в юсуповском владении на Хомутовке в первые годы XIX в. еще не было. Дело в том, что в юсуповских книгах прихода и расхода за данное время нет никаких записей о расходах на театральные нужды или о доходах от театральной деятельности. Театр Н.Б. Юсупова в Москве был создан значительно позже, после 1810 г., когда князь поселился в данном городе на постоянное жительство.

А общались ли вообще Пушкины с Н.Б. Юсуповым во время проживания в его владении?

Было бы заманчиво предположить, что будущий великий поэт оказался в детстве у известного мецената неслучайно, и был им как-то замечен. И некоторые авторы (в основном писатели и публицисты) пишут иногда нечто подобное. Увы! Все это не более чем фантазии.

В период аренды Сергеем Львовичем юсуповского «среднего» дома Николай Борисович был в Москве два или три раза на несколько дней. Первый раз, в середине ноября или в первых числах декабря 1801 г. Известие о данном посещении от 4 декабря (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 51. Л. 81), возможно, ошибочно, поскольку дословно повторяет известие от 16 ноября (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 51. Л. 84), так что на самом деле указанный приезд князя в московский дом мог состояться еще до переселения в него Пушкиных. Второй раз Н.Б. Юсупов находился в Москве с 9 по 14 октября 1802 г. (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 61. Л. 51 об; Д. 62. Л. 55, 56; Д. 63. Л. 65 об – 66; Д. 64. Л. 86), а третий – с 4 февраля

по 8 марта 1803 г. (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 73. Л. 71 об, 73; Д. 74. Л. 22; Д. 75. Л. 23). Если Н.Б. Юсупов и приезжал в Москву в начале декабря 1801 г., то Пушкиных в своем владении он все равно мог еще не застать. Мы ведь знаем только дату договора о найме Сергеем Львовичем юсуповского «среднего дома» – 24 ноября 1801 г. (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 102), но не знаем времени практического въезда его туда. Впервые С.Л. Пушкин упоминается как жилец во владении Юсупова только 26 декабря 1801 г. (ЦГА Москвы. Ф. 2126. Оп. 1. Д. 769. Л. 13; Ф. 203. Оп. 745. Д. 131. Л. 134 об). Так что реальное переселение семьи поэта к князю могло произойти и позже начала декабря.

Скорее всего, Пушкины жили в Юсуповском владении лишь во время второго и третьего указанных приездов князя в Москву, 9 – 14 октября 1802 г. и 4 февраля – 8 марта 1803 г. Однако во время третьего княжеского приезда Сергей Львович с семьей сам, видимо, уехал. Дело в том, что исповедная книга церкви Трех Святителей у Красных ворот за 1803 г. указывает живущими в доме Юсупова только дворовых Сергея Львовича (ЦГА Москвы. Ф. 2126. Оп. 1. Д. 768. Л. 61 об – 62; Ф. 203. Оп. 747. Д. 767. Л. 155). Это значит, что к четыредесятнице 1803 г. (в данном году она приходилась на вторую половину февраля и большую часть марта) родителей поэта в Москве не было. Они могли уехать, например, в сельцо Михайловское Псковской губернии, к отцу Н.О. Пушкиной О.А. Ганнибалу, к которому ездили до того (в 1799 – 1800 г. (Пушкин А.Ю., 1852: 23)) и после – летом 1806 г. (Романюк, 1982: 9 – 10). Отъезд их вряд ли мог произойти раньше 4 февраля 1803 г., поскольку в этот день состоялась свадьба сестры С.Л. Пушкина, Елизаветы Львовны, с М.М. Сонцовым (ЦГА Москвы. Ф. 2126. Оп. 1. Д. 1083. Л. 142 об – 143 об; Ф. 203. Оп. 745. Д. 141. Л. 156 – 156 об), а пропустить данную свадьбу Сергей Львович, как нам кажется, вряд ли мог. В то же время, пускаться в дальний путь значительно позже 4 февраля было рискованно (по причине распутицы). Скорее всего, семья С.Л. Пушкина выехала из Москвы еще в первой половине февраля, поэтому и не была в период четыредесятницы на исповеди в своей приходской церкви. Во всяком случае, во время весеннего (1803 г.) приезда Н.Б. Юсупова в Москву Пушкины в княжеском «среднем» доме еще жили (в течение первых нескольких дней пребывания князя в первопрестольной).

Может быть, они все-таки общались с князем во время двух его коротких приездов в Москву, в октябре 1802 и в феврале 1803 г.?

Скорее всего – нет.

Из юсуповских книг прихода и расхода мы видим, что князь во время данных приездов много разъезжал по городу (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 61. Л. 51 об; Д. 62. Л. 55; Д. 63. Л. 65 об; Д. 64. Л. 86) и вряд ли имел времени для бесед с ничем не примечательными для него жильцами. Да и сами Пушкины в начале февраля 1803 г. были слишком заняты: сперва свадьбой, а затем приготовлениями к отъезду. Не общаясь же с квартирантами-родителями, Н.Б. Юсупов не мог заметить и никого из их детей.

В связи со сказанным странно выглядит предположение Н.М. Волович о том, что в доме у Юсупова маленький А.С. Пушкин мог наблюдать пышный и экзотический «выезд» знаменитого вельможи (Волович, 1979: 24; Пушкинские места

России, 1984: 37; Пушкинские места, 1988: 46). На самом деле не мог, поскольку из книг прихода и расхода мы видим, что, когда Н.Б. Юсупов приезжал в Москву, для его передвижений по городу нанимались обычные извозчики (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 51. Л. 81, 84; Д. 61. Л. 51 об; Д. 62. Л. 55; Д. 63. Л. 65 об; Д. 64. Л. 86; Д. 75. Л. 23). Собственным «выездом», как и театром, князь обзавелся в Москве лишь после того, как окончательно переселился в этот город.

Л.А. Виноградов высказал предположение о причинах не только переезда С.Л. Пушкина к Юсупову, но и его отъезда из юсуповского владения. Исследователь писал по этому поводу следующее: «Переезд из Юсуповского двора в другой двор в том же переулке следует сопоставить с тем, что 24 января 1802 г. умерла … крепко державшая в руках своих сыновей … Ольга Васильевна Пушкина, и сыновья ее получили возможность шире развернуть свои привычки к независимой жизни» (Виноградов, 1930: 32). Процитированную фразу можно понять в том смысле, что именно О.В. Пушкина «просватала» своему сыну в качестве съемного жилья юсуповский дом и не давала ему оттуда выехать вплоть до своей смерти (хотя тот же Виноградов писал о том, что во владение Юсупова Сергея Львовича, скорее всего, пригласил жить сам хозяин). Невзирая на внутреннюю противоречивость, указанное предположение Л.А. Виноградова также было подхвачено и растиражировано в последующей литературе (Белоусов, 1930: 6 – 7; Пушкинская Москва, 1937: 120; Анциферов, 1950: 14 – 15; Волович, 1996: 40).

Гипотеза Л.А. Виноградова о роли в переселениях С.Л. Пушкина его матери Ольги Васильевны любопытна, но понимать эту роль следует, по нашему мнению, не так, как предлагал исследователь. О.В. Пушкина могла «просватать» своему сыну в качестве места жительства, скорее, двор П.М. Волкова (на месте нынешнего дома 2/7 по Б. Харитоньевскому пер.), в котором Сергей Львович жил до Юсупова (в 1801 г.). Поскольку волковский дом находился близко от ее собственного двора, властной барыне проще было там контролировать отдавшегося сына. Тем более что она и раньше всячески стремилась к контролю над ним, о чем имеются косвенные свидетельства.

Под 25 июня 1799 г. в метрической книге церкви Харитония в Огородниках помещена запись о том, что титулярный советник Иван Васильевич Скворцов был восприемником при крещении в доме О.В. Пушкиной дочери одного из ее дворовых (ЦГА Москвы. Ф. 2126. Оп. 1. Д. 1083. Л. 101 об). И.В. Скворцов известен как владелец двора, который С.Л. Пушкин снимал в 1799 г. и где родился 26 мая будущий великий поэт (А.С. Пушкин. Московские страницы биографии, 2000: 14 – 16). Трудно предположить, чтобы Иван Васильевич специально приехал в дом О.В. Пушкиной только для того, чтобы крестить дочь ее дворового. Логичнее допустить, что на момент крещения он просто оказался в доме Ольги Васильевны. Но что привело его туда?

То, что О.В. Пушкина была матерью квартиранта Скворцова – явно не достаточная причина для визита. Приятельские отношения между чопорной барыней и мелким чиновником маловероятны. Более допустимо, что О.В. Пушкину и И.В. Скворцова связывали деловые отношения: известно, что Иван Васильевич

вел какие-то дела с купцом И.И. Бургарелем (Романюк, 1999: 224, 226). Скворцов мог, к примеру, оказывать Ольге Васильевне консультативные услуги коммерческого или юридического характера. Как бы то ни было, Иван Васильевич вызывал, вероятно, у старой барыни доверие и, скорее всего, именно этим объясняется факт поселения в 1799 г. на его дворе сына О.В. Пушкиной – Сергея.

Именно Ольга Васильевна и рекомендовала, видимо, своему сыну, вернувшемуся в Москву из Петербурга, в качестве отдельного жилья двор «своего» человека – И.В. Скворцова (по причине того же стремления к контролю). А коли так, следующее жилье Сергея Львовича в Москве (двор П.М. Волкова) тоже могла «просватать» сыну именно его мать.

С приездом в Москву в январе 1801 г. тещи С.Л. Пушкина, М.А. Ганнибал, власть О.В. Пушкиной над Сергеем Львовичем ослабла. Мария Алексеевна переселилась еще ближе к своему зятю, чем его мать – во дворе М.Я. Силина (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 16), на месте нынешнего дома 8 по ул. Чаплыгина. Между двумя властными бабушками, похоже, началось соперничество за влияние на детей и внуков.

Именно в этом контексте следует, видимо, понимать странные и лишь недавно открывшиеся факты. В маклерской книге Яузской части за 1801 г. нам удалось найти два договора, относящихся к О.В. Пушкиной. 23 апреля 1801 г. Ольга Васильевна сняла в Яузской части, в первом квартале, в приходе церкви Воскресения в Барашах, дом купеческой дочери Елизаветы Ерофеевны Дудышкиной сроком на один месяц (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 43 – 43 об). Из другого договора мы видим, что данный дом стоял на улице Новая слободка (нынешняя ул. Машкова), скорее всего, в западной ее части (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 3). 8 июня того же года О.В. Пушкина сняла двор малолетних дворян Николая Александровича и Екатерины Александровны Хоненевых, в той же части и квартале, под номером 44, в приходе церкви Харитония в Огородниках (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 49), т.е. на месте нынешнего дома 3/13 по Б. Харитоньевскому пер.

Возникает естественный вопрос: зачем Ольге Васильевне, имеющей собственный большой двор, снимать для себя дополнительное жилье?

Возможно, она хотела просто пережить времена, пока в ее доме шли покрасочные работы: в той же маклерской книге содержится договор О.В. Пушкиной с маляром Нефедом Егоровым от августа 1801 г. на производство данных работ (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 60 об – 61). Сперва Ольга Васильевна переселилась, видимо, там, где представилась возможность, однако при первом же случае переехала в дом, находящийся поблизости от двора П.М. Волкова (т.е. в дом Хоненевых). Для чего? Скорее всего, для того, чтобы ближе находиться к детям и внукам и жестче контролировать их жизнь.

Почти два месяца спустя (в конце июля 1801 г.) М.А. Ганнибал переселяется из дома М.А. Силина во двор Ф.И. Штриттер (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 63 об – 64) на месте дома 9/12 по Фурманному пер., территориально отдалившись при этом от дочери, зятя и внуков. Однако три месяца спустя, в конце ноября, переселяется и сам С.Л. Пушкин с семьей – переезжает от Вол-

кова к Н.Б. Юсупову. Теперь он снова оказывается ближе к своей теще Марии Алексеевне, чем к своей матери. Данные факты плохо вяжутся с гипотезой о том, что О.В. Пушкина была заинтересована в поселении сына у князя.

Логичнее всего предположить, что «средний» юсуповский дом рекомендовала С.Л. Пушкину в качестве жилья не мать его, а теща, М.А. Ганнибал (чтобы вывести семью дочери из-под опеки Ольги Васильевны и укрепить свое влияние над детьми). Самолюбивую О.В. Пушкину просто «переиграла», что, возможно, ускорило ее смерть два месяца спустя после отъезда сына от Волкова. Хозяин же «среднего желтого» дома (Н.Б. Юсупов), скорее всего, вообще не интересовался личностью своих жильцов, доверив все вопросы аренды своему управляющему И.М. Щедрину. Именно на него, видимо, и вышла Мария Алексеевна в поисках нового жилья для дочери (вспомним, что в ноябре 1801 г. подавалось даже объявление о продаже или сдаче в наем «среднего» юсуповского дома).

Но тогда получается, что и выехал С.Л. Пушкин из юсуповского владения не из-за матери – вовсе не оттого, что избавился в результате ее смерти от назойливой опеки. Тем более что умерла Ольга Васильевна в самом начале его жительства в княжеском доме, после чего Сергей Львович прожил у Юсупова еще около года. Отчего же тогда он все-таки уехал от князя?

«Средний» юсуповский дом С.Л. Пушкин покинул, скорее всего, по причине явного его неудобства. Комнаты в доме были в основном маленькими проходными клетушками (поскольку построен он был еще в XVII в.) и за вычетом обязательных для дома спальни, столовой и детской – места для полноценной гостиной по-просту не нашлось (Подробнее об этом см.: *Постников*, Московский дворец Юсуповых: 59 – 60.). Принимать гостей в таких условиях было затруднительно, что и вынудило родителей поэта перебраться в середине 1803 г. в дом графа Санти.

Высказанное предположение влечет за собой и другое: значит, С.Л. Пушкин в юсуповском «среднем» доме гостей все-таки принимал (иначе как бы выяснилось неудобство подобного приема?). Но кого именно? Ответ на данный вопрос дал в свое время Д.Н. Бантыш-Каменский, ссылаясь на самого С.Л. Пушкина, но имея при этом в виду середину 1800-х гг.: «Карамзин и Дмитриев чаще всего посещали Сергея Львовича» (*Бантыш-Каменский*, 1847. Прибавление: 60). Судя по тому, что И.И. Дмитриев жил с 1801 г. рядом с юсуповским владением (на месте нынешних домов 12 и 14 по Б. Козловскому пер.), а Н.М. Карамзин был большим другом и его, и С.Л. Пушкина (а также жившего неподалеку В.Л. Пушкина) – можно предположить, что родителей Александра Сергеевича посещала в юсуповском доме вся неразлучная троица: Николай Михайлович, Иван Иванович и Василий Львович (может быть, кто-нибудь еще, но эти трое – почти наверняка).

А почему же тогда С.Л. Пушкин не заметил указанного выше неудобства, заключая контракт на найм юсуповского дома?

Напрашивается следующий ответ: раз не заметил, значит до того (т.е. в доме П.М. Волкова) С.Л. Пушкин гостей практически не принимал и в силу этого не думал при переселении, где он будет их принимать в новом доме. Это и неудивительно. В доме Волкова, как мы уже говорили, Сергей Львович находился, скорее всего, под жестким контролем своей матери. Ей же молодые литераторы не аристократического происхождения вряд ли казались достойным знакомством для сына.

Как видим, «привычку к независимой жизни» С.Л. Пушкин впервые смог реализовать именно в юсуповском доме, а не с выездом из него, начав создавать там подобие литературного салона (что в полной мере удалось ему, вероятно, только в доме Санти).

Особо остановимся на вопросе о «Юсупове саде», упоминаемом А.С. Пушкиным в «Первой программе записок».

Обычно считается, что речь здесь идет о саде Н.Б. Юсупова к югу от улицы Хомутовки (Аицукин, 1949: 10 – 11; Сорокин, 1966: 35; Волович, 1979: 24), называвшимся «большим». Позволим себе в этом усомниться.

Снятый Пушкинами «средний» дом имел свой собственный сад, расположенный к северо-западу от здания, о котором Сергей Львович прямо писал в наемном контракте: «Принадлежащей ко оному дому сад для прогулки моей и приезжающих ко мне гостям – остается в ползу мою» (ЦГА Москвы. Ф. 53. Оп. 4. Д. 885. Л. 102 об). Этот сад хорошо показан на плане «среднего желтого» дома 1799 г. (Памятники архитектуры Москвы, 1989: 228) и назывался, судя по юсуповским документам, «маленьким» (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 73. Л. 54 – 55, 57 – 58; Д. 128. Л. 2, 19).

Что же касается «большого» сада, то он, во-первых, был дальше от снимаемого Пушкинами дома (через дорогу от него). Во-вторых, нет никаких свидетельств того, что в первые годы XIX в. «большой» сад был общедоступным, каким он был в «послепожарное» время (Любецкий, 1867: 41). Вполне возможно, что в 1802 г. для посещения «большого» сада требовалось еще специальное разрешение, в то время как право пользования Пушкинами «маленьким» садом определялось условиями аренды. В-третьих, известно, что в 1801 – 1803 гг. в «большом» саду проводили масштабные работы по строительству и благоустройству: сажали деревья, строили теплицу и парник, укладывали новый дерн, укрепляли берега пруда, возводили новую ограду и т.п. (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д. 61. Л. 13 об, 20, 35 – 42 об; Д. 73. Л. 21 – 21 об, 49 – 66 об).

Возникает естественный вопрос: зачем водить гулять маленьких детей в сад, расположенный неблизко; в место, представляющее собой сплошнуюстройку (где и грязно, и небезопасно для малышей); да еще, возможно, спрашивать на это разрешение? Не лучше ли водить их в уютный, благоустроенный сад, лежащий буквально под окнами дома и находящийся в полном распоряжении родителей?

Ответ, думаем, очевиден. Маленьких детей С.Л. Пушкина водили гулять весной и летом 1802 г. не в «большой», а в «маленький» юсупов сад (подробнее о «Юсуповом саде» см.: Постников. «Юсупов сад» в детских воспоминаниях А.С. Пушкина: 168 – 183).

И уж совсем нелепо выглядит информация ряда популярных изданий о находившейся в «Юсуповом саду» голландской механической игрушке кота, который мог передвигаться и петь, якобы послужившей для маленького А.С. Пушкина прообразом кота ученого из «Руслана и Людмилы» (см., напр.: Блюмин, 2005: 260 – 261; Лялин, 2011: 72). Данный миф абсолютно не соответствует действительности. Во-первых, держать дорогую и хрупкую игрушку в «большом» саду, когда там идет строительство – было бы верхом неразумности. В

«маленьком» же саду, судя по его изображению на плане, для заморской «диковины» удобного места вообще не было. Во-вторых, об установке механического кота ничего не упоминается в юсуповских книгах прихода и расхода рубежа XVIII – XIX вв. (установка заводной подвижной игрушки требовала работника высокой квалификации, труд которого должен был бы соответственно оплачен, а оплата – зафиксирована в записях расхода). Можно, конечно, допустить, что механический кот был установлен в саду позже, в конце 1800-х гг. или после пожара, но в таком случае А.С. Пушкин вряд ли его видел.

В связи с садом уместно вспомнить и о знаменитой няне А.С. Пушкина, Арине Родионовне.

В «Первой программе записок» Александра Сергеевича после слов «Юсупов сад» и «Землетрясение» (последнее произошло 14 октября 1802 г.), но до фразы «Отъезд матери в деревню» (речь идет, вероятно, о поездке в с. Захарово Звенигородского уезда, которая, скорее всего, имела место в конце 1804 или в начале 1805 г.) стоит слово «Няня» (Пушкин А.С, 1951: 74). Хочется, конечно, думать, что данным словом поэт упомянул именно Арину Родионовну (как прямо пишут некоторые авторы), однако вопрос этот требует проверки.

Сестра А.С. Пушкина, О.С. Павлищева вспоминала, что сперва за Сашей «ходила» другая женщина – Ульяна, а Арина Родионовна появилась в жизни мальчика позднее (Воспоминания О.С. Павлищевой, 1936: 451). Как установил А.И. Ульянский, к 1798 г., согласно исповедным ведомостям, Арина (Ирина) Родионова находилась еще в с. Суда Копорского уезда С. Петербургской губ., а муж ее, Федор Матвеев, умер в с. Кобрино (этого же уезда), как предположил исследователь, в 1801 г. Согласно тем же «исповедкам», до середины или конца 1800-х гг. дети Арины находились тоже в Кобрине, в то время как их мать в 1801 – 1802 и 1805 – 1806 гг. в Копорском уезде отсутствовала (правда, посещала церковь в Суде и Кобрино в 1803 и 1804 гг.) (Ульянский, 1940: 24 – 26, 28). При этом исповедная ведомость церкви Харитония в Огородниках отмечает присутствие «вдовы Ирины Родионовой» весной 1803 г. в Москве, в снимаемом М.А. Ганнибал доме Ф.И. Штриттер, вместе с самой Марией Алексеевной в числе ее слуг (ЦГА Москвы. Ф. 203. Оп. 747. Д. 767. Л. 148).

Резонно предположить, что словом «няня» поэт обозначил в черновике записок появление у него какой-то новой няни вместо прежней, что произвело на мальчика большое впечатление. И произошло это примерно тогда, когда маленький Саша гулял в «Юсуповом саду», был потрясен неожиданным землетрясением, или несколько позже данных событий.

Когда именно могла произойти указанная смена нянь? Безусловно, до весны 1803 г., ибо к этому времени «Ирина Родионова» жила, как мы знаем, в московском доме Ф.И. Штриттер, но самих Пушкиных в Москве при этом не было. Когда Сергей Львович и Надежда Осиповна вернулись (видимо, ближе к середине 1803 г.), вдова, наоборот, была уже в Кобрино. Если верно предположение А.И. Ульянского о том, что муж Арины умер в 1801 г., оказаться в Москве «Родионовна» могла или в конце данного года или, что более вероятно, в 1802 г. (когда Пушкины жили во владении Юсупова) и прожила в первопрестольной до 1803 г.

Вызов Марией Алексеевной из Кобрино своей овдовевшей служанки объясняется, скорее всего, тем, что после смерти О.В. Пушкиной «Ганнибальша» стала единоличной хозяйкой в семье дочери и зятя. Теперь она сама могла решать, кого определять к своим внукам. Опытная няня Арина, по ее мнению, лучше всего подходила для Саши, ребенка «проблемного», но подающего надежды. И, судя по «Первой программе записок», самому мальчику бабушкин выбор понравился. В следующем году Сашу с новой няней временно разлучили. Сергей Львович и Надежда Осиповна, как мы помним, уехали в феврале 1803 г. из Москвы вместе с детьми. Если они отправились к О.А. Ганнибалу в Михайловское, то Марии Алексеевне путь туда был заказан (из-за скандального разрыва со своим мужем в 1776 г.). Не поехав в Михайловское сама, М.А. Ганнибал и свою любимую служанку Арину оставила при себе, а вскоре вовсе отпустила ее к детям в Кобрино. Снова в Москву Арину Родионовну вызвали (теперь уже вместе с детьми) в 1805 г., после рождения у С.Л. и Н.О. Пушкиных сына Льва (Воспоминания О.С. Павлищевой, 1936: 451).

Как видим, если подойти к вопросу о жизни Пушкиных у Юсупова непредвзято, основываясь при этом только на документах, многие устоявшиеся мифы рухнут сами собой. И это хорошо, потому что сказки, основанные на домыслах, заслоняют от нас реальные факты жизни Пушкиных в юсуповском владении.

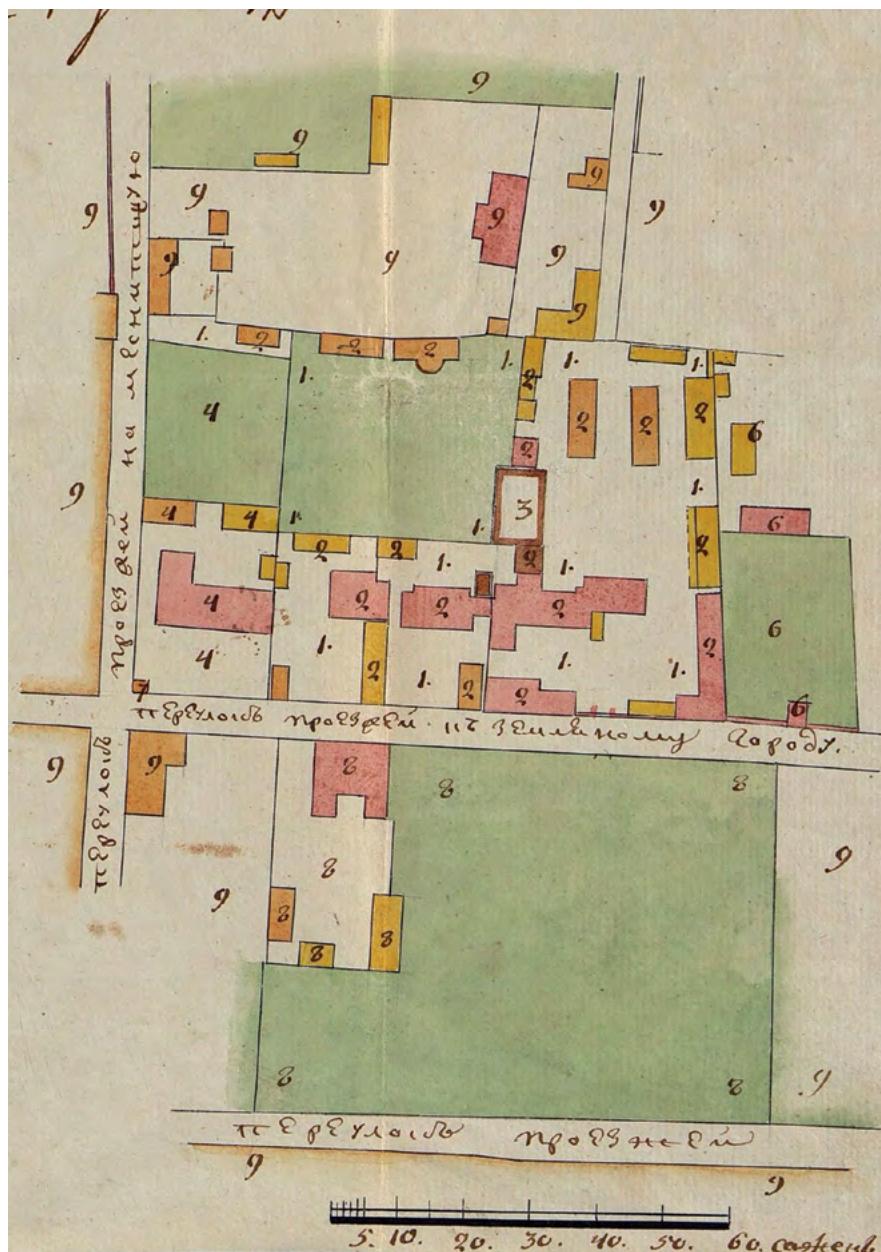
Сопоставление документальных данных показывает, что именно в «среднем» юсуповском доме С.Л. и Н.О. Пушкины впервые начали формировать свой собственный, «литературный» мир, оживленный присутствием писателей и поэтов. 2 – 3-летний Саша Пушкин именитых гостей родителей вряд ли тогда еще замечал. Но и в его жизни юсуповский дом тоже сыграл немаловажную роль. Именно в нем он получил первые впечатления, запомнившиеся на всю жизнь – «Юсупов сад» и «землетрясение». И именно в юсуповском доме в жизнь мальчика впервые вошла няня Арина Родионовна, образ которой поэт пронес через все свое творчество.

ЛИТЕРАТУРА

- Анциферов Н.* Москва Пушкина. М., 1950.
- Аиукин Н.* Москва в жизни и творчестве А.С. Пушкина. М., 1949.
- А.С. Пушкин. Московские страницы биографии / Авт.–сост. Е.Г. Болдина, Н.Н. Попова. М., 2000.
- Бантыши-Каменский Д.Н.* Словарь достопамятных людей русской земли. Ч. II. Е. – П. СПб., 1847. Прибавление.
- Белоусов И. Писательские гнезда. Дома в Москве и подмосковные усадьбы, где родились, жили или умерли известные русские писатели. М., 1930.
- Блюмин Г.З.* Царская дорога. М., 2005.
- Виноградов Л.А.* Детские годы Александра Сергеевича Пушкина в Немецкой слободе и у Харитония в огородниках // А.С. Пушкин в Москве. Сб. стат. / Труды Об-ва изучения Московской области. Вып. 7. М., 1930.
- Волович Н.М.* Пушкинские места Москвы и Подмосковья. М., 1979.

- Волович Н.М. Пушкинская Москва. М., 1996.
- Воспоминания О.С. Павлищевой / Публ. М.А. Цявловского // Летописи Государственного литературного музея. Кн. 1. Пушкин. М., 1936.
- Здесь жил Пушкин. Пушкинские места Советского Союза. Очерки. Л., 1963.
- Иванова В.И. Другой Юсупов. Князь Н.Б. Юсупов и его владения на рубеже XVIII – XIX столетий. М., 2012.
- Любецкий С. Отголоски старины (Историческая мозаика). М., 1867.
- Лялин В.Е. Князья Юсуповы. Кто они? Ростов н/Д, 2011.
- Памятники архитектуры Москвы. Земляной город / Автор. коллектив: Ю.И. Аренкова, М.И. Домшлак, Г.И. Мехова, П.Б. Розентуллер, Е.В. Трубецкая. Редактор Т.В. Моисеева. М., 1989.
- Пикулева Г. Московский Пушкин. М., 1999.
- Постников А.В. Московский дворец Юсуповых как мемориальный пушкинский объект // Михайловская пушкиниана. Вып. 101. «Под сенью дружных муз»: Материалы XXVII Февральских музейных чтений памяти С.С. Гейченко (13 – 16 февраля 2024 года): [сб. ст.]. Сельцо Михайловское, 2024. С. 53 – 70.
- Постников А.В. Московский дом Юсуповых и А.С. Пушкин (к вопросу об идентификации и сохранности «среднего» юсуповского дома, снимаемого родителями поэта в 1801–1803 годах) // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 30 (46). СПб., 2025. С. 227 – 243.
- Постников А.В. «Юсупов сад» в детских воспоминаниях А.С. Пушкина: вопрос о местоположении // Архангельское. Материалы и исследования. Вып. 7: Исторические сады и парки России. Проблемы бытования: история и современность. М., 2024. С. 168 – 183.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. VIII. М.: Л., 1951.
- Пушкин А.Ю. Для биографии Пушкина // Москвитянин. 1852. № 24. Декабрь. Кн. 2. Отд. IV. С. 21 – 25.
- Пушкинская Москва. Путеводитель / Сост.: Н.Р. Левинсон, П.Н. Миллер, Н.П. Чулков. Под ред. М.А. Цявловского. М., 1937.
- Пушкинские места России: Путеводитель / В.С. Бозырев, Н.М. Волович, Т.Н. Кезина и др. Пред. Д.С. Лихачева. М., 1984.
- Пушкинские места: Путеводитель в 2-х частях / Сост. Н.А. Тархова. Предисл. Д.С. Лихачева. Часть 1. М., 1988.
- Романюк С.К. В поисках пушкинской Москвы. М., 2000.
- Романюк С.К. Где родился Пушкин? История вопроса и результаты архивных изысканий // Отечество. Краеведческий альманах. Вып. 17. М., 1999.
- Романюк С.К. О семье Пушкиных в Москве в 1801 – 1803 гг. // Временник пушкинской комиссии. 1981. Сбор. науч. тр. Л., 1985. С. 130 – 134.
- Романюк С.К. Пушкины в Москве в конце XVIII – начале XIX в. (По новым документальным данным) // Временник Пушкинской комиссии, 1979. Л., 1982. С. 5 – 14.
- Романюк С.К. У Харитонья в переулке // Московская правда. 1981. 7 июня. С. 3.
- Сорокин В.В. Улицы кормчих науки // Наука и жизнь. 1966. № 9. С. 33 – 38.
- Ульянский А.И. Няня Пушкина. М.: Л., 1940.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



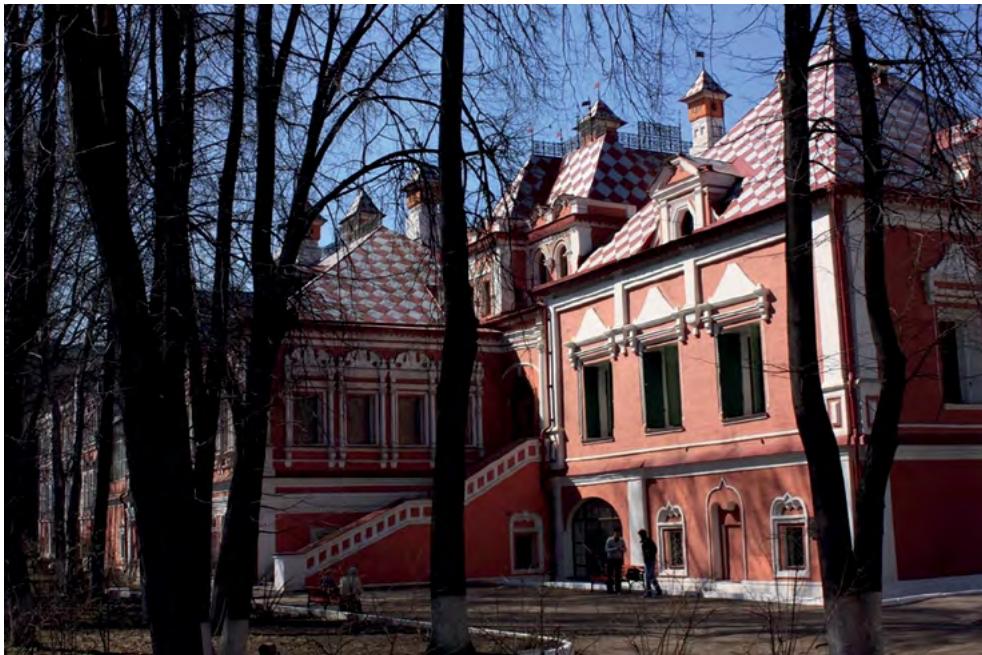
Илл. 1. План владения Н.Б. Юсупова на улице Хомутовке (Б. Харитоньевском пер.). 1805 г.
ЦГА Москвы. («Большой» юсуповский сад обозначен цифрами 8 по его углам,
а «маленький» – цифрами 1 по углам)



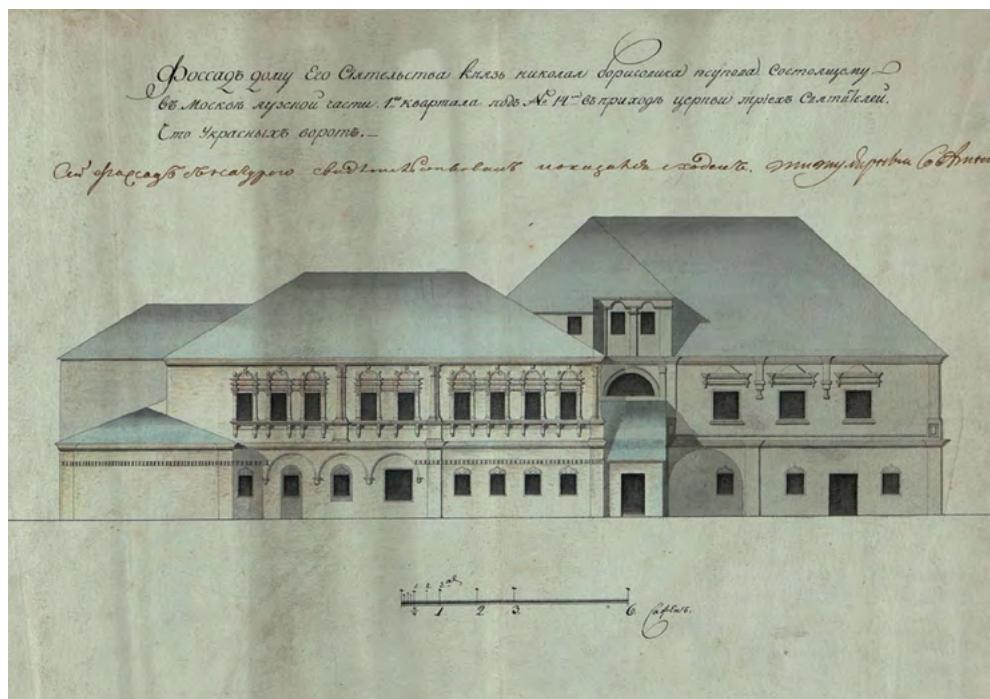
Илл. 2. План владения Н.Б. Юсупова на северной стороне улицы Хомутовки («средний желтый» дом, где жили Пушкины, обозначен бледно-розовым цветом). Землемер Евреинов. 1803 г. (с добавлениями 1806 г.). ЦГА Москвы



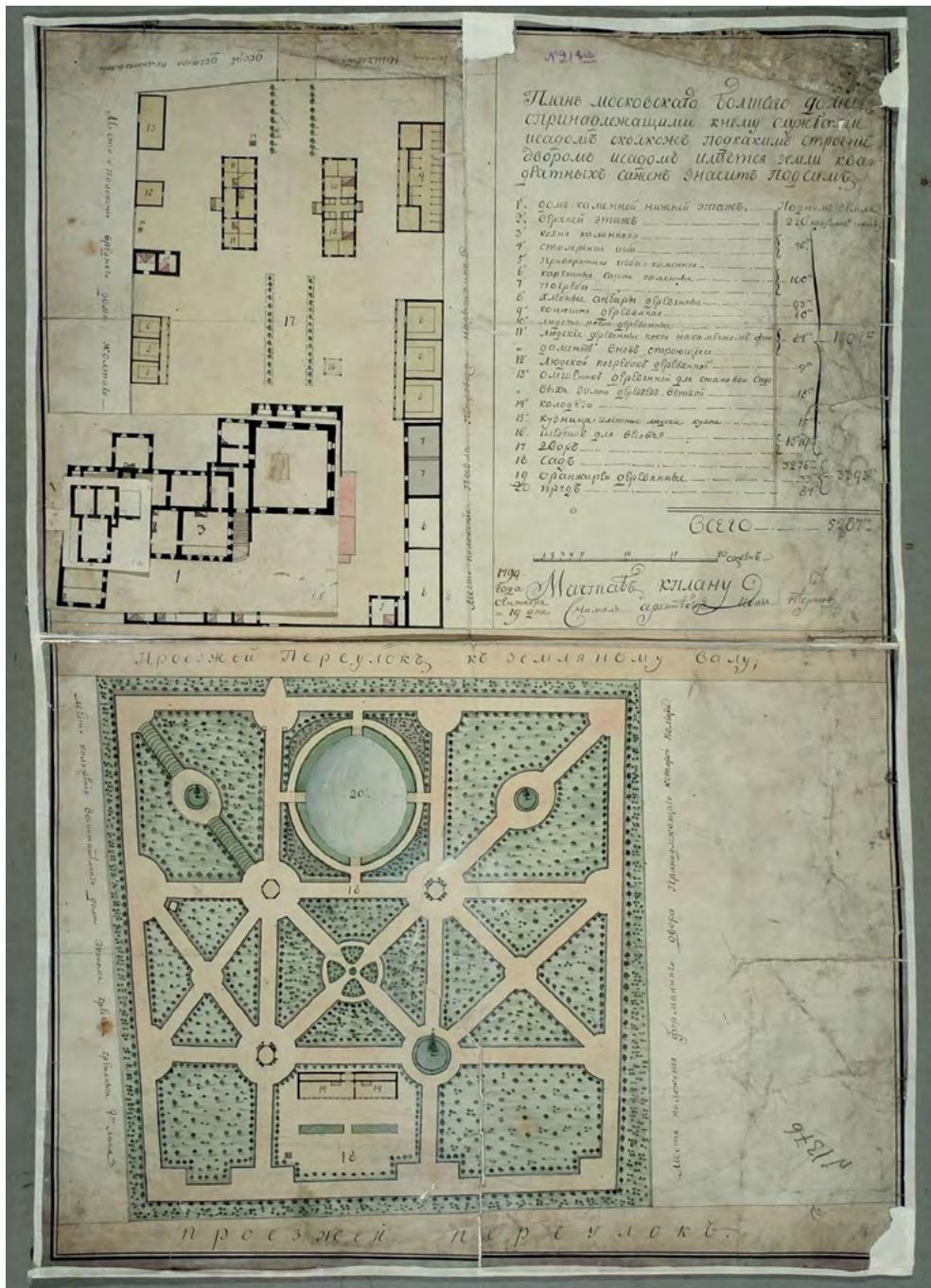
Илл. 3. Московский дворец Юсуповых. Вид с юго-запада. Фотография автора



Илл. 4. Восточная часть московского юсуповского дворца
(«большой» или «старый» дом Юсуповых). Вид с юго-вост. Фотография автора



Илл. 5. Южный фасад «большого» (восточного) дома Юсуповых. Чертеж. 1814 г. ЦГА Москвы

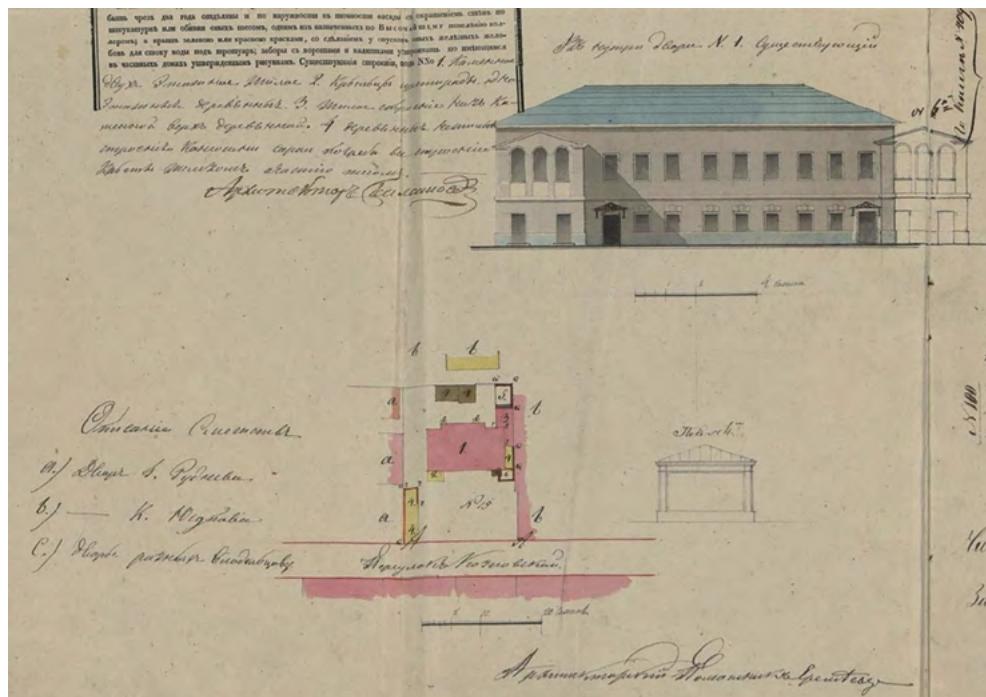


Илл. 6. План «большого» (восточного) дома Юсуповых с расположенным напротив «большим» садом. Архитектор И. Некрасов. 1799. РГАДА

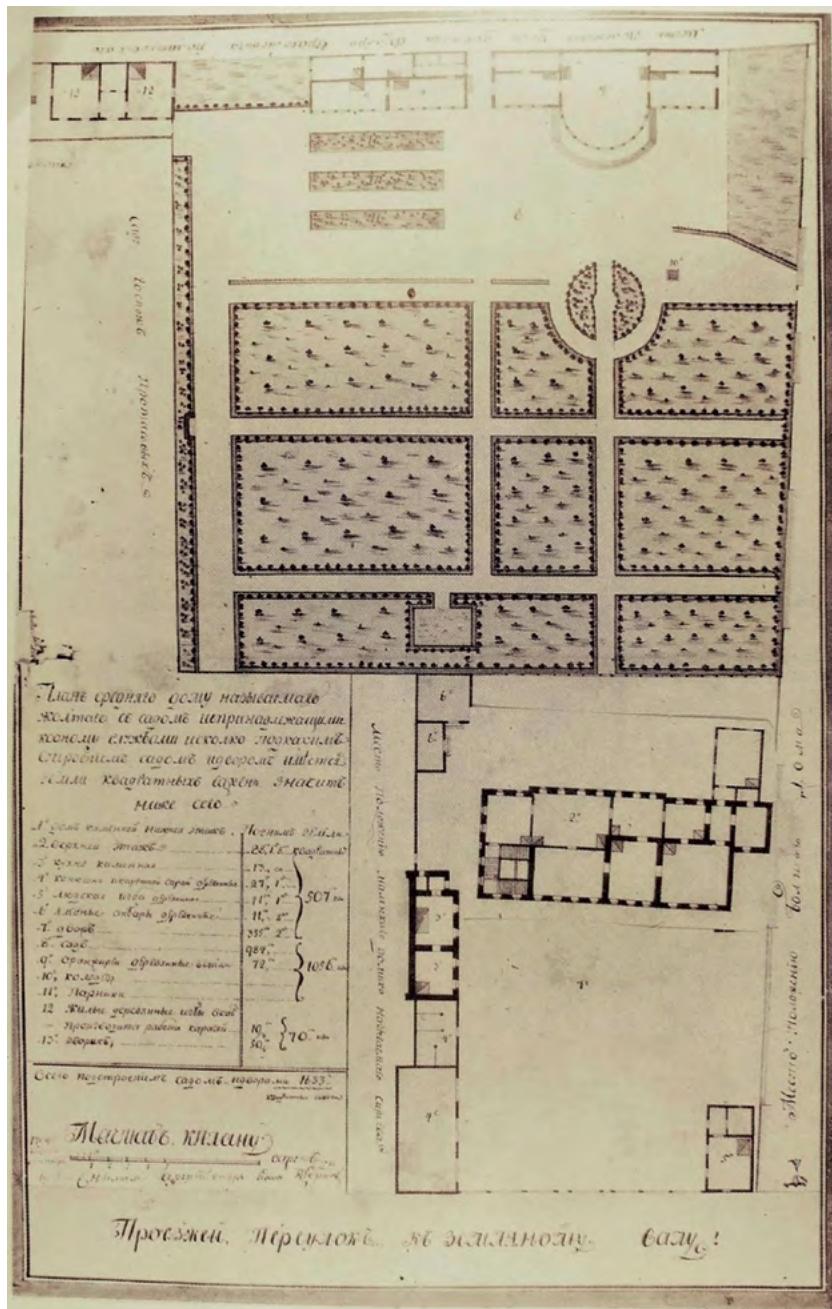
Памятники культуры. Новые открытия ПИСЬМЕННОСТЬ



Илл. 7. Западная часть московского юсуповского дворца (бывший «средний желтый» дом, где жили Пушкины). Вид с юга. Фотография автора



Илл. 8. План и фасад бывшего «среднего желтого» дома Юсуповых на Хомутовке. 1835 г. ЦГА Москвы



Илл. 9. «План среднего дома, называемого желтого...». Архитектор И. Некрасов. 1799 г. Иллюстрация из книги: Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. М., 1989. С. 228

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

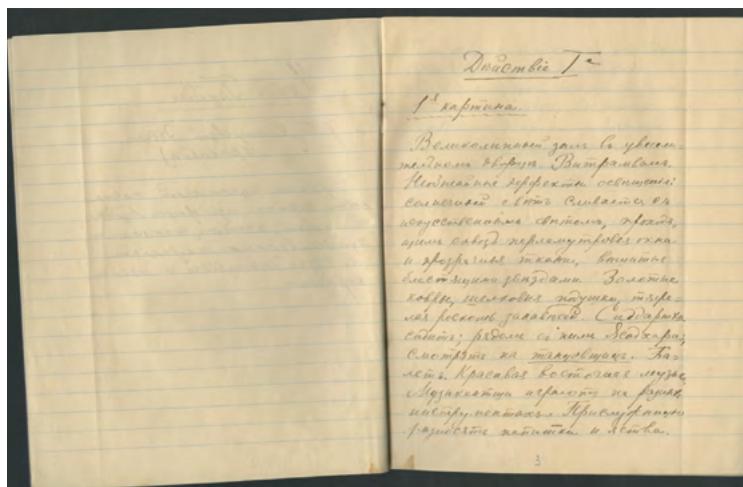
Андрей Владимирович Постников – кандидат исторических наук.

НЕИЗВЕСТНАЯ ИНСЦЕНИРОВКА «СВЕТА АЗИИ» ЭДВИНА АРНОЛЬДА: РУКОПИСЬ ПЬЕСЫ М.К. СТАНЮКОВИЧ «УХОД БУДДЫ» ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ*

Д.Н. Жаткин, В.В. Сердечная

Несмотря на то, что в последние десятилетия литература и культура Серебряного века активно исследуются в междисциплинарном поле искусствоведения и литературоведения, на культурной карте эпохи все еще остаются «белые пятна» неизученных, не введенных в научный оборот произведений.

В частности, к таким неизвестным произведениям относится пьеса М.К. Станюкович «Уход Будды», сохранившаяся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ф. 736, оп. 1, ед. хр. 169). Эта пьеса, предназначенная, вероятнее всего, для музыкального театра, была написана в 1900-е гг.; в аннотации указан жанр произведения: «Проект сценической постановки картин из жизни Будды, с музыкой, пением, танцами и художественными декорациями в двух действиях и шести картинах» (Станюкович, 1900: 2). Пьеса занимает 35 тетрадных страниц, исписанных от руки размашистым почерком на одной стороне листа (**илл. 1**), однако при этом включает в себя не только достаточно точный перевод отдельных частей поэмы, но и подробные описания мест действия и вставных номеров.



Илл. 1. Рукопись пьесы «Уход Будды», автор М.К. Станюкович. Фрагмент.
(Ф. 736. Оп. 1. Ед. хр. 169. Л. 3)

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда (проект № 24-18-00040 «Эволюция русского поэтического перевода в контексте идейных концепций литературных журналов второй половины XIX века»).

Автор пьесы Мария Константиновна Станюкович (1875 – 1942), дочь писателя К.М. Станюковича, была одаренной переводчицей и поэтессой, но публиковалась очень мало. Она увлекалась символизмом, общалась с К.Д. Бальмонтом, М.А. Волошиным, являлась автором слов романса М.Ф. Гнесина «Кто-то подходил неверными шагами...» (Пащенко, 2019: 43). Ее стихи, по свидетельству современницы О.В. Синакевич¹, хвалил в переписке А.А. Блок: «Отзыв был вполне благоприятный» (Блок в неизданной переписке..., 1982: 294)².

М.К. Станюкович выпустила отдельной книгой в издательстве «Вестника теософии» цикл стихов «Пути сновидений» (Станюкович, 1914); писала статьи и заметки об оккультизме (Опись фонда..., 1954). Также в ее переводе вышла книга Ч. Ледбiterа о ясновидении (Ледбитеर, 1914); сохранились записи о том, что М.К. Станюкович и М.В. Сабашникова переводили лекции Рудольфа Штейнера (Волошин, 2015: 153). Таким образом, можно говорить о ее причастности к теософскому сообществу.

Отметим, что в Российской национальной библиотеке имеются и другие материалы, связанные с творческой деятельностью М.К. Станюкович. В частности, это неопубликованные стихотворения (в том числе посвященные С.А. Лозинскому, О.В. Пассек и др.), рассказы и очерки, сценки, статьи, переводы поэзии П. Верлена, М. Метерлинка, Г. Лонгфелло, Г. Ибсена, А. Теннисона (Жаткин, Рябова, 2018), а также переводы прозы – с английского, итальянского, французского языков (Опись фонда..., 1954).

В советское время М.К. Станюкович не публиковалась; сохранилось ее письмо, написанное в 1942 году, незадолго до смерти, в блокадном Ленинграде и обращенное к властям города, – о выдаче денег или продовольственного пайка в счет гонорара за издания произведений ее отца (Письмо М.К. Станюкович..., 2017: 436).

Пьеса Марии Станюкович «Уход Будды» – адаптированный перевод-инсценировка поэмы английского литератора Эдвина Арнольда «Свет Азии» («The Light of Asia», 1879). Сэр Эдвин Арнольд (1832 – 1904) был поэтом и журналистом, знал множество языков, путешествовал по миру, несколько лет прожил в Индии и стал популяризатором индийской культуры.

Публицистическое и поэтическое наследие Арнольда обширно, однако в истории мировой литературы он остался, прежде всего, автором поэмы о жизни Будды «Свет Азии», ставшей вершиной его творческой биографии. Поэма, в которой были впервые изложены биография Будды и основы его учения в поэтической форме на английском языке, пользовалась феноменальным успехом, выдержала десятки изданий в Великобритании и США, активно переводилась на языки мира (в том числе на хинди), а также сыграла серьезную роль в распространении буддийской философии и идеологии в России на рубеже XIX – XX веков.

В таких регионах России, как Бурятия и Калмыкия, веками существовала буддийская традиция, однако для большей части страны особенности учения и

¹ Ольга Викторовна Синакевич (урожд. Яфа; 1876 – 1959), педагог, подруга М.К. Станюкович.

² Отзыв датирован публикаторами – «после 16 августа 1907 г.».

подробности легендарной биографии Будды часто раскрывались через труды зарубежных исследователей и писателей – в частности, для многих русских читателей открытие мира буддизма ознаменовало именно чтение поэмы Арнольда. Так, например, А.Н. Краснов писал: «Прочтите прекрасное сочинение Эдвина Арнольда “Свет Азии”, переведенное на русский язык. Из него можно себе составить ясное понятие, что такое учение Будды, каким высоким проповедником нравственности был этот человек для жителей Индии» (Краснов, 1898: 236). Преимуществом «Света Азии» для русского читателя была некоторая опосредованность восточных реалий и сюжетов европейской культурой, использование автором «понятийного аппарата христианства и европейской античности для жизнеописания основателя буддизма» (Зубкова, 2004: 258).

Среди русских авторов одной из первых на выход поэмы отозвалась Е.П. Блаватская, лично знакомая с Арнольдом (*Blavatskaia*, 1879); интерес к поэме сохранялся в теософских кругах, свидетельством чему стала и впервые публикуемая пьеса Марии Станюкович. Существует три полных перевода поэмы «Свет Азии» на русский язык, созданных в прозе – Александрой Анненской под редакцией В.В. Лесевича (*Арнольд*, 1890), в стихах – Иваном Сабашниковым (Юринским) (*Арнольд*, 1891) и Александром Федоровым (*Арнольд*, 1895).

Поэма Арнольда, удачно попавшая в контекст общего российского интереса к восточным учениям в конце XIX – начале XX века, привлекла также внимание Л.Н. Толстого и писателей «толстовского круга». Толстой дважды читал «Свет Азии» на английском языке – в 1887 и 1889 гг. (Библиотека Льва Николаевича Толстого..., 1972: 42), размышлял об особенностях различных изложений жизни Будды (Литературное наследство, 1979: 464), пересказывал поэму прозой в черновом варианте собственной статьи о Будде (*Толстой*, 1937: 540 – 543, 659 – 662). Поэма Арнольда упоминается в прозе и переписке А.И. Эртеля, о ней размышляет в письмах В.Г. Чертков, отрывки из произведений английского автора переводит А.П. Барыкова; поэму также рекомендовали для детского чтения (Что читать народу?..., 1906; О детских книгах..., 1908; *Рубакин*, 1914). Таким образом, «Свет Азии» в России стал заметным культурным явлением, во внимании к которому проявился интерес общества как к буддизму, так и к поэтической форме изложения экзотических легенд.

Во многих странах «Свет Азии» вызвал появление сценических интерпретаций. В частности, в 1887 г. в Вашингтоне состоялась премьера оратории Дадли Бака *«The Light of Asia»*; в 1892 г. композитор Изидор Лара поставил в Лондоне оперу *«La Luce dell' Asia»*, о которой отозвался доброжелательной рецензией Бернард Шоу (*Peiris*, 1970: 31); впоследствии «Свет Азии» был экранизирован в Индии (*«Prem Sanyas»*, 1925).

В России поэма «Свет Азии», как и автор ее, также вызывали интерес деятелей культуры. Об Арнольде вспоминала Айседора Дункан (*Дункан*, 1992: 50); название поэмы в перечне прочитанного записал в 1903 г. В.Э. Мейерхольд (*Мейерхольд*, 1998: 656). Музыкoved В.В. Ястребцев в воспоминаниях упоминал, что в 1907 г. рекомендовал Н.А. Римскому-Корсакову написать на сюжет «Света Азии» симфоническую поэму (*Ястребцев*, 1960: 428).

Таким образом, пьеса Марии Станюкович «Уход Будды» стала не случайным явлением, а вполне закономерным итогом внимания к поэме Арнольда в российском обществе.

Инсценировка Станюкович содержательно опирается на эпизоды третьей и четвертой частей поэмы Арнольда – яркий сюжетный поворот, когда Сиддхарта Гаутама понимает, что он должен навсегда покинуть свой запертый замок наслаждений, чтобы пойти по пути просветления.

Приведем содержание пьесы по действиям и картинам.

Действие I.

1-я картина:

- описание дворца Витрамван (авторский текст М. Станюкович);
- «Голоса ветров» (перевод песни дэвов из третьей книги «Света Азии»);
- описание сцены Ясадхары с Сиддартхой (авторский текст М. Станюкович);
- «Песня Читры» (перевод);
- монолог Сиддартхи (перевод);
- небольшой монолог одного из придворных (перевод).

2-я картина:

- описание сцены выхода Сиддартхи и Чанны в город (авторский текст М. Станюкович);
- полилог больного, Сиддартхи и Чанны (перевод);
- монолог Чанны (перевод);
- монолог Сиддартхи (перевод).

Действие II (с подзаголовком «Сны Ясадхары»).

3-я картина: описание сна Ясадхары – бык у городских ворот (авторский текст М. Станюкович).

4-я картина (с подзаголовком «2-й сон»): описание четырех магических существ и Ясадхары в городе (авторский текст М. Станюкович).

5-я картина (с подзаголовком «3-й сон»): описание сцены во дворце – Ясадхара ищет Сиддартху (авторский текст М. Станюкович).

6-я картина:

- описание покоев во дворце Сиддартхи (авторский текст М. Станюкович);
- монолог уходящего Сиддартхи (перевод из четвертой книги «Света Азии»);
- описание прощания Сиддартхи со спящей женой и его ухода (авторский текст М. Станюкович).

Интересно отметить, что если вначале пьеса представляется сугубо инсценировкой оригинала с его сокращением, то картины с 3-й по 5-ю, сны Ясадхары, поданы как свободная творческая переработка сцен снов царевны, где она становится сновидицей, важным героем истории. Когда же Станюкович переводит текст Арнольда, она сохраняет сдержанный лироэпический стиль, взвышенный и отстраненный. Такой перевод близок к оригиналу поэмы Арнольда и по форме, и по духу.

Описание первой сцены включает в себя и сценографические указания, и световые, и мизансценические, и задания для актеров. В этом описании немой сцены передано несколько сюжетных мотивов поэмы: в частности, то, что в окруже-

ние принца не допускались старые и больные люди; также передана атмосфера той почти варварской роскоши, которая описана в поэме достаточно подробно и воплощает соблазнительный путь мирских радостей, который Будда отринет.

Нужно отметить, что название дворца Витрамван в приведенном отрывке не соответствует английскому оригиналу (*Vishramvan*), однако следует тому, как его называют в своих переводах А. Анненская и А. Федоров, – очевидно, Станюкович была знакома с этими русскими переводами и ориентировалась на них.

Вместе с тем анализ фрагментов перевода-инсценировки убеждает, что Станюкович внимательно работала с подлинником поэмы Арнольда. Так, именно ее «песня ветра», т. е. песня духов-дэвов, пришедших напомнить принцу Гаутаме о важности духовного пути, – вне сомнения, наиболее точное и художественно выразительное из всех русских прочтений этого эпизода «Света Азии», созданных на рубеже XIX – XX вв. Подтвердим этот тезис на основании сравнительного анализа переводов первого краткена данной части поэмы.

Оригинал песни дэвов у Арнольда написан пятистопным ямбом с парной рифмовкой и изысканными аллитерациями на *w, r, f, s/st*:

We are the voices of the wandering wind,
Which moan for rest and rest can never find;
Lo! as the wind is so is mortal life,
A moan, a sigh, a sob, a storm, a strife (*Arnold*, 1879: 51)³.

Прозаический перевод Александры Анненской довольно точен; среди ее дополнений обращает на себя внимание разве что эпитет «легокрылый»: «Мы – голоса легокрылого ветра, который вздыхает по покое и никогда не может найти его. Знай! Каков ветер, такова и жизнь человеческая: вздох, стон, рыдание, буря, борьба» (*Арнольд*, 1890: 39).

В стихотворной версии Ивана Сабашникова размер оригинала меняется на трехстопный анапест, есть аллитерация на шипящие и на р:

Голоса наши – стоны ветров,
Ждем покоя мы: тщетны желания!
Голос жизни, как буря, суров,
В нем проклятья, и плач, и рыдания (*Арнольд*, 1891: 30).

Если в оригинале подчеркивается скорее мимолетность и суетность жизни, подобной бурному ветру (буддийский мотив иллюзорности сущего), то в интерпретации Сабашникова на первый план выходит романтический конфликт ветров с миром.

³ Подстрочный перевод:

Мы голоса странствующего ветра,
Которые просят отдыха, но отдых найти никогда не могут;
О! каков ветер, такова и смертная жизнь,
Стон, вздох, всхлип, шторм, борьба.

В переводе Александра Федорова игра с размерами и строфикой еще более фантазийная, к шестистопному ямбу добавляется двустопный ямбический рефрен после каждого двустишия:

Мы ветра легкокрылого живые голоса;
Вздыхает о покое он и молит небеса.
Покоя нет!

О смертный! Знай, что жизнь твоя подобна ветру: в ней
Все – буря, стон, рыдание, борьба слепых страстей –
Покоя нет! (Арнольд, 1895: 42).

Станюкович же в своей сценической переработке сохраняет и размер, и рифмовку, и, в существенной мере, стиль оригинала («Голоса ветра»).

Среди ярких страниц этого текста, оставшегося незаслуженно неизвестным, – драматичный монолог царевича во второй картине первого действия, по эмоциональной насыщенности близкий к шекспировским монологам: «О, скорбный мир! О, братья во плоти!».

На материале данного монолога можно уточнить переводческие стратегии Станюкович. Так, 32 стихам оригинала соответствует такое же количество стихов в переводе: соблюдается полная эквилинеарность. Переводчица соблюдает и эквиритмичность пятистопного нерифмованного ямба – эпического размера, который Арнольд наследует у Мильтона и Шекспира.

Она ищет достаточно точные эквиваленты для выражений Арнольда, не отстоящие далеко ни в области образной насыщенности, ни в области стиля, ни в уровне экспрессии. Вот несколько примеров удачных переводческих соответствий: «known and unknown of my common flesh» – «братья во плоти! / Все те, кого я знал или не знал»; «Of false delights and woes that are not fake» – «Обманых благ и необманых зол»; «Since, if, all-powerful, he leaves it so, / He is not good, and if not powerful, / He is not God?» – «О, если он могуч, но не спасет, / То он не добр, а если не могуч – / То он не Бог!».

Финал пьесы, представляющий собой сцену ухода Сиддартхи из дворца, исполнен драматического напряжения и достаточно точно передает событийный ряд оригинала.

Можно заключить, что пьеса Станюкович представляет собой одновременно и пример творческой переработки оригинала, его адаптации для сцены, и образец точного перевода – пожалуй, наиболее последовательно реализующего коммуникативные стратегии оригинального текста. Отрывки, переведенные Станюкович, показывают, что она могла бы создать свой вариант перевода поэмы, не уступающий более ранним, а скорее превосходящий их.

В процессе разысканий нам не удалось установить, для какого театра, режиссера или труппы Станюкович создала свою инсценировку с фрагментами перевода. Однако сохранившийся текст дает интересную перспективу несвершившейся театральной рецепции поэмы Арнольда в России.

Таким образом, можно говорить о введении в научный оборот еще одного текста, свидетельствующего о потенциальном направлении творческой рецеп-

ции поэмы Эдвина Арнольда «Свет Азии», а если шире, рецепции буддийской традиции в отечественной культуре начала XX в. Сокращенный перевод-инсциеровка Марии Станюкович, будучи лишь наброском возможной постановки, демонстрирует замечательное внимание переводчицы к деталям оригинала, следование стилю и слогу Арнольда, точную эквилинеарность и эквиритмичность, – те качества литературного перевода, которые в начале XX в. только формировались как требования в русской переводческой традиции.

ЛИТЕРАТУРА

Арнольд Э. Свет Азии (The Light of Asia) / Пер. А. Анненской под ред. В. Лесевича. СПб.: тип. и лит. В. Тиханова, 1890.

Арнольд Э. Свет Азии / Пер. в стихах А. М. Федорова; предисл. Э. Арнольда. М.: типолит. Д. А. Бонч-Бруевича, 1895.

Арнольд Э. Светило Азии, или Великое отречение. (Mahâbhinishkramana): Поэма / Пер. с англ. (с 38-го изд.) И. Юринского (И. М. С[абашни]кова). СПб.: типолит. Месника и Римана, 1891.

Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание. Т. 1. Книги на русском языке: В 2 ч. Ч. 1. А-Л. М.: Книга, 1972.

Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898 – 1921) / Подгот. текстов и comment. А. В. Лаврова, Н. В. Котрелева, Н. В. Лощинской, Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. Александр Блок: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1982.

Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 11. Кн. 2. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. 1906 – 1924 / Под ред. А. В. Лаврова. М.: Эллис Лак, 2015.

Дункан А. Моя жизнь. Моя Россия. Мой Есенин: Воспоминания. М.: Политиздат, 1992.

Жаткин Д. Н., Рябова А. А. К истории русской переводческой рецепции стихотворения Альфреда Теннисона «Мариана» (перевод М. К. Станюкович из фондов отдела рукописей Российской национальной библиотеки) // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Т. 7. № 4 (25).

Зубкова (Бычихина) Л. В. Теософское общество и «национальное пробуждение» в Южной Индии (конец XIX – начало XX в.) // Alaica: Сборник научных трудов российских востоковедов, подготовленный к 70-летнему юбилею профессора, доктора исторических наук Л. Б. Алаева / Отв. ред. О. Е. Непомнин. М.: Восточная литература, 2004.

Краснов А. Н. Из колыбели цивилизации: Письма из кругосветного путешествия. СПб.: тип. М. Меркушева, 1898.

Ледбитер Ч. Ясновидение / Пер. М. Станюкович. СПб.: издание журнала «Вестник теософии», 1914.

Литературное наследство. Т. 90. У Толстого. 1904 – 1910: «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. Кн. 2. 1906 – 1907. М.: Наука, 1979.

Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 1. Автобиографические материалы. Документы. М.: ОГИ, 1998.

О детских книгах: Критико-библиографический указатель книг, вышедших до 1 января 1907 г., рекомендуемых для чтения детям в возрасте от 7 до 16 лет / Сост. кружком преподавателей и писателей под ред. А. Анненской, В. Герда, Н. Лихаревой, С. Порецкого, Е. Репьевой, Е. Соломина и О. Флоровской. М.: кн. маг. «Труд», 1908.

Опись фонда К.М. Станюковича. Л.: Библиотека им. М.Е. Салтыко-ва-Щедрина, 1954.

Рубакин Н.А. Практика самообразования: (Среди книг и читателей): Опыт системы самообразовательного чтения применительно к личным особенностям читателей. М.: Наука, 1914.

Пащенко М.В. Станюкович Константин Михайлович // Русские писатели. 1800 – 1917: Биографический словарь. Т. 6. М.-СПб.: Большая российская энциклопедия; Нестор – История, 2019.

Письмо М.К. Станюкович А.А. Жданову, февраль 1942 г. // Ломагин Н. В тисках голода. Блокада Ленинграда в документах германских спецслужб, НКВД и письмах ленинградцев. М.: Язуа – каталог, 2017.

Станюкович М.К. Пути сновидений. СПб.: Гор. тип., 1914.

Станюкович М.К. Уход Будды (По «Свету Азии» Эдвина Арнольда). Пьеса в 2 д. и 6 карт. Автограф. [1900-е] // РНБ. Ф. 736 (Станюкович Константин Михайлович). Оп. 1. Ед. хр. 169. 35 л.

Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: [В 90 т.] / Под общей ред. В.Г. Черткова. Т. 86. Письма к В.Г. Черткову. 1887 – 1889. М.: Художественная литература, 1937.

Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения: В 3 т. / Сост. учительницами Харьковской частной женской воскресной школы Х.Д. Алчевской, Е.Д. Гордеевой, А.П. Грищенко [и др.]. СПб.: тип. Т-ва «Общественная польза», 1906.

Ястребцев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания: 1886 – 1908: В 2 т. / Под ред. А.В. Оссовского. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. Т. 2.

Arnold E. The Light of Asia, or Great Renunciation (Mahabhinishkramana). London: Trübner & Co, 1879.

[*Blavatskaia E.P.*] “The Light of Asia”. As told in verse by an Indian Buddhist // The Theosophist. 1879. № 1 (October).

Peiris W. Edwin Arnold. Brief account of his life and contribution to Buddhism. Ceylon, Kandy: Buddhist Publication Society, 1970.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дмитрий Николаевич Жаткин – профессор, доктор филологических наук, заведующий кафедрой перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет.

Вера Владимировна Сердечная – доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроисследования, Кубанский государственный университет.

УХОД БУДДЫ*
(по «Свету Азии» Эдвина Арнольда)¹

M.K. Станюкович

Проект сценической постановки картин из жизни Будды с музыкой, пением, танцами и художественными декорациями в двух действиях и шести картинах.

Действие I-е

I-я картина

Великолепный зал в увеселительном дворце Витрамван. Необычайные эффекты освещения: солнечный свет сливается с искусственным светом, проходящим сквозь перламутровые окна и прозрачные ткани, вышитые блестящими звездами. Золотые ковры, шелковые подушки, тяжелая роскошь занавесей. Сиддартха сидит; рядом с ним Ясадхара; смотрят на танцовщиц. Балет. Красивая восточная музыка. Музыканты играют на разных инструментах. Прислужницы разносят напитки и яства. От курильниц идет голубой дым. Одна дверь раскрыта в сад. Во время танцев одна из танцовщиц чувствует слабость. Она пошатнулась. Но уже много глаз это заметило. Несколько надзирателей подходят к ней, чтобы незаметно увести ее. Они боятся, как бы Сиддартха, от которого скрывают существование не только смерти, старости, но и болезни, не заметил внезапной слабости танцовщицы. Но он заметил и приподнялся со своего места. Музыка становится громче, танцы продолжаются. Потом танцы прекращаются. Все садятся отдохнуть. Двое слуг ставят тыкву с натянутыми на ней серебряными струнами на пороге двери, ведущей в сад. По шевелящейся листве видно, что веет ветер. Ветер перебирает струны тыквы и издает нестройные звуки. Все улыбаются, прислушиваясь. Но из нестройных звуков возникает аккомпанемент к словам, которые поет голос издалека. Нестройные звуки слышат все, но мелодию голоса и красоту аккомпанемента слышит один Сиддартха. Он прислушивается, на его лице глубокое внимание.

* Публикуется впервые.

¹ РНБ. Ф. 736 (Станюкович К.М.). Оп. 1. Ед. хр. 169. Станюкович Мария Константиновна. «Свет Будды» (По «Свету Азии» Эдвина Арнольда). Пьеса в 2 д. и 6 карт. Автограф. [1900-е]. 35 лл.

Голоса ветра

Мы – ветров перелетных тихий стон.
Зовем покой – наш зов не слышит он.
Знай, как и ветер, жизнь земных людей –
Лишь устремленье, вздох и вихрь страстей.

Откуда мы? Зачем? Кто может знать?
Откуда жизнь придет – уйдет опять?
Мы, как и люди, – тени пустоты...
Отрады нет в неверности мечты.

Отраду неизменность бы несла,
Когда б любовь навек верна была.
Но в жизни все как ветер, все пройдет.
На зыбкость струн изменчивость дохнет.

О, Майи сын! Скитаясь в скорбный час,
Мы стонем здесь – и нет веселья в нас:
Мы видели везде так много мук,
Очей в слезах и горько сжатых рук.

Но, плача, мы смеемся в тишине, –
Не знают люди: жизнь лишь сон во сне.
Кто скажет облаку: «Навеки стой»?
Кто может реку удержать рукой?

Но ты, спаситель всех, твой близок час!
Печальный мир с тебя не сводит глаз.
Мир слепоты в неведеньи скорбит.
Встань, Майи сын, и пусть твой дух не спит.

Мы – странствующих ветров зов глухой.
Подобный нам, блуждай, ищи покой.
Любя любовь, – отдав свою любовь.
Покинув все, – найди надежду вновь.

Так мы поем в сверкающих струнах.
Поем тебе: ты чист в земных делах.
И, прочь летя, роняем тихий смех
Над мимолетным сном твоих утех.

Ясодхара смотрит на Сиддартху и берет его за руку. Девушки подходят и садятся в кружок. Одна из них, Читра, берет музыкальный инструмент и, аккомпанируя себе, поет.

Песня Читры

Есть иная страна – мы ее не видали,
В ней цветет красота.
Там любовь раскрывает нездешние дали,
Там бессмертна мечта.
Полети на коне быстролетном, чудесном,
На волшебном коне
К людям светлым, далеким, чужим, неизвестным,
Что живут в той стране.
Эти люди бледны, но в очах их сверкает
Неустанность огней:
Солнце пламень им шлет, когда лик свой склоняет
Ночью в бездны морей.

Сиддартха

Как твой рассказ напоминает мне
Далекий ветер на струнах, о Читра!
Ясодхара, отдан свой жемчуг ей.
Жемчужина, о, так ли мир обширен?
Что за страна, где солнце в глубину
Бездонных вод торжественно заходит?
Там есть сердца, неведомые нам,
И грустные, печальные, быть может?
Как я дивлюсь, когда светило дня
Идет с востока блещущей дорогой...
Кто первый шлет лучам его привет?
О, кто те дети радужного утра?
В твоих объятьях, светлая жена,
Как часто я мечтал – с заходом солнца
Перенестись на пурпурный закат
И сумрака детей вблизи увидеть.
Там, верно, есть достойные любви!
О, как не быть! Горит во мне стремленье,
Твой поцелуй его не заглушит.
Ты о волшебных странах знаешь, Читра.
О, где, скажи, тот быстроногий конь?
Чтоб на него вскочить – отда姆 дворец я.
Помчаться вихрем! Видеть мир земли!
Нет; обернуться ястребом хочу я, –
Его владенья больше, чем мои!
Хочу стрелой взлететь на Гималаи,

Где красный отблеск медлит на снегах...
Напрячь свой взор, и все вокруг увидеть...
Зачем так мало я искал и знал!
Что там лежит за медною оградой?

Один из придворных

Сначала город, о прекрасный принц,
А после ряд садов, и рощ, и храмов,
Потом поля, потом опять поля.

Сиддартха

Отдайте же приказ, чтобы запряг
Мне Чанна завтра утром колесницу.
Хочу свои владенья осмотреть.

2-я картина

Сиддартха в одежде купца и Чанна (возница царевича) переодетый. Они только что сошли с моста, оставив позади себя городскую улицу, и идут по дороге. Раздается вопль. В стороне от дороги стонет и мечется больной. Он сиится приподняться и не может. Сиддартха подбегает к нему, приподнимает его, кладет его голову к себе на колени и старается его успокоить.

Больной

О, помогите, помогите встать!
Иль я умру и не дойду домой!
О, что за муки! Помогите мне!

Сиддартха

Брат, что с тобой? Скажи мне, что с тобой?
И отчего же ты не можешь встать?
О, Чанна, отчего он стонет так,
И хочет, и не может говорить?

Чанна

Увы, царевич, этот человек
Ужасно болезнью поражен.
Все в нем в расстройстве. В жилах кровь его
Уж не течет здоровою струей,
Но, как огонь, волнуется, кипя.
И сердце бьется, точно барабан, –
Неровно, – под неопытной рукой...
Как тетива слабеет, соскользнув,

Памятники культуры. Новые открытия

ПИСЬМЕННОСТЬ

Так мускулы ослабли. Силы нет,
И красота покинула его.
Он мечется, чтоб боли утишить...
И вот, смотри, в крови глаза его
Вращаются... Зубами он скрипит
И дышит, как в удушливом дыму.
Он хочет умереть, но не умрет,
Пока болезнь свой круг не совершил
И нервы не убьет, а с ними – жизнь.
Все струны в нем порвутся... и когда
Он ощущать не будет ничего,
Болезнь уйдет, чтоб поразить других.
Нет, государь, нет, не держи его!
Ты можешь заразиться! Даже ты!

Сиддартха

(продолжая поддерживать больного)

И есть еще такие? Много их?
И может так со мною быть, как с ним?

Чанна

Царевич! Может приходить болезнь
Под разными обличьями – ко всем!
Проказа, паралич и лишай,
Водянка, лихорадка и нарыв –
Живое тело могут поразить.

Сиддартха

И незаметно входит в нас болезнь?

Чанна

Как хитрая змея, она скользит,
И жалит незаметно, и в кустах
Тихонько ждет, чтоб выскочить из них,
Иль в чаще прячется... А иногда,
Как молния, случайно налетит,
Щадя одних и унося других.

Сиддартха

Так, значит, в вечном страхе все живут?

Чанна

Царевич, да! Все люди так живут.

Сиддартха

Никто сказать не может: я засну
Здоровым и опять проснусь таким?

Чанна

Никто.

Сиддартха

И, стало быть, болезни все
Приходят незаметно, как хотят...
А там – больное тело, скорбный дух,
А там и старость?

Чанна

Если до нее –
Так долго! – может человек дожить.

Сиддартха

Но те, кто мук не могут выносить,
Иль не хотят, – и ищут им предел,
Иль, если могут вынести, как он,
Но в слабости способны лишь стонать
И стариться... – какой же им конец?

Чанна

Все умереть должны, царевич, все!

Сиддартха

Как – умереть?

Чанна

Потом приходит Смерть,
Тем иль иным путем, и в час любой,
Немногие стареют. Большинство
Страдать должно. А умирают все.

Сиддартха

Такой конец постигнет всех живых?

Чанна

Да, всех. И тот, кто на костре сожжен,
И чьи останки так невелики,

Что ворон ими сыт не может быть, –
Когда-то ел, смеялся, пил, любил...
Затем, – кто знает? – ветер ли подул,
Или нога скользнула, иль в воде
Была зараза... иль укол змеи,
Сталь, холод, черепица, рыбья кость –
И жизни нет, и умер человек.
Нет больше радостей, желаний, мук...
Его уж не разбудит поцелуй.
Что пламя для него? Не слышит он,
Как на костре его сгорает прах,
Не чувствует курений аромат,
Во рту нет вкуса, слуха нет в ушах,
Глаза ослепли... Близкие вокруг
Рыдают, безутешные, над ним:
Он, светоч, – жертва грозного костра
Или добыча страшная червей!
И это – участь общая для всех;
Все умирают: добрый и дурной,
А после снова начинают жить,
Но где и как, – Бог весть, – а после вновь
Страданья, и разлука, и костер –
Вот жизни нашей весь круговорот!

Сиддартха

(обращает свои глаза, в которых сверкают слезы, то к небу, то к земле. Потом в глазах его загорается надежда)

О, скорбный мир! О, братья во плоти!
Все те, кого я знал или не знал,
Попавшие в сеть смерти и тоски,
И жизни, с ними связанный навек!
Я вижу – велика земная скорбь!
И радости – напрасны, и блага
Земные – пусты, и огромно зло.
За радость – горе, старость – за расцвет,
Разлука – за любовь и смерть – за жизнь.
За смертью новых жизней длинный ряд,
Круговорот земного колеса –
Обманных благ и необманных зол.
И я был обольщен, любил я жизнь,
И жизнь была, как ласковый поток,
Стремящийся на солнечный покой...
А между тем безумные струи
Так весело текут среди цветов

Затем лишь, чтобы слить свой яркий блеск
С соленой мутью плещущих морей!
Долой покров блестящий! Я, как все,
Зову богов, не внемлющих мольбам,
Небрежных к людям... Помощь быть должна!
Для всех живущих – помощь быть должна!
Быть может, и богам она нужна?
Они слабы – и не спасают нас,
С тоской зовущих... Если бы я мог,
Я б не позволил плакать никому!
Как! Брама создал мир – и мир скорбит?
О, если он могуч, но не спасет,
То он не добр, а если не могуч, –
То он не бог! О, Чанна, прочь, назад!
Довольно мне! Довольно видел я!

Действие II-е

Сны Ясодхары

3-я картина (1-й сон)

Улица древнего индийского города. Видны городские ворота. Ясодхара на первом плане. Белый бык с широко расставленными ветвистыми рогами медленно идет. У него на лбу сверкает яркий драгоценный камень. Бык идет навстречу к Ясодхаре по направлению к воротам. Люди, появляющиеся тут и там на улице, пытаются остановить быка, но не могут, и отступают бессильно. Из храма Индры раздается голос: «Если вы его не остановите, слава этого города погибнет!». Эти слова должны быть произнесены необычайно, так, чтобы впечатление от них получалось пронизывающее. Как эти слова, так и всю сцену, должна сопровождать музыка. Ясодхара с громким рыданьем бросается к быку, обвивает руками его шею, борется с ним и кричит людям: «Заприте ворота, заприте ворота!» Люди кидаются к воротам, но бык издает мычанье, легким движением высвобождает из рук Ясодхары свою голову, бросается к воротам, сбивает с ног сторожей и исчезает. Вся сцена должна быть проникнута странным колоритом фантастической красоты. Движения людей должны быть нереальны, как во сне, когда человек хочет бежать, но точно какая-то сила его останавливает.

4-я картина (2-й сон)

Живописный индийский город, изображенный в виде красивой панорамы. На городских воротах развевается золотое знамя Индры. С неба спускаются четыре Существа, чудесные, прекрасные, с ярко-горящими глазами; они похожи на властителей земли. Их окружает толпа небесных духов, – все это в затуше-

ванных, легких тонах. Четыре Существа должны разместиться вверху, так, чтобы их было хорошо видно. Ясадхара находится все время на переднем плане. Она – вся внимание и экстаз. Когда Существа спускаются и останавливаются над городом, знамя Индры падает, и тогда поднимается другое, чудесное, фантастическое знамя; все складки его, переливаясь, сверкают огнем рубинов и серебряными нитями. На знамени начертаны новые слова и великие изречения, приносящие людям радость. Эту радость и эти слова нельзя, конечно, изобразить с помощью знамени, но их можно отчасти представить в движениях появляющихся людей; главным же образом – всю эту сцену должна сопровождать музыка, выражаяющая настроение мудрого откровения и всеобщей радости при этом. Проносится ветер, раскрывающий и колеблющий складки знамени, и чудесные цветы, небывалой окраски, массами падают на землю. На фоне музыки звучит чей-то голос: «Время близко! время близко!».

5-я картина (3-й сон)

Спальня Ясадхары и Сиддартхи во дворце Витрамван. Пурпурный и голубой занавес, вышитый золотом. Три ступени ведут в альков с балдахином. Постель убрана серебристыми тканями. Ясадхара в испуге поднимается и садится на постели. Она ищет Сиддартху и вместо него находит его несмятую подушку и одежду. Она схватывает пояс Сиддартхи, опоясывается им, но пояс превращается в змею и жалит ее. Запястья на ее ногах – падают. Кольца раскрываются и спадают. Жасмины выпадают из ее волос и превращаются в пыль. Ложе падает. Пурпурная занавесь раздергивается. Раздается рев белого быка. Где-то вдали взвивается вышитое знамя... И снова раздается крик: «Время близко! Время близко!». Музыка, сопровождающая всю эту сцену, насквозь проникнута мистическим ощущением шаткости всего, что имеет форму.

6-я картина

Большой покой во дворце Сиддартхи. Голубая с пурпурными полосами, затканная золотом занавесь и ступеньки, ведущие в альков; там в тени под балдахином тонет ложе, на котором спит Ясадхара.

Сиддартха стоит посредине зала и смотрит в огромное окно, в котором сверкает луна рядом с созвездием Рака.

Сиддартха

Я ухожу отсюда – час настал!
Ты спиши, но странным сном зовешь меня
К тому, что мир спасет, нас разлучив...
Горящее в молчании небес
Мое предназначение – я прочел.
Я для него пришел. И ночь, и день –

Все лишь к нему вело. Я свергну в прах
Венец, мне данный... Не приемлю царств,
Которым меч блестящий нужен мой.
Кровавые колеса колесницы
Не повлекут меня в победный бой.
Не кровью имя я отмечу – нет!
Стопой безгрешной по путям земли
Пойду... Мне ложе будет – прах земной.
Жилище мне – пустыня... И друзья –
Ничтожные созданья... Облекусь
В одежду путника... Как нищий я
Питаться буду, укрываясь в мрак
Пещер глухих и гущины лесной...
Пусть будет так! Затем, что скорбный стон
Всех, кто живет, достиг моих ушей,
И жалости полна душа моя,
Полна участья к горести людской.
И, если есть спасенье, – я спасу
Борьбой и высшим отреченьем мир.
Кто из больших и маленьких богов
Могуч и добр? И кто видал богов?
И что они свершили для людей?
Зачем молиться, для чего давать
От зерен жатвы взнос обычный свой,
И стонущую жертву убивать,
Творить заклятья, храмы воздвигать,
Откармливать жрецов и слать мольбы,
Взывая к Вишну, Сиве, Сурии?..
Они спасти не могут никого,
Ни даже самых лучших – от тоски,
От лести и мольбы, как дым, пустой.
И кто из братьев из-за них избег
Любви уколов, горя и потерь,
Страстей безумных, старческих утрат
И страшной, темной смерти, – а за ней
Того, что ждет, – пока круговорот
Не принесет опять иную жизнь
С такими же страстями и тоской
И с теми же заблуждениями, как встарь?
И кто из милых мне сестер обрел
Плоды всех песнопений и постов?²
Чьи родовые муки облегчил

² В рукописи имеется приписка карандашом, позволяющая читать стих иначе: «Плоды священных песней и постов». – Д.Ж., В.С.

Священный дар листвы и молока?
Добры и злы бывают боги, но
Они всегда слабы в своих делах,
Безжалостны и жалки все они
И связаны, как люди, колесом
Рождений новых, вечных перемен.
Так учат нас писанья прежних дней,
Что где-то, некогда явившись, жизнь
Свой круг свершает, поднимаясь вверх:
Пылинка, мошка, червь, и гад, и зверь,
И человек, и демон, дэва, бог,
И снова – прах и пыль... Все мы сродни
Всему, что есть. И если можно снять
Проклятье – мир узнает новый свет
И облегченье в жуткой темноте,
Несущей злобу и холодный страх.
О, если бы найти спасенье всем!
О, есть возможность! И спасенье – есть!
Все мерзли, но один извлек огонь,
Таившийся в кремне, священный дар, –
Сокровище живительных лучей.
Как волки, ели мясо, – но один,
Посеял зерна, пищу людям дал.
Все бормотали глухо, но один
Оформил речь... Явились письмена...
Что получили братья не ценой
Борьбы, исканья, добровольных жертв?
О, если б тот, кто счастлив и велик,
Богат, здоров, свободен, – кто рожден
Повелевать и быть царем царей,
Кто в жизни не устал, но рад заре,
Кто не пресыщен пиршеством любви,
Но жаждет новых радостных утех,
Тот, кто не стар, чья мудрость не мрачна,
Кто любит славу, блеск и красоту,
Кто лучшее на свете может взять, –
О, если б человек такой, как я,
В ком нет ни горя, ни нужды, ни мук,
Кто лишь страдает муками других,
О, если бы такой, кто б мог отдать
Так много, отдал все, любя людей,
Исканью правды посвятил бы жизнь
И ключ к спасению отнял у небес,
Или у ада, – где бы ни был он,

Таящийся, быть может, здесь, вблизи, –
О, верно б, наконец, когда-нибудь
Упал покров для жадно-ждущих глаз,
И новый путь открылся бы ему,
И не напрасно б он отринул мир,
И, смерть поправ, он Смерть бы победил.
Так я свершу. Есть царство у меня
Любимое – и я его отдаю.
Биенъем сердца я отвечу всем,
Кто страждет, всем, мне ведомым иль нет,
Кто есть иль будет мой, миллионам тех,
Кого спасу я жертвою своей.
О, зов светил! Иду! Земля скорбей!
Тебе свою я юность отдаю,
Мой трон, и радость дней златых, ночей,
Дворец утех и, что больней всего,
Твоих объятий рай, царевна-свет!
Но я, спасая мир, спасу тебя,
Кого под сердцем носишь ты, спасу –
Мое дитя, наш скрытый цвет любви,
Меня способный мужества лишить...
Жена! Дитя! Отец! Народ! Должны
Со мной на миг вы горечь разделить,
Чтоб свет взошел и всем предстал закон!
Все решено теперь... Я ухожу
И не вернусь, покуда не найду
Все, что ищу я в пламенной борьбе.

Походит к ложу, прикасается головой к ногам спящей Ясодхары, наклоняется над ней в немом прощанье; трижды обходит вокруг ложа, как вокруг алтаря, приложив руки к сердцу; три раза хочет уйти и три раза возвращается назад, не в силах уйти; наконец, закрывает лицо одеждой, поднимает занавес и исчезает.

ЭЛЬГА ЛИНЕЦКАЯ. НЕИЗВЕСТНЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Т.Н. Чернышева

Имя Эльги Львовны Фельдман-Линецкой (1909 – 1997) одно из самых известных переводческих имён второй половины XX века. Её переводы с французского, английского, немецкого, итальянского, испанского языков вошли в золотой фонд русской литературы. Список их, опубликованный в 2011-м году издательством «Петрополис» в книге «Эльга Линецкая. Избранные переводы»¹, занимает без малого 20 страниц. Среди авторов: Паскаль, Ларошфуко, Буало, Шекспир, Марло, Теккерей, Готорн, Фейхтвангер, Боккаччо, Пиранделло, Тирсо де Молина. Однако мало кто знает, что практически всё это переведено и вышло в свет после 1956-го года. В 1956-м они с мужем² вернулись из Кимперсая в Ленинград, «Детиздат» выпустил роман Джека Линдссея «Восстание на золотых приисках»³, где четыре главы перевела она, и началась другая жизнь.

За предыдущие двадцать лет у Эльги Львовны Фельдман-Линецкой были опубликованы:

в 1936 году – короткий рассказ Ги де Мопассана «Дьявол», переведенный еще в студенческие годы в семинаре Александра Александровича Смирнова⁴ и включенный им в сборник избранной прозы Мопассана, который он же и подготовил для издания в Ленинградском отделении ГИХЛа⁵;

в 1949 году – короткий рассказ Оноре де Бальзака «Фачино Кане», также переведенный в семинаре А.А. Смирнова и включенный им в готовившийся сборник⁶;

в 1950 году – новелла Альфреда де Мюссе «Мими Пенсон»⁷, опубликованная при содействии А.А. Смирнова: письма Фридриха Шиллера № 196 – 198, 200, 202 – 247⁸, которые прислала в Кимперсай, поделившись издательским заказом с Эльгой Львовной, ее коллега и друг, литературовед, переводчик Т.Ю. Хмельницкая⁹;

¹ Эльга Линецкая. Избранные переводы. – Издательский дом Петрополис, СПб, 2011.

² Имеется в виду второй муж Эльги Львовны Фельдман-Линецкой, Ионатан Евсеевич Линецкий. Первый муж, с лета 1925-го до начала 1927-го года: Николай Давидович Поташинский (1907 – 1983; лит. псевд.: Николай Оттен) – писатель, литературовед, критик, переводчик, один из составителей альманаха «Тарусские страницы» (совместно с К.Г. Паустовским, Н.В. Панченко, В.В. Кобликовым и А.А. Штейнбергом).

³ Линдсей, Джек. Восстание на золотых приисках, роман – М., Детиздат, 1956. – Пер. с английского, гл. I – XIV – В. Голант, гл. XV – XVIII – Э. Линецкая.

⁴ Александр Александрович Смирнов (1883 – 1962) – вёл переводческий семинар при филологическом факультете ЛГУ, в котором занималась Э.Л. Линецкая.

⁵ Мопассан, Ги де. Избранные произведения. – Л. ГИХЛ, 1936.

⁶ Бальзак, Оноре. Избранные произведения. – Л. : Лениздат, 1949.

⁷ Мюссе, Альфред де. Французская новелла XIX века. – М., ГИХЛ, 1950.

⁸ Шиллер, Фридрих. Собр. соч. 8 том. – М. – Л., ГИХЛ, 1950.

⁹ Тамара Юрьевна Хмельницкая (1906 – 1997) – переводчик, литературовед, ученица В. Шкловского, Ю. Тынянова, А. Белого.

в 1951 году – опубликован роман Эмиля Золя «Его превосходительство Эжен Ругон»¹⁰, где восемь глав выходят в её переводе под псевдонимом Э.Л. Линецкая; и, наконец, в 1952 году – в журнале «Звезда» в № 9 – 10¹¹ печатается роман американского писателя Ллойда Брауна «Железный город»¹², переведенный в соавторстве с Ю.В. Ковалевым¹³.

Итого. За 14 лет, с 1936 по 1950 год: три крохотных рассказа и часть заказа Т.Ю. Хмельницкой, переданного ею Эльге Львовне на свой страх и риск. С 1951 по 1956 год: две половины больших романов, опубликованные под другой фамилией. И это всё. И это уже было чудо. Во времена, когда на фотографиях закрашивали лица, когда уничтожали тиражи уже изданных книг, если автор попадал в разряд врагов народа, требовалось немалое мужество для того, чтобы включить в сборник, поделиться заказом, вставить в издательский план имя человека, осужденного по статье 58.10, какая числилась в личном деле Эльги Львовны.

14 декабря 1933 года Эльга Фельдман была арестована по ложному обвинению в организации контрреволюционного заговора и решением Тройки приговорена к трём годам условного срока¹⁴. Причиной такого мягкого приговора стало резкое ухудшение здоровья: обострившийся за время следствия туберкулез и начинавшийся перитонит¹⁵. В феврале 1933 года, до убийства Кирова и «ленинградских чисток», подобное послабление было еще возможно. Ионатана Евсеевича Линецкого, арестованного по тем же обвинениям, та же Тройка приговорила к трем годам исправительных работ в «концлагере»¹⁶. Срок он отбывал под Москвой в Дмитлаге на строительстве канала Москва – Волга. После окончания строительства в июле 1937 года был освобожден «с поражением в правах» и направлен на завод в город Буй под Костромой. Эльга Львовна уехала вместе с ним, с тех пор они не расставались. Из Буя переехали в Куйбышев. До июля 1941 года Линецкий работал инженером на строительстве Куйбышевского гидроузла НКВД. Жили в Куйбышеве и в поселке под Куйбышевым под названием Красная Глинка¹⁷. Оттуда переехали в Казахстан, в Актюбинскую область, где Линецкий получил должность инженера, а позднее начальника ремонтно-механического цеха при никелевом руд-

¹⁰ Золя, Эмиль. Его превосходительство Эжен Ругон, роман. – М. – Л., ГИХЛ, 1951. – Пер. гл. I – VIII – Э.Л. Линецкая, гл. IX – XIV Е.А. Лопырева.

¹¹ В 1951 г. главным редактором «Звезды», позволившим подписать договор с Эльгой Фельдман, был Валерий Павлович Друзин.

¹² Браун, Ллойд. Железный город, роман. Звезда, 1952, № 9 – 10. – Сокращенный перевод с английского Ю. Ковалева и Э. Фельдман – Линецкой.

¹³ Юрий Витальевич Ковалёв (1922 – 2000) – литературовед, переводчик, редактор, профессор кафедры зарубежных литератур Ленинградского (позднее Санкт-Петербургского) университета; муж Лии Евсеевны Линецкой

¹⁴ УКГБ по Ленинградской области / ДЕЛО П – 44 464.

¹⁵ Выписка из Акта медицинского обследования в ДПЗ от 15 декабря 1933: Невроз сердца, пневмосклероз, туберкулезн. огранич. передвиг., множ. сухие хрипы.

К физическом труду негодна

Пребывание в условиях Северного климата: не может

Следовать этапом пешком: ограничено.

¹⁶ Так в тексте обвинительного заключения.

¹⁷ Из дневника Эльги Львовны 1941 года: «Толину лабораторию закрыли... Нашел работу ... под Куйбышевым», – речь о поселке Красная Глинка, где находились временные механические мастерские Куйбышевского гидроузла.

нике Кимперсайского рудоуправления НКВД. Много позже Эльга Львовна не раз говорила, что они с мужем считали это всё счастливым везением: случись им оказаться в тюрьме по такому обвинению в декабре не 33-го, а 1934-го, их неминуемо ждал бы расстрел.

Так или иначе, в те двадцать лет арестов, страхов и ссылкой жизни, особенно трудной в казахской степи, Эльга Львовна переводила, главным образом, для себя, и главным образом, стихи. Потому что любила поэзию, потому что стихи можно переписать из книги в блокнот и увезти с собой. Что она и делала всякий раз во время своих коротких поездок к родителям в Ленинград. Случались эти поездки редко. Помехой были и поднадзорное положение мужа, и бедность, и обострения туберкулеза. Тем более, она использовала любую возможность. До сих пор сохранились несколько тетрадей и записных книжек, заполненные её рукой. Там Аполлинер, Верлен, Виалар, Китс, Кристина Россетти... Прозу для себя она взялась переводить всего раз, когда в заводской библиотеке нашла томик «Мыслей» Паскаля. С тех пор каждый день – в течение года, не меньше, – проводив мужа на работу, садилась за единственный в их комнате обеденный стол и, с библиотечным же словарём, принималась за своё дело. Комната была в бараке, в квартире на 29 семей, где, кроме них, «социально враждебных белоподкладочников», жили «социально близкие» поселенцы, отсидевшие свои сроки по уголовным статьям. По воспоминаниям Эльги Львовны, ей не раз приходилось откладывать книгу в сторону и, после очередной кухонной драки, вынимать из чьей-нибудь головы бутылочные стекла, бинтовать порезы, смазывать йодом ссадины и т.д., что, впрочем, не смягчало их к ней отношения. Таков был фон. (В 1955-м году, когда, после собрания секции, на котором одобрили ее вступление в Союз писателей, она торопилась на вокзал, боясь опоздать на обратный поезд, кто-то из участников обсуждения с завистью ей сказал: «Хорошо вам там, в Казахстане, – сиди, переводи, сколько хочешь, кого хочешь. Нам тут приходится брать что дают и спешить к сроку».) Первый вариант перевода «Мыслей», привезённый из Кимперсая, в шестидесятых она *за ненадобностью* отдала пионерам, собиравшим по квартирам макулатуру. В 1974 г., уже в 65 лет, восстановила отдельные фрагменты для книги «Ларошфуко. Максими. Лабрюйер. Характеры. Паскаль. Мысли»¹⁸. Полный перевод, с вступительной статьей и комментариями И.Е. Бабанова¹⁹, вышел в 1995-м²⁰. Это была последняя переводческая работа Эльги Львовны, названная Александрой Марковной

¹⁸ Фрагменты в книге: Ларошфуко. Максими. Лабрюйер. Характеры. Паскаль. Мысли. – М. Худ. лит., 1974. – БВЛ.

¹⁹ Игорь Евгеньевич Бабанов (1936 – 1994) – литературовед, историк, переводчик, редактор первого полного издания «Мыслей» Паскаля.

²⁰ Первое полное издание на русском языке: Блез Паскаль. Мысли. – Северо – Запад, СПб, 1995.

Косс²¹ идеальным, «зеркальным» переводом, читая который и сравнивая его с оригиналом в какой-то момент вдруг перестаешь различать, на каком языке прочел фразу.

Среди переводов из английской поэзии конца 1930-х – начала 1950-х гг. сохранились переведённые в 1938-м году восемь сонетов Шекспира. Они были опубликованы в 2004 г. на сайте Олега Юрьева и Ольги Мартыновой «Новая камера хранения», в 2011 г. – в книге «Эльга Линецкая. Избранные переводы», в 2018 г. – в антологии «Чернильной вязью жизнь продлю тебе. Из переводов Эльги Линецкой»²². Сохранилась Кристина Россетти. А недавно, в ноябре 2024 г. в бумагах Ноэми Львовны Фельдман, младшей сестры Эльги Львовны, обнаружились две страницы машинописи, с переводом из Томаса Харди («*In Tenebris*») и из П.Б. Шелли («Виденья давних лет», в оригинале: *Time Long Past*)²³, а также остатки отрывного блокнота. Из блокнота вырваны почти все листки, на обрывке в верхнем углу можно прочесть: *Keats*. На оставшихся – переписанные рукой Эльги Львовны две баллады из «Ирландских мелодий» Томаса Мура: *Go Where Glory Waits Thee; Rich And Rare Were The Gems She Wore*, – и перевод. Баллада здесь публикуется только одна: «Иди – куда влечёт тебя»²⁴. Вторая, начинающаяся строфой: «Богат был её несравненный убор, // И посох сверкающий радовал взор, // Но блеск драгоценных камней и наряда // Тускнел перед пламенем гордого взгляда», – осталась незавершённой.

²¹ Александра Марковна Косс (1934 – 2010) – ученица Э.Л. Линецкой; переводчик стихов и прозы с французского, испанского, галисийского, португальского языков, занимавшаяся также теорией литературного перевода; преподаватель; автор блестящей мистификации «Ослиная кожа. Стихи и проза из тетради в сером сафьяновом переплете, принадлежавшей Генриху Александру Ульстру, драгунскому ротмистру, изданные его дальним родичем» (Л., 1990).

²² Сонеты XII, XXIX, LXV, LXXI, CXXX из тетради 1938 г. и еще три LXXIII, LXXXI и CXIV, исправленные или переведенные позже, сохранившиеся в старой машинописи, впервые увидели свет в 2004 году, когда их опубликовали на своем сайте «Новая камера хранения» Ольга Мартынова и Олег Юрьев http://www.newkamera.de/ostihah/chernysheva_linezkaia.html. В книге: Эльга Линецкая. Избранные переводы. Составление, статья: Михаил Яснов. Петрополис, 2011 – сонеты XXIX, LXV, LXXIII, LXXXI и CXIV. В книге: «Чернильной вязью жизнь продлю тебе». Из переводов Эльги Линецкой. Антология, 2018 год. Составление: Всеволод Багно, Александр Волков. Вступительная статья «Рассказ о жизни, трудах и обыкновениях Эльги Львовны Линецкой». Всеволод Багно. Центр книги Рудомино, 2018 – сонеты XII, XXIX, LXIV, LXV, LXXI, LXXIII, LXXXI, CXXX.

²³ Здесь публикуются впервые.

²⁴ Здесь публикуются впервые. Исправления в последней строфе помогла прочесть Надежда Сергеевна Соколова (Леона).

Томас Харди

IN TENEBRIS²⁵

Percussus sum sicut foenum, et aruit cor meum.²⁶

Псалом 101

Зимы оскал.
Но боль моей потери
С ней не ворвётся в двери:
Я отстрадал.

Побил мороз
Цветы. Не внове это:
Я на поминки лета
Гляжу без слёз.

Страх озабил,
Ослабил птичы крылья.
Но что мне их усилия
Я сам без сил.

Иззябший лес.
Но те, с кем был я дружен,
Льду не прибавят стужи:
Их след исчез.

Снег застит свет.
Но для любви и горя
Грудь нынче на запоре:
Там сердца нет.

Тьмы черный сход.
Но смерть давно привычна
Тому, кто безразлично,
Всё взвесив, ждет.

*

²⁵ Лат.: во мраке. Псалом 87, ст. 7: Ты положил меня... во мрак.

²⁶ Лат.: Я поражен, как трава, и мое сердце иссохло. Псалом 101, ст. 5: сердце мое поражено, и иссохло, как трава.

Перси Биши Шелли

ВИДЕНЬЯ ДАВНИХ ЛЕТ

Как образы былых друзей –
 Виденья давних лет.
Звук, замерший среди полей,
Любовь, которой больше нет,
Надежда, чей потерян след
 В глубинах давних лет.

Приходят к нам в тиши ночной
 Виденья давних лет,
Полны то счастьем, то тоской
И лютят такой нездешний свет,
Что мы невольно ищем след
 Тех стародавних лет.

Для нас в них горечь и укор –
 В виденьях давних лет.
Вот так отец глядит в упор
На сына в гробе – меркнет свет.
И красота – всего лишь след
 Тех давних, давних лет.

*

Томас Мур

ИДИ КУДА ВЛЕЧЁТ ТЕБЯ

Из Ирландских мелодий

Иди – куда влечет тебя.
Но если ждет почет тебя,
 Ты не забудь меня.
Коль встретишься со славою,
Сладчайшою отравою,
 Не забывай меня.
Томит любви недуг тебя,
Хвалой венчает друг тебя,
И радости вокруг тебя
 Цветут, красой маня.
Но, пусть той дружбы крепче нет,
Пускай затмится счастьем свет,
 Ты не забудь меня.

Взойдет ли чуть приметная
Звезда твоя заветная,
Не забывай меня.
Припомни, как в вечерний час
С нее мы не сводили глаз,
И не забудь меня.
А если в полуденный зной
От роз прохладой и весной,
И давней-давней стариной
Повеет на тебя,
Припомни сад, припомни ту,
С кем ты открыл их красоту –
Не забывай меня.

Дохнет ли осень холодом
И тронет листья золотом,
Ты не забудь меня.
Сидишь ли у камина ты,
Душою погружен в мечты,
Не забывай меня.
Когда же музыка порой
Торжественный взволнует строй,
И чувств полу забытых рой
Нахлынет на тебя,
Дай памяти пленить тебя,
Былому опьянить тебя –
Не забывай меня!

*

ИСТОЧНИКИ

Архив Э.Л. Линецкой, ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом).
Центральный архив Министерства государственной безопасности СССР.
Личный архив Т.Н. Чернышевой.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чернышева Татьяна Николаевна – переводчик, член Союза российских писателей, член Союза писателей Санкт-Петербурга, гильдии «Мастера литературного перевода», руководитель семинара для начинающих переводчиков при СП СПб с 1996 г.

**«...ДЕЛО ПРЕВРАЩЕНИЯ
БЫВШЕГО ЦАРСКОГО ПЕТЕРГОФА
В НОВЫЙ СОВЕТСКИЙ ПЕТЕРГОФ –
БЫЛО ДЛЯ МЕНЯ ДОРОГО И ЭТОМУ ДЕЛУ
Я ОТДАЛ ДВЕНАДЦАТЬ ЛУЧШИХ ЛЕТ
МОЕЙ ЖИЗНИ...»:
ДОКУМЕНТЫ ИЗ СЛЕДСТВЕННОГО ДЕЛА
АНАТОЛИЯ ВЛАДИМИРОВИЧА ШЕМАНСКОГО**

П.В. Петров

В истории Государственного музея-заповедника «Петергоф» имя Анатолия Владимировича Шеманского долгие годы являлось незаслуженно забытым. Вероятнее всего, причины для такого невнимания историков могли быть следующие. Во-первых, деятельность Анатолия Владимировича прервалась достаточно рано – вначале из-за ареста в 1937-м году и последующего заключения, а затем по причине гибели на фронте в начале Великой Отечественной войны. Поэтому вся его работа в Петергофе оказалась связанный исключительно с предвоенным периодом. И когда после войны в восстановляемый Петергоф пришло новое поколение музейных работников, они почти ничего не знали о заслугах Шеманского. Во-вторых, личность Анатолия Владимировича Шеманского оказалась заслоненной более яркой и известной широкой публике личностью его ближайшего сподвижника Семена Степановича Гейченко, которому после войны была уготована долгая и успешная карьера музейного деятеля, директора мемориального музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское». В последние годы стали появляться публикации, где рассматривалась биография и музейная деятельность А.В. Шеманского (Петров П.В. Репрессии среди музейных работников Петергофа и музейное дело 1937 г. // Вестник Университета Дмитрия Пожарского. 2017. № 3(7): 114 – 133; Петров П.В. Создание дополнительной экспозиции «Крах самодержавия» на Нижней даче Николая II в Петергофе в 1920-е годы // Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память: Материалы Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11 – 12 мая 2017 г. СПб., 2017: 172 – 183), но это представляется всё же недостаточным и необходимы отдельные исследования, посвященные этой незаурядной личности.

Анатолий Владимирович Шеманский родился 20 октября (2 ноября) 1904 г. в Варшаве, в семье потомственного дворянина. В период с 1912 по 1918 годы Анатолий Владимирович проходил обучение вначале в Тамбовском реальном училище, а в 1918 – 1919 годах – в 10-й советской единой трудовой школе¹. В 1919-м году А.В. Шеманский начал свою трудовую деятельность, поступив каторщиком

¹ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (далее – ЦГА СПб). Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 7а, 9. Архив ГМЗ «Петергоф». Объединенный ведомственный архив культуры (далее – ОВАК). Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 1, 3, 7, 23 – 24.

в Тамбовский губернский отдел кожевенной промышленности, где проработал до конца июня 1920 года². В период с февраля по июль 1921 года Анатолий Владимирович Шеманский работал инструктором и заведующим губернской секцией охраны памятников искусства и старины. С июля 1921 года до января 1922 года он занимал должность заведующего губернским подотделом охраны, а с 1-го января 1922 года был назначен на должность заведующего Тамбовским губернским художественным музеем. Кроме того, в период с января по ноябрь 1922 года А.В. Шеманский состоял представителем Главмузея в Тамбовской губернии по делам охраны памятников искусства и старины, а также являлся уполномоченным Главмузея по охране бывшей усадьбы Чичериных «Караул» в Кирсановском уезде Тамбовской губернии. В декабре 1922 г. он поступил в Петроградский государственный университет, который закончил весной 1926 года³.

1 июня 1925 г. А.В. Шеманский по рекомендации Ленинградского отделения Главнауки (ЛОГ) был принят на работу в Управление Петергофских дворцов-музеев в качестве сотрудника-практиканта. С декабря 1925 г. он работал научным сотрудником в Ораниенбаумских дворцах-музеях, но ввиду проявленных им способностей в музейной работе, уже в апреле 1926 г. был переведен в Управление Петергофских дворцов-музеев в качестве научного сотрудника и помощника хранителя⁴. Именно здесь, в Петергофе, в полной мере раскрылся талант А.В. Шеманского как незаурядного музейного работника.

За время своей работы в Петергофских дворцах-музеях и парках Шеманский принял непосредственное участие в создании целого ряда музейных экспозиций и подготовке ряда важных выставок в дворцах-музеях. В частности, в июне 1927-го года была открыта дополнительная экспозиция Нижней дачи Николая II в парке Александрия, в 1929-м году – подготовлены выставки «Переворот 1762 года» и «История царских займов», в 1930-м году – создан музей «Царские вагоны» в парке Александрия и подготовлена выставка «Последний рейс Николая II», в 1932 году – выставка «Самодержавие и церковь», в 1934 году – выставки «Война и техника» и «Бюджет царского двора», в 1935 году – выставка «Иностранные художники в России в XVII веке», в 1936 году – выставки «Рабочие-художники» и «Царизм и 1905 год», в 1937 году – выставки «Садово-парковое искусство XVII – XVIII веков» и «Фонтанное искусство XVII – XVIII веков» (Агеева Л., Лавров В. Хранитель: Документальное повествование. Л., 1990: 93 – 94).

Значительный вклад внес Анатолий Владимирович Шеманский и в научно-публикационную деятельность Петергофских музеев. В период с конца 1920-х по середину 1930-х годов он подготовил как лично, так и совместно со своим коллегой научным сотрудником С.С. Гейченко целую серию небольших путеводителей по дворцам и паркам Петергофа и Ораниенбаума (Гейчен-

² ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 3. Д. 319. Л. 7.

³ Государственный архив Тамбовской области (далее – ГАТО). Ф. Р-17. Оп. 1. Д. 178. Л. 318 – 318 об. Ф. Р-1404. Оп. 1. Д. 366. Л. 42 – 45. Ф. Р-1478. Оп. 1. Д. 3. Л. 8, 11. ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 2, 5, 7, 27 – 27 об.

⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 100а. Л. 202, 203, 205. Д. 104а. Л. 338, 372. ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 2 об. – 3.

ко С.С., Шеманский А.В. Петергофские дворцы-музеи. Петергоф, 1926; Шеманский А., Гейченко С. Историко-бытовой музей XVIII века в Петергофе. Большой дворец. Петергоф, 1930; Шеманский А., Гейченко С. Последние Романовы в Петергофе. Нижняя дача. М.-Л., 1931; Шеманский А., Гейченко С. Кризис самодержавия. Петергофский Коттедж Николая I. М.-Л., 1932; Шеманский А. Петергоф и Ораниенбаум. Л., 1933; Шеманский А.В. Парк Александрия и Готическая капелла. Л., 1935; Шеманский А.В. Александрия. Петергоф. Л., 1936 и др.). Данные издания носили научно-популярный характер и были призваны ознакомить широкие массы населения с историей императорских резиденций, а также вкратце с историей царской России XVIII – начала XX веков.

Успешная работа в Петергофе привела к быстрому продвижению Анатолия Владимировича Шеманского по служебной лестнице. В мае 1926-го года он был назначен помощником хранителя, 1 октября 1928 года – заместителем заведующего Управлением Петергофских дворцов-музеев и парков, а с 1 января 1932 года являлся заместителем директора по научно-методической и массовой работе⁵. Шеманский являлся бессменным помощником директора Петергофских музеев и парков по научной работе вплоть до своего ареста в июне 1937-го года и, по словам музейных сотрудников, именно он осуществлял «основное руководство научной и музейно-экскурсионной работой»⁶. А, по словам ученого секретаря С.С. Гейченко, «все вопросы музейно-экспозиционной и экскурсионной работы рассматривались лично Шеманским и без его распоряжений не выполнялись. Никакого передоверия работы научно-музейного отдела Петергофских музеев кому бы то ни было – не было»⁷.

За успехи в работе Анатолий Владимирович неоднократно получал благодарности и премии от Управления дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ). В частности, в октябре 1932 г. он был премирован «за ударную работу по организации Петергофского парка культуры и отдыха», в 1934-м году получил благодарность «за умелое и энергичное руководство организацией общегородского массового гуляния в День Конституции» и премию за образцовую подготовку к летнему сезону, а в июне и декабре 1935-го года был премирован «за лучшую подготовку летнего сезона 1935 г.» и в честь 10-летней беспрерывной и творческой работы в музее. Наконец, в декабре 1935-го года Музейный отдел Наркомата просвещения РСФСР премировал А.В. Шеманского как получившего отличную оценку по конкурсу музеев РСФСР «за лучшую работу со школой»⁸.

Однако в 1937-м году наступил трагический период в жизни А.В. Шеманского. Начавшийся в стране «большой террор» не обошел стороной и Петергоф. И здесь Анатолию Владимировичу выпала печальная участь стать первым из арестованных сотрудников Петергофских дворцов-музеев и парков. Немаловажную роль в его судьбе сыграло его дворянское происхождение и

⁵ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 3 – 4. Д. 319. Л. 7а, 11.

⁶ Архив Управления Федеральной службы безопасности по Санкт-Петербургу и Ленинградской области (далее – АУФСБ СПб и ЛО). Ф. арх. – след. дел. Д. П – 17803. Л. 37.

⁷ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх. – след. дел. Д. 21129. Т. 4. Л. 111.

⁸ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 4 – 5.

тесные служебные отношения с арестованным к тому времени руководством Управления дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ)⁹ – И.А. Бальцукевичем, Я.И. Винцем, Г.Г. Лембергом, Н.А. Гарниц¹⁰. Уголовное дело в отношении вышеуказанных руководителей УДПЛ, а также руководителей музеев Пушкина и Павловска было возбуждено весной 1937-го года, в связи с крупными недостачами музейных ценностей и неправильным расходованием финансовых средств во дворцах Павловска и Детского Села (Пушкина), а также якобы неверной идеологической политикой в музейной работе (*Петров П.В. Музейное дело 1937-го и довоенный учет // Адреса Петербурга. 2017. № 63/77: 28 – 34*).

2 июня 1937 года Шеманский был арестован сотрудниками отдела уголовного розыска Управления рабоче-крестьянской милиции (УРКМ) УНКВД по Ленинградской области по обвинению в совершении преступлений, предусмотренных статьями 58-7, 58-10 ч.1 и 58-11 УК РСФСР. При аресте были конфискованы рукописи его научных трудов и написанные им книги¹¹. В постановлении о предъявлении обвинения от 16 июня 1937 г. говорилось, что А.В. Шеманский «проводил в своей практической деятельности подрывную контрреволюционную вредительскую работу. На важнейшем участке массовой политической работы в экскурсиях по дворцам и издаваемых путеводителях проводил контрреволюционные троцкистские установки, извращая политическую работу в музеях в буржуазно-эстетическом направлении, и сами музеи»¹².

Приговор Специальной коллегии Ленинградского областного суда, заседавшей 31 марта – 4 апреля 1938 г., определил наказание для обвиняемых по «музейному делу». Шестерым фигурантам уголовного дела – И.А. Бальцукевичу, Г.Г. Лембергу, И.Р. Филиппову, А.В. Шеманскому, Н.А. Беляевой и А.В. Сидорову – были предъявлены политические обвинения по ст. 58-7, 58-10 ч.1 и 58-11 УК РСФСР. Причем, Бальцукевич и Лемберг получили по 10 лет, Филиппову дали 12, Шеманскому – 15 лет. К самому большому сроку – 20 годам – приговорили Н.А. Беляеву и А.В. Сидорова. Все шестеро также были приговорены к конфискации имущества¹³.

Во время своего последующего заключения Анатолий Владимирович не терял надежды на отмену несправедливого приговора и неоднократно направлял заявления о пересмотре его дела. В результате определением Судебной коллегии по уголовным делам Верховного Суда СССР от 9 ноября 1939 г. приговор Леноблсуда в отношении А.В. Шеманского был отменен, и дело о нем прекра-

⁹ Управление ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ) было образовано в 1932-м году. Его функциями были: организация культурного отдыха трудящихся в центральном и районных парках культуры и отдыха; организация экскурсионной работы в пригородных дворцах-музеях; восстановление пригородных дворцов-музеев и их эксплуатация. Управление было ликвидировано на основании постановления Ленсовета от 21 февраля 1938 года. Функции УДПЛ были переданы вновь образованному Управлению культурно-просветительными предприятиями Ленсовета (УКППЛ).

¹⁰ Заведующая организационно-методическим отделом УДПЛ Н.А. Гарниц была арестована в 1936 году, в связи с делом «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра».

¹¹ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх. – след. дел. Д. 21129. Т. 1. Л. 220, 223 – 223 об. Т. 2. Л. 243 – 249.

¹² АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх. – след. дел. Д. 21129. Т. 1. Л. 222 – 222 об.

¹³ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх. – след. дел. Д. 21129. Т. 2. Л. 303 – 317.

щено производством¹⁴. В конце декабря 1939 г. он был извещен о прекращении его дела и 24 января 1940 г. выпущен на свободу из СЕВВОСТЛАГа¹⁵. В июле 1940 г. Анатолий Владимирович получил новый гражданский паспорт (старый изъяли при аресте) и убыл в Ленинград¹⁶.

С 16 сентября 1940 года Анатолий Владимирович продолжил работу в Петергофе на должности помощника директора по научно-музейной работе¹⁷. Он активно занимался научной работой, составил паспорта по паркам Александрия, Собственной дачи и Пролетарскому. В 1941-м году был выпущен последний написанный им путеводитель, посвященный парку Александрия (Александрия в Петергофе. Путеводитель. Сост. А. Шеманский. Л., 1941).

С началом Великой Отечественной войны Анатолий Владимирович занимался подготовкой эвакуации в тыл первой очереди музеиного имущества (38 ящиков с 1695 предметами), которую благополучно отправили в г. Горький 29 июня 1941 года¹⁸. В начале июля 1941 г. А.В. Шеманский был призван в действующую армию и воевал на Ленинградском фронте. 15 января 1942 г. младший лейтенант Шеманский, будучи командиром роты 320-го стрелкового полка 11-й стрелковой дивизии Ленинградского фронта, участвовал в Любансской наступательной операции и погиб в р-не железнодорожной станции Погост¹⁹. Был захоронен на воинском кладбище юго-восточнее станции Погост²⁰, в Мгинском районе Ленинградской области (Российская Федерация. Книга памяти. Ленинград. 1941 – 1945. Том 3. Павловск (Слуцк), Петродворец (Петергоф), Пушкин. А-Я. СПб., 1995: 297).

Здесь публикуются документы из архивно-следственного дела А.В. Шеманского, хранящегося в Архиве Управления Федеральной службы безопасности по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Данное дело было заведено весной-летом 1937-го года в рамках более обширного уголовного дела, возбужденного по факту недостачи музеиных ценностей и неверной идеологической политики в пригородных дворцах-музеях Ленинграда. По этому делу были арестованы руководящие работники Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ) – И.А. Бальцукевич, Г.Г. Лемберг, Я.И. Винц, а также сотрудники дворцов-музеев и парков Пушкина, Павловска и Петергофа – И.Р. Филиппов, Н.А. Беляева, А.В. Сидоров и А.В. Шеманский.

¹⁴ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 25.

¹⁵ АУФСБ СПб и ЛО. Ф. арх. – след. дел. Д. 21129. Т. 2. Л. 571, 621.

¹⁶ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 25, 26 об.

¹⁷ ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 319. Л. 21.

¹⁸ Научный архив ГМЗ «Павловск». НВК 16317 (Ра-381а). Л. 17 – 21, 22, 33, 44, 101.

¹⁹ Портал «Память народа» // URL: https://pamyat-naroda.ru/heroes/memorial-chelovek_donesenie1343606/?back-url=%2Fheroes%2F%3Fadv_search%3Dy%26last_name%3DШеманский%26first_name%3DАнатолий%20%26middle_name%3DВладимирович%26date_birth_from%3D%26static_hash%3Daf1055001e5c3aacadb3e9d-8cc9a79a4b3573f3600cdbc1aa8742bd494516397v%26group%3Dall%26types%3Dpamyat_commander%3Anagrady_nagrad_doc%3Anagrady_uchet_kartoteka%3Anagrady_ubilein_kartoteka%3Apdv_kart_in%3Apdv_kart_in_inostrane%3Apamyat_voenkomat%3Apotery_vpp%3Apamyat_zsp_parts%3Akld_ran%3Akld_bolezn%3Akld_polit%3Akld_upk%3Akld_vmf%3Akld_partizan%3Apotery_doneseniya_o_poteryah%3Apotery_gospitali%3Apotery_utochenie_poter%3Apotery_spiski_zahoroniyy%3Apotery_voennoplen%3Apotery_iskluchenie_iz_spiskov%3Apotery_kartoteki%3Apotery_rvk_extra%3Apotery_isp_extra%3Asame_doroga%3Asame_rvk%3Asame_guk%3Apotery_knigi_pamyati%26page%3D1%26grouppersons%3D1&. (дата обращения 20.10.2024).

Вниманию читателей представлены два документа из следственного дела А.В. Шеманского – фрагмент его автобиографии и докладная записка о музейной работе за 1925 – 1937 годы. Оба документа логически связаны между собой, поскольку в них напрямую затронута тема научной и экспозиционно-выставочной деятельности в Петергофских музеях и парках в тот период, когда там работал Анатолий Владимирович Шеманский. Данные документы были составлены Шеманским для органов следствия с той целью, чтобы доказать свою невиновность и подчеркнуть то обстоятельство, что он точно выполнял указания вышестоящего руководства и придерживался в музейной работе методических установок УДПЛ.

Автобиография составлена в рукописном виде, карандашом, а докладная записка – в машинописном виде, с автографом А.В. Шеманского. Стилистика документов сохранена.

[Автобиография А.В. Шеманского²⁰]

I

Я родился в 1904 году в г. Тамбове²¹. По отцу из дворян-разночинцев²², по матери из мещан г. Тамбова. Ни отец, ни мать никакой собственности не имели. Отец – тогда студент, впоследствии инженер²³, – бросил мою мать, когда мне было 2 года, а мой младший брат только что родился. Мать сама воспитала обоих сыновей, работая библиотекаршей, учительницей начальной школы и занимаясь частными уроками; заработка ее достигал 40 рублей в месяц. Своего происхождения я никогда не скрывал. По существу мое «дворянское» происхождение чисто формально: я принадлежу к трудовой интеллигенции, судьба которой тесно связана с судьбой рабочего класса. Пишу об этом потому, что в приговоре и в обвинительном заключении подчеркнуто, что я «из дворян», а на суде по этому поводу было сказано о моем «подмоченном прошлом».

²⁰ Автобиография была написана А.В. Шеманским в период заключения и хранится в его следственном деле № 21129 в Архиве Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Часть автобиографии не публикуется ввиду содержащейся там конфиденциальной информации, касающейся третьих лиц. Текст автобиографии выполнен карандашом в рукописном виде, на стандартных тетрадных листах. Тетрадь с автобиографией подшита в следственное дело и листы имеют не валовую, а внутреннюю нумерацию.

²¹ Согласно копии метрического свидетельства, выданной 9 апреля 1913 г., Анатолий Владимирович Шеманский родился в г. Варшава (ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 9). Этот факт также подтверждается его анкетой, составленной им 21 февраля 1925 г., перед поступлением на работу в Управление Петергофскими дворцами-музеями (Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 100 а. Л. 210 об.).

²² В метрическом свидетельстве указано, что отец А.В. Шеманского – Владимир Дмитриевич Шеманский был из потомственных дворян Тамбовской губернии (ЦГА СПб. Ф. Р-7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 9). Сословия дворян-разночинцев в Российской империи не существовало.

²³ Шеманский Владимир Дмитриевич (1879 – ?), железнодорожный инженер. Родился 10 марта 1879 года. Родителями являлись: отставной штабс-капитан Дмитрий Егорович Шеманский и законная жена его Аделаида Павлова, оба православного вероисповедания. Окончил в 1913 году Институт инженеров путей сообщения Императора Александра I, «с правом составления проектов и проведения всякого рода строительных работ и с правом на чин коллежского секретаря при поступлении на государственную службу». Приказом по Министерству путей сообщения от 16 апреля 1915 г. за № 42 был определен на службу, с причислением к МПС, в распоряжение Общества Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги. С 1915 г. являлся инженером для технических занятий при Техническо-хозяйственном отделе и заведующим домом Правления Общества Московско – Виндаво – Рыбинской железной дороги. (Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 229. Оп. 19. Д. 4552. Л. 1 – 17 об.). С июля 1916 по осень 1919 гг. был заведующим хозяйственно-материальным отделом Управления Московско – Виндаво – Рыбинской железной дороги. В ноябре 1919 г. ушел вместе с войсками Северо – Западной армии генерала Н.Н. Юденича в Эстонию (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 1280. Оп. 4. Д. 1761. Л. 1 – 12).

По окончании средней школы я около полутора лет имел канцелярскую работу и продолжал самообразование. С начала 1921 года перешел на музейную работу сперва в должности инструктора Тамбовского губернского отдела народного образования по охране памятников революции, культуры и искусства, позже заведующего Тамбовским губернским художественным музеем. В конце 1922 года Музейный отдел Наркомпроса удовлетворил мою просьбу²⁴ об освобождении от работы для продолжения образования и я поступил в Ленинградский государственный университет на музейно-искусствоведческое отделение Факультета общественных наук²⁵. Университет я окончил в 1926 году, но еще с 1 июня 1925 года был направлен Ленинградским отделением²⁶ Главнауки²⁷ на работу в Петергофские дворцы-музеи, где и работал в течение 12 лет вплоть до ареста, до 2 июня 1937 года, – сперва в должности научного сотрудника-практиканта, позже – старшего научного сотрудника, а с конца 1929 года – заместителя директора²⁸. В годы 1929 – 1933 я был заместителем директора по всем частям работы, а с 1933 года²⁹, с введением должности второго заместителя, – только по научно-музейной работе и по массовой работе Петергофского парка культуры и отдыха. В течение последних лет я был членом Районного совета РК и КД. Я имел репутацию внепартийного большевика и работника, знающего и любящего свое дело. Справедлива ли была эта репутация – судить не мне. Дело советского музейного строительства, дело превращения бывшего царского Петергофа в новый советский Петергоф – было для меня дорого и этому делу я отдал двенадцать лучших лет моей жизни.

Женился я в 1929 году, имею двух детей: сына 7 лет и дочь 5 лет. К моменту ареста со мной жили жена, дети, моя мать и мать жены; из членов семьи заработок имел только я.

²⁴ Согласно просьбе А.В. Шеманского, он был освобожден от должности заведующего Тамбовским губернским художественным музеем с 25 декабря 1922 г., для поступления на литературно-художественное отделение Факультета общественных наук Петроградского университета. – См.: ЦГА СПб. Ф. Р – 7240. Оп. 6. Д. 2522. Л. 6, 7.

²⁵ Факультет общественных наук (ФОН) был образован в 1919 году на базе ряда гуманитарных факультетов (в том числе историко-филологического) Петроградского государственного университета. В составе ФОН в 1919 – 1921 гг. существовало Историческое отделение, а в 1922 – 1925 гг. – Археологическое. В 1925 году Факультет общественных наук был реорганизован в Факультет языкоznания и материальной культуры (Ямфак).

²⁶ 22 декабря 1921 г. было утверждено «Положение о Петроградском управлении научных и научно-художественных учреждений Академического центра Наркомпроса». В дальнейшем это управление называлось Ленинградское отделение Главнауки (ЛОГ).

²⁷ Согласно решению президиума Наркомата просвещения от 7 декабря 1921 г., Управление научными учреждениями было преобразовано в Главное управление научными и научно-художественными учреждениями – Главнауку. Главнаука имела своей целью: а) объединение названных учреждений как по содержанию, методам и сотрудничеству в работе, так и в организационном отношении по линии их работы в единую сеть, б) координирование их деятельности с аналогичными учреждениями, находящимися в ведении других наркоматов, в) идеологическое, с точки зрения марксизма и задач, поставленных Октябрьской революцией, а также руководство ими, осуществляя в этой области задания РКП(б) и высших советских органов. Главнаука по своей структуре разделялась на отделы: научный, музейный, охраны природы, художественный, административный (секретариат), управление недвижимыми имуществами, и имела комиссию по контролю над вывозом за границу художественных, музейных и научных ценностей.

В 1930 г. Главнаука была преобразована в сектор науки Наркомпроса РСФСР, который действовал до 1933 года.

²⁸ Согласно трудовому списку А.В. Шеманского, с 1 октября 1928 г. он являлся заместителем заведующего Управлением Петергофских дворцов-музеев (ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 2 об.).

²⁹ В трудовом списке А.В. Шеманского указано, что с 1 января 1932 г. он являлся заместителем директора по научно-методической и массовой работе (ОВАК. Ф. 34. Оп. 1. Д. 331. Л. 2 об., 3 об.).

II

Приговор суда инкриминирует мне «уничтожение историко-политических экспозиций». Под этим названием в условиях дворцов-музеев, как документальных памятников, имеющих в сущности готовую историко-бытовую экспозицию, подразумевается так называемая «дополнительная экспозиция», впервые примененная в Петергофе в 1927 – 30 гг.³⁰ Авторами этих первых работ были я и Гейченко Семен Степанович³¹, окончивший Университет одновременно со мной и работавший в Петергофе научным сотрудником и методистом музейно-массовой и экскурсионной работы с 1924 до конца 1937 года.

«Дополнительная экспозиция»³² (тематически подобранные фотоснимки, репродукции, архивные документы, цитаты) располагалась на специально изготовленных щитах по экскурсионным маршрутам дворцов-музеев. Смысль этой экспозиции заключался в том, чтобы перенести внимание посетителя музея и экскурсовода с вопросов только быта и только искусства на историко-политические вопросы, связанные с материалом дворцов-музеев и тем дать экскурсионной теме политический стержень. Эти первые петергофские работы имели успех и вызвали подражания в экспозиционной практике остальных ленинградских дворцов-музеев и музеев-усадеб Москвы, в одних местах раньше, в других – позже. Подробности о «дополнительной экспозиции» изложены в брошюре «Экспозиция дворцов-музеев» 1929 г.³³, в книгах Ф. Шмита³⁴ «Музейное дело»³⁵ и Федорова-Давыдова³⁶ «Экспозиция художе-

³⁰ Имеются в виду дополнительные экспозиции, созданные на Нижней даче в парке Александрия и в Большом Петергофском дворце.

³¹ Гейченко Семен Степанович (1903 – 1993), музейный работник, искусствовед. С 21 октября 1924 по 1 декабря 1937 гг. работал вначале научным сотрудником и хранителем, а затем ученым секретарем и методистом Петергофских дворцов-музеев и парков. С 1938 года работал в Государственном Русском музее, с 1939 года – в Литературном музее Института русской литературы Академии Наук СССР. В июне 1941 г. был арестован, находился в лагере. В сентябре 1943 г. призван в Красную Армию, затем служил на Волховском фронте, был командиром миномётного расчета. Был тяжело ранен под Новгородом в начале 1944 г., лишился левой руки. С апреля 1945 г. был назначен директором Государственного Пушкинского музея-заповедника в селе Михайловском Псковской области. В этой должности в течение 45 лет работал над воссозданием музея-заповедника.

³² Идея дополнительной экспозиции и проект её на Нижней даче Николая II в парке Александрия разрабатывались А.В. Шеманским и С.С. Гейченко в специальном кружке в составе музейной секции Общества социологии и теории искусства в 1926 г. – См.: Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. Р-52. Оп. 1. Д. 19. Л. 55, 56, 60, 66.

³³ Шеманский А., Гейченко С. Экспозиция дворцов-музеев. Петергоф: Управление Петергофск. музеев, 1929. 22 с.

³⁴ Шмит Федор Иванович (1877 – 1937), археолог, музеевед, искусствовед. Профессор Харьковского университета (1912 – 1921 гг.), действительный член Академии наук Украинской ССР (с 1921 г.). С конца 1924 г. профессор Ленинградского государственного университета и директор Государственного института искусств. Преподавал в Ленинградском государственном университете. С 1930 по 1933 г. работал в Государственной академии истории материальной культуры. Арестован в 1933 году, осужден на 5 лет исправительно-трудовых лагерей с заменой на высылку в Казахстан. Вновь был арестован в августе 1937 и расстрелян в ноябре 1937 года.

³⁵ Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л.: Academia, 1929. 245 с.

³⁶ Федоров-Давыдов Алексей Александрович (1900 – 1969), историк искусства, музейный деятель, изоконсультант Главнауки Наркомата просвещения. С 1927 года по 1931 год преподавал в Московском государственном университете, в 1931 – 1934 гг. был заведующим отделом нового русского искусства Государственной Третьяковской галереи. С 1934 по 1944 годы он преподавал в Московском текстильном институте, с 1935 года – профессор. Также с 1934 по 1937 годы работал заведующим научно-исследовательским сектором ВГИКа, а в 1943 – 1944 гг. был профессором ВГИКа. Член-корреспондент Академии художеств СССР (с 1958 года), заслуженный деятель искусств РСФСР (с 1960 года).

ственных музеев»³⁷, а также в статье 1933 года «Целевые установки пригородных дворцов-музеев», напечатанной в № 3 журнала «Советский музей» за 1935 год³⁸ (изложение моего доклада на Музейно-методическом совете Наркомпроса, сделанного в 1933 году).

С 1930 года «дополнительная экспозиция» в Петергофе ежегодно претерпевала некоторые изменения, расширяясь в одних пунктах и уменьшаясь в других, но никогда не теряя своей целевой установки – политического осмыслиения экскурсионной работы. В 1933 году Музейным сектором Ленсовета³⁹, в связи с разработкой целевых установок пригородных дворцов-музеев, был пересмотрен вопрос о целесообразности «дополнительной экспозиции», и, в общем, решен положительно. Но при этом было обращено внимание на необходимость действительной связи экспозиции с материалом дворцов-музеев и на необходимость такого ее оформления, которое не было бы в резком противоречии с художественным ансамблем дворцов (качество репродукций, фанерные щиты и пр.). В связи с этими указаниями были ликвидированы «дополнительные экспозиции» полностью в Гатчинском дворце-музее и в значительной части в Пушкинских дворцах-музеях. Точная причина этой ликвидации мне неизвестна, но мы, петергофские работники, считали, что это было сделано – частью вследствие низкого качества экспозиций, частью из-за ложного понимания указаний Музейного сектора. Окончательная ликвидация экспозиций по Пушкинским и Павловским дворцам-музеям задержалась до 1935 года. В Петергофе ликвидации экспозиции не было вовсе, а вследствие сделанного пересмотра их были сделаны некоторые изменения по выставкам и была сокращена и заново оформлена выставка на тему «Царские долги» в Ольгинской половине Большого дворца. Эти переделки относятся к 1933 году. В тот же период была переправлена имевшая место в экспозиции и путеводителях Петергофа ошибка исторической школы Покровского⁴⁰: преувеличение роли торгового капитала в начале XVIII века. <...>

³⁷ Федоров-Давыдов А.А. Экспозиция художественных музеев // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. М., 1930. С. 7 – 82.

³⁸ Шеманский А.В. Целевые установки пригородных дворцов-музеев// Советский музей. 1935. № 3, май-июнь. С. 38 – 47.

³⁹ Отдел массовой политico-культурно-просветительной работы Ленсовета был образован в 1932 г., переименован в Культурно-просветительный отдел Ленсовета в 1935 году. В его составе были секторы: домов просвещения и хозполиткампаний, музейный, библиотечный, зрелищных предприятий и художественных учебных заведений. На основании постановления Ленсовета от 21 февраля 1938 г. № 103, на базе Культурно-просветительного отдела и Управления пригородными дворцами и парками (УДПЛ) было образовано Управление культурно-просветительными предприятиями Ленсовета (УКППЛ).

⁴⁰ Покровский Михаил Николаевич (1868 – 1932), российский и советский историк-марксист. Глава марксистской исторической школы в СССР в 1920-х – начале 1930-х годов. С мая 1918 по 1932 гг. являлся заместителем наркома просвещения РСФСР, а также в разные годы был председателем президиума Социалистической (Коммунистической) академии (с 1918 г.), ректором Института красной профессуры (с 1921 г.), председателем Общества историков-марксистов (с 1925), заведующего Центрархивом (с 1920 г.). Автор трудов «Русская история с древнейших времен. М., 1896 – 1899. Ч. 1 – 2», «Очерк истории русской культуры. М., 1915 – 1918. Ч. 1 – 2», «Русская история в самом сжатом очерке. М., 1920 – 1923. Ч. 1 – 3».

Архив Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области.
Фонд архивно-следственных дел. Д. 21129. Т. 6. Л. 1 – 5 (вн. нум.). Рукопись.

Докладная записка

О музейной работе в Петергофских Дворцах-Музеях в годы 1925 – 1937⁴¹.

I. Музейное хозяйство.

Основным недостатком этого дела во всех музеях было отсутствие каких бы то ни было общих указаний и инструкций по музейной инвентаризации и ведению музейного хозяйства. Каждый отдельный музей занимался этим делом самостоятельно. Даже Государственный Эрмитаж разработал подробную инструкцию и опубликовал ее только к концу 1936 года.

Петергофские музеи выработали систему учета и хранения и инструкцию об этом в годы 1925 – 26. С точки зрения сегодняшнего дня эта инструкция недостаточно подробна и не вполне удовлетворительна. В частности, она не предусматривает четкого разграничения между имуществом музейного и хозяйственного значения, не обеспечивает обязательности пропусков на вынос имущества из музейных зданий и запроса других учреждений о действительном получении и включении в инвентарь переданных туда вещей. Главным достоинством Петергофской системы учета была полная инвентаризация всего имущества с достаточно подробным описанием вещей, что давало гарантию от подмены и от хищений.

Исключения из инвентарей за все эти годы сводились к трем основным группам:

- 1) Передачи вещей не музейного значения в хозяйственную часть (главным образом, для последующей передачи в Госфонд),
- 2) Передачи вещей музейного значения другим музеям и не музейных вещей другим учреждениям и
- 3) пропажи вещей, обнаруженные обслуживающим персоналом в периоды экскурсионной загрузки музеев или во время генеральных проверок имущества музеев.

Необходимо иметь в виду, что в музейных инвентарях зачастую значились, а в известной мере имеются и до сих пор, вещи не музейного значения (обстановка дежурных и служебных помещений). Кроме того, большинство вещей обстановки и убранства музеев второй половины XIX и XX вв. имеет музейное значение только в комплексе историко-бытового памятника, а при ликвидации этого комплекса теряет какое-либо музейное значение. Поэтому при ликвидации как музея Фермерской дачи в Петергофе только несколько комнат (целиком вся обстановка и убранство) были переданы для музейных целей в бывш. Детскосельские музеи, а все остальное имущество оставлено на месте для базы

⁴¹ Докладная записка А.В. Шеманского о состоянии музейной работы в Петергофских дворцах-музеях в 1925 – 1937 годах, вероятно, была составлена по требованию органов НКВД и хранится в следственном деле № 21129 в Архиве Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Записка выполнена в машинописном виде и подписана А.В. Шеманским постранично.

отдыха Ленсовета. При этом один из гарнитуров мебели Фермерской дачи, так же, как в тот же период стулья из помещения Научного отдела и ванна из служебного помещения при Большом дворце, были переданы в Смольный по распоряжению бывш. Секретаря Ленсовета т. НАЗАРЕНКО⁴².

В годы до 1933-го существовал порядок утверждения Ленинградским уполномоченным Музейного Отдела Наркомпроса всех выдач музейного имущества и всех межмузейных обменов. В последующие годы это зависело только от усмотрения директора. Так продолжалось вплоть до специального распоряжения (в конце 1936 года) Секретаря Ленсовета тов. КАСПАРОВА⁴³ о запрещении каких-либо выдач без его разрешения в каждом отдельном случае. Что касается характера выдач из Петергофа другим музеям музейных вещей, то это были вещи, безусловно, ненужные Петергофу и, наоборот, нужные для экспозиции этим музеям. В обмен Петергоф получал вещи, необходимые для экспозиции Петергофа: напр., вещи Петра I из Артиллерийского Исторического Музея и из Военно-Морского Музея в обмен на картины и рисунки на военные сюжеты и модели судов.

Пропажи музейных вещей, как правило, оформлялись при условии немедленного извещения Уголовного Розыска. Но были 2 случая, когда сообщение в Уголовный розыск не имело смысла, так как нельзя было установить сколько-нибудь близко времени пропажи: проверка и прием музея новым хранителем после смерти предыдущего хранителя задержалась из-за неаккуратности оформления последним выдач и перемещений. Это, разумеется, результат недосмотра с моей стороны.

Следует оговорить еще три выдачи, необычные по своему характеру, но, тем не менее, вполне оправданные:

1) Продажа картины (вернее, плаката рекламного характера), изготовленной художником Власовым по заказу музея и неоднократно использованной в Ленинграде, для целей рекламы, Петергофским домом отдыха для помещения в центральной столовой;

⁴² Назаренко Тит Степанович (1900 – 1938), секретарь Ленсовета. С 1919 по январь 1922 гг. работал ответственным секретарем уездного бюро Речицкого уездного комитета ВКП(б) и членом Гомельского губкома РКП(б). Учился с 1922 по 1924 гг. на Факультете общественных наук (ФОН) Московского государственного университета. С апреля 1924 по февраль 1926 г. работал заместителем заведующего агитпропа фабрично-заводского райкома ВКП(б) и Бакинского губкома ВКП(б). С февраля 1926 по 1929 гг. являлся инструктором и членом бюро Московского-Нарвского райкома ВКП(б) г. Ленинграда и секретарем коллектива ВКП(б) завода «Электросила», с 1929 по 1931 гг. – заведующим орготделом Леноблисполкома. В период с 1931 по 1934 годы работал секретарем Ленсовета. В январе 1935 г. был снят с должности секретаря Ленсовета и затем назначен парторгом ЦК Прибалхашстроя. Занимался строительством города Балхаш. Арестован в декабре 1937 г. Находился в заключении в тюрьме Алма-Аты до конца октября 1938 г. Приговорен к расстрелу 10 ноября 1938 г.

⁴³ Каспаров Иван Сергеевич (1894 – ?), секретарь Ленсовета. Работал в 1922 – 1926 гг. заведующим ВКА КП(б) в г. Баку, в 1926 – 1929 гг. – заместителем ответственного секретаря и ответственным секретарем заводов «Красный треугольник» и «Северная судостроительная верфь» в г. Ленинграде, в 1929 – 1931 гг. – ответственным инструктором ЦК ВКП(б), в 1932 году – заведующим орготделом Хабаровского крайкома ВКП(б). В период с сентября 1932 по январь 1935 гг. работал заведующим орготделом и заместителем секретаря Ленинградского горкома ВКП(б). С января 1935 по май 1937 г. являлся секретарем Ленсовета. В июне 1937 г. снят с должности секретаря Ленсовета и назначен первым секретарем Куйбышевского райкома ВКП(б). Арестован 31 мая 1938 г. Осужден Военным трибуналом 8 декабря 1939 г. по ст.ст. 58-8 и 58-11 ч. 1 УК РСФСР к 10 годам лишения свободы в лагерях, с поражением в правах на 5 лет и с конфискацией имущества. 22 июня 1940 г. Военная Коллегия Верховного суда утвердила приговор. Был реабилитирован в 1950-х годах.

2) поднесение послу СШСА⁴⁴ г-ну Буллиту⁴⁵, при посещении им Петергофа, гравюры с видом Петергофских фонтанов;

3) поднесение гравюры с видом Петергофских фонтанов Директору Петергофских Музеев т. АРХИПОВУ⁴⁶ при праздновании 10-летнего юбилея его работы в Петергофе.

Одновременно т. АРХИПОВ получил в подарок от Гос. Русского Музея фарфоровую вазу, а от президиума Ленинградского Совета серебряные часы. Подобные гравюры встречаются в продаже со стоимостью в несколько десятков рублей.

Для Управления Дворцов и Парков с самого его основания было характерно совершенно безразличное отношение к музейному хозяйству. Этим вовсе не занимались и не интересовались не только начальники Управления, но и заведующие музейно-методическим отделом. Вопросами музейного хранения не занимались ни ГАРНИЦ⁴⁷, ни ЛЕГЗДАЙН⁴⁸. ЛЕГЗДАЙН занялся этим только в самый последний период, да и то ограничился созывом двух совещаний. Следует отметить, что Управление при начале своей деятельности музейного имущества не принимало.

Нужно иметь в виду крайнюю недостаточность музейного штата, как обслуживающего, так в особенности научно-хранительского. Научный штат по Петергофу, и без того недостаточный, был, как и по другим пригородам, сокращен на 2 единицы, в начале 1937 г. наличный штат крайне перегружен оперативной музейно-массовой работой и даже парковой массовой работой; заместитель директора по научно-музейной части отвечает и за массовую работу в парке.

⁴⁴ Соединенные Штаты Северной Америки.

⁴⁵ Буллит Уильям Кристиан (1891 – 1967), государственный и политический деятель США, первый посол США в Советском Союзе (1933 – 1936). Активный сторонник заключения первого торгового соглашения между СССР и США в 1935-м году. В 1936 – 1940 годах – посол США во Франции.

⁴⁶ Архипов Николай Ильич (1887 – 1967), искусствовед, историк. Окончил Санкт-Петербургский университет в 1912 году. С 1912 по 1923 гг. работал преподавателем истории в реальном училище г. Вытегра, с 1918 по 1923 гг. был редактором местной газеты и сотрудником местных советских органов власти. С 1924 по 1937 гг. являлся хранителем и директором Петергофских дворцов-музеев и парков. Арестован органами НКВД 4 октября 1937 года. Особым Совещанием при НКВД СССР 8 октября 1938 г. был приговорен по ст. ст. 58-10 ч. 1 и 58-11 ч. 1 УК РСФСР к 5 годам исправительно-трудовых лагерей. Отбывал заключение в ИТЛ Соликамстроя. Выпущен на свободу в октябре 1942 года. С декабря 1945 г. работал в Гатчинском дворце-музее, Новгородском музее и Государственной инспекции по охране памятников г. Ленинграда (ГИОП). Реабилитирован 1956 году. Автор большого количества исследований по истории памятников архитектуры Петергофского дворцово-паркового ансамбля.

⁴⁷ Гарниц Надежда Абрамовна (1900 – ?), заведующая научно-методическим отделом УДПЛ. Работала фармацевтом в 1912 – 1920 годах и сотрудником редакций газет «Красное Знамя» в г. Томске, «Власть труда» в г. Иркутске и «Поволжская Правда» в г. Саратове в 1922 – 1929 годах. С 1929 по 1930 гг. была заместителем ответственного редактора журнала «Работница и Крестьянка», с 1930 по 1934 гг. – заведующей сектора обзора печати газеты «Ленинградская правда», с июня по декабрь 1934 г. – ответственным инструктором ЛК ВКП(б) по группе предприятий Ниточного треста текстильной и швейной промышленности. С января 1935 по лето 1936 гг. работала заведующей научно-методическим отделом УДПЛ. Арестована летом 1936 г. по обвинению в антисоветской деятельности и связях с троцкистами.

⁴⁸ Легздейн Михаил Александрович (1898 – 1976), музейный работник. В 1938 – 1939 гг. – заведующий музейным отделом Управления культурно-просветительными предприятиями Ленсовета (УКППЛ), в 1939 – начале 1941 гг. – директор Музея истории и развития Ленинграда. С лета 1941 г. на фронте, был ранен. С 1 апреля 1942 г. по 15 февраля 1946 г. – директор хранилища музейных ценностей ленинградских дворцов-музеев в г. Сарапуле. С 1 сентября 1945 по 26 ноября 1947 являлся директором Музея истории города Ленинграда, а с 26 ноября 1947 по 3 августа 1949 гг. – и. о. заместителя директора дворцов-музеев и парков г. Петродворца.

Не могли не сказаться отрицательно на деле музейного хранения ликвидаторские настроения УДПЛ в отношении пригородных музеев. Эти настроения вытекали и вытекают из неправильного понимания некоторыми работниками указания т. ЖДАНОВА⁴⁹ о широком использовании бывших царских резиденций для отдыха трудящихся. Руководство УДПЛ (ЛЕМБЕРГ⁵⁰, ВИНЦ⁵¹) полагало, что все дворцы-музеи должны быть превращены в базы отдыха, читальни и клубы. По их проектам такой редчайший художественно-исторический памятник, как Китайский дворец (Ораниенбаум), должен быть использован для клуба, в домике Петра I «Марли» следует устроить детскую базу, в Екатерининском корпусе «Монплезира» и в Эрмитаже открыть читальни. Все эти учреждения культурно-бытового обслуживания иметь в Петергофе совершенно необходимо и необходимо расширять. Музейную сеть пригородов пересмотреть следует и, если нужно, сократить. Но нельзя подходить к этому делу легкомысленно. И нельзя обоснованные возражения против иных проектов демагогически квалифицировать как «защиту дворцов от трудящихся». На самом деле речь идет о «защите дворцов-музеев для трудящихся от Управления Дворцов и Парков». Тем более, что петергофские работники имеют достаточно четкие указания о целесообразности музейного сохранения и музейного использования бывших дворцов: устное указание т. СТАЛИНА (1933 г.) и письменное указание тт. КАГАНОВИЧА⁵² и ЖДАНОВА (1936 г.).

⁴⁹ Жданов Андрей Александрович (1896 – 1948), советский партийный и государственный деятель. Секретарь ЦК ВКП (б) и член Оргбюро ЦК ВКП (б) с 1934 года, член Политбюро ЦК ВКП (б) с 1939 года. С декабря 1934 г. по январь 1945 г. – первый секретарь Ленинградского обкома и горкома ВКП(б). С 15 июля 1938 по 20 июня 1947 гг. – председатель Верховного Совета РСФСР.

⁵⁰ Лемберг Ганс Гансович (1895 – 1942), начальник УДПЛ. Работал инструктором Бауманского райкома ВКП(б) в 1922 – 1924 гг., ответственным секретарем Исполкома «Красного Спортивного Интернационала» (Спортинтера) в 1924 – 1926 гг., ответственным инструктором Московского обкома ВКП(б) в 1929 – 1930 гг. С 1930 по 1933 годы обучался в Международной Ленинской школе ИККИ в г. Москве. В ноябре 1935 – апреле 1937 гг. являлся начальником Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета (УДПЛ). Арестован 27 апреля 1937 года. Приговорен 31 марта – 4 апреля 1938 г. Специальной коллегией Ленинградского областного суда по ст. ст. 58-10 ч. I и 109 УК РСФСР к 10 годам заключения. 7 октября 1938 г. Судебная коллегия Верховного суда РСФСР снизила меру наказания до 1 года ИТР, и, с учетом предварительного заключения, сочла наказание отбытм. Выпущен на свободу 21 октября 1938 года. Работал с 1938 по 1941 годы электромонтером кинотехнических мастерских треста «Леноблкино», директором Курсов киномехаников и начальником электрорадиоцеха мастерских УПП ЛВО. Умер во время блокады Ленинграда в январе 1942 г.

⁵¹ Винц Яков Иосифович (1890 – 1941), заместитель начальника УДПЛ. Являлся инструктором и заместителем заведующего орготделом ЦК Союза работников просвещения в г. Москве с октября 1925 по май 1929 гг., секретарем Областного отдела Союза работников просвещения Ленинграда с июня 1929 по май 1930 гг., заведующим секцией культуры Ленплана и Облплана с июня 1930 по апрель 1935 гг. Работал заместителем начальника Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета с мая 1935 по июль 1937 гг. Арестован 21 декабря 1937 г. Приговорен 31 марта – 4 апреля 1938 г. Специальной коллегией Ленинградского областного суда по ст. 109 УК РСФСР к 5 годам заключения. 7 октября 1938 г. Судебная коллегия Верховного суда РСФСР снизила меру наказания до 1 года ИТР, и, с учетом предварительного заключения, сочла наказание отбытм. Выпущен на свободу 21 октября 1938 г. Работал старшим инструктором Ленинградского лектория с января 1939 по июнь 1941 гг. Умер во время блокады Ленинграда в ноябре 1941 г.

⁵² Каганович Лазарь Моисеевич (1893 – 1991), советский партийный и государственный деятель. Член Оргбюро ЦК ВКП(б) в 1924 – 1925, 1928 – 1946 гг., секретарь ЦК ВКП(б) в 1924 – 1925, 1928 – 1939 гг., член Политбюро (Президиума) ЦК в 1930 – 1957 гг. Работал первым секретарем Московского горкома ВКП(б) в 1931 – 1934 гг., народным комиссаром путей сообщения СССР в 1935 – 1937, 1938 – 1942 и 1943 – 1944 гг., наркому тяжелой промышленности СССР в 1937 – 1939 гг., наркому нефтяной промышленности в 1939 – 1940 гг., министром промышленности строительных материалов СССР в 1946 – 1947 и 1956 – 57 гг.

II. Содержание музейно-массовой работы.

Петергофскими Музеями была разработана и осуществлена в 1927 году так называемая дополнительная экспозиция или тематическая экспозиция дворцов. Позже этот метод экспозиции был принят всеми родственными музеями Ленинграда и Москвы. Суть этого метода заключалась в том, что он с введением историко-политического материала обеспечивал политическую целесустребленность музейно-экскурсионной работы.

В 1933 году Музейный Совет Наркомпроса РСФСР обсудил и утвердил целевые установки деятельности пригородных дворцов-музеев. Управление Дворцов и Парков целевыми установками музейной работы не интересовалось, не принимало их и не отменяло.

ГРАЧ⁵³ и БАЛЬЦУКЕВИЧ⁵⁴ содержанием музейной работы не занимались вообще. ЛЕМБЕРГ делал попытки, но это не мешало ему санкционировать сокращение научных штатов и такое планирование доходов и расходов, которое не обеспечивало повышения качества работы. ГАРНИЦ занималась по преимуществу б. Детским селом и Павловском и курсами по подготовке экскурсоводов. ЛЕГЗДАЙН был в Петергофе за всё время его работы не больше двух раз, да и то мельком.

Ко времени прихода на работу в УДПЛ ГАРНИЦ во всех музеях развернулась борьба с загибами в оформлении экспозиции, борьба с фанерой. В результате деятельности ГАРНИЦ, много говорившей о необходимости перехода во дворцах-музеях на искусствоведческую тематику, тематические экспозиции были почти полностью ликвидированы во всех пригородах, кроме Петергофа. Петергофские работники ограничились изменением и упрощением оформления экспозиции, полагая, что нельзя вместе с мыльной водой выплескивать «ребенка», т. е. вместе с оформлением ликвидировать и саму экспозицию. Очень осторож-

⁵³ Грач Даниил Яковлевич (1899 – 1938), начальник УДПЛ. Во время Гражданской войны служил в 1-м партизанском Кременчугском отряде, воевал с бандами атамана Н.А. Григорьева в 1919-м году. Работал шофером и заведующим гаражом Наркомвнешторга УССР в 1920 – 1923 гг., председателем месткома, завхозом и заместителем директора Ленинградского Зоосада в 1923 – 1924 гг., управляющим Ленинградским Государственным народным домом в 1924 – 1928 гг., директором Ленинградского цирка «Мюзик-холл» в 1928 – 1930 гг., директором Ленинградского отделения Государственного объединения музыки, эстрады и цирка (ГОМЭЦ) в 1930 – 1933 гг., начальником строительства ЦПКиО им. С.М. Кирова в 1932 – 1933 гг. С апреля 1933 по сентябрь 1934 года работал начальником Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета. В 1934 – 1937 годах работал управляющим Ленинградским отделением «Интурист» и заведующим коммерческим отделом хлопчатобумажной фабрики «Возрождение». Арестован 1 сентября 1937 г. Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 26 декабря 1937 г. приговорен по ст. 58-1а УК РСФСР высшей мере наказания. Расстрелян 3 января 1938 г.

⁵⁴ Бальцукевич Иван Антонович (1898 – 1941/44) – начальник УДПЛ. С 1919 по 1927 годы служил в Красной Армии, был политбойцом 1-го Украинского полка, помощником военкома и военным комиссаром 1-й ж/д роты, 32-го стрелкового полка, 11-го стрелкового полка, 5-го стрелкового корпуса и 109-го стрелкового полка. С 1927 по 1929 годы обучался в Военно-политической академии им. Толмачева. В период 1930 – 1931 гг. работал управляющим КУЖД, в 1931 – 1933 гг. – инспектором торгпредства СССР в Германии, в 1933 – 1934 гг. – ответственным инструктором Ленинградского горкома ВКП(б) и в апреле – августе 1934 г. – директором ЦПКиО им. Кирова. Являлся начальником Управления ленинградскими и пригородными дворцами и парками Ленсовета в период с сентября 1934 по июль 1935 гг. С мая 1936 по март 1937 г. работал управляющим трестом «Ленгоркино». Арестован 13 июня 1937 года. Приговорен 31 марта – 4 апреля 1938 г. Специальной коллегией Ленинградского областного суда по ст. ст. 58-10 ч. I и 111 УК РСФСР к 10 годам заключения. 7 октября 1938 г. Судебная коллегия Верховного суда РСФСР снизила меру наказания до 1 года ИТР, и, с учетом предварительного заключения, сочла наказание отбыттым. Выпущен на свободу 19 ноября 1938 года. Пропал без вести в годы Великой Отечественной войны

но подходил Петергоф и к внедрению искусствоведческой тематики, отнюдь не заменяя ею историческую тематику.

Отношения Петергофских работников с ГАРНИЦ с самого начала устанавились неприязненные. Отношения еще больше испортились, когда ГАРНИЦ предприняла обследование музейной работы совместно с ТРОЦКИМ⁵⁵. Враждебных (троцкистских) установок в замечаниях ГАРНИЦ и ТРОЦКОГО по Петергофу мы не наблюдали; наблюдали лишь многочисленные мелкие придики и тенденцию приизнать Петергоф (рекомендация учиться у Детского Села и Гатчины). Поэтому и вследствие бесполезности консультации ТРОЦКОГО, мы, без ведома ГАРНИЦ, параллельно привлекли для консультации историка ДРЕЗЕНА⁵⁶ и искусствоведа ИСАКОВА⁵⁷. В результате консультации т. ДРЕЗЕНА в Петергофе была расширена практика тематической экспозиции подлинных архивных документов (большая выставка по революции 1905 года, выставка «Дворцовый переворот 1762 года» и др.), а в результате консультации т. ИСАКОВА развернута совместно с Музеем Социалистической Реконструкции Ленинграда выставка по истории фонтанного искусства.

В отношении ГАРНИЦ необходимо отметить во всем ее поведении подчеркнутую «ортодоксальность» и «непримиримость»; с ее уст не сходил Горком партии и т. ЦИЛЬШТЕЙН⁵⁸, где она была, по ее словам, своим человеком.

В 1933 – 1935 гг. Петергоф и Гатчина независимо от Управления Дворцов и Парков приняли участие в организованном Наркомпросом конкурсе музеев РСФСР на лучшую работу со школой. В итоге этого конкурса, потребовавшего много сил и внимания от Петергофских работников, Петергоф получил отличную оценку.

⁵⁵ Троцкий Исаак Моисеевич (1903 – 1937), советский историк. Ученый секретарь Историко-археографического института (ИАИ) Академии Наук СССР в 1931 – 1935 гг., преподаватель исторического факультета ЛГУ в 1935 – 1936 гг., профессор. Арестован 3 июня 1936 г. Выездной сессией Военной коллегии Верховного Суда СССР 23 декабря 1936 г. приговорен по ст. ст. 17-58-8 и 58-11 УК РСФСР к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Отбывал наказание в Соловецких лагерях. Особой тройкой УНКВД ЛО 10 октября 1937 г. приговорен к высшей мере наказания. Расстрелян 4 ноября 1937 г. Реабилитирован в 1956 году.

⁵⁶ Дрезен Арвид Карлович (1900 – 1938), советский историк. Заведующий Ленинградским отделением Центрального исторического архива (ЛОЦИА) и заместитель уполномоченного Центрального архивного управления (ЦАУ) РСФСР в Ленинграде в 1929 – 1935 гг. Заведующий Ленинградским областным архивным управлением в 1936 – 1937 гг. Профессор и заведующий кафедрой истории СССР исторического факультета Ленинградского государственного университета в 1935 – 1937 гг. Декан исторического факультета ЛГУ в 1936 – 1937 гг. Арестован 4 ноября 1937 г. Комиссией НКВД и Прокуратуры СССР 17 января 1938 г. приговорен по ст. ст. 58-6-8-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян 27 января 1938 г. Реабилитирован в 1957 году.

⁵⁷ Исаков Сергей Константинович (1875 – 1953), искусствовед, профессор. С 1932 г. являлся директором Института изобразительного искусства при Государственной академии искусствоведения, с 1934 г. – директором музея Всероссийской академии художеств и директором Научно-исследовательского института живописи, скульптуры и графики Всероссийской академии художеств. Одновременно был заведующим кафедрой русского и советского искусства в Институте живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ.

⁵⁸ Цильштейн Эммануил (Иммануил) Осипович (1902 – 1938), заведующий отделом культуры Ленинградского обкома ВКП(б). Учился в Петроградском госуниверситете в 1923 – 1924 годах. В 1924 – сентябрь 1925 гг. был заместителем заведующего АПО и ответственным инструктором ЦККП(б) в Минске. С сентября 1925 по ноябрь 1926 гг. работал секретарем и инструктором АПО Ленинградского губкома ВКП(б). В 1926 – 1927 гг. служил в рядах РККА. С 1927 по 1931 годы являлся заместителем заведующего и заведующим отделом агитации, заведующим сектором промышленности, заведующим сектором партстроительства Ленинградского обкома ВКП(б). С декабря 1931 г. по сентябрь 1935 гг. работал заместителем заведующего орготделом Ленинградского обкома ВКП(б), в 1934 – 1935 гг. – редактором «Красной газеты», а с сентября 1935 по 1937 гг. – заведующим отделом культуры ЛК ВКП(б). Арестован 28 октября 1937 года. Выездной сессией Военной коллегии Верховного суда СССР в г. Ленинграде 17 февраля 1938 г. приговорен по ст. ст. 58-7-8-11 УК РСФСР к высшей мере наказания. Расстрелян 17 февраля 1938 г.

Памятники культуры. Новые открытия ПИСЬМЕННОСТЬ

Издательская деятельность Петергофа (путеводительская литература) только в течение одного года – 1935 года – осуществлялась через издательское бюро УДПЛ. К концу 1935 года это Бюро было ликвидировано, и издание путеводителей было передано в Издательство Облисполкома и Ленсовета, где и осуществляется через редактуру Издательства.

Петергоф, как и всякий музей, не является научно-исследовательским учреждением по истории и, кроме того, не обеспечен постоянной консультацией специалистов-историков. Поэтому нельзя ручаться, что и в экспозиции, и в путеводительской литературе, и в экскурсионной практике не было или теперь нет исторических ошибок. Для проверки этой стороны дела Петергоф, по мере возможности и необходимости, привлекал и привлекает консультантов.

III

Основным недостатком музейной работы пригородов за последние годы являлось нахождение их в системе УДПЛ, так как в этом учреждении, даже независимо от личных качеств его руководителей, по самой его структуре вопросы музейного хозяйства и содержания музейной работы находились на задворках.

Это отрицательно сказывалось на всех пригородах, но на Петергофе – меньше других, вследствие большой независимости Петергофа от УДПЛ (особое внимание партии и правительства к Петергофу, кадр основных работников).

В дальнейшем необходимо:

1) найти для пригородов место в такой системе, которая обеспечила бы сохранение и рациональное использование огромных материальных и художественно-исторических ценностей, что ни в какой мере не противоречит самому широкому развертыванию в пригородах мероприятий по культурному отдыху трудающихся. Подтверждением совместимости этих двух сторон дела является хотя бы только что разработанный план III-й пятилетки по Петергофу;

2) пересмотреть и утвердить целевые установки работ пригородных музеев; пересмотреть и стабилизировать музейную сеть пригородов;

3) провести заново инвентаризацию музейного имущества с четким разделением хозяйственного имущества от музейного; регламентировать во всех подробностях порядок учета, хранения и движения музейного имущества;

4) обеспечить научно-музейную работу достаточными штатами и сметными ассигнованиями и предоставить научному персоналу реальную возможность систематического повышения квалификации;

5) предусмотреть в штатах Научных отделов пригородов постоянных высококвалифицированных консультантов – историка и искусствоведа.

А. Шеманский
1 июня 1937 г.

Архив Управления ФСБ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Фонд архивно-следственных дел. Д. 21129. Т. 6. Л. 51 – 55. Машинопись. Автограф.

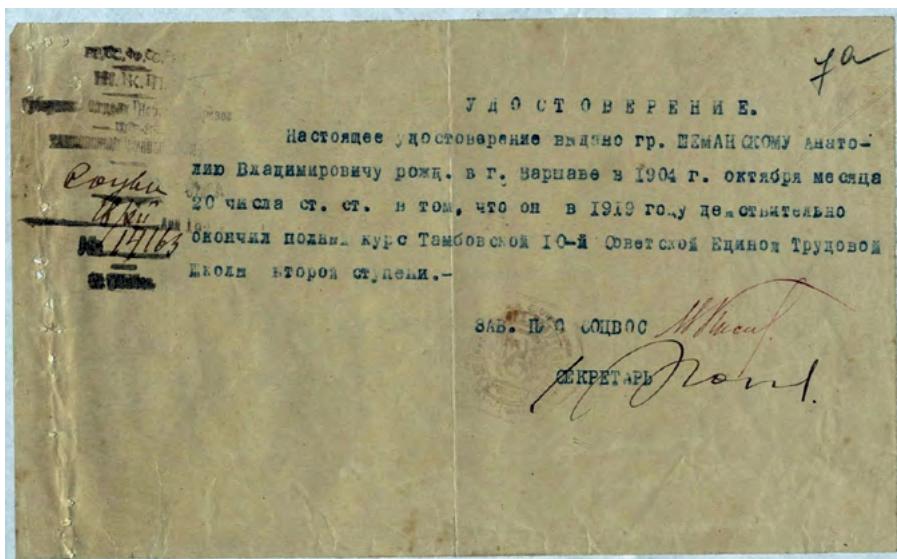
ЛИТЕРАТУРА

- Агеева Л., Лавров В.* Хранитель: Документальное повествование. Л., 1990.
- Александрия в Петергофе. Путеводитель.* Сост. А. Шеманский. Л., 1941.
- Гейченко С.С., Шеманский А.В.* Петергофские дворцы-музеи. Петергоф, 1926.
- Петров П.В.* Музейное дело 1937-го и довоенный учет // Адреса Петербурга. 2017. № 63/77.
- Петров П.В.* Репрессии среди музейных работников Петергофа и музейное дело 1937 г. // Вестник Университета Дмитрия Пожарского. 2017. № 3(7).
- Петров П.В.* Создание дополнительной экспозиции «Крах самодержавия» на Нижней даче Николая II в Петергофе в 1920-е годы // Революция 1917 года в России: события и концепции, последствия и память: Материалы Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 11 – 12 мая 2017 г. СПб., 2017.
- Федоров-Давыдов А.А.* Экспозиция художественных музеев // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. М., 1930.
- Шеманский А.В.* Целевые установки пригородных дворцов-музеев// Советский музей. 1935. № 3, май – июнь.
- Шеманский А.В.* Александрия. Петергоф. Л., 1936.
- Шеманский А.В.* Вагоны бывшего царского поезда в Александрии. Л., 1935.
- Шеманский А.В.* Нижний дворец, дача Николая II. Л., 1935.
- Шеманский А.В.* Парк Александрия и Готическая капелла. Л., 1935.
- Шеманский А.В.* Петергоф. Дворцы и парки. Л., 1935.
- Шеманский А.В.* Петергоф и Ораниенбаум. Л., 1933.
- Шеманский А.В., Гейченко С.С.* Историко-бытовой музей XVIII века в Петергофе. Большой дворец. Петергоф, 1930.
- Шеманский А.В., Гейченко С.С.* Коттедж. Дача Николая I в Петергофе. Петергоф, 1930.
- Шеманский А.В., Гейченко С.С.* Кризис самодержавия. Петергофский Коттедж Николая I. М. – Л., 1932.
- Шеманский А.В., Гейченко С.С.* Последние Романовы в Петергофе. Нижняя дача. М. – Л., 1931.
- Шеманский А., Гейченко С.* Экспозиция дворцов-музеев. Петергоф, 1929.
- Шмит Ф.И.* Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929.

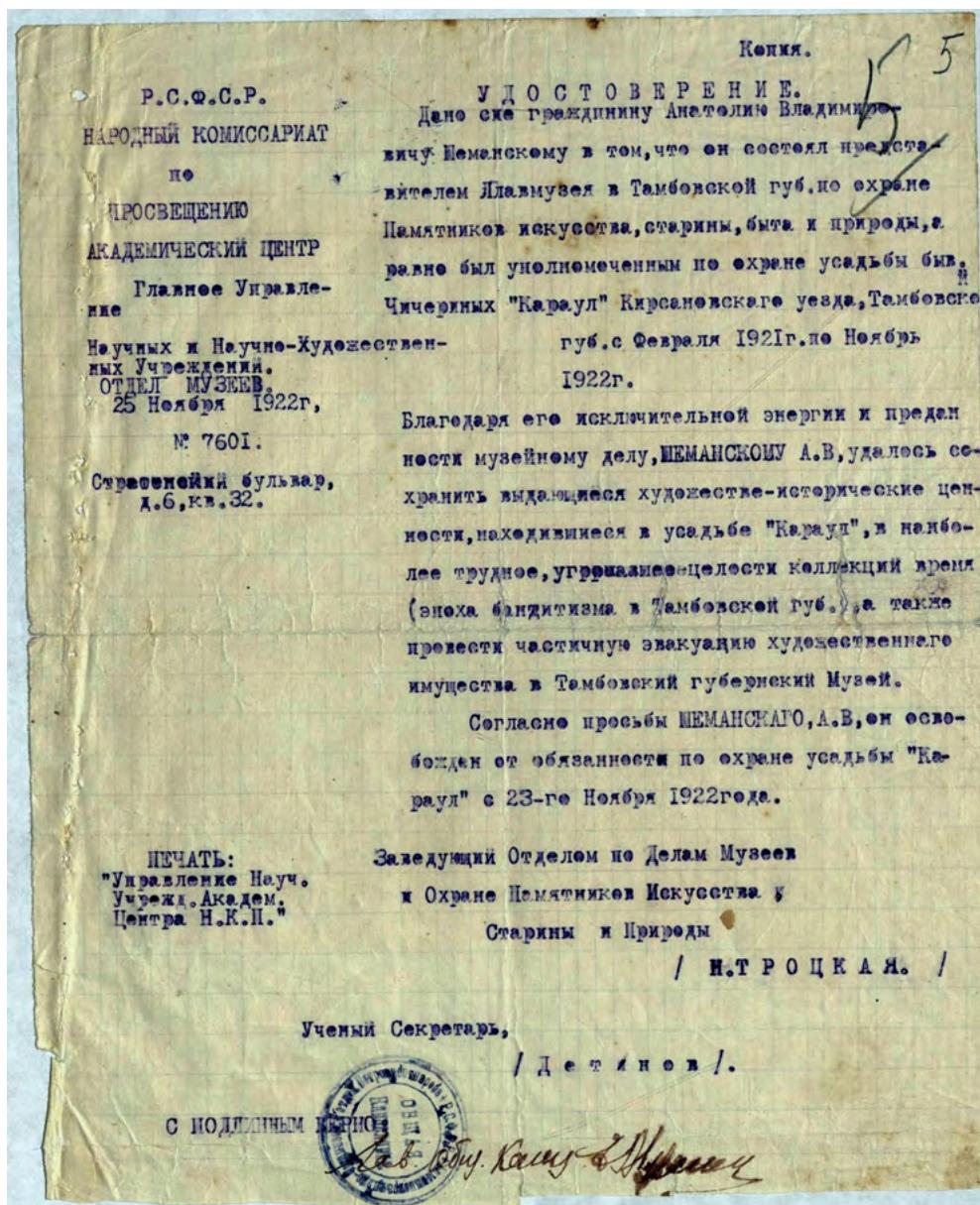
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Фотопортрет А.В. Шеманского. Середина 1920-х гг. ЦГА СПб

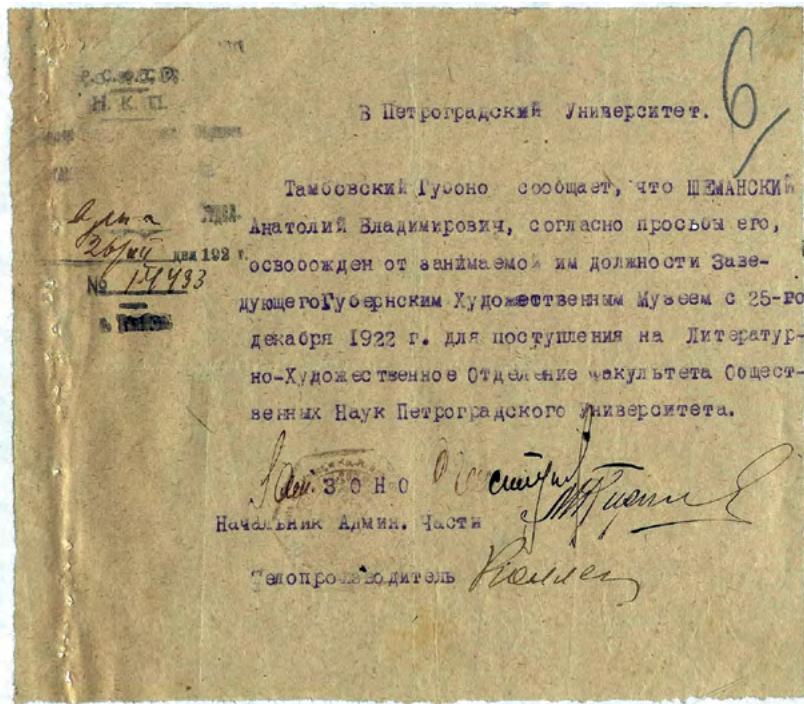


Илл. 2. Удостоверение об окончании А.В. Шеманским полного курса Тамбовской 10-й советской единой трудовой школы второй ступени. 18 декабря 1922 г. ЦГА СПб



Илл. 3. Удостоверение о работе А.В. Шеманского в качестве представителя Главмузея в Тамбовской губернии по охране памятников искусства, старины, быта и природы, и уполномоченного по охране усадьбы Чичериных «Караул». 25 ноября 1922 г. ЦГА СПб

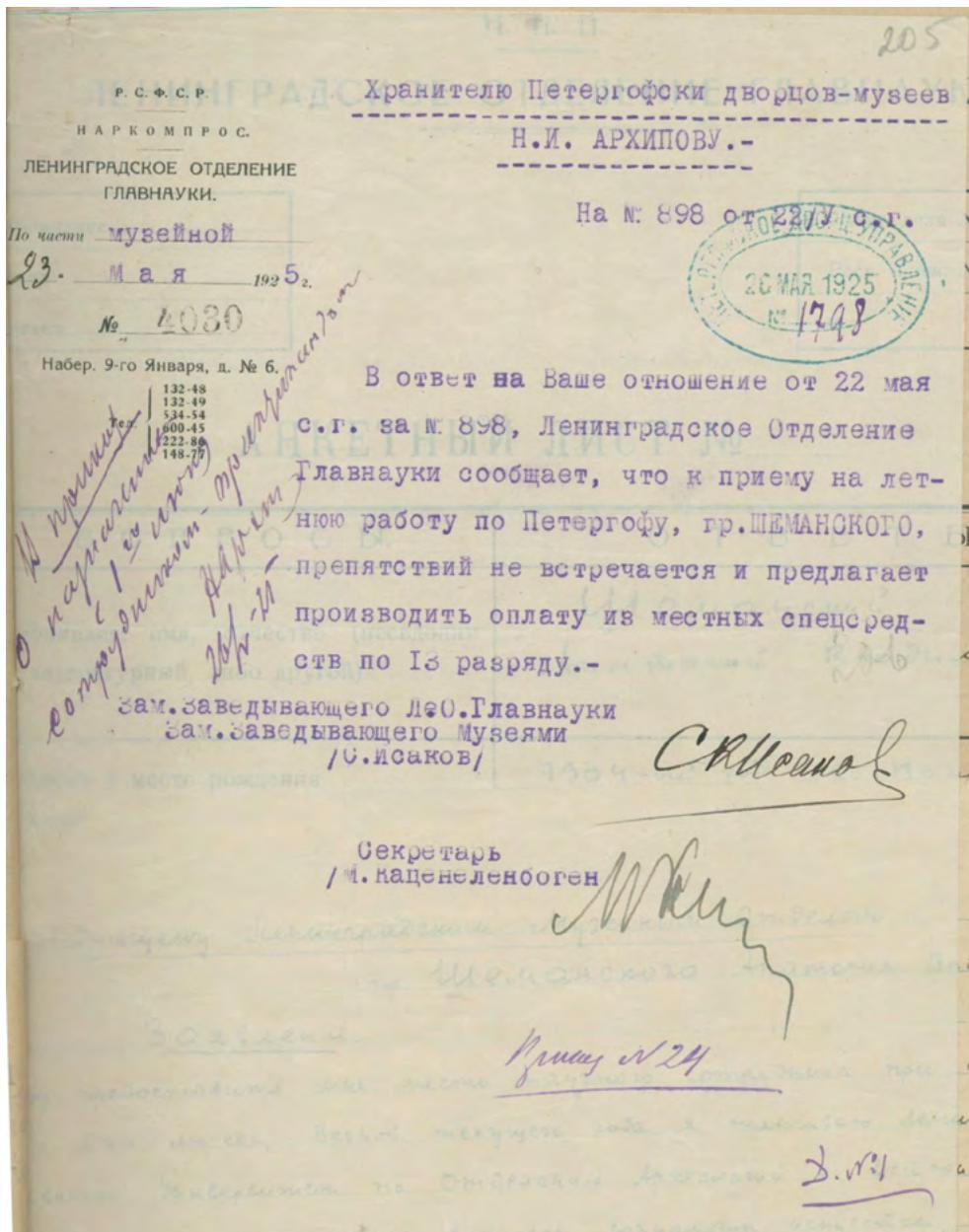
Памятники культуры. Новые открытия
ПИСЬМЕННОСТЬ



Илл. 4. Справка, выданная Тамбовским губернским отделом народного образования А.В. Шеманскому для поступления на литературно-художественное отделение Факультета общественных наук Петроградского университета. 26 декабря 1922 г. ЦГА СПб

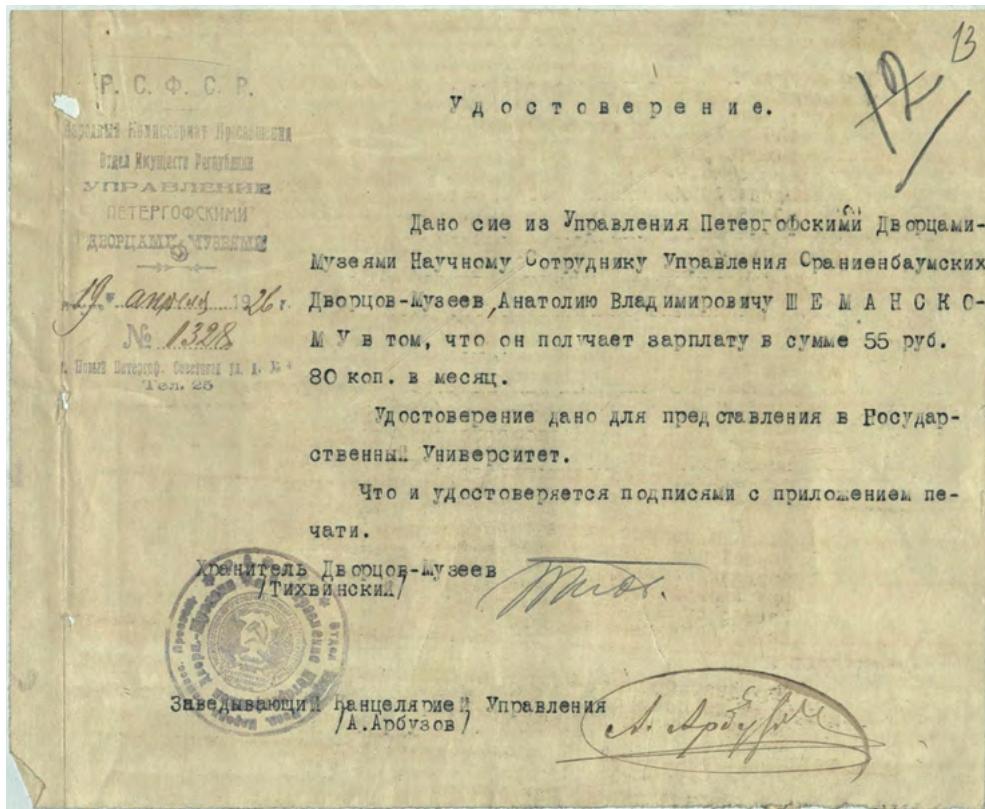


Илл. 5. Матрикул студента (зачетная книжка) А.В. Шеманского. Середина 1920-х гг. ЦГА СПб

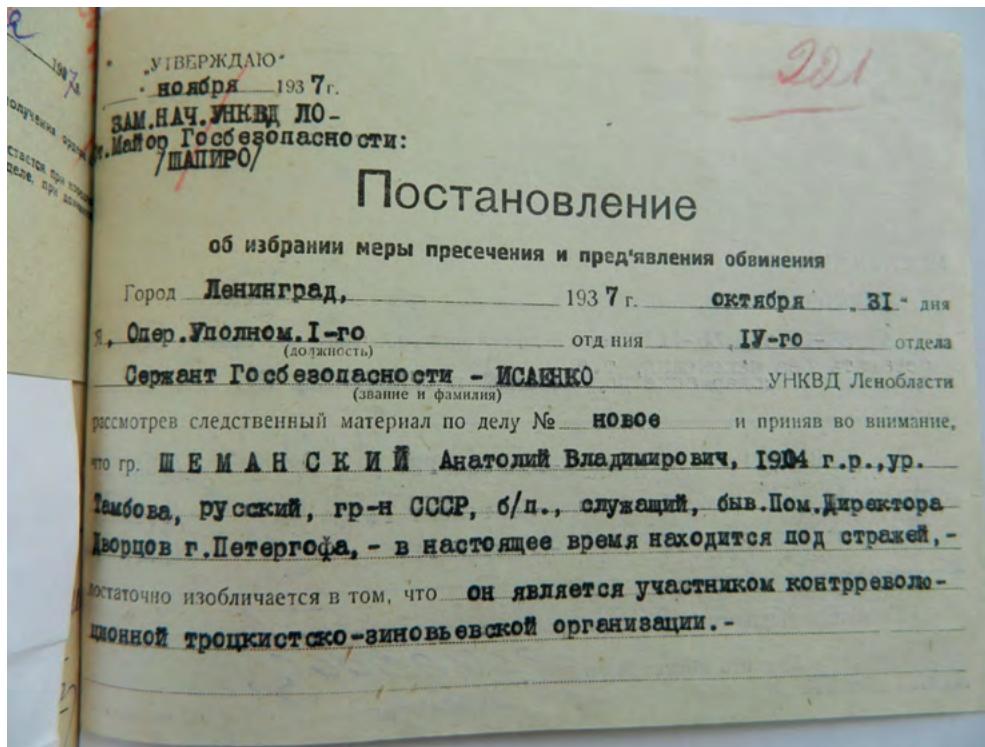


Илл. 6. Письмо Ленинградского отделения Главнауки (ЛОГ) хранителю Петергофских дворцов-музеев Н.И. Архипову о разрешении на прием на летнюю работу в музей А.В. Шеманского. 23 мая 1925 г. ГМЗ «Петергоф»

Памятники культуры. Новые открытия
ПИСЬМЕННОСТЬ

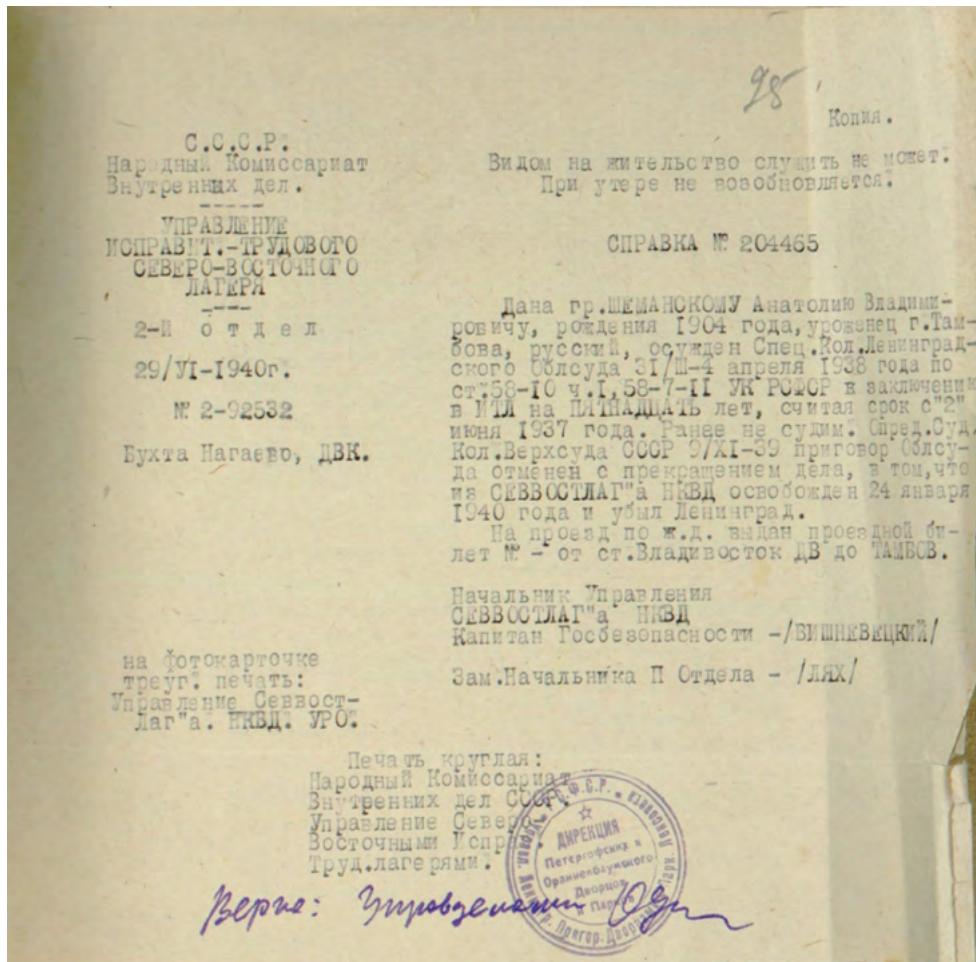


Илл. 7. Удостоверение о работе научного сотрудника Управления Ораниенбаумских дворцов-музеев А.В. Шеманского, для представления в Ленинградский государственный университет. 19 апреля 1926 г. ЦГА СПб

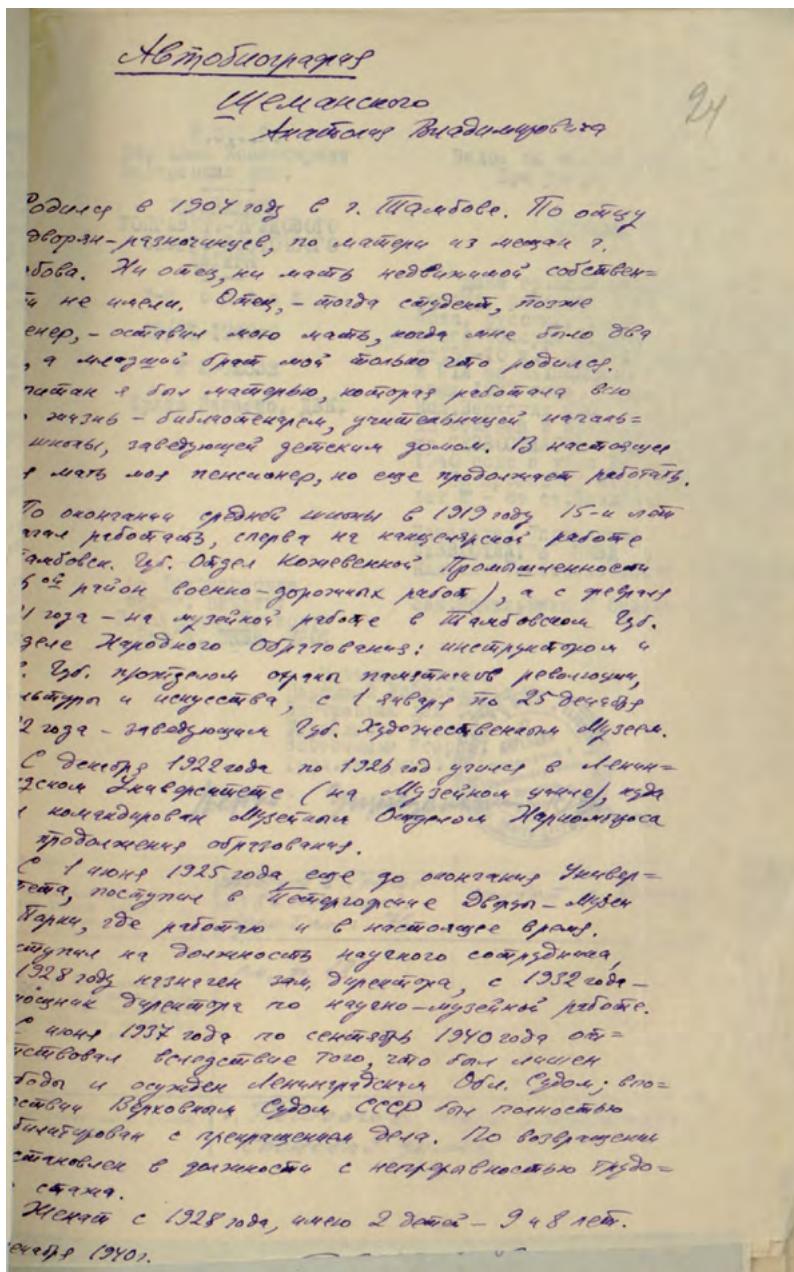


Илл. 8. Постановление об аресте А.В. Шеманского. 31 октября 1937 г. АУФСБ СПб и ЛО

Памятники культуры. Новые открытия
ПИСЬМЕННОСТЬ



Илл. 9. Справка Управления исправительно-трудового Северо-Восточного лагеря об освобождении и убытии в Ленинград А.В. Шеманского. 29 июня 1940 г. ОВАК



Илл. 10. Автобиография А.В. Шеманского. Декабрь 1940 г. ОВАК

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петров Павел Владимирович – доктор исторических наук, заведующий отделом музейных исследований Государственного музея-заповедника «Петергоф».



ИСКУССТВО

ИЗ НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ В ТРЕТЬЯКОВСКУЮ ГАЛЕРЕЮ. ИКОНА СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ С ЖИТИЕМ В 14 КЛЕЙМАХ

Л.В. Ковтырева, Д.Н. Суховерков

Современный антикварный рынок, как основной источник пополнения музеиных собраний произведениями древнерусского искусства, практически полностью упразднил действенную практику профессионального отбора икон в музеи научными реставрационными экспедициями 60 – 70-х годов XX века.

В результате музей получает сегодня «готовый», но не всегда безупречный, с точки зрения достоверности, памятник – практически продукт коммерческой антикварной реставрации, которая ориентирована на «спрос». Именно он определяет цену, по которой приобретается икона: чем древнее памятник, тем он дороже, особый интерес рынок проявляет и к подписьмам вещам.

Научная реставрация послереволюционного периода XX века, когда шла систематическая расчистка икон, напрямую поступавших из монастырских и церковных собраний в Центральные государственные реставрационные мастерские, открывала самобытные художественные качества отечественной средневековой живописи. Собственно, на основе этих открытий и писалась история древнерусского искусства.

Целью научной реставрации вплоть до сегодняшнего дня является не «производство» редкости или древности, что свойственно в той или иной степени антикварной реставрации, а выявление автора – первоначальной подлинной живописи давно ушедшей эпохи. Поэтому сам процесс реставрации в музее, точнее все её этапы, становятся важнейшей частью научного освоения памятника. Проясняется история бытования иконы, устанавливается специфика поздних записей и прописей, состав авторских и поновительских красочных слоёв, свойства покрывного лака и особенности связующего, анализируются детали авторского письма – всё, что становится основой атрибуции и предметом осмыслиения для реставратора и хранителя-искусствоведа, тесно сотрудничающих при раскрытии памятника.

Возможность работы именно в таком формате открылась нам при поступлении в Третьяковскую галерею в 2017 году иконы святителя Николая Чудотворца с житием в 14 клеймах, которая пришла в музей от частного владельца, жителя Ворсмы¹ Нижегородской области (илл. 1).

¹ Ворсма – город сельского типа в Нижегородской области на правом берегу Оки, в 12 км от города Павлово на Оке. В 1588 году дворцовое село. В 1613 году было передано в поместье Козьме Минину. С 1617 года вотчина князей Черкасских.



Илл. 1. Общий вид иконы при поступлении в ГТГ

Икона поступила в латунном окладе, стилистически близком к произведениям художественного металла конца XVIII – начала XIX веков. С самого начала интересной показалась специфика клейм. Хотя изначально «разглядеть» икону было довольно сложно: живопись под густой тёмной олифой, деформированный чеканный оклад почти полностью скрывал изображение в среднике. Полоса нижнего поля отсутствовала, а в местах утрат и сколов левкаса была видна льняная павлока полотняного плетения. Характер обработки доски, двойной ковчег, а также форма встречных врезных шпонок на обороте иконы были сходны с тем, что наблюдается в иконах XVII века. При общем удручающем облике памятника было очевидно, что веши не бывала в руках реставраторов-антикваров, нередко, к сожалению, искажающих авторскую ткань произведения.

Иконография образа традиционна для искусства древней Руси XV – XVI века: в среднике поясное фронтальное изображение святителя Николая с раскрытым Евангелием с текстом службы святителю, по сторонам от него в медальонах поясные изображения Христа с Евангелием и Богоматери с омофором в знак архиерейского призыва церковного служителя. Средник окружен четырнадцатью клеймами жития святого.

Клейма:

1	2	3	4
5			6
7			8
9			10
11	12	13	14

1. «Рожество стаго николы» (Рождество св. Николая);
2. «Крещение стаго Николы» (Крещение св. Николая);
3. «Сты николае дан бысть на учение грамоте» (Святой Николай отдан на обучение грамоте);
4. «Поставление в попы стаго николы» (Поставление в попы св. Николая);
5. «Сты николае благословляет созидати граде именем Сион» (Святой Николай благословляет строить град (монастырь) именем Сион);
6. «Сты никола явися авлавиу царю во сне» [Святой Николай явился Авлавиу царю во сне] (Явление св. Николая епарху Евлавию);
7. «Сты николае избави сих мужей от смертно мечного усечения» (Избавление трех мужей от казни);
8. «Сты николае избави корабль от потопа морского» (Святой Николай избавил корабль от потопа морского);
9. «Сты николае изгна из древа беса» (Святой Николай изгнал беса из дерева);
10. «Сты николае исцели жену суху руку имуща» (Святой Николай исцелил сухорукую женщину);
11. «Сты николае достави димитрия изо дна моря (Святой Николай доставил Димитрия со дна моря)»;
12. «Сты николае принесе агрикова сна василия исарации» (Святой Николай принес Агрикова сына Василия из сарацинского плена);
13. «Успение стаго николы» (Успение св. Николая);
14. «Принесение мощем стго николы» (Перенесение мощей св. Николая).

Интерес вызвало обилие декоративных деталей, которые едва угадывались под темной олифой, а также присутствие в житийном цикле довольно редкого клейма «Сты николае благословляет созидати граде именем Сион», которое чаще всего присутствует в иконах Николы Великорецкого и Николы Бабаевского XVI века и трактуется часто как «Служба святого Николы» (Маханько, 2011.с. 476).

По словам владельца, икона принадлежала его родственнице старообрядке.

Не было сомнений, что перед нами храмовый образ, скорее всего, из местного ряда иконостаса с сюжетами в клеймах, названия которых прочитывались в чеканных надписях на окладе.

Контуры оригинального орнамента на нимбе святого и общая декоративная насыщенность образа давали надежду на неожиданные реставрационные открытия. Так впоследствии и случилось. Но в момент знакомства с иконой только интуитивно ощущалось, что перед нами интересный образец регионального искусства, пока мало изученного в нашей музейной практике.

Первое, что вызывало опасения – сохранность иконы. По-видимому, долгое пребывание в неотапливаемом помещении в сложных условиях негативно сказалось не только на состоянии красочного слоя, но и на повреждении, а местами на утратах левкаса и сусального «двойника»². Толстый слой хрупкой почерневшей олифы дополнял общую картину разрушений на лице и нимбе святого.

При всей сложности предстоящей работы по «реанимации» памятника сомнений в необходимости его приобретения музеем не было. После предварительного исследования и консультации специалистов³ икона через закупку поступила в собрание Третьяковской галереи. Образ, переживший ни одно лихолетье, должен был быть сохранён.

Работа началась с укрепления аварийных отставаний левкаса в нескольких местах, а для уточнения предварительной датировки памятника были сделаны две пробы расчистки авторской живописи в седьмом и восьмом клеймах жития. В результате открылась яркая с интересными деталями живопись.

Так, в восьмом клейме (Избавление корабля от потопа морского) при традиционной иконографии обозначились, например, редкие детали: в пучине морских волн обнаружились силуэты водоплавающих птиц, выявилась и своеобразная форма корабля с пологом, украшенным незатейливым орнаментом, исполненным цветными лаками, а движение корабля умело передавалось формой паруса, как будто вздутого ветром. По мере раскрытия иконы силуэты птиц обнаружились практически во всех клеймах, где присутствует водная стихия. Диковинная птица оказалась в кроне дерева в девятом клейме «Изгнания беса из дерева», и, наконец, птица, как редчайшая особенность, присутствует в тринадцатом клейме Успения святителя Николая. Она изображена сидящей на скате крыши архи-

² Двойник – тонкий лист позолоченного серебра, полученный специальной ковкой сложенных вместе золотой и серебряных пластин или ковкой заранее позолоченной огневым способом серебряной заготовки. Лицевая сторона сусального листа золотая. Совмещение двух металлов позволяло снизить стоимость этого драгоценного художественного материала.

³ Осмотр иконы, предложенной музею на закупку, производили доктор искусствоведения профессор академик РАХ А.В. Рындина, кандидат искусствоведения, заведующий отделом древнерусской живописи ГИМ Л.П. Тарасенко, поддержавшие решение о приобретении иконы музеем.

тектурного сооружения в изголовье святителя. Эти выразительные детали как будто заимствованы из богатейшей сокровищницы русской народной словесности: духовных стихов, житийных песен былинного склада⁴.

Анализируя в целом характер повреждений и особенности оклада на иконе, мы пришли к выводу, что икона использовалась в 50 – 60-е годы XX века, скорее всего, в старообрядческом обиходе.

Нижегородский край знаменит обилием раскольнических поселений и скитов. Ворсма издавна была одним из центров старообрядчества. Отголоски жизненного уклада представителей разных согласий, с которыми в советское время велась активная борьба, сохранялись здесь и в середине XX века. Молитвенная практика старообрядцев осуществлялась тайно в особых домах. Оснащение таких моленных старинными иконами стало возможно после массового уничтожения церквей в 30-е годы, когда особое усердие по спасению «дониконовских» икон проявляли люди «старой» веры.

Соборный храм в Ворсме в честь Смоленской иконы Богоматери с приделом Святителя Николая был снесён в 30-е годы. Часть икон перед тем, по-видимому, была вывезена и фактически спасена местным населением⁵. Одной из таких икон и был, как представляется, образ святителя Николая Чудотворца первой половины XVII века, о котором идёт речь. Такая догадка косвенно подкрепляется историческими фактами.

Никольская шатровая деревянная церковь в Ворсме существовала уже в начале XVII века⁶. Особое почитание Николы Чудотворца, покровителя путешественников, землепашцев и ремесленников было закономерным. Село, принадлежавшее с 20-х годов XVII века князю И.Б. Черкасскому⁷, развивалось за счет ремесленного производства и торговли. Ворсма располагалась на оживлённом тракте из Нижнего Новгорода через Павлово на Оке, Муром в Москву, а по водным путям в Астрахань и на Восток, с которым велась оживлённая торговля.

В 1811 году древний ворсменский храм был вновь отстроен в камне и освящён в честь иконы Смоленской Одигитрии с приделом святителя Николая,

⁴ В духовном стихе, например, о Марке Богатом, помогавшем нищим и убогим, его поэтический образ расцвечен схожими штрихами:

Понесли Маркову душеньку
За три Сионские горы
И поставили Маркову душеньку
Промеж трех дерев купарисовых.
На купарисовых деревах
Сидят мелкие птицы,
Мелкие птицы Господни.

(«Голубиная книга». 1991. С.270)

⁵ Несколько икон попали в частную коллекцию И.В. Возякова и были представлены в экспозиции музея «Дом Иконы и Живописи имени С.П. Рябушинского» в Москве. Несколько икон были переданы жителями Ворсмы в местный Свято-Троицкий Островоезерский монастырь.

⁶ Он упоминается в описи 1621 года. См. ГАНО ф.2013 опись 602-а №4 Копия писцовой книги Дмитрия Лодыгина на поместья в Березопольском стану 1621 – 1623 года.

⁷ Дворцовое село Павлово «с деревнями и со всеми угодьями» было пожаловано в 1621 году И.Б. Черкасскому, двоюродному брату царя Михаила Федоровича, «... за многие службы и терпенье при царе Борисе», когда он вместе с родителями сидел «в чети и железех и живот свой мучил» (ГИА. ф.1088, оп. 10, №21 Жалованная грамота царя Михаила Федоровича).

где сохранялись старые образы. Оклад иконы святителя Николая, скорее всего, появился как раз к моменту обновления интерьеров храма.

Чеканные латунные ризы святителя среднего рельефа исполнены с большим мастерством, с тонкой проработкой складок и орнамента фелони и омофора. Декор полей, гравированный в виде выющущегося стебля со стилизованными листьями и волютообразными завитками, стилистически восходит к образцам орнамента некоторых окладов конца XVI века⁸. Благодаря тому, что в местах соприкосновения латунных частей оклада, когда край одной детали был наложен так, что прикрывал край другой, выявилось местами его изначальное серебрение, практически впоследствии почти полностью стёртое бытовыми полировками. Серебряные оклады икон без золочения в конце XVIII – начале XIX века не являлись редкостью.

В момент поступления иконы в музей нижнее поле и отдельные детали оклада клейм в нижней части, к сожалению, были утрачены, а некоторые его фрагменты зафиксированы мебельными гвоздями и обычными канцелярскими кнопками. Второе клеймо пострадало при чьей-то непрофессиональной попытке избавиться от темной олифы. Детали живописи и местами роскрышь⁹ были грубо содраны механически ножом или каким-то иным острым предметом.

Оставила свой внятный след на иконе и практика полировки латунного оклада пастой ГОИ¹⁰, имевшая место в середине XX века. Всё это свидетельствует об активной жизни образа в это время, но, как представляется, не в пространстве официальной церкви.

Тонкодисперсная субстанция пасты настолько прочно въелась в красочную поверхность иконы неравномерными пятнами зелёного налёта, что парафиновая основа этого полировочного состава осложняла подбор растворителей для дальнейшего раскрытия иконы, что с некоторым трудом удалось всё же преодолеть.

При поступлении иконы в музей неясной оставалась сохранность живописи под окладом. После его демонтажа при реставрации образа обнаружилось внушительное скопление пыли, остатки жизнедеятельности насекомых, выявились также новые участки аварийных отставаний левкаса и шелушений красочного слоя (илл. 2).

⁸ Например, окладу иконы «Св. Троицы» к. XVI в. из Ипатьевского монастыря Костромы, вклад Годуновых. Инв. 28713 ГТГ.

⁹ Роскрышь – иконописная колеровка локальных пятен, подмалёвок.

¹⁰ Паста была разработана в 1931 – 1933 годах в Государственном Оптическом Институте (ГОИ) для полировки оптического стекла, но позже нашла применение как тонкий абразив для обработки металлических изделий.



Илл. 2. Икона святителя Николая в процессе раскрытия

Первым и довольно сложным этапом реставрации после удаления поверхностных загрязнений стало укрепление шелушения красочного слоя на лице святителя Николая, а также сусального «двойника» на его нимбе. Привычный способ работы здесь осложнялся наличием толстого и одновременно, можно сказать, «иссохшего» слоя покрившей олифы. Старая олифа никак не поддавалась размягчению водорастворимым осетровым клеем и просто крошилась вместе с красочным слоем при всякой попытке подклеить шелущающиеся участки живописи.

При применении особой методики всё-таки удалосьнейтрализовать шелушения, которые постепенно укладывались без участия шпателя на исходные места при помощи растворителя, использовавшегося многократно на каждом отдельном участке.

В процессе реставрации выяснилось, что икона, как мы и предполагали, поновлялась в XIX веке. Видимо, тогда были удалены остатки более ранних чинок: на фоне сохранились мелкие фрагменты записи, предположительно второй половины XVII века (охра) и XVIII века (тёмно-голубая на фоне). На изображении самого святителя удалось различить остатки только одного слоя записи, по-видимому, XVIII века. Наиболее крупный фрагмент этой записи – на омофоре под изображением Евангелия. Основная часть ранних записей была довольно грубо счищена при поновлении в XIX веке. Счищены были, в том числе, серебряные разделки на крестах омофора святителя. Поновители «убрали» также авторскую надпись на фоне с именованием святого Николая Чудотворца, которая изначально была выполнена серебром поверх тёмно-синей полосы, имитирующей узкую дробницу с условно жемчужным обрамлением. Монограммы Иисуса Христа и Пресвятой Богородицы счищены не были и поэтому дают нам представление о том, как выглядело утраченное написание имени святителя. Можно предположить, что некоторая «небрежность» в сохранении отдельных деталей живописи при поновлении была связана с намерением установить на иконе оклад, который фактически полностью скрыл авторское письмо в среднике, т.е. икону в начале XIX века готовили под оклад.

Открытыми оставались, однако, крупные медальоны с полуфигурами Христа и Богоматери. Они не тронуты реставрацией при поновлении образа в XIX веке. Здесь сохранились весьма оригинальные детали «двойной небесной славы» в виде дополнительных кругов со стилизованными облаками в медальонах с зеленым фоном и золотыми лучами сияния: иконописец ввёл в медальоны «облачные» райские мотивы, используя цветные лаки¹¹. Они присутствуют и в деталях украшений образа Евангелия, одежд святителя Николая и плата в его левой руке, в разделке скатов крыш церквей и палат в клеймах. В XVII веке цветные лаки по «двойнику» используются довольно часто.

¹¹ В иконе присутствует три типа прозрачной краски, обозначенной как лаки. Это зелёный, полученный с помощью органоминеральных соединений меди и два вида жёлтого – светлый и тёмный, которые практически утратили свой первоначальный вид. Это органические соединения растительного происхождения. Такой (сейчас темно-жёлтой) краской был исполнен хитон Христа в медальоне, изначально он имел красный или темно-вишнёвый оттенок. Химический анализ на данный момент не производился, но в перспективе он даст интересный результат о специфике состава указанных красок.



Илл. 3. Клейма. Фрагмент

Не обнаружено записей и в клеймах жития. Уцелевшие надписи¹² органично введены в пространство клейм, а не вынесены на боковые поля, как часто бывает при композиционной перегруженности житийного цикла. Выполнены они серебром: сначала буквы писали светло-серой краской (возможно, смесью свинцовых белил с сажей), затем они были пройдены клеевым составом, на который серебро положено сусальным листом. Это один из традиционных приёмов исполнения надписей и орнамента в древнерусской живописи. Он отличался экономичностью и чаще всего присутствует в памятниках регионального происхождения. Твореное золото в надписях появляется несколько позже и, как более дорогостоящий вариант, наблюдается он чаще в столичной практике.

Выразителен лик святителя. Строгий, аскетичный чуть вытянутый овал лица святого с большим лбом, со слегка отведённым в сторону взором близко посаженных глаз, обрамлен тонко разделанными по контурам волос и бороды легкими белильными штрихами, усиленными по краям. Тёмный санкирь, коричневого оттенка в личном, гармонично сочетается со светлым, в желтизну плотным, охрением с деликатными белильными оживками. Местами охрение было утрачено. Видимо, поэтому лик был частично прописан в начале XIX века. Остатки этой прописи оставлены при реставрации на месте крупного ожога справа от изображения носа. Но общая тональность, звучание образа не было нарушено.

¹² За исключением верхнего регистра, где они вынесены на верхнее поле, что традиционно для житийных икон XVI – XVII века.

В самом начале работы успешно завершенные консервационные мероприятия позволили сделать рентгенограмму иконы¹³. Рентген показал относительно хорошую сохранность древней живописи и, в частности, лика святителя Николая. Поэтому было принято решение не тонировать утраты охрения, на лице в среднике и личного в клеймах, во избежание неминуемых искажений авторского образа. Данный подход был нарушен только в двенадцатом клейме «Возвращение Агрикова сына из сарацинского плена». Реставратор деликатно, частично, реконструировал белую поверхность стола и сервировки. Эта реконструкция сделана акварелью по хорошо заметной авторской графике¹⁴. В данном случае такой метод оправдан тем, что помог выявить уникальные формы и сочетания изображений столовой посуды, что было немаловажно для атрибуции.

Данное клеймо показывает авторскую точность в воспроизведении не обобщённых, а очень конкретных форм столового набора. Неожиданность события возвращения Василия из сарацинского плена, где он был приближен к князю Амиру, детально подчёркнута в данном клейме: необычны и богаты «заморские» одежды и причудливый головной убор отрока, в руках его чаша, с которой он, как виночерпий, прислуживал на застолье. Удачно передано в жестах эмоциональное состояние опешивших родственников. Ощущение чудесного сверхъестественного события появления отрока Василия как будто поддержано причудливой формой крыши терема, напоминающей фантастические «мускулы небесной стихии», доставившей отрока в свой дом.

После завершения реставрации иконы, проходившей в несколько этапов и длившейся около двух лет, открылся замечательный памятник регионального искусства первой половины XVII века.

Иконография образа восходит к древнейшим житийным сказаниям, известным в русской иконописи с XI века, которые представляют собой фактически компиляцию двух житий ликийских святителей Николая Мирликийского, жившего на рубеже III – IV века, и Николая Пинарского¹⁵, возглавлявшего кафедру в середине VI века. Смешение житий произошло в первой половине X века, когда несколько анонимных авторов дополнили жизнеописания святителя Николая Мирликийского, составленного агиографом Симеоном Метафрастом, эпизодами из жизни и деяний Николая Пинарского. Эти тексты, бытовавшие в разных редакциях, получили название «Иное житие». Они повествуют о событиях, связанных с историей строительства и прославления обители Сиона, к чему был призван святитель Николай.

Этим текстам соответствуют в иконе сюжеты нескольких клейм. Пятое клеймо «Святой Никола благословляет созидати град именем Сион» иллюстрирует центральное событие сказания – освящение храма св. Сиона. В клей-

¹³ Рентгенограммы были выполнены и собраны в общую панораму Н. Митраковым в Отделе комплексных исследований ГТГ.

¹⁴ Графья – процарапанный по левкасу абрис, общий или детальный. Применялась в местах нанесения листового золочения (серебрения) или в местах плотной колеровки (роскрыши).

¹⁵ Пинара – область древней Ликии, где родился архиепископ Николай. Ныне территория Турции.

ме «Крещение Николы», когда младенец при обряде крещения встал на ножки и простоял без поддержки в купели несколько часов, автор сумел передать в жестах удивление присутствующих при этом чуде. Эпизод «Исцеление сухорукой жены», который располагается обычно в цикле детских чудес святого в начале изобразительного повествования и иллюстрирует эпизод исцеления больной женщины, которая встретилась отроку Николаю, когда он отправился на учение, на нашей иконе имеет другое расположение и содержание. Никола показан, согласно текстам «Иного жития», в совершенном возрасте в епископском облачении, а само клеймо с изображением чуда исцеления болящей располагается ближе к финалу повествования.

Последовательность клейм соответствует очерёдности событий текста «Иного жития». Например, расположение сюжета «Поставление стаго Николы в попы» сразу же после клейма «Освящения Сиона» обусловлено порядком текста, когда духовный отец будущего святителя Николая увидел, что создание славного храма святого Сиона «завершается Божьей Благодатью и стараниями отрока» (Лицевое житие святителя Николая, 2010. С.13) он поставил Николу во пресвiterы. Это событие было неординарным, потому что «было же ему (Николе) тогда 19 лет» (Лицевое житие святителя Николая, 2010. С.13).

Клейма жития не являются иллюстрацией собственно биографии или жизнеописания святого. Следуя письменному источнику, они раскрывают перед зрителем изначальную богоизбранность святителя Николая, который в повествовательном цикле иконы представлен как носитель благодати Святого Духа, через которого в разных обстоятельствах действует Божественная сила. Поэтому нет и не может быть в клеймах жития «проходных» сюжетов, таких как, например, рядовая «Служба святителя Николая».

Стилистические особенности образа характеризуются общим динамизмом, разнообразием поз и «реалистичностью» в передаче жестов, «бытовых» деталей в клеймах. Автор иконы явно знаком с произведениями строгановского письма. Одним из ярких признаков влияния этой культуры является используемый им приём «мраморения» позёма, стремление к чёткости контуров, хотя и не всегда выдержанной пропорциональности.

Специфичен и характер колорита: контрастность красочных пятен красной фелони и зеленого омофора в среднике усиливает акцент восприятия центрального образа святителя Николая на фоне гармоничной цветовой гаммы клейм, где преобладает светлая охра.

Особенно ярко в художественной ткани образа проявляется декоративный элемент.



Илл. 4. Нимб святителя Николая. Фрагмент

Он присутствует в редком по оригинальности украшении нимба святителя Николая (илл. 4). Вместо традиционного орнамента, как правило, имитирующего чеканный узор венца, художник вводит мотив венка из дубовых листьев. Значение древнейшего ещё дохристианского символа могущества и силы дополнено здесь новым прочтением: лист дуба символизирует крепость веры и христианского духа святителя Николая.

Происхождение нашей иконы и история её бытования не вполне прояснены, однако можно с полной уверенностью сказать, что образ был создан и бытовал не просто в Нижегородской области, а конкретно в Павловском регионе, известном иконописном центре Нового времени (Комацко, 2005.). О нём знали собиратели и знатоки икон в XIX веке. Н.М. Постников в каталоге своего обширного собрания выделяет наряду с другими пошибами «павловские письма» (Постников, 1888. С. 34), к которым принадлежало одиннадцать икон XVIII века его коллекции. Формирование самобытной иконописной традиции в Павлове началось в XVII веке.

Так же, как и Ворсма, находящаяся в 12 километрах от него, с 20-х годов XVII столетия Павловский Острог был вотчиной князя Ивана Борисовича Черкасского. Как опытный хозяйственник он способствовал развитию ремёсел в своих павловских владениях, создавая прогрессивные по тем временам условия для трудового населения, установив денежный оброк. К 40-м годам XVII века здесь

процветали не только разнообразные кустарные производства, но и развивалось иконописание, велась активная продажа икон (*Ротштейн, Шилова, 1930*).

Самым известным иконописцем села Павлова, взятым в Москву в Оружейную палату в 1668 году, был Никита Иванович Ерофеев, получивший в Москве прозвище «Павловец». Царский мастер, работавший с Симоном Ушаковым, владел техникой миниатюрного письма, его работы отличаются особым изяществом и декоративно насыщены¹⁶. До поступления в Москву он писал иконы для главного Спасо-Преображенского собора села Павлова, возводившегося на средства князя Я.К. Черкасского.

Интерьеры церквей Павлова и Ворсмы украшали иконы местного производства (*Смирнов, 1864*), они частично сохранились в церквях Павлова и Ворсмы до наших дней¹⁷. По уцелевшим подписным иконам, разбросанным ныне по музеинным и частным собраниям, нам известны имена павловских иконописцев, работавших здесь в XVIII и XIX веке: Андрей Федотов сын Минеев, Федор и Василий Федотовы, Вонифатий Хонин, Василий Рябов.

В собрании Третьяковской галереи хранится икона 1706 года «Троица» Дмитрия Гаврилова сына Крашенинникова из Воскресенской церкви села Павлова¹⁸.

Образ святителя Николая, приобретённый Третьяковской галереей в 2017 году, написан раньше и принадлежит к Павловским письмам времени до Никиты Павловца, а точнее первой половине XVII века.

При явной архаизирующей манере художника в интонации его образа присутствуют акценты, свойственные искусству XVII века: нарастающее движение, интерес к «быту», ориентация на природную натуру.

Художественная традиция, ярко проявившаяся в павловских иконах XVIII века, несомненно, была заложена столетием раньше. Преемственность некоторых художественных приёмов, отражённых в новооткрытой иконе, проявляется в произведениях павловских изографов XVII – XVIII вв. Так, например, волнообразная линия с имитацией жемчужной обниси на нимбе Богородицы, как декоративный приём, встретился нам на небольшой иконе святителя Николая второй половины XVIII века в Троицком Островоезерском монастыре в Ворсме, в схожей манере украшены поля этой иконы.

Среди особых признаков «павловских писем» – яркая красочность, оригинальная декоративность, активное использование цветных лаков, золота и серебра – всё это нашло отражение в нашей иконе. Её общий мажорный колорит с контрастным соотношением красно-коричневого средника и темно-зелёных полей с тёмной опушью интонационно соответствует позитивным сдвигам в социально-экономической жизни Павлова и Ворсмы 30 – 40-х годов XVII века. Следы разорения смутного времени постепенно стирались к этому времени. Была восстановлена Никольская церковь Ворсмы, где, в местном ряду иконостаса, как мы предполагаем, могла находиться наша икона.

¹⁶ Никита Павловец «Богородица Вертоград заключённый» Нач. 1670-х г. ГТГ Инв. 28699; Никита Павловец «Уар и Артемий Веркольский» Нач. 1670-х г. ГТГ инв. 24879.

¹⁷ Например, подписной образ «Спаса Вседержителя на троне» Федора Федотова 1857 года в церкви «Вознесения Господня» г. Павлова.

¹⁸ «Троица ветхозаветная с бытием» 1706 г. Дмитрий Крашенинников ДР – 79 ГТГ.

Ярко-красный цвет фелони святителя, порой избыточность орнаментального украшения его одежд, декоративно оформленный обрез Евангелия, характер ассиста и «облачных» мотивов в медальонах, орнамент нимба святого – специфичны. «В Павловской иконе форма и линия не застыли, они дышат под рукой мастера. Эта особенность придаёт им совершенно особое обаяние и выделяет их среди произведений других иконописных центров» (Комацко 2005. С.100).

Приобретение замечательного памятника искусства нижегородских земель, иконы святителя Николая с житием «павловских писем» 30 – 40-х годов XVII века, достойное пополнение коллекции древнерусского искусства Третьяковской галереи.



Илл. 5. Икона святителя Николая Чудотворца после реставрации

ЛИТЕРАТУРА

Антонова В.И. Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.в. М. 1963. Том II.

Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI – XIX веков. М. 1991.

Комашко Н.И. Нижегородское село Павлово на Оке – иконописный центр нового времени// Источники по истории реставрации и изучения памятников русской художественной культуры. XX век. М. 2005.

Крутова М.С. Святитель Николай чудотворец в древнерусской письменности. М.: «Мартис», 1997.

Лицевое житие святителя Николая Чудотворца. М.: «Актеон», 2010.

Маханько М.А. «Вологодский извод» иконы «Никола Великорецкий». О разных редакциях житийного варианта чудотворного образа // Добрый кормчий. Почитание св. Николая в христианском мире. М.: «Скиния», 2011.

Постников Н.М. Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М. 1888.

Ротштейн О.В., Шилова Н.Н. Павлово в XVII веке: выпись с отказных книг на село Павлово с деревнями 151 году. М. 1930.

Смирнов А. Павлово и Ворсма. М. 1864.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Людмила Владимировна Ковтырева – кандидат искусствоведения, хранитель фонда драгоценных металлов, Государственная Третьяковская галерея.

Дмитрий Николаевич Суховерков – художник-реставратор высшей категории отдела Научной Реставрации Древнерусской живописи, Государственная Третьяковская галерея.

НОВОЕ О ПРИОБРЕТЕНИИ СКУЛЬПТУРЫ В ВЕНЕЦИИ В 1716 – 1717 ГГ. Памяти Олега Яковлевича Неверова (1934 – 2014)

С.О. Андросов

Среди материалов, касающихся коллекции Петра I, особое значение имеет история первой партии скульптуры, заказанной или купленной Саввой Лукичем Владиславичем-Рагузинским в Венеции с августа 1716 г. по апрель 1717 г. Эта партия, прежде всего, впечатляет своим масштабом, потому что она включала в себя двадцать три мраморные статуи высотой около 2 метров с их мраморными постаментами: две группы (лежащие фигуры) и четыре статуи, или группы небольшого размера, а также семьдесят мраморных бюстов (не считая колонн, каминов, столов и прочего). Сведения об этой покупке появились уже в книге И.И. Голикова в 1794 г. (Голиков, 1794, 406). Благодаря имеющейся переписке Рагузинского с Петром I и кабинет-секретарем А.В. Макаровым произведения пластики, входившие в первую партию, были в основном идентифицированы нами в 1984 г. (Андросов, 1984). Чуть позднее, в 1987 г., О.Я. Неверов опубликовал зарисовки статуи и бюстов этой первой партии из альбома 1717 г., хранящегося в Библиотеке РАН в Петербурге. Этот альбом в апреле 1717 г., незадолго до отправки скульптуры в Петербург из Венеции, Рагузинский преподнес царю во время их встречи в Дюнкерке. Альбом включает в себя рисунки двадцати одной монументальной статуи (два листа, очевидно, утрачены), двух лежащих фигур, двух статуй высотой около 1 м, а также семидесяти бюстов. Эти зарисовки имели, действительно, основополагающее значение для бюстов, потому что большинство из них было лишено атрибутов, а подписаны лишь пять (принадлежащих Пьетро Баратта). Достаточно проиллюстрировать это положение только одним примером. Бюст, который может быть приписан Генриху Мейрингу (Меренго), считался, согласно надписи на ножке, изображением императрицы Агриппины, но на самом деле оказался аллегорией «Скоротечности жизни». Таким образом, О.Я. Неверов внес важный вклад в изучение скульптуры петровской коллекции (Неверов, 1987; Неверов, 1993). Эти данные уже вошли в научный обиход и были в полном объеме использованы в каталоге скульптуры петровской коллекции (Андросов, 2004).

Тем не менее, хотелось бы уточнить хронологию получения заказов венецианскими мастерами. Также казался не совсем понятным выбор сюжетов статуй, составивших первую партию скульптуры. Документы, хранящиеся в архивах Москвы и Петербурга, позволяют ответить на поставленные вопросы.

Остается неясным, когда Рагузинский получил задание о покупке статуй и раковин в Венеции. Как следует из письма Петра I к А.Д. Меншикову, его встреча с Рагузинским состоялась в Пирмонте 8 июня 1716 г. (Архив Института истории РАН (АИИ РАН). Ф. 270. Д. 81. Л. 606). В результате сербу были вручены грамоты на русском и итальянском языке, подписанные царем и датированные

13 июня. В первой из них объявлялось, что «надворный наш советник и иллирийский граф Сава Владиславич для некоторых наших дел имеет ехать во италие и в другие европейские места» (Российский Государственный архив Древних актов (РГАДА), Ф. 59. Оп. 1. Д. 2. Л. 16). Во время личной встречи Петр I мог поручить Рагузинскому приобретение скульптуры и раковин для строящегося Грома в Летнем саду. С другой стороны, среди писем А.В. Макарова к Рагузинскому сохранился черновик без даты: «Просим вас чтобы вы подрядили зделат в огород наш Санктпитеербургский тритцат штатов мраморных в том числе поясных десят штатов...» (РГАДА, Ф. 9. Отд. I, Д. 57. Л. 510). К сожалению, дата письма неизвестна, и нет уверенности в том, что оно было отправлено.

Прибыв в Венецию, город, где прошла его юность, 1 августа 1716 г. Рагузинский, как кажется, быстро связался со скульпторами, а чуть позднее вошел в круг интеллектуалов, связанных с искусством и театром. Об этом свидетельствует, например, карикатура на «графа Савву», включенная в альбом, принадлежавший Антону Мария Дзанетти, наряду с шаржами известных персонажей мира искусства и театра в Венеции (илл. 1). Уже 18 августа Рагузинский писал Макарову, что «приказал делать 6: статуй самой доброй работы», стоимость которых, вместе с мраморным пьедесталом составит 100 золотых дукатов, но добавлял: «однако же не скоро делают и прежде месяца марта не могут быть готовы» (РГАДА, Ф. 9. Отд. II. Д. 28. Л. 585). Здесь же он сообщал о покупке раковин. В более позднем письме к А.Д. Меншикову, от 18 июля 1718 г., Рагузинский дал более подробную характеристику положения дел с покупкой скульптуры в Венеции: «...которые статуи очень старые и старых славных скульпторов работы [античные – С.А.] тые зело драги и трудно сискать можно, которые же модерни делании за несколько лет и тых или по изображению [сюжетам – С.А.] , или по мастерству хороших сискать трудно, а худых покупать непочто и когда заказывать делать изново, то и изображение по охоте мастерства наилучшаго и в саду пригожее, хотя ценою драже я разсуждаю лучше заказать делать изнову» (РГАДА. Ф. 198. Оп. 2. Д. 464. Л. 11).

В ответном письме от 8 сентября Петр I, находившийся тогда в Копенгагене, одобрил заказ шести статуй: «... что же пишете о штатуах что подрядили вы для пробы зделать шесть мраморовых хорошей работы ценою и с пьедесталом по сту червонных что зело изрядно и понеже оные гораздо дешевы того для постарайтесь чтоб еще подрядить таких же мраморных штатов лутчаго мастерства двенадцать [в пропорцию человека] по приложенному при сем рисунку и по описи...» (АИИ РАН. Ф. 270. Д. 82. Л. 164). В черновике письма, подготовленного Макаровым, эта радость по случаю дешевизны статуй проявилась еще более ясно: «Что же пишете о штатуах что подрядили для пробы зделат 6 мраморных хорошей работы ценою и с пьедесталами по 100 черв[оных] что зело (дешево) изрядно и понеже (оные не чаяли мы что так выйдет) оные гораздо дешевы того для постарайтесь чтоб еще подрядит таких же мраморных штатов лутчаго мастерства 12...» (Российский Государственный исторический архив (РГИА), Ф. 468. Оп. 43. Д. 3. Л. 224 об.) (в круглых скобках – зачеркнутые Макаровым слова). Таким образом, следует заключить, что к письму царя прилагались рисунки и список сюжетов статуй, которые следовало заказать в Венеции.

В письме от 5 октября (и повторенном 12 октября) Рагузинский подтвердил получение царского указа и заказ 12 статуй с их пьедесталами (РГАДА, Ф. 9. ОТд. II. Д. 28. Л. 590). По всей вероятности, именно к одному из этих писем был приложен список статуй, заказанных в Венеции, озаглавленный «Роспись статуйам подряженным, и будущим готовими к предбудущему году, к месяцу марта» (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 33. Л. 437 об.). Сначала здесь значатся первые шесть статуй – «Правосудие» и «Мир» работы Пьетро Баратта (ныне – ГМЗ «Павловск»), «Адонис» и «Венера» работы Джузеппе Торретто («Адонис» ныне – в ГЭ, «Венера» утрачена), «Флора» и «Зефир» работы Генриха Мейринга («Флора» ныне в ГРМ, «Зефир» утрачен). За ними следуют две статуи, которые можно считать группами: «Венере младая приходит из лову с собачкою умывается при кладезе лежаща в белой рубахе» и «Нарцизе лежащий с другой стороны кладеза осмотряя в воде красоту Венесеву, приображается в цветок». Автором этих статуй также был Торретто. Сюжет первой из них позднее был изменен на «Диану» (ныне – в ГЭ), вторая, очевидно, утрачена. Далее в том же документе следуют названия статуй, которые Рагузинский заказал «по приложенному при сем рисунку и по описи»: «Полночь», «Утро», «Вечер», «Полдень», «Фатум», «Немезис», «Сатурнус», «Помона», «Вертумнус», «Две нимфы Наядес или Найдес» (**илл. 2**).

В этом списке обращает на себя внимание то обстоятельство, что статуй не двенадцать, а только одиннадцать, и «Сатурн», таким образом, не имеет к себе парной. С другой стороны, подбор сюжетов тоже кажется довольно странным. Здесь аллегории времен суток соседствуют с древнеримскими богами (Немезида, Сатурн), нимфами и персонажами «Метаморфоз» Овидия.

Эти странности можно объяснить знакомством с документом из Кабинета Петра Великого, на котором представлены наброски пяти статуй и семи раковин, сопровождаемые текстом на немецком языке¹ (РГАДА. Ф. 9. ОТд. II. Д. 88. Л. 42 об.). Рисунок не отличается высоким качеством исполнения. Четыре статуи слева сопровождаются надписями: «полночь утро вечер полдень 4 главных ветра должны иметь крылья быть без пьедесталов». Три из четырех статуй изображены автором с поднятыми руками, что создавало бы большие технические трудности при работе в мраморе. Ниже нарисована полуобнаженная женская фигура, поддерживающая двумя руками вазу на левом плече, которая обозначена автором как «наяда». Эта статуя кажется более удачной по композиции.

Справа здесь располагается список статуй, которые следует заказать для украшения Грота. Как нетрудно убедиться, он почти полностью соответствует «Росписи», составленной Рагузинским. «В Новом Гроте должны быть 12 статуй 3 аршина 6 футов высотой в галерее сначала 4 главных ветра; на четырех колоннах стоит Фатум с книгой в виде старца указывающий на порядок и пишет 6 Богиня Возмездия Немезис 7 Сатурнус 8 и Опс 9 Помона 10 и Вертумнус 11 две Нимфы Наяды или Найды 12 Богини рек и гор». По сравнению с «Росписью» здесь добавлено только имя богини плодородия Опс, которая в Древнем Риме отождествлялась с Кибелой и могла рассматриваться как пар-

¹ Благодарю Г.А. Савельева за помощь в прочтении.

ная к Сатурну. Нам представляется, что ошибка могла возникнуть в результате простой небрежности писца, пропустившего сюжет одной из статуй.

Для Грота в Летнем саду должны были предназначаться и раковины разной величины и разной формы, наброски которых также присутствуют на данном листе с примерными их размерами и указанием необходимого количества. На другом рисунке, также хранящемся в РГАДА, статуи нарисованы в более крупном масштабе. Сопроводительный текст на нем отсутствует (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 88. Л. 39) (илл. 3, 4).

Первый рисунок уже публиковался В.Г. Долбниным, который правильно назвав его автором Георга Иоганна Маттарнови, практически никак не проанализировал изображенные фигуры и довольствовался сведениями о раковинах, предназначавшихся для Грота (Долбин, 1983. 36, 37).

Георг Иоганн Маттарнови, как известно, приехал в Петербург по вызову Андреаса Шлютера в 1714 г. и ранее занимался скульптурой. После кончины последнего он продолжил работу как архитектор, в том числе, заканчивая постройки, начатые или спроектированные Шлютером, в числе которых был и Грот в Летнем саду. Маттарнови также не удалось довести строительство павильона до конца из-за смерти, последовавшей в ноябре 1719 г. В Эрмитаже хранятся два рисунка ваз, подписанные мастером. По-видимому, эти вазы тоже, как и статуи и раковины на рисунке из РГАДА, должны были предназначаться для украшения Грота (Воронихина, 1981: кат. 78, 79).

Совершенно определенно рисунки статуй и раковин могут быть связаны с черновиком письма Макарова, лишенным даты, но обращенным к Маттарнови. Цитируем это письмо в той части, которая относится к заказу статуй и раковин.

«Господин Маттерновий рисунок ваш штатуам и раковинам мне отдан против котораго немедленно будем писать в галандию или куда принадлежит токмо изволите меня уведомить как наискорее все ли те двенатцать фигур надобны и чистова мрамора или какия иныя и которые надобны лутчия и ис какова камня о том меня уведомте как наискоряя а как я слышал его величество изволил говорить которые статуи которые будут (наверху грота те могут зделаны быть похуже нежели те которые – зачеркнуто) на низу ибо те всегда будут видимы а которые на верхе и те ветхие не так будут видны...» (РГАДА. Ф. 9. Отд. I. Д. 57. Л. 445).

Письмо Макарова все объясняет в рисунке Маттарнови, на котором изображены раковины и статуи. Последние предполагались для украшения Грота, причем должны были помещаться как на фасаде, так и на крыше сооружения. Хотя само «доношение» Маттарнови не сохранилось (или не обнаружено), рисунки являлись своего рода приложением к нему.

Судя по косвенным данным, просьба Маттарнови должна быть отнесена к поздней весне или началу лета 1716 г., когда указы о приобретении статуй посыпались русским агентам в Европе, а раковины пытались найти и в самой России. О статуях писали, например, к Кристоффелю Брантсу в Амстердам (черновик письма Макарова): «тако ц[арское] в[еличество] указал чтоб ваша милость проведали можно ли сискать в Галандии мраморовых штатоу и в какую цену самой лутчей работы...» (РГАДА. Ф. 9. Отд. I. Д. 57. Л. 448). Примерно тогда же за-

дание о покупке статуй получил посол в Голландии кн. Б.И. Куракин, по заказу которого были исполнены многочисленные статуи и бюсты. К сожалению, они изготавливались из свинца и потому уже к середине XIX в. почти полностью прекратили свое существование (Андросов, 2018: 324 – 327).

Раковины в Венеции поручалось приобретать не только Рагузинскому, но и торговому агенту П.И. Беклемишеву, появившемуся в Венеции в июне 1716 г. Так, 24 июля Петр I писал ему: «По поручении сего ищите купить разных родов раковин которыми убирают гроты [а именно таких которые бывают в компостелле большая раковины устришныя и других разных родов которые привозят с Медитеранского моря] числом тысяч до десяти и купя пришлите их в Амстердам к Осилю Соловьеву или к Христофору Бранту и о том к нам пишите» (АИИ РАН. Ф. 270. Д. 82. Л. 53). Как представляется, именно конкретный характер сведений о раковинах позволяет предположить, что данное послание могло являться следствием «доношения» Маттарнови. Интересно отметить, что раковины привозили также с юга страны. В черновике письма, которое следовало за посланием от 6 июня, Макаров просил астраханского губернатора А.П. Волынского о посыпке корабля на Тюлений остров, чтобы его «нагрузить раковинами всякими которых на берегах оного острова множество» для последующей транспортировки в Петербург (РГАДА. Ф. 9. Отд. I. Д. 57. Л. 459).

Скорее всего, копия «доношения» Маттарнови (с пропуском сюжета одной из статуй) прилагалась к письму царя к Рагузинскому от 8 сентября. В результате 5 октября «иллирический граф» сообщал о заказе дополнительных двенадцати статуй «некоторые против рисунка, а прочии по расписи которых я подрядил по прежней цене и кондициях» (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 28. Л. 587). Перечисленные затем сюжеты одиннадцати статуй, как уже отмечалось, соответствовали сюжетам, предлагавшимся Маттарнови и одобренным царем. Остается добавить, что, по счастливому стечению обстоятельств, десять из них дошли до наших дней. До 2015 г. они находились в Летнем саду, а затем были заменены копиями, переданы в ГРМ и в настоящее время экспонируются в Михайловском замке. Только одна из них – «Наяда» работы Антонио Коррадини не сохранилась (последнее упоминание статуи относится к 1841 г., причем отмечено, что реставрация ее требует большой работы) (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527). Д. 18. Л. 7 об.).

По-видимому, не вполне довольный выбором сюжетов статуй, предложенных Маттарнови, Рагузинский приложил к тому же письму от 5 октября свою программу украшения садов (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 33. Л. 37 об.). Собственно говоря, заказывая первые статуи и бюсты, Рагузинский уже до какой-то степени осуществлял этот план. Первая группа, названная почему-то «Манера Эгипетская», включала в себя «12 статуев, сиречь знаки небесные». На самом деле это должны были быть изображения древнеримских богов. Среди произведений, присланных в Петербург в 1717 г., согласно зарисовкам Альбома 1717 г. значились все двенадцать бюстов богов и богинь, созданные скульпторами Антонио Тарсия, Франческо Кабианка и Антонио Коррадини. Вторая группа, имевшая название «по-римски» должна была состоять из двадцати четырех статуй парных героев и героинь «Метаморфоз» Овидия. Три такие пары уже были заказаны к

моменту составления программы: «Адонис» и «Венера» (Торретто) (илл. 5, 6), «Помона» и «Вертумн» (Кабианка), «Зефир» и «Флора» (Мейринг) (илл. 7, 8). Позднее к ним могли быть добавлены еще две статуи, созданные Антонио Тарсиа – «Геракл» и «Иола» (вместо указанной в программе Деяниры) – ныне в ГМЗ «Царское Село». «Последняя манера Эвропская выбранная из лучших авторов по знакам Иероглифическим» означала аллегорические фигуры. К этой группе могут быть отнесены заказанные в числе первых статуи «Мир» и «Правосудие» (Баратта), а также добавленные позднее и тоже доставленные в Петербург в 1717 г. статуи скульптора Марино Гроппелли «Истина» и «Искренность» (на самом деле атрибуты соответствуют «Великодушию»). К двум статуям трех разделов предполагалось добавить еще «62 статуов, шестидесять двух Кралей итальянских»… К тому же еще и римские Цесари и цесаревни по выбору охотника и по пространности сада». Эта часть программы также была реализована Рагузинским за счет двенадцати бюстов древнеримских императоров и их супруг (или матерей). Такую серию исполнили скульпторы Франческо Кабианка и Антонио Коррадини, и она была доставлена в Петербург также в 1717 г. (илл. 9).

Итак, к первым шести статуям, заказанным Рагузинским еще в августе 1716 г., в сентябре того же года добавились еще одиннадцать, сюжеты которые были предложены Маттартнови. В их число входили аллегории времен суток, нарисованные с крыльями и предназначавшиеся для установки на крыше Гrotta. В письме к Петру I от 11 января 1717 г. Рагузинский упоминал их как «4 [статуи – С.А.] с крылами, которые употребляются на Гротах без pedestalов» (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 33. Л. 417). Интересно отметить, что на самом деле на крышу Грота попали совсем другие статуи, что фиксирует известный рисунок М.Г. Земцова (ГЭ). Согласно описи скульптуры Летнего сада 1736 г., там находилось десять статуй: «Флора» и «Зефир» (Мейринг), «Сивилла Ливийская» и «Сивилла Европейская» (Дзордзони), «Эвтерпа» и «Терпсихора» (Джуゼppe и Паоло Гроппелли), «Архитектура» и «Навигация» (Баратта и мастерская), «Вертумн» (Кабианка) и «Сладострастие» (мастерская Гроппелли ?) (РГИА. Ф. 470. Оп. 1 (93/527). Д. 18. Л. 7 об.). Можно предположить, что они были спущены на землю в середине XVIII в., чтобы компенсировать отсутствие «меншиковских» статуй, отправленных в 1743 г. в Царское Село.

Получив от Рагузинского в Дюнкерке, где царь находился с 21 по 25 апреля 1717 г. (нового стиля) (Мезин, 2015. 61, 62), альбом с зарисовками скульптуры, заказанной или приобретенной в Венеции, Петр I, судя по всему, полностью одобрил его действия и предоставил ему в будущем полную свободу в дальнейших покупках статуй и бюстов. Поэтому обсуждение вопросов, связанных с приобретением скульптуры, позднее почти полностью исчезает из переписки Рагузинского с Петром I и Макаровым. Однако сведения о купленных произведениях сохранились в виде списков и описей, прилагавшихся к посланиям Рагузинского.

Произведения искусства, купленные Рагузинским, были отправлены в Петербург на корабле «Джон Джудит», отплывшем из Венеции 23 апреля 1717 г. Во время путешествия корабль заходил в Лондон для ремонта и прибыл в Петербург только в августе 1717 г. В результате его долго не хотели рассматривать

как первый корабль, приплывший из Венеции, и потому не предоставляли ему таможенных скидок. Сотрудник Рагузинского Жан Батист Ноэль Маньян еще в начале 1722 г. подавал прошение Петру Великому с просьбой сократить пошлины с корабля «Джон Джудит» (РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Д. 58. Л. 611). Однако только после возвращения Рагузинского в Россию в июне 1722 г. этот вопрос удалось решить положительно.

Разумеется, транспортировка такой большой партии скульптуры из Венеции в Петербург была сопряжена со многими трудностями. Поэтому Рагузинский просил в письме от 7 июня 1717 г. А.Д. Меншикова (в отсутствии царя) обратить особое внимание на разгрузку корабля «Джон Джудит» и внимательно отнестись к его грузу: «Прошу вашу св(етлост)ь на выгрузку и сохранение столпов, статуов мраморных и прочих государственных вещей велеть выгрузит людям искусством и носит с острахностию, даб в небрежение людей не искусственных и работников не изломать ибо суть статуи и прочие мраморные вещи изрядные...» (РГАДА. Ф. 198. Оп. 2. Д. 464. Л. 4 об., 5). Сообщал Меншикову о корабле из Венеции «с покупными мраморными и прочими вещами» и сам Петр I (письмо от 30 мая 1717 г.) (АИИ РАН. Ф. 270. Д. 83. Л. 462).

Как представляется, статуи, бюсты, колонны и другие произведения искусства, приобретенные в Венеции, благополучно добрались до Петербурга. Возвратившись из европейского путешествия, Петр I мог видеть статуи и бюсты на аллеях любимого им Летнего сада. По словам И.И. Голикова, 11 октября 1717 г. «на другой день прибытия своего... Государь с Князем Меншиковым был в летнем своем Дворце и садах оного» (Голиков, 1794. 458).

ЛИТЕРАТУРА

Андросов С.О. Рагузинский в Венеции: приобретение скульптуры для Летнего сада // Скульптура в музее. Л. 1984. С. 60 – 83.

Андросов С.О. Петр Великий и скульптура Италии. Санкт-Петербург. 2004.

Андросов С.О. Князь Б.И. Куракин как художественный агент // Россия и Франция. Культурный диалог в панораме веков. Материалы X Международного петровского конгресса. СПб. 2018. С. 323 – 330.

Воронихина А.Н. Архитектурная графика России – первая половина XVIII века. Собрание Эрмитажа научный каталог. Л. 1981.

Голиков И.И. Дополнения к деяниям Петра Великого к 1716 и 1717 годам. Том 11. М. 1794.

Долбнин В.Г. Грот в Летнем саду// Ленинградская панорама. 1983 № 10.

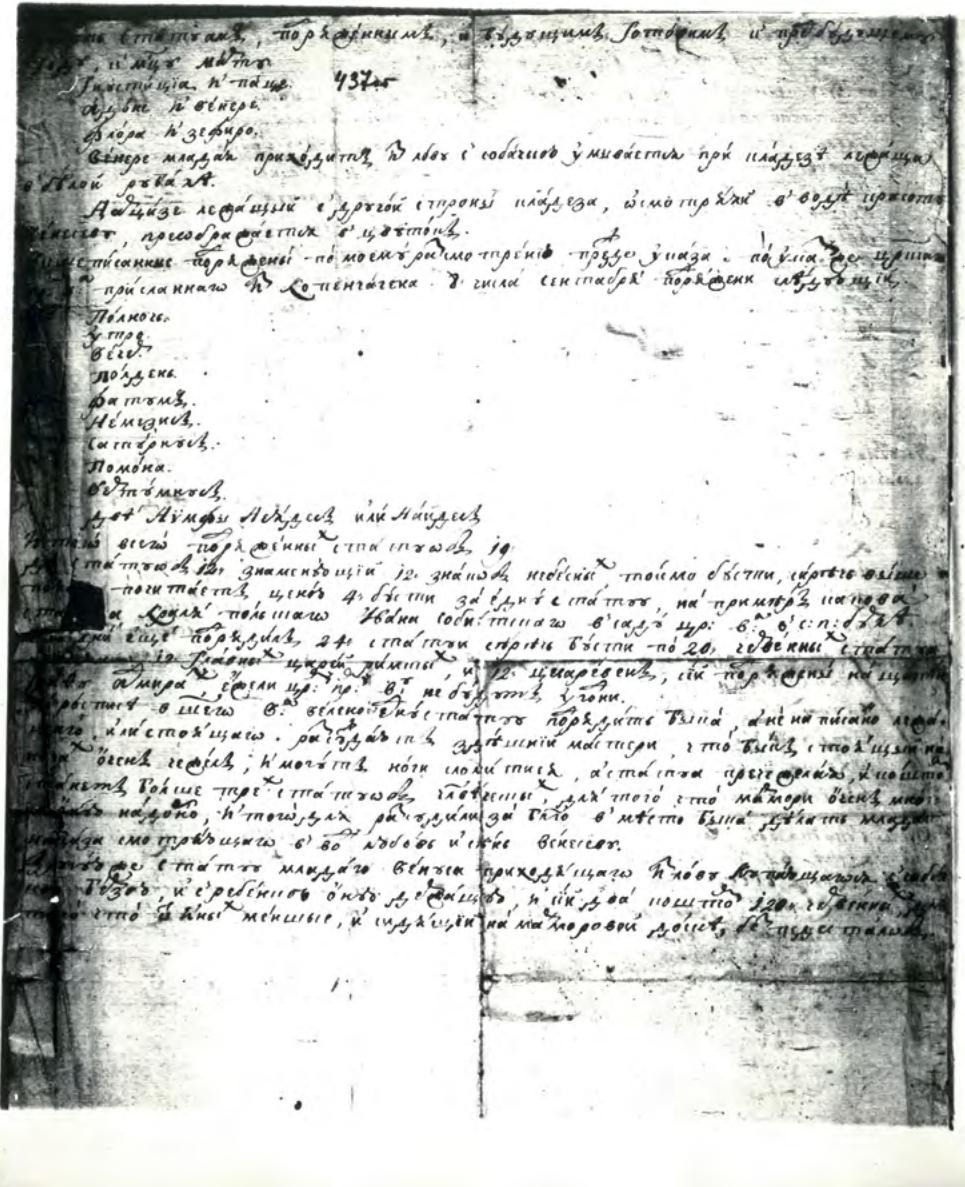
Неверов О.Я. Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986 г. М. 1987. С. 297 – 311.

Неверов О.Я. Скульптурные циклы в декоре Летнего сада // Страницы истории западно-европейской скульптуры. Сборник статей. Памяти Ж.А. Мацулич (1890 – 1973). Санкт-Петербург. 1993. С. 136 – 146.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Марко Риччи (?). Карикатура на С. Рагузинского (в центре листа).
Бумага, перо, чернила. Около 1720. Венеция, Фонд Джорджо Чини



Илл. 2. Письмо С. Рагузинского к Петру I от 5 октября со списком заказанных статуй.
Москва, РГАДА (Л. 437 об.)



Илл. 3. Георг Иоганн Маттарнови. Рисунок статуй и раковин. Бумага, перо, чернила. 1716 г. Москва, РГАДА



Илл. 4. Георг Иоганн Маттарнови. Рисунок статуй и раковин. Бумага, перо, чернила. 1716 г. Москва, РГАДА



Илл. 5. Джузеппе Торретто. Адонис. Мрамор. 1716 – 1717 гг.
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж



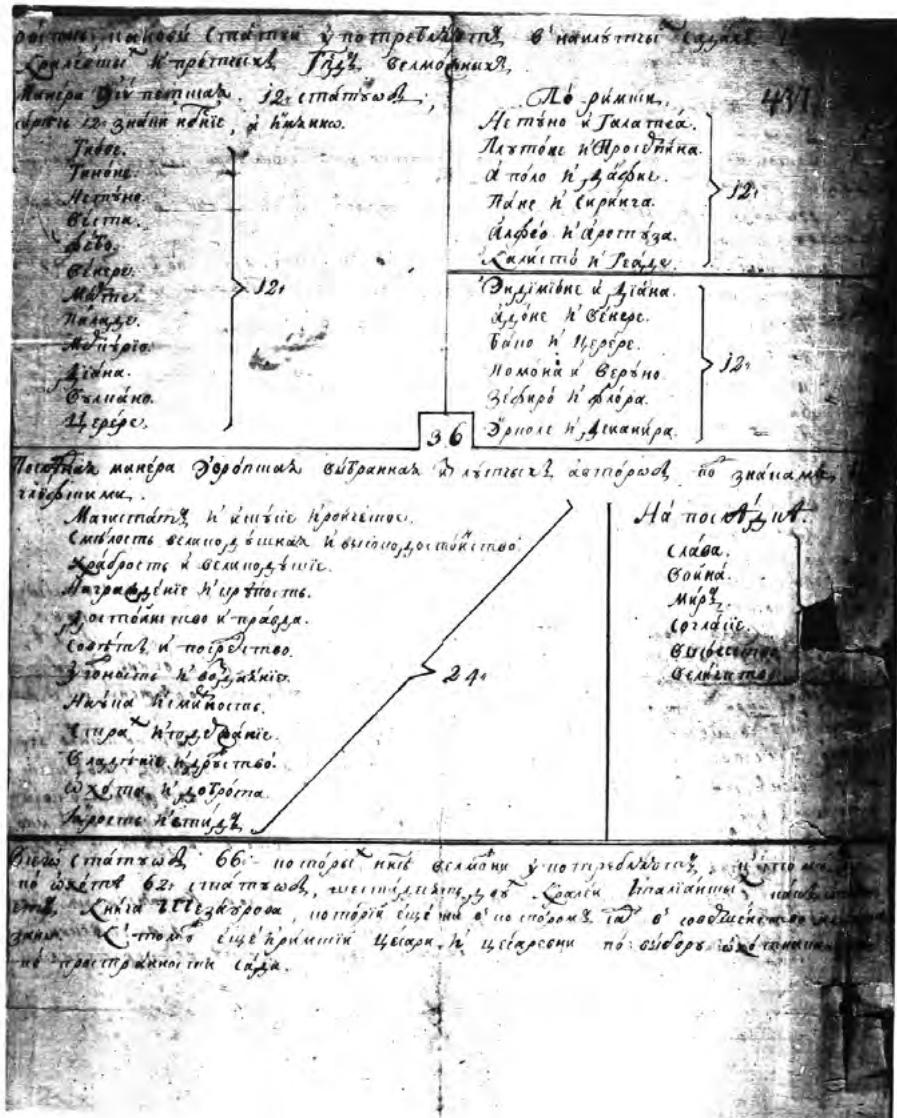
Илл. 6. Неизвестный художник. Зарисовка статуи. Адонис. Бумага, перо, чернила. 1717 г.
Санкт-Петербург, Библиотека РАН



Илл. 7. Генрих Мейринг (Меренго). Флора. Мрамор. 1716 – 1717 гг. Санкт-Петербург, ГРМ



Илл. 8. Неизвестный художник. Зарисовка статуи Флора. Бумага, перо, чернила. 1717 г.
Санкт-Петербург, Библиотека РАН



Илл. 9. Письмо С. Рагузинского к Петру I от 5 октября с программой украшения садов.
Москва, РГАДА (Л. 437)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сергей Олегович Андросов – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа.

КИТАЙСКИЙ ИМПЕРАТОРСКИЙ НАПОЛЬНЫЙ ЭКРАН 1770-Х ГОДОВ

М.Л. Меньшикова

В собрании Государственного Эрмитажа хранится один из редчайших шедевров китайского прикладного искусства эпохи Цин¹ (1644 – 1911), выполненный по императорскому заказу в дворцовых мастерских – это напольный двусторонний экран² на подставке (илл. 1, 2).

Экран в 2023 году занял достойное место на постоянной экспозиции Государственного Эрмитажа «Культура и искусство Китая». Однако без работы хранителя, научного исследования изделия и многотрудной, тщательной реставрации, которые были проведены за последние десять лет, памятник так бы и остался одним из предметов, хранящихся в запасниках музея.



Илл. 1. Напольный экран с изображением «Трех друзей зимы». Лицевая сторона. Современный вид. Инв. № ЛН-157. Съемка реставратора Романова А.Г. Государственный Эрмитаж



Илл. 2. Напольный экран с изображением «Трех друзей зимы». Оборотная сторона с иероглифической надписью. Современный вид. Инв. № ЛН-157. Съемка реставратора Романова А.Г. Государственный Эрмитаж

¹ Правление последней императорской династии в Китае.

² Экран (1760 – 1770-е годы)

Основа: дерево, бамбук, крашение золотом.

Инкрустация: дерево, бамбук; бронза, перегородчатая эмаль, позолота; полудрагоценные и поделочные камни: нефрит, лазурит, агальматолит; резьба, гравировка, полировка.

Высота 197 см, ширина по основанию 95 см, глубина по основанию 51 см.

Поступление в Государственный Эрмитаж в 1926 г. из Музея Училища барона Штиглица.

Большой напольный вертикальный экран на подставке относится к образцам китайской мебели для интерьера зала во дворце. Такая мебель появляется не позднее, чем в эпоху Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) и подчеркивает статус владельца. Подобной формы экраны ставили за спинками тронов, на небольшом расстоянии у проемов дверей, чтобы заслонить проход от «злых духов», и имели практическую функцию – они защищали человека от сквозняков и от пыли. Кроме того, экраны и ширмы создавали из дорогих материалов и использовали для украшения помещений.

Этот экран со съемной панелью имеет двусторонний декор, что свидетельствует о том, что он стоял для разглядывания с обеих сторон.

По всем своим характеристикам предмет относится к бесценным изделиям для императорского двора, выполнен на высочайшем уровне художественного мастерства. Экран большого размера, сделан из драгоценных материалов, которые регламентировались для использования во дворце; украшен в некоторых местах резьбой, инкрустирован цветными резными камнями. Декор экрана необычен, разнообразен и чрезвычайно богат, как по изображению, так и по материалам.

Подставка и панель сделаны из древесины дорогого и редкого дерева, получившем в Китае название *紫檀* *цзитань* (*цзытань*). Дерево привозили в столицу Китая из стран Юго-Восточной Азии, блоки хранили на складах дворца. Древесина эта плотная, почти однородная, твердая, очень тяжелая, тонет в воде, и ее в Европе и в России иногда даже называли «железной». Из-за плотности древесину трудно резать, и она не впитывает влагу, ее не точат насекомые. Кроме того, древесина имеет очень приятный аромат, который, считается, обладает лечебными свойствами и способствует спокойствию мыслей и медитации. Цвет варьируется от красного, в сердцевине ствола, до пурпурного и темно-коричневого, почти черного, по краям. С годами дерево темнеет, покрывается «патиной», и в изделиях становится еще красивее. Сегодня дерево в европейской дендрологии относят к виду *Pterocarpus santalinus*, по-русски называют «красный сандал». Большую часть мебели в императорских дворцах в Китае в течение XV – XIX веков делали именно из древесины цзитань. Ее специально привозили ко двору, хранили в кладовых, использовали для мебели во дворцах китайских императоров.

Конструкция выполнена так, что все соединительные детали укреплены в пазах, и они настолько плотно прилегают, кажется, что они вырезаны из цельного блока. Узоры вырезаны в невысоком рельефе. Нет никаких металлических креплений – гвоздей, шурупов, скобок.

Декор экрана сделан из разных материалов. Многие фрагменты вырезаны из поделочных камней, дорогих для каждого китайца: прежде всего, следует отметить светло-зеленый полупрозрачный нефрит; также использован агальматолит (мыльный камень) желтых оттенков и ярко-голубой с белыми вкраплениями лазурит. Некоторые детали выполнены из перегородчатой эмали, лака и других материалов. Фрагменты инкрустации вырезаны в невысоком рельефе, укреплены на основе в неглубоких ложбинках-гнездах, созданных по очертаниям фрагментов, в технике инкрустации. Подобная работа в Китае получила название *байбаоцянь* – «инкрустация из ста драгоценностей /материалов/». Сам термин поясняет технику изготовления³.

³ Сокровища дворца Гугун. 2019. с. 296.

На лицевой стороне панели экрана изображены: вечноzelеная сосна с вырезанными из ярко-зеленого нефрита иголками, растущая у скалы; рядом с ней пробивается бамбук, который быстро растет и дает зеленые побеги; деревце сливы, которое начинает цвести, когда на ветках еще нет листьев (**илл. 1, 3, 10**).



Илл. 3. Ветка сосны из резного дерева с иголками из резного нефрита на фоне золотисто-желтого среза бамбука, крапленого блестками золота.

Фрагмент. Лицевая сторона. До реставрации.

Съемка реставратора Романова А.Г.

Государственный Эрмитаж

На Дальнем Востоке сезон, когда природа пробуждается от зимы, наступление весны – это время, когда по лунному календарю начинается Новый год, который приходится на конец января – начало февраля. На земле еще лежит снег, другой зелени нет. Для китайцев эти три растения уже в древности стали аллюзией на конфуцианские ценности: дружбу, честность и стойкость. Позднее в XIV – XVIII веках их также называли «Три друга зимы». Они и сейчас являются символами долголетия, молодости и новой жизни. Панель имеет необычный декор: стволы деревьев вырезаны из разновидности розового дерева *Dalbergia Maritima*, Далбергии, иглы сосны и бамбук – из нефрита цвета листьев (**илл. 3**); цветы сливы – из розового агальматолита (мыльного камня), скала – из лазурита. Особое значение имеет ярко-желтый фон – имперский цвет, ведь золотистые цвета имели право использовать только император и его супруга, а также наследник престола. Выполнен фон из необычного материала: это срез со ствола бамбука золотисто-желтого цвета, отпрессованный и уложенный на основу. Для большей яркости фон покрыт слоем прозрачного природного лака и подчеркнут вкраплениями золота, которое блестит на свету.



Илл. 4. Напольный экран с изображением «Трех друзей зимы».

Фрагмент. Лицевая сторона.

После реставрации.

Подставка экрана с цветком и геометрическими орнаментами из перегородчатой эмали, и обрамление из дерева с резными облаками и летучими мышами из нефрита.

Съемка реставратора Романова А.Г.

Государственный Эрмитаж

Деревянные крылья подставки украшены извивающимися драконами, а на перекладине внизу – девятью летучими мышами, они летают на фоне деревянных резных облаков. Одна мышка в центре поддерживает музыкальный камень (илл. 4). Драконы и мыши вырезаны из мыльного камня и нефрита. В центре подставки с лицевой стороны вставлена еще одна панель-картина с большим десятилестковым цветком в центре в окружении листьев, и с геометрическим и растительным узором по сторонам: это *баохуа* – драгоценный цветок, восходящий к орнаментам периода Тан (618 – 907). Рельефные накладки сделаны из яркой перегородчатой эмали на бронзе, и металлические детали позолочены. Фон этой панели, так же, как и картины вверху, сделан из среза ствола бамбука с краплением золотом. Над панно с цветком, на планке вырезаны накладки в виде пяти летучих мышей из агальматолита, летающих в рельефных облаках.

Обрамление панели с сосной, бамбуком и сливой дополнено стилизованными иероглифами, вплетенными в узоры лэйвэнь (типа меандра) – это традиционный древний орнамент, символизирующий гром. Иероглиф *шоу* [шоу] – долголетие – стилизован и вписан в круг, повторен четыре раза (рис. 1).

В китайском языке буддийский солярный символ 卍 (в форме свастики) – является омофоном к иерогли-

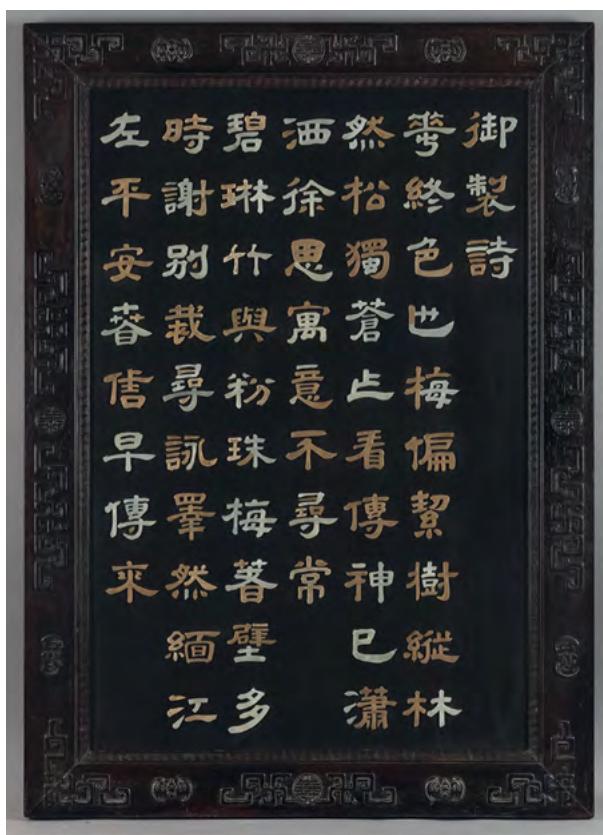


Рис. 1.
Стилизованный
иероглиф
шоу – долголетие,
вписанный в круг

лифу 萬, означающему «десять тысяч», «множество». Оба знака произносятся как [вань], поэтому изображение свастики в китайском искусстве являлось пожеланием императору 10000 лет жизни. Знак повторен двенадцать раз, и вплетен в меандровый узор.

Между этими фрагментами декора обрамление главного панно инкрустировано еще восемью фигурками летучих мышей, вырезанными из поделочных камней. Летучая мышь в Китае – символ счастья, представление, основанное на звучании в произношении разных иероглифов и понятий: 福 [фу] счастье и 蝠 [фу] – летучая мышь.

Этот визуальный и иероглифический ребус: 福[фу]壽[шоу] 卍[вань] – может быть прочитан как пожелание императору: «счастья и долголетия на десять тысяч лет» (илл. 10).



Илл. 5. Напольный экран с изображением «Трех друзей зимы».

Фрагмент. После реставрации.

Оборотная сторона. Верхнее панно со стихами императора Цяньлуна и обрамление.

Съемка Регентовой И.Э. Государственный Эрмитаж

На обороте панель инкрустирована рельефными иероглифами, вырезанными из пластинок нефрита и агальматолита. Кажется, представлен скромный декор (илл. 5). Обрамление выполнено только резными орнаментами и иероглифами

в дереве, инкрустация резным камнем отсутствует. Однако именно живопись, каллиграфия и поэзия ценились в Китае очень высоко, и относились к четырем видам искусств, наравне с музыкой и настольной игрой в облавные шашки. Иероглифическая надпись, вверху справа, начинается строкой, состоящей из трех вводных иероглифов, «По высочайшему повелению». Это традиционная формула для надписей на дворцовых предметах, выполненных по заказу императора. Основной текст имеет восемь вертикальных строк в 56 иероглифов. Это стихи императора, «Высочайшего сочинения», правившего под девизом Цяньлун (1736 – 1795) в эпоху Цин (1644 – 1911). Император был одним из самых просвещенных и образованных правителей династии, собирая коллекции, покровительствовал искусствам, и сам был художником, каллиграфом и поэтом. Он сочинил около 40 000 стихотворений, и многие из них написаны на различных предметах искусства, украшают залы китайских дворцов и свидетельствуют об образованности, настроении и эпизодах жизни правителя. Император для экрана написал каллиграфию стилем *лиши* – одним из почерков написания иероглифов в Китае, и строки⁴ были повторены в иероглифах из резного камня (илл. 2, 5).

«По высочайшему повелению»:

Цветение закончилось в этом красивом мире
И только /слива/ мэй бела
Деревья все сплошь одинаковые в лесу, лишь одна сосна зелена.
Остановился – смотрю, взлетающий дух уже начинает пробуждаться
Скрытый смысл неторопливых дум моих тоже не обычен.

Бамбук словно бирюзовый нефрит, и
Как жемчужная пудра /цветы/ на сливе.

Записав все это, я много времени отказывался писать снова.
В поисках воспевания более возвышенного разъезжал слева от Цзяна
И успокоен, что весточки весны уже достигают меня».⁵
(перевод Л.Н. Меньшикова)

Как оказалось, эта надпись составлена из двух фрагментов стихотворений, написанных императором Цяньлуном. Одни строфы сочинены в 1761 г. на свиток «Бамбук, слива и сосна», 1760-го года исполнения, который создал придворный художник Цзоу Игуй (1686 – 1772). Художнику особенно удавались цветы, растения, деревья, и его картины оформляли интерьеры дворцов. Возможно, именно этот свиток изображен за спиной императора на полотне Джузеппе Кастильоне «Цяньлун за письменным столом в кабинете» (илл. 6).

⁴ Слова имеют явный и скрытый смысл – стихотворение связано с окончанием года и началом нового года = закончился годовой цикл. Вечнозеленая сосна, цветущая слива – мэйхуа и бамбук – это «три друга зимы», они символизируют молодость, долголетие, начало весны по китайскому лунному календарю.

Взмывающий дух – просыпающийся и взмывающий дракон – существо, связанное с весной.

Цзян – местность, находится на юге, в провинции Цзянсу.

Дух и мысли императора тоже оживают с пробуждением природы после зимы.

⁵ Собрание стихов императора Цяньлуна. 1976. Т. 3. QL 25 to QL 36.



Илл. 6. Джузеппе Кастильоне. 1760-е годы.

Портрет императора Цяньлуна в «кабинете ученого» за письменным столом.

За спиной императора на стене, возможно, изображен свиток Цзоу Игуя с бамбуком и цветущей сливой, к которому Цяньлун написал стихотворение.

Коллекция Запретного города. Пекин

Второе стихотворение на экране написано весной в 1760-м году под впечатлением от пробуждения природы, возможно, во время одного из путешествий Цяньлуна на юг. Строки относят ко времени создания картины того же Джузеппе Кастильоне «Благая весть весны», которая висела в Зале Совершенных мыслей, где жил император. На картине написаны два мужчины – один старше, другой младше; старший передает младшему ветку цветущей сливы. Однако кто изображен на свитке, вызывает споры: либо это император Юнчжэн (правил в 1723 – 1735 г.) передает ветку своему сыну как символ прихода весны (соответственно, завещает правление и трон), либо мы видим самого Цяньлуна в двух возрастах. Строки самого Цяньлуна, написанные на свитке, говорят о разном возрасте, но не уточняют, кто изображен.

Итак, стихотворение на экране было составлено из строк, написанных в 1760 – 1761 годах⁶. Изображение и стихи на панели совпадают по смыслу. Экран создан по указу императора. По стилю, по характеру и качеству резьбы и инкрустации, по мастерству исполнения – изделие можно отнести к периоду 1760 – 1770-х годов.

Император Гаоцзун (1711 – 1799) с девизом годов правления Цяньлун находился на троне с 1736 по 1795 годы. Являясь почтительным сыном и внуком, он принял решение, что будет править не дольше, чем его знаменитый дед император Канси (правил в 1662 – 1722 г.). Исполняя обещание, данное при вступлении на престол, Цяньлун, когда ему исполнилось шестьдесят лет в 1770-м году,

⁶ Приношу благодарность Лю Жэнъхао, сотруднице музея Гугун в Пекине, предоставившей сведения.

стал готовиться к уходу от дел. Император начал перестраивать усадьбу «Сад и Дворец Покоя и Долголетия» [Ниншоугун] в юго-восточной части Запретного города, где Гаоцзун провел последние годы своей жизни, помогая сыну – императору Цзяцину (правил в 1796 – 1819 г.). Один из дворцов был посвящен «Поклонению Трем Друзьям Зимы» [Саньйоусюань]⁷. По указу правителя залы украсили изображениями сосны, бамбука и цветущей сливы, изречениями, связанными с ними; в саду были посажены эти же растения. В последние годы данная часть Запретного города отреставрирована. Среди изделий, украшающих дворец сегодня, представлен набор мебели⁸: трон, парные экраны, столики с «Тремя друзьями зимы», выполненные в 1770-х годах, возможно, для данного интерьера. Два экрана, таких же размеров, как и эрмитажный, сделаны из дерева *цзитань*, вверху имеют такую же композицию с сосновой, бамбуком и сливой, но только панно набрано на прозрачном стекле, поэтому накладки двусторонние, зеркальные по резьбе, а надпись отсутствует (илл. 7). Мы можем предположить, что эрмитажный экран «Три друга зимы» со стихами императора Цяньлуна входил в комплект мебели, стоял у трона с аналогичным декором, и был сделан для одного из залов или павильона в императорском дворце Долголетия в 1770-х годах.

Подобные изделия чрезвычайно дороги и неизвестны за пределами Китая.



Илл. 7. Напольный экран с изображением «Трех друзей зимы». Дерево *цзитань*, полудрагоценные камни, резьба; стекло. Коллекция Запретного города. Пекин.

Реставрация. Возвращение к жизни.

Работа по возрождению, восстановлению и реставрации экрана была выполнена А.Г. Романовым под руководством В.А. Градова в Лаборатории научной реставрации мебели Государственного Эрмитажа в 2016 – 2018 годах.

Экран состоит из двух частей: верхняя часть, собственно сам экран, и резная подставка с инкрустацией пластиинами с перегородчатой эмалью и вставками из поделочных камней и дерева. За длительный и сложный период бытования экран

⁷ Berliner, Nancy. The Emperor's Paradise. 2010. Pp. 94 – 193, pl. 32. cat. N 27.

⁸ <https://www.wmf.org/resources/qianlong-garden-restoration-project> дата обращения 14.02.2025.

сильно пострадал, был руинирован. Изделие ранее, вероятно, в Китае в XIX веке уже подвергалось поновлению, когда в некоторых случаях была проведена реконструкция утраченных фрагментов, например, нефрит был заменен деталями, вырезанными из мягкого желтоватого агальматолита – мыльного камня, хотя некоторые вставки из агальматолита являются оригинальными, XVIII века. Возможно, уже в Европе конструкция была собрана неверно. Пострадала панель на основании. Большое количество перегородчатой эмали сломалось и выкрошилось. Фон изображения из бамбука потрескался и осыпался, был утрачен. Поэтому панель заменили на нарисованную фанерную. На нее закрепили сохранившиеся фрагменты, остальное – дорисовали. Выпали и не сохранились многочисленные фрагменты инкрустации камнями и деревом (илл. 8, 9 а, 9 б).



Илл. 8. Панно экрана до реставрации. Съемка реставратора Романова А.Г.
Государственный Эрмитаж



Илл. 9 а. Фрагменты экрана до реставрации. Надпись.
Съемка реставратора Романова А.Г.
Государственный Эрмитаж



Илл. 9 б. Фрагменты экрана до реставрации. Панно на основании.
Съемка реставратора Романова А.Г.
Государственный Эрмитаж

Современная реставрация этого памятника была разделена на два этапа. Первый этап – реставрация самого экрана. К началу реставрации резное деревянное обрамление и конструкция были значительно ослаблены по сочленениям из-за усыхания древесины. Имелись утраты резьбы, отсутствовали десять вставок из нефрита. На филёнке фоны оказались загрязнены. С лицевой стороны на растительной композиции были утрачены крупные детали: иголки из нефрита и большая часть ствола дерева. С оборотной стороны филёнки утрачены двадцать вставок – фрагменты иероглифов. Сохранившиеся вставки из резного камня не имели достаточного сцепления с воско-канифольной мастикой. В ходе реставрации после демонтажа конструкции с фонового щита экрана были сняты все сохранившиеся фрагменты.

ты инкрустации; с фоновых поверхностей были аккуратно удалены, чтобы не стереть чешуйки золота, загрязнения и поздние красочные наслоения. На реставрационной комиссии было принято решение восполнить утраченные деревянные фрагменты из красного сандала по аналогии с сохранившимися, дерева, наиболее близкого по своим свойствам к древесине оригинала.

Не дошедшие до нас вставки из камня решено было выполнить из имитационных материалов. Для восполнения утрат иголок сосны из нефрита были сделаны слепки на основе сохранившихся, по которым изготовили гипсовые модели отдельных раковинообразных фрагментов. Данные детали подбирались по форме посадочных гнёзд-ложбинок и склеивались между собой в соответствие с общей композицией. С готовых моделей сняли окончательные формы, в которые была залита эпоксидная смола с подбором пигментов по цвету и степени наполнения. Подобным способом были изготовлены утраченные иероглифы и символы из светлого нефрита. Готовые отливки полировались и так же, как и оригинальные, устанавливались на место на новую воско-канифольную мастику.



Илл. 10. Напольный экран с изображением «Трех друзей зимы». Фрагмент. Лицевая сторона. Верхнее панно и обрамление. После реставрации. Государственный Эрмитаж

Подставка экрана была собрана неправильно. Конструкцию демонтировали, и деревянные детали основания и крыльев подставки были очищены от старого клея и загрязнений, смонтированы снова в соответствии со старыми пазами и очертаниями изделия. Фанерная панель с живописным рисунком, имитирующим перегородчатую эмаль, была снята, сохранившиеся детали перегородчатой эмали и золоченой бронзы были скомпонованы с имитационными материалами. Технология их изготовления была аналогична работе с нефритовыми вставками на панно экрана; отливки были также выполнены из композита с эпоксидной смолой с подбором пигментов. Была создана новая панель по разработанному рисунку по аналогии с сохранившимися фрагментами. Эта панель укреплена на основании. Оборотная сторона и крылья

подставки, углубления инкрустаций были очищены от загрязнений. Утраты каменных вставок были восполнены.

На деревянном обрамлении, на подставке были реконструированы утраты и сколы из древесины красного сандала, новые резные фрагменты тонированы под старые. Все деревянные части экрана были покрыты тонким защитным слоем твёрдого пчелиного воска.

В итоге двусторонний экран на подставке, бесценный памятник прикладного искусства императорского Китая 1760 – 1770-х годов, приобрел утраченную художественную целостность и красивый вид. Экспонат занял достойное место на постоянной экспозиции «Культура и искусство Китая» и введен в научный оборот.

ЛИТЕРАТУРА

Сокровища дворца Гугун. 2019/ Сокровища императорского дворца Гугун. Эпоха процветания Китая в XVIII веке / Каталог выставки. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М.: 2019.

Собрание стихов императора Цяньлуна. Тайбэй. Республика Китай. 65. 1976. В 10 томах. 清高宗御制诗三集 (Qing Gaozong yu zhi shi wen quan ji). Publication Information: 臺北市: 國立故宮博物院, 民國65 [1976].

Berliner, Nancy. The Emperor's Paradise. 2010. / Berliner, Nancy Zeng, Elliott Mark C. The Emperor's Private Paradise: Treasures from the Forbidden City. Catalogue of the exhibition. Peabody Essex Museum. New Haven and London. 2010.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мария Львовна Меньшикова – старший научный сотрудник Отдела Востока Государственного Эрмитажа, хранитель коллекций прикладного искусства Китая и памятников из буддийского монастыря Дуньхуана.

ШВЕЙКИ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

А.С. Улитова

Швейки – приспособления, издавна облегчавшие ручной труд швеи. В России были особенно распространены швейки деревянные, состоящие из вертикальной части – невысокого столбика с навершием для крепления ткани и последующего ее натяжения в процессе шитья, и горизонтальной части – донца, часто снабженного дополнительно особой емкостью для хранения швейных принадлежностей. На донце швея усаживалась при работе, что придавало инструменту дополнительную устойчивость. Легко заметить, что принцип устройства деревянной швейки был, в какой-то степени, заимствован у еще более распространенного в быту предмета – прялки, иногда встречаются переделанные из прядки экземпляры. Отличаются швейки способами крепления (стыковки) двух этих элементов (вертикального и горизонтального) друг к другу, чаще всего под прямым углом. Наблюдаются и иные различия, главным образом, в их декоре и форме. Особенно распространены деревянные швейки были в крестьянском быту XIX – первой трети XX вв., на что указывают собрания музеев России, преимущественно северных ее регионов. Но и центральные музеи, формирующие коллекции народного искусства, обладают ценностями и интересными памятниками и их подборками.

Исследователи же, и публикаторы, к сожалению, своим вниманием швейку обошли, она в общественном и научном пространстве оказалась как бы в тени прядки. До начала XXI в. русская деревянная швейка оставалась практически неизученным предметом. Лишь об единичных уникальных экземплярах встречаются упоминания в трудах Н.Н. Соболева, А.К. Чекалова, А.А. Бобринского, В.С. Воронова, В.М. Василенко, позднее – в статьях о народном искусстве О.В. Кругловой, С.К. Жегаловой, Н.В. Тарановской, С.Г. Жижиной, Н.Н. Гончаровой.

И исследователи, и музейные практики обращали внимание на швейки исключительно в комплексе художественного дерева, приемов и форм художественной обработки дерева, декорирования этого материала в контексте народных росписей и резьбы, не уделяя внимания специфики швейки как особой формы традиционной утвари и инструментария. А именно в таком качестве швейки бытовали в своей изначальной среде, с учетом присущим именно им конструктивных и декоративных особенностей создавались и были востребованы современниками. Систематизация швеек по технологическим и стилистическим принципам позволит решить актуальную задачу музейной работы: атрибуцию памятников. Типологизация швеек даст возможность четче очертировать ареал их распространения, формы и сферы бытования, определить временную и территориальную динамику развития форм и декора, проследить связь с другими художественными, технологическими и историческими объектами народного русского искусства.

За основу работы нами была взята коллекция швеек Исторического музея, насчитывающая 156 памятников. Анализ коллекции позволил нам отметить типичные и индивидуальные особенности швеек, проследить связь их с определенными регионами происхождения, даже выделить группу предметов, имевших точные хронологические и авторские данные.

Для решения практической музейной задачи по атрибуции малоизученных и неизвестных предметов, каковыми оказались швейки, была разработана определенная методика, базирующаяся на традиции отечественной музейной атрибуции. Прежде всего, внимание уделяется анализу конструкции, формы и декора (резного и расписного), а также рассматриваются информативные надписи на предмете, если таковые имеются.

Особенную информационную ценность представляют экспедиционные материалы. Однако, к сожалению, в своем подавляющем большинстве швейки поступали и поступают в музей без убедительного или даже предположительного провенанса. В этом вопросе определенные преимущества имеются у предметов из музеев, активно выезжающих в экспедиции, и небольших музеев краеведческого профиля. В больших же собраниях приходится искать ответы на вопросы о месте создания швеек, времени и их авторах, используя методы сравнения всех трех основных элементов.

Рассмотрим вопросы атрибуции на примере достаточно репрезентативной коллекции резных и расписных швеек из собрания ГИМ. Многие памятники этого полуторосотенного собрания относятся к лучшим образцам русского народного искусства. Есть в коллекции подписные и датированные экземпляры; представлены образцы, типичные для нескольких выявленных регионов производства швеек; обращают на себя внимание швейки, заметно выделяющиеся из этой массы. Есть предположение, что в коллекции присутствует уникальный образец, созданный в конце XVII в.¹

И первые поступления швеек в коллекцию (до 1928 г.), как и массы других предметов народного искусства, не имели никаких конкретных данных об их происхождении, и позднее лишь отдельные группы экспедиционного материала были снабжены атрибуционной информацией. В большинстве случаев отдельные предметы и даже коллекции поступают в музей без убедительных легенд, даже без привязки к конкретным регионам. Удивительно, что на начальном этапе комплектования музейной коллекции продавцами и дарителями выступают люди, которые сами стали владельцами швеек, сблизившись их художественной привлекательностью или своеобразием старинной формы. Имея идею украсить ими свой быт или же предложить на антикварный рынок. А поскольку в специальной литературе и музейных презентациях швейки оставались «безголосыми», то и собиратели не уделяли внимания их информационной составляющей. Так, например, передана от частного лица в 2015 г. коллекция швеек в количестве сорока девяти предметов. Будущие экспонаты музея в большинстве своем были собраны на Русском Севере, тем не менее, потребовалось серьезное исследование, позволившее верифицировать данные об их происхождении и бытовании.

¹ Датировка швейки из собрания ГИМ предложена Н.Н. Гончаровой, бывшей на протяжении многих лет хранителем этой коллекции.

**Памятники культуры. Новые открытия
ИСКУССТВО**

Основным методом стал сравнительно-стилистический, а важную помощь в работе оказали и наблюдения над конструктивными особенностями швеек.



Илл. 1. Швеика.
Мастер И.О. Бурмагин.
Кургаминская вол.,
Шенкурский у.,
Архангельская губ.
Конец XIX – начало XX вв.
ГИМ. Поступление 2015 г.



Илл. 2. Швеика.
Мастер И.О. Бурмагин.
Кургаминская вол.,
Шенкурский у.,
Архангельская губ.
Конец XIX – начало XX вв. ГИМ.
Поступление 2015 г.

Например, два ярких памятника² из этой коллекции первоначально удалось определить как северодвинские. На этот район Русского Севера указывает узнаваемая роспись, встречающаяся и на памятниках другой типологии. Эти швейки отличаются своеобразным колоритом. Часто подкраска в них сочетается с росписью. Яркий узор при этом размещен на донцах швеек определенной формы, столбики которых точены в виде балясины. Обе, приводимые в пример, швейки можем отнести к северодвинской группе предметов конца XIX – начала XX вв.³ Атрибуция проведена на основании аналогичного по форме памятника, поступившего в составе экспедиционного материала и имеющего убедительные данные о времени и месте происхождения. В 1959 году известным музеем специалистом С.К. Жегаловой была организована и возглавлена Северодвинская экспедиция, и из Виноградовского района привезена и упомянутая выше швейка 1907 года⁴.

Илл. 3. Швейка. Шенкурский у., Архангельская губ. 1907 г. ГИМ. Северодвинская экспедиция 1959 г.



Еще один аналогичный по форме и декору предмет был куплен в городе Шенкурске и передан в собрание РЭМ, где также записан как произведенный в Виноградовском районе. Из того же района подобная нашей швейка была привезена и в составе сбора экспедиции ГРМ. Она датируется концом XIX – началом XX вв. и имеет надпись: «Екатерине». Таким образом, обобщение данных, сопровождавших поступление в крупнейшие музеи страны швеек определенной формы и специфического декора из одного региона и датируемые одним времененным промежутком, позволило вполне убедительно указать на стилистические и художественные особенности швеек из этого региона. А перекрестные с документацией экспедиций данные, несомые самими памятниками (дата «1907» на швейке из

² ГИМ 114808/13,14.

³ РЭМ ИНВ. № 904-53. ГРМ-2932.

⁴Архив ОУ ГИМ 96430. Полевая опись Северодвинской экспедиции ГИМ. С. 34.

ГИМа и посвятительная и владельческая надпись «Екатерине» на швейке из ГРМ) указывают и на точность экспедиционных материалов, и на значимость Виноградовского района Архангельской области как центра производства рассматриваемых памятников. Естественно, что и другие, не имеющие документальных и иных письменных подтверждений происхождения, швейки той же формы и декора могут быть отнесены к тому же центру.

Все упомянутые выше предметы происходят из Кургоминской вол., Шенкурского уезда (современный Виноградовский район). Детальное рассмотрение выявленных памятников и сравнение их с новоприобретенными позволяют выделить особенности продукции данного центра производства. Характерные признаки «виноградовских» швеек: составная конструкция (столбик и донце соединены в «сквозной шип»); форма в виде точеного столбика, составленного из катушек, местами с подвижными кольцами; часто встречающаяся полихромная окраска (с использованием анилиновых красителей); обязательная прямоугольная коробочка для швейных принадлежностей в месте перехода столбика в донце; фигурное завершение донца. Спереди донце также необычно украшено: в верхней его части располагается узор ложчатого характера (бороздки), он составлен из выпуклых удлиненных овалов. Подобная округлая форма напоминает капитель с мотивом полураспустившегося цветка лотоса или канелюры колонны, обычные в украшениях архитектурных сооружений (Улитова, 2016: 29). Иногда на донце, например, в месте, где сидит швея, присутствует роспись, как на швейке из собрания ГИМ и частного собрания. Случается, что на донцах этих швеек помещены и владельческие надписи (Улитова, 2022: 130 – 131). Интересна особенность нанесения надписей на швейке из собрания ГИМ. Полевая надпись на швейке была выполнена ручкой на обороте донца: «1907 г.» и ниже – резная: «НЕПТ». Со слов нынешней владелицы указана дата создания и получения желанного подарка от близкого человека, а инициалы первой хозяйки швейки, возможно, включены в монограмму из четырех букв. Встречаются даты и на других швейках. Например, на швейке из частного собрания: на донце краской нанесена дата: «1901 год» и определенно владельческая надпись: «Сия ш. Александры Степановны Кузнецовой».

Основные мотивы расписного декора донца швеек такого типа – цветочные композиции («бутон-яблоко», ветвь с ягодками). На швейке из Виноградовского музея⁵ место для сидения швеи полностью покрыто мелким растительным узором (как на санях и прялках работы И.О. Бурмагина, представленных в музеях России⁶). На других «виноградовских» швейках встречается мотив ветки с ягодками и изображение птицы среди них, как на одной из швеек ГИМ поступления 2015 года.

Выявленные аналоги позволяют уточнить регион, а следующая группа – определить руку мастера, что особенно ценно, если учесть, что ни на одном из трех памятников из собрания ГИМ нет упоминания об их создателе.

⁵ ВИМ КП 27.

⁶ Государственный каталог музейного фонда РФ [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.goskatalog.ru> (Дата обращения: 14.11.2024).

И только за одной швейкой из собрания Архангельского краеведческого музея закреплено имя мастера – И.О. Бурмагин⁷. Она по форме и принципам декора схожа со швейками из Исторического музея и датируется 1920 – 1930 гг. Это имя хорошо известно специалистам по народному искусству (Нацевская, 2017: 50 – 52; Шелепеева, Аверина, 2021: 267 – 271). Иван Осипович Бурмагин (1873 – 1940) знаменит как мастер росписи деревянных предметов быта из деревни Жмулиха на реке Топсе в Кургоменской вол. Шенкурского у. Архангельской губ. Выявленный круг предметов со схожей росписью позволяет утверждать, что он не только расписывал и раскрашивал разные деревянные поверхности, в числе которых были и швейки, популярных в регионе форм. Но, возможно, сам изготавливал. По крайней мере, одну из них, так как на стенке ее коробочки для булавок вырезана не только дата «1893 Го», но и буквы «М а» и «Б О»⁸. Эти буквы совпадают с фамилией мастера, а традиционное именование автора «мастером» издавна применялось в сигнатурах, размещенных на образцах работ северных умельцев. Характерен для Ивана Осиповича Бурмагина и особый колорит, в его росписях обычно встречаются синий (кобальт) и оранжевый цвета. Определив регион создания и проанализировав специфику росписи швеек из коллекции ГИМ, предлагаем впервые отнести эти памятники к ранее неизвестным работам известного мастера народного искусства И.О. Бурмагина. Параллельно можно отметить, что востребованные мастера росписи не ограничивали сферу своих работ лишь одним каким-то видом продукции.

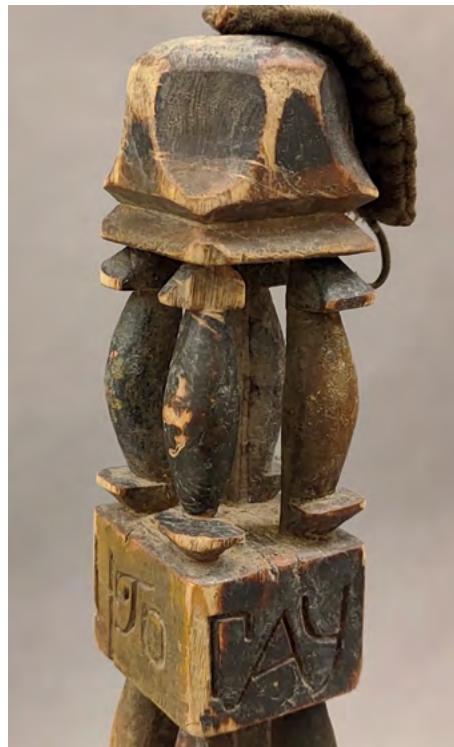


Илл. 4. Швейка. Тотемский у., Вологодская губ. Конец XIX в. ГИМ. Поступление 2015 г.

⁷ АОКМ КП – 32351.

Аналоги были найдены во время работы с коллекциями, картотеками и инвентарными книгами музеев (АОКМ, РЭМ, ГРМ, ТМО). Отдельная благодарность – О.В. Алексеевой, О.Н. Глазковой, О.Н. Макаровой, И.Ю. Мальцевой, О.В. Молчановой.

⁸ АОКМ КП – 28280.



Илл. 5. Швейка. Тотемский у., Вологодская губ. Конец XIX в. ГИМ.
Поступление 2015 г. Фрагмент

Другой интересный пример является собой атрибуция поступившей среди «безымянных» памятников в 2015 г. швейки-башни конца XIX в.⁹ Она выделяется своим размером – самая высокая из известных ранее. Ее также отличает составная конструкция. Наблюдается включение в ее традиционный декор разных литер и цифр. Окрашенный в темный цвет столбик, в виде четырех прорезных элементов с выпуклыми резными балюсинами-опорами на фигурных постаментах, в целом выделяется лишь размером. А вот на гладком параллелепипеде, между первым и вторым ярусами вырезаны чьи-то инициалы и зашифрованный в аббревиатуру текст, а также дата: «ГАУ», «КП», «М 189...», «ГО». Аналог этой швейки северного происхождения хранится в фондах РЭМ¹⁰. На той также вырезаны буквы, определенно обозначающие инициалы мастера: «ГАУ» и близкая дата: «1888» (Улитова, 2023: 162 – 163). Остается загадкой, кто этот умелый, отличающийся развитым художественным вкусом мастер-монограммист, работавший в 1880 – 1890-х гг. Этот зрелый мастер, резчик по де-

⁹ ГИМ 114808/26. Происходит из коллекции М.В. Сурова, была опубликована в каталоге его собрания.

¹⁰ РЭМ Инв. № 3265 – 44.

реву, видимо, высоко ценил свое умение и был востребован заказчиками или покупателями, для чего счел возможным отмечать свои работы, подписывая их. Год назад удалось продвинуться в уточнении места создания работ загадочного мастера. В экспозиции мемориального музея Н. Рубцова в с. Никольском (95 км от Тотьмы)¹¹, на выставке предметов крестьянского быта данной местности, обнаружились швейка и прялка, весьма схожие с известными работами, подписанными инициалами Г.А.У. На предметах из с. Никольское прослеживается та же тенденция в построение башни-столбика, сохраняются элементы ярусов в виде выпуклых более упрощенных, вытянутых колонн-опор на фигурных постаментах с геометрическим верхом, что и на более ранних швейках из московского и санкт-петербургского музеев. Это открытие позволяет предполагать существование центра данного типа швеек в Тотемском уезде и отнести 4-х ярусную башню к Толшменской волости. Там, вероятно, работал и мастер-монограммист Г.А.У.

ЛИТЕРАТУРА

Нацевская Д.С. Прялочные росписи мастеров Борка и Нижней Тоймы в собрании Русского музея (вопросы атрибуции) // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI – XX вв. М., 2017.

Улитова А.С. «Архитектурные» швейки Русского Севера (Тотемский и соседние регионы) // Русский Север – 2023: проблемы изучения и сохранения историко-культурного наследия. Сборник работ XVII Всероссийской научной конференции. Вологда: «Полиграф-Периодика», 2023.

Улитова А.С. Коллекция швеек второй половины XIX — первой четверти XX века (атрибуция новых поступлений) // Андреевские научные чтения. Новые поступления, атрибуции, исследования архивов. Сборник статей. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022.

Улитова А.С. Коллекция швеек в собрании Исторического музея. История комплектования и начало изучения // «Любовью и единением спасемся...». Проблемы изучения и комплектования народного и декоративно-прикладного искусства. Материалы конференции 8 – 9 июня 2016 г. Сергиев Посад, 2016.

Шелепеева О.Н., Аверина Г.С., Вахабов О.А. Борецкая роспись: азбука. М., 2021.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Анастасия Сергеевна Улитова – старший научный сотрудник Государственного исторического музея.

¹¹ Поездка была организованная в рамках конференции «Русский Север – 2023» и позволила нам выявить еще одну, прежде нигде не упоминаемую, разновидность швеек-башен.

ИЗДЕЛИЯ МАНУФАКТУРЫ МЭТТЬЮ БОУЛТОНА В СОБРАНИИ ГИМ

Л.А. Дементьева

В 1929 году по ордеру ОГПУ №1419 от 29 октября в собрание Государственного исторического музея (далее ГИМ) поступила обширная коллекция, которая находилась в Москве на Малой Почтовой улице, дом 7 и которую собирали представители нескольких поколений семейства известных московских бронзовщиков Вишневских.

Предметы этой коллекции – памятники художественной культуры второй половины XVIII – начала XIX вв. поступали во многие фондовые отделы музея. В отдел металла, в числе предметов медной утвари, художественной эмали, часов, обстановочной бронзы поступил «Обелиск белого мрамора на 4-х угольном постаменте в бронзовой оправе, рядом с ним фигура римского воина темной бронзы; выс. 50 см». Более подробно предмет был описан в 1954 году при записи в инвентарную книгу отдела; предмет датировался, предположительно, концом XVIII века (илл. 1).

На прямоугольном постаменте белого мрамора, подчеркнутым по нижнему краю накладным карнизом золоченой бронзы с вогнутыми ложками и пальметтами по углам слева размещено прямоугольное основание, на котором установлен обелиск с пирамидальным завершением. Обелиск установлен на четырехгранный постамент с плинтом золоченой бронзы, с рельефной лавровой гирляндой. В верхней части постамента – бронзовый карниз с вогнутыми ложками. На лицевой стороне – накладной овальный медальон золоченой бронзы, с бордюром мелких горошин; вверху – пышный бант из лент, концы которых перекинуты через шестилепестковые розетки.

По углам постамента – шары золоченой бронзы, на которых размещена прямуюгольная база обелиска. Справа от обелиска установлено скульптурное изображение мужчины из патинированной тёмной бронзы в доспехах римского воина с лавровым венком на голове и плащом, скрепленным пряжкой и закинутым за спину. Лицо бритое, с резко очерченными скулами, нос с горбинкой, рот полуоткрыт. Он представлен в стремительном движении, привстав с сидения, которым служит золоченая бронзовая капитель коринфского ордера на каннелюрованном отрезке фусти колонны. Голова повернута влево, правая нога на основании обелиска, правая рука с выставленным указательным пальцем, протянута влево, точно в ораторском порыве (илл. 2).

Композиция резко ориентирована влево, она не ограничена и не замкнута и воспроизводит определенный сюжет, который мог быть продолжен в парной композиции, обращенной вправо.

Эффектную вертикаль композиции составляет обелиск, миниатюрный образ монумента в виде сужающегося кверху столпа. Монументальные обелиски,

«солнечные лучи» Древнего Египта, являлись предметом особого внимания императоров Древнего Рима, по приказу которых морским путем их вывозили для установки на форумах и цирках Вечного города.

В Новое время форма обелисков стала часто использоваться в предметах декоративно-прикладного искусства, однако, ассоциативно связанная с эпохой Древнего Рима, она получила особую популярность в искусстве неоклассики. В последней трети XVIII – начале XIX вв. миниатюрные обелиски, выполнявшиеся в разных материалах – камне, фарфоре, янтаре были частым элементом украшения интерьеров. Известны даже стальные обелиски, выполнявшиеся тульскими мастерами в конце 1780-х гг.

На фоне белоснежного обелиска, подчеркнутого элементами золоченой бронзы, особенно отчетливо выглядит темно патинированная фигура римского воина; создан выразительный художественный контраст, придающий особенную выразительность композиции в целом.

В композиции воспроизведен сюжет, содержание которого, к сожалению, точно определить не удалось. Характерные, подчеркнуто резкие черты лица, форма носа, лавровый венок, особенности военного доспеха позволяют предположить, что в композиции изображен знаменитый древнеримский полководец и государственный деятель, писатель Гай Юлий Цезарь (100 г. до н.э. – 44 г. до н.э.).

Можно предположить, что в композиции воспроизведена легенда, известная по т.н. мирабилиям – средневековым литературным описаниям различных чудес, которые происходили в Риме. Мирабилии содержали подробные описания достопримечательностей Вечного города и представляли собой своего рода путеводители для паломников.

Согласно одной из распространенных в средневековые легенд, известной в пересказе магистра Григория, посетившего Рим в середине XII века, прах великого полководца, убитого в 44 году до н.э. в результате заговора, хранился в бронзовой сфере на вершине обелиска. Эта легенда сохранялась в течение многих веков. Спустя несколько столетий Франческо Петрарка (1304 – 1374 гг.) отметит в письме к Ионну Колонна: «Вот камень огромной величины над бронзовыми львами в нишах, посвященный божественным императорам; в его верхней части, говорят, покоится прах Юлия Цезаря» (Воссозданный Рим, 2000: 455).

Этот обелиск был привезен в Рим из Гелиополиса по приказу императора Калигулы в 37 году н.э. и помещен в цирке Нерона, на месте нынешнего Ватикана. В настоящее время обелиск стоит напротив Собора Святого Петра и называется Ватиканским.

По легенде, на месте размещения обелиска, Юлий Цезарь встретил прохожего, который передал ему письмо, где были раскрыты козни заговорщиков. Взяв письмо, Цезарь сказал: «Сейчас я поговорю с астрономом, а письмо же прочту после собрания» (Воссозданный Рим, 2000: 63 – 64).

По мнению переводчика средневекового текста магистра Григория И.В. Кувшинской, этот сюжет является вольным пересказом описания смерти Юлия Цезаря из его жизнеописания, выполненного древнеримским писателем и историком Гаем Светонием Транквиллом (ок.70 г. н.э. – 122 г. н.э.) (Воссозданный Рим, 2000: 456).

Резкий разворот фигуры воина в стремительном движении, резкий жест руки передают экспрессивное состояние персонажа, испытывающего острое душевное волнение.

Следует отметить, что точные аналоги композиции неизвестны; фирменная маркировка или авторские надписи отсутствуют.

В 2002 году известным английским исследователем сэром Николасом Гудисоном (Nicholas Goodison) была опубликована монография, посвященная художественной бронзе, выпускавшейся на мануфактуре знаменитого английского предпринимателя Мэттью Боултона. Это книга – результат тщательного изучения архивных документов, музеиных и частных коллекций в настоящее время является наиболее полным исследованием феномена художественной бронзы Мэттью Боултона (*Goodison, 2002*).

Мэттью Боултон (Matthew Boulton, 1728 – 1809 гг.) по праву считается одним из наиболее ярких представителей английской промышленной революции, во многом определившей главные прогрессивные изменения в Европе в последней четверти XVIII – первой половине XIX века.

Получив в наследство от отца в 1759 году небольшую мастерскую по изготовлению металлических аксессуаров – табакерок, пуговиц, пряжек, которые он шутливо называли «игрушками», Мэттью Боултон сумел превратить семейный бизнес в крупнейшее металлообрабатывающее предприятие, не имевшее аналогов как в Англии, так и в Европе; в сознании людей эпохи Просвещения оно олицетворяло промышленный переворот в Англии.

На мануфактуре Боултона, открытой в Сохо, в местечке Хандсворт, в окрестностях Бирмингема выпускался широкий ассортимент художественных изделий из стерлингового и шеффилдского серебра, а также стали, которые пользовались неизменным спросом английской и европейской аристократии. Учитывая высокий спрос и моду на французскую золоченую бронзу, которая считалась эталонной в Европе, в 1762 – 1782 гг. Боултон в сотрудничестве с талантливым торговцем Джоном Фотергиллом (John Fothergill, 1730 – 1782 гг.) наладил производство изделий художественной обстановочной золоченой бронзы. Тщательно изучив технологию французского художественного литья и золочения и приглашая к работе талантливых английских художников, Боултон сумел наладить производство изделий, отвечающих самому изысканному вкусу аристократических и венценосных заказчиков.

Блестящая золоченая бронза использовалась на предприятии Боултона наряду с натуральными камнями – мрамором и обладавшим особенной декоративностью флюоритом, минералом, обширное месторождение которого стали разрабатывать в графстве Дербишир с середины XVIII века.

С конца 1760-х гг. изделия из флюорита в декоративном оформлении золоченой бронзы стали занимать видное место в ассортименте изделий предприятия Боултона.

Изделия мануфактуры Боултона были известны в России. В 1771, 1774 и 1776 гг. российской императрицей Екатериной II было приобретено несколько предметов предприятия. Кроме того, мануфактуру в Сохо нередко посещали русские путешественники, в числе которых – послы Российской империи Алексей Семенович Мусин-Пушкин (1730 – 1817 гг.), Иван Григорьевич Чернышев

(1726 – 1797 гг.), директор Академии наук граф Владимир Григорьевич Орлов (1743 – 1831 гг.), самый младший брат из пяти знаменитых братьев Орловых, княгиня Екатерина Романовна Дашкова (1743 – 1810 гг.) и др. (Байрд, 2011: 82 – 100).

Однако в российских музеях образцы изделий золоченой бронзы Мэттью Боултона крайне немногочисленны.

Атрибуцию изделий предприятия во многом затрудняет отсутствие специальной фирменной маркировки, которая обыкновенно не устанавливалась на изделиях золоченой бронзы.

Важнейшим источником для атрибуции изделий, истории создания которых не зафиксированы в документах об их производстве или продаже, являются «Книги образцов» (Pattern books), которые велись на мануфактуре Боултона с конца 1760-х до середины 1850-х гг. и которые в настоящее время хранятся в Центральном архиве Городской библиотеки Бирмингема. Большая часть рисунков первой из девяти книг, где были собраны по-преимуществу все образцы изделий обстановочной золоченой бронзы, была опубликована в монографии Николаса Гудисона.

Благодаря этой публикации стала возможна атрибуция обелиска и еще нескольких предметов из коллекции отдела металла ГИМ.

Рисунок обелиска с фигурой римского воина представлен в первой «Книге образцов»; (Goodison, 2002: 267) он практически полностью совпадает с предметом нашего собрания, в котором не только точно воспроизведена композиция в целом, но и сохранено ее цветовое решение – темная фигура воина, желто-золотистые детали и белый камень. Единственным отличием является отсутствие накладного медальона золоченой бронзы на обелиске.

Автора рисунка модели вряд ли будет возможным определить. Для создания моделей Боултон привлекал многих британских художников и архитекторов, ведущих мастеров неоклассики, в их числе – Джеймс Стюарт (1713 – 1788 гг.), братья Роберт (1728 – 1792 гг.) и Джеймс Адам (1732 – 1794 гг.), Уильям Чемберс (1726 – 1796 гг.) и др. Кроме того, Боултон вместе со своим компаньоном Джоном Фотергиллом сами разрабатывали некоторые модели, источником создания которых являлись публикации античных памятников, в числе которых – четырехтомная публикация коллекции античных древностей английского дипломата, археолога, историка искусства Уильяма Гамильтона (1730 – 1803 гг.), которая была издана в Неаполе в 1766 – 1767 гг. (Goodison, 2002: 64 – 124).

В первой «Книге моделей» имеются рисунки еще семи обелисков, которые предлагались к исполнению или были исполнены на мануфактуре. (Goodison, 2002: 266 – 267). Интерес к их созданию, вероятно, появился у Боултона после 1768 г., когда им был куплен миниатюрный обелиск в Дербишире, где такие предметы изготавливались как сувениры, демонстрирующие красоту местных камней и минералов.

Судя по рисункам, обелиски должны были быть выполнены из белого мрамора с элементами золоченой бронзы. Обелиски установлены на квадратных основаниях с накладными рамами и плинтами золоченой бронзы. Пьедестал одного из обелисков увенчан фигурками четырех сфинксов, на спинах которого установлен обелиск, грани которого подчеркнуты золоченой бронзой. На обелиске размещен медальон с обращенным вправо профильным женским портретом.

Над ним на рисунке надпись: «Императрица России» (Empress of Russia); очевидно, по мнению Гудисона, этот обелиск предназначался для экспорта в Россию. Пьедестал другого постамента по углам вверху украшен накладными маскаронами баранов – декоративный элемент, который особенно часто встречается в изделиях мануфактуры Буотона, а также овальной рамкой для медальона.

Эти обелиски не имеют функционального назначения; исключительно в декоративных целях их могли разместить на письменных или туалетных столах.

В то же время, в ассортименте предметов предприятия Буултона известно несколько функциональных предметов, в композицию которых включены обелиски. Это каминные часы с фигурой Нарцисса, экземпляр которых в настоящее время хранится в Сохо-Хаус, который является одним из филиалов Музея и Художественной галереи Бирмингема. С 1766 года и до своей смерти в 1809 году Маттью Буотон жил в этом доме; здесь же собирались члены т.н. Лунного общества, неформального объединения единомышленников – лидеров британского просвещения, в числе которых были врач и натуралист Эразм Дарвин, философ и выдающийся химик Джозеф Пристли, предприниматель и мастер-керамист Джозайя Веджвуд, изобретатель-механик Джеймс Уатт, врач и ботаник Уильям Уизеринг и др.

Древнегреческий миф о прекрасном юноше, умершем от безнадежной любви к самому себе, как аллегория бесполезности тщеславия и быстротечности человеческой красоты, неоднократно присутствовала в художественных композициях Веджвуда.

Обелиск украшен медальоном с рельефной фигурой стоящей у горящего жертвенника женщины в античном платье с оливковой ветвью в одной руке – атрибут Эйрены, античной богини мира, и со змеей в другой руке – атрибут Гигеи, богини здоровья и медицины. Этот модифицированный образ никак не связан с основным сюжетом композиции, и, как и в других случаях, он использован в качестве дополнительного декоративного элемента.

Другим образцом являются подставка для часов с фигурой Урании, один из трех известных вариантов которой хранится в Галерее Маллетт в Музее Эшмола в Оксфорде.

Фигура Урании, античной музы астрономии, установлена на прямоугольном профилированном основании с рельефным плинтом золоченой бронзы. У ее ног – сфера, левая рука с вытянутым указательным пальцем обращена влево. В правой руке она держит бант, внутри которого крючок для часов, которые получали эффектный фон в виде беломраморной стелы обелиска. Таким образом, в композиции был объединен образ обелиска, древнего солнечного символа, который в Древнем Риме играл роль гномона – указателя солнечных часов и предмета измерения времени, что в целом составляло образ бесконечности времени. Композиция дополнена размещенной на пьедестале постамента эмалевой таблицей уравнения времени, показывающей разность между средним и истинным солнечным временем.

Особый интерес в композиции обелиска с фигурой римского воина вызывает медальон на пьедестале. На медальоне размещено рельефное изображение женщины в античном платье, чешуйчатой кирасе и шлеме с высоким гребнем, на ногох сандалии. Она стоит, опершись на фуст колонны, и смотрит на лежащего льва

(илл. 3). Медальоны золоченой бронзы с рельефными изображениями нередко встречаются в произведениях мануфактуры Боултона. В большинстве случаев они являются своеобразными репродукциями античных гемм. Источники для создания изображений на медальонах были довольно многочисленны. Как и для многих художников и мастеров прикладного искусства эпохи неоклассики, это в первую очередь знаменитая фундаментальная публикация «Флорентийский музей» (Museum Florentinum) – обзор хранящихся в Италии античных коллекций в частных собраниях, кунсткамерах, библиотеках, которая была подготовлена итальянским священником, археологом, антикваром Антонио Франческо Гори (Antonio Francesco Gori, 1691 – 1757 гг.) и издана в 10 томах в 1731 – 1743 гг. Здесь была представлена обширная коллекция гемм и камей из собрания Медичи. (Gori, 1731 – 1732. Vol.1 – 2) Кроме того, при создании медальонов золоченой бронзы был использован известный каталог коллекции античных гемм, камей и инталий, изданный знаменитым шотландским гравером и резчиком по твердому камню, мастером гемм Джеймсом Тасси (James Tassie, 1735 – 1799 гг.), который, как известно, планировал создать музей «Кабинет слепков» со всех гемм, хранящихся в крупнейших европейских собраниях (Raspe, Tassie, 1791: Vol.1 – 2).

Следует отметить, что эти же источники использовали художники, работавшие на знаменитой фарфоровой мануфактуре Джозайя Веджвуда, которого связывали с Боултоном многолетние деловые и дружеские связи. Известно, что при создании изделий предприниматели обменивались моделями декоративных элементов, и, в том числе, моделями медальонов.

Тем не менее, точный источник изображения на медальоне на пьедестале обелиска определить не удалось. Изображение женщины в античном платье, кирасе и шлеме с высоким гребнем связано с образом Минервы, античной богини мудрости и справедливой войны.

Неизменными атрибутами Минервы являлись щит, копье, сова и змея, которые отсутствуют в изображении на медальоне. Вместо них изображен лев, лежащий у подножия фусти колонны. Изображения Минервы со львом неизвестны в античных памятниках, которые могли бы явиться источником изображения медальона.

Очевидно, что изображение медальона является своеобразной трансформацией известного образа и является результатом творчества одного из художников, работавших на мануфактуре Боултона. Как уже отмечалось, изображения на медальонах в изделиях мануфактуры, как правило, не были связаны с основной композицией и играли по большей части декоративную роль.

Изображение Минервы со львом может быть трактовано как назидательная сентенция о приоритете мудрости над силой. В то же время, одной из версий трактовки изображения может являться известный мемориальный предмет, исполненный на мануфактуре Веджвуда немного позднее, в 1798 – 1804 гг., «Триумф Британии», – аллегория победы английского флота над революционной Францией. Скульптура, исполненная в бело-голубой каменной массе, была преподнесена в дар принцу Уэльскому, будущему королю Георгу IV. В центре композиции – аллегорическая фигура Британии в античном платье, кирасе и высоком шлеме; у ее ног – британский лев, взирающий на поверженную женщину – побежденная Франция.

В этой связи можно предположить, что изображение на медальоне не связано с античным сюжетом, а является аллегорическим изображением Британии. Кроме того, автором модели триумфальной скульптуры является знаменитый английский скульптор и рисовальщик Джон Флаксман (John Flaxman, 1755 – 1826 гг.), который работал на мануфактуре Веджвуда и чьи модели использовал Боултон. Вероятно, именно по рисунку Флаксмана, автора многочисленных рельефных неоклассических изображений на изделиях мануфактуры, был исполнен медальон обелиска.

Необходимо подчеркнуть, что при публикации рисунка с изображением обелиска с фигурой римского воина из «Книги моделей» Гудисон отметил, что данные об исполнении предмета отсутствуют; (*Goodison*, 267), кроме того, аналоги предмета не отмечены в каталогах музеиных собраний. Таким образом, каминное украшение с фигурой римского воина нашего собрания следует отнести к уникальным образцам изделий мануфактуры Боултона.

Другим образцом изделий мануфактуры является ваза для свечи, которая поступила в музей в 1905 году в составе коллекции П.И. Щукина. Ваза белого мрамора, овальной формы, на четырехугольном основании, с изогнутыми рукоятями с головами баранов и накладной гирляндой; бобешка размещена на внутренней стороне крышки (**илл. 4**). Вазы для свечи, характерные предметы интерьера второй половины XVIII века, были широко представлены в ассортименте изделий французских бронзовщиков. Композиция вазы для свечи полностью совпадает с рисунком №860 из первой «Книги рисунков» мануфактуры (*Goodison*, 2001: 312). Гудисон относит начало создания таких предметов с использованием белого мрамора к началу 1770-х гг. В это время Боултон тщательно изучал ассортимент изделий французских бронзовщиков, в котором были широко представлены аналогичные предметы.

Туло вазы дополнено изящными рукоятями с головами баранов; этот декоративный элемент часто встречается в изделиях мануфактуры (**илл. 5**). Известен вариант данной модели, дополненный двумя съемными свечниками (Замок Шерборн в Дорсете, Англия).

В составе коллекции П.И. Щукина в 1905 году в музей поступила чернильница в виде бюста Афины или Минервы в кирасе и шлеме с высоким гребнем на круглом двухступенчатом основании. Шлем на голове – откидная крышка резервуара чернильницы (**илл. 6**). В книге рисунков мануфактуры изображение этого предмета отсутствует, так же, как и аналоги в музеиных собраниях. Гудисон приводит архивные сведения о том, что чернильницы золоченой бронзы входили в состав ассортимента изделий мануфактуры (переписка с членом парламента Томасом Паухоллом, осень 1769 г., с лордом Чарльзом Кэткартлом, октябрь 1771 г.), но образцы таких изделий неизвестны (*Goodison*, 2001: 261).

Основание выполнено из камня темно-фиолетового цвета, который эффективно подчеркивает ажурный декор золоченой бронзы. В четвертой книге «Инвентаря коллекций императорского Российского исторического музея. Отделение П.И. Щукина» камень основания чернильницы был назван «орлецом». При записи чернильницы в 1 инвентарную книгу фонда «Бронза» было отмечено, что основание выполнено из аметиста. Однако, по заключению М.Е. Генералова, эксперта-минералога, геммолога, главного хранителя Минералогического

музея им. А.Е. Ферсмана РАН основание чернильницы выполнено из дербиширского флюорита, который особенно часто использовался на мануфактуре Боултона с конца 1760-х гг. (илл. 7). Отдельные элементы композиции предмета – двухступенчатое основание с накладным гильошем, узором из волнистых линий, являются своеобразной визитной карточкой мануфактуры Боултона; такое основание часто использовалось в композициях ваз, ваз-ароматниц, подсвечников. Несколько образцов изделий с гильошем хранятся в настоящее время в Музее-заповеднике «Павловск» (Павловск, 2013, Т. 13: 19 – 23).

Рентгенофлуоресцентный анализ, проведенный в отделе научной реставрации ГИМ с целью выявления компонентов металла и выполненный в разных участках рассматриваемых предметов, показал, что все три предмета выполнены из сплава, состоящего из 88 – 92% меди и 7 – 15% цинка, с крайне незначительными следами свинца и железа. Предметы не демонтировались, и определяемое при анализе золото относится только к их верхнему покрытию. Выявленный состав металла соответствует составу сплава, который, согласно исследованию Гудисона, применялся на мануфактуре Боултона (Goodison, 2001: 127 – 128). Такое соотношение меди и цинка соответствует латуни, сплава значительно более дешевого, чем бронза. Как и другие бронзовщики, Боултон использован для названия материала своих изделий название «бронза» – известный маркетинговый ход, которым нередко пользовались бронзовщики.

Таким образом, три рассматриваемых предмета из коллекции отдела металла являются редкими образцами художественной бронзы мануфактуры Мэттью Боултона 1770-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

Байрд О.А. «Позвольте рекомендовать вашему дружескому вниманию...»: М. Боултон и его русские гости. // Е.Р. Дашкова и екатерининская эпоха: культурный фундамент современности. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2011, С. 82 – 100.

Воссозданный Рим. (Кувшинская И.В. пер.; Баранов И.В. ред.) М. Издательство Францисканцев. 2000.

«Павловск», государственный музей-заповедник (Санкт-Петербург). Полный каталог коллекций [Текст] / Гос. музей-заповедник «Павловск». – Санкт-Петербург: Издательство государственного музея-заповедника «Павловск», 2007 – . Т. 1: Изделия из цветного камня второй половины XVIII – XX веков в собрании ГМЗ «Павловск» / [авт.-сост. О.К. Баженова]. – 2013.

Goodison Nicholas. Matthew Boulton: Ormolu. London. Christies Books. 2002.

Gori Antonio Francesco. Museum florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta: quae florentiae sunt Ioanni Gastoni etruriae magno duci dedicatum. Florentiae: Ex typographia Michaelis Nestenus et Francisci Moücke. 1731 – 1732. Vol. 1 – 2.

Raspe Rudolf Erich; Tassie James. A descriptive catalogue of a general collection of ancient and modern engraved gems, cameos as well as intaglios: taken from the most celebrated cabinets in Europe ; and cast in coloured pastes, white enamel, and sulphur. London: J. Tassie and J. Murray, 1791. Vol. 1 – 2.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Каминное украшение с фигурой римского воина у обелиска.

Англия. Бирмингем (Сохо). Конец 1770-х гг.

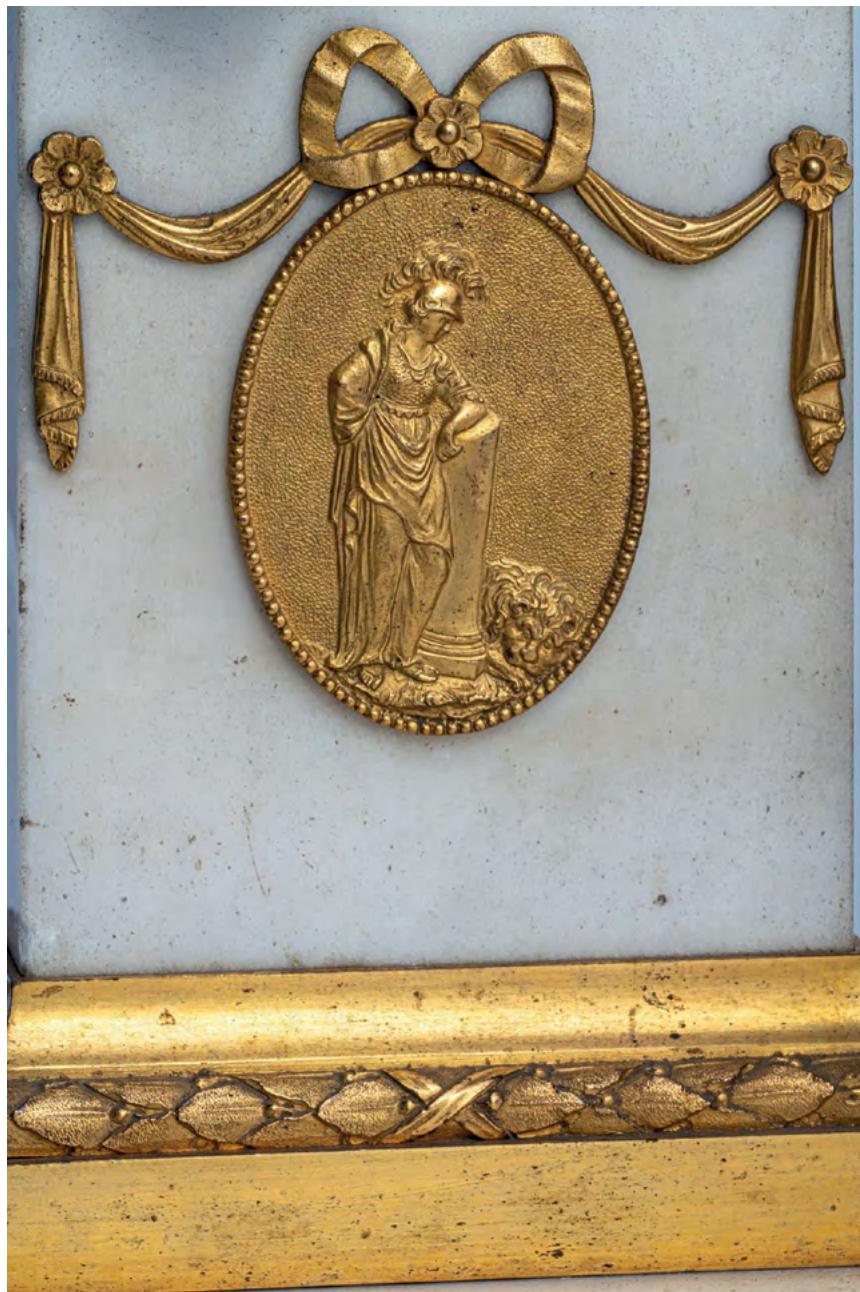
Мануфактура Мэттью Боултона.

Бронза, мрамор, алебастр; литье, чеканка, золочение. 49,0 x 32,0 x 17,0

Поступление: в 1929 г. из собрания Вишневских ГИМ 67994 БР 1449



Илл. 2. Каминное украшение с фигурой римского воина у обелиска. Фрагмент



Илл. 3. Медальон с фигурой Минервы на пьедестале каминного украшения



Илл. 4. Ваза для свечи.
Англия. Бирмингем (Сохо). 1770-е гг.
Мануфактура Мэттью Боултона.
Бронза, мрамор; литье, чеканка, золочение.
20,0 x 7,0 x 7,0
Поступление: в 1905 г. из собрания П.И. Щукина.
ГИМ 17601ш БР 566



Илл. 5. Ваза для свечи. Фрагмент



Илл. 6. Чернильница с бюстом Афины.
Англия. Бирмингем (Сохо). Конец 1770-х гг.
Бронза, флюорит; литье, чеканка, золочение.
17,5 x 13,0 x 13,0
Поступление: в 1905 г. из собрания П.И. Щукина.
ГИМ 22626щ БР 560



Илл. 7. Чернильница с бюстом Афины. Фрагмент основания

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Людмила Ароновна Дементьева – кандидат исторических наук, заведующая отделом металла в Государственном историческом музее.

ДВА ПАМЯТНИКА УРАЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ 1820 – 1830-Х ГГ. НА СЮЖЕТ «КОЛЕСО ФОРТУНЫ»

Е.Ю. Елькова, Н.А. Попова

Уральская лаковая живопись на металле XVIII – XIX вв. – одно из наиболее ярких явлений в декоративно-прикладном искусстве России. По сей день старинные вещи, выполненные в этой технологии, привлекают внимание исследователей — историков, искусствоведов, художников, реставраторов и арт-дилеров. Эти произведения востребованы в экспозиционной и выставочной работе, встречаются в антикварных салонах и на аукционах по всему миру и поэтому всегда находятся в поле зрения экспертов. Наша статья посвящена обретению неожиданного и ранее не известного памятника уральской лаковой росписи, за последние годы представшего последовательно в двух репликах исключительного художественного качества и значимости.



Илл. 1. Настенное декоративное панно с живописной композицией «Колесо фортуны» или «Суэта сует». Нижний Тагил, лакировальные мастерские при Демидовских железноделательных заводах, конец 1820-х – 1830-е гг. Листовое железо, ковка; лаковая роспись; дерево, точение. 87,4 x 65,9. Москва, частная коллекция

В 2006 г. в московских антикварных кругах получил известность первый из двух артефактов, которым посвящена наша работа, – роспись, выполненная масляными красками по кованому листу восьмиугольной формы большого формата, оформленная в позднейшее время как настенное декоративное панно и окантованная узкой профилированной деревянной рамой. В центре, в овальном резерве на фоне пейзажа изображено колесо Фортуны с тремя фигурами на нем; вокруг концентрическими кругами – орнаменты, надписи (частью зашифрованные) и пояс эмблем, представляющих сюжеты *Vanitas vanitatum*, «Суету сует»¹ (илл. 1). По антикварной легенде панно было недавно приобретено в Иране. Такой особенный провенанс соответствует историческому контексту – хорошо налаженным торговым контактам уральских демидовских заводов с Ближним Востоком (и с Персией, в частности) в первой половине XIX столетия.

В ноябре 2022 г. в Гостином дворе на Ильинке состоялся 48-й Российской Антикварный Салон. На нем, в секции Антонина Эрнестовича Лелянова посетителям мероприятия был представлен другой памятник – эффектный восьмигранный поднос (илл. 2)². Его полностью сохранившаяся форма с характерным для старых уральских мастеров декоративным гарнитуром из просечного железа с бусинами указывала на работу 1820 – 1840-х гг., а композиция «Колесо Фортуны» полностью повторяла роспись первого памятника.



Илл. 2, 3. Поднос с живописной композицией
«Колесо фортуны» или «Суета сует», на кованом подстолье.

Нижний Тагил, лакировальные мастерские
при Демидовских железоделательных заводах,
конец 1820-х – 1830-е гг. Листовое железо, ковка; лаковая роспись;
дерево. 84x64 см; высота подстолья – 57 см. Москва, коллекция А.Э. Лелянова

¹ Тогда же мною в соавторстве с Е.И. Иткиной была написана статья об этом памятнике, представленная как стеновый доклад на Третьих Художественных чтениях в Нижнем Тагиле и опубликованная в сборнике конференции (Елькова, Иткина, 2008); ее основные положения значительно дополнены и уточнены в настоящей работе. – Е.Е.

² Видный российский антиквар и коллекционер А.Э. Лелянов любезно разрешил использование и публикацию фотографий представленного им подноса в исследовательских целях. – Н.П.

Оба произведения демонстрируют типологическое разнообразие тагильской расписной продукции. Так, в настоящем состоянии, оправленная в деревянную раму (вероятно, в XX в.), первая роспись представляет собой декоративное настенное панно. Подобные типы вещей, хотя и не слишком распространены, но иногда упоминаются в литературе. Известно, например, что еще в 1780-е гг. мастера Нижнего Тагила расписывали настенные панели для украшения интерьеров – так был оформлен, в частности, кабинет Н.А. Демидова в его московском Слободском дворце (Павловский, 1975. С. 39). Однако скорее изначальное предназначение нашего памятника могло быть иным. Основной продукцией нижнетагильских лакировальных мастерских были *подносы*. Овальные, квадратные, прямоугольные и, как в данном случае, – восьмиугольные (т.е. прямоугольные со срезанными углами), они использовались по своему функциональному назначению и являлись репрезентативной, парадной утварью в жилищах достаточно обеспеченных кругов. Вероятно, данный памятник первоначально изготавлялся и какое-то время бытовал как поднос, но из-за ветхости, или специально, был срезан его ажурный борт, и предмет стал использоваться в качестве настенного панно. И действительно: появившийся в антикварном обороте второй образец той же сюжетной росписи оказался классическим уральским подносом, с характерным просечным бортом, дополненным окованными рукоятями внутри ажура.

Еще при первой встрече с уральским «Колесом Фортуны» вероятным казалось и предположение о бытовании предмета в качестве столешницы небольшого столика-гериона, а точнее – *ломберного стола*: что может более соответствовать превратностям игры (в тут же изображенные карты, кости, бильярд и «фортуна»), как не символ Удачи-Фортуны?! Поэтому же не случайно фоном для самого широкого концентрического пояса росписи был избран оттенок зеленого сукна игральных карточных столов. Так и оказалось – наша последняя находка подтвердила именно такое предназначение второго экземпляра росписи. На сайте *Аукциона Гелиос*, расположенного в Манхэттенском Центре искусства и антиквариата, мы обнаружили, что на русских антикварных торгах 22 декабря 2019 г. проходил *ломберный стол* на четырех откованных ножках, составленных из трех стержней каждая, с латунными перехватами и стяжкой-крестовиной снизу (илл. 3)³. Столешницей служил *восьмиугольный поднос* с живописным сюжетом «Колесо Фортуны»; при сравнении росписи с экспонатом московского Салона мы убедились в их полном тождестве. Тогда этот лот, с оценочной стоимостью в 2000 – 2500 \$, был снят с аукциона и, вероятно, позднее ножки были демонтированы. Так, хрупкость просечных ажурных бортиков уральского типа подносов и громоздкая конструкция подстолья (с одной стороны) и художественные достоинства живописной композиции, ее исключительная редкость и качество (с другой) в обоих случаях заставили перевести первый предмет в разряд настенных панно – самоценных произведений изобразительного искусства, а второй – оставить только в качестве подноса.

По описанию, представленному Аукционом Гелиос, это «старинный русский поднос с деревянным основанием, изготовленным на заказ, окрашенным в черный цвет. Изготовлено для Российской Императорской царской семьи

³ Сайт Аукциона Гелиос, США [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.heliosauctions.com/auction/552-the-russian-sale-ru/lot-215-an-antique-3/> (дата обращения: 16.11.2024).

в Тагиле, ок. 1850-х гг. <...> Надпись кириллицей: «Чуден в свете человек!
Суетится целый век <...>». Эта фраза является цитатой из пьесы Александра
Островского (1823 – 1886) «Доходное место». Впервые она была опубликова-
на в № 1 январского номера «Русской беседы» 1857 г., а позже в том же году
вышла отдельным изданием⁴. Как покажет наше исследование, американским
антикварам не стоило датировать памятник по реплике из пьесы русского дра-
матура: Островский цитировал здесь подписи гораздо более ранней лубочной
гравюры, и именно ее воспроизводит роспись подноса; сами же эти стихи уво-
дят в далекое XVIII столетие... Оставив за скобками вопрос об императорской
семье, мы проследили историю сложения иконографии изображенного сюже-
та, а более точная датировка изделий и анализ техники росписи позволили сде-
лать предположение об их авторстве.

По технике обработки железных листов, форме ручек и просечных бортов,
характеру кистевой росписи и типичным трафаретным орнаментам ясно, что
обе эти работы принадлежат к лучшим и наиболее значительным образцам
уральского «лакирного художества». Как известно, живописный промысел воз-
ник при демидовских заводах Нижнего Тагила и Невьянска во второй половине
XVIII в. В тридцатые годы XIX столетия искусство росписи на Урале вступило
в период расцвета – и в количественном отношении (к 1842 г. здесь работали
24 лакировальных предприятия, *Павловский*, 1975. С. 69), и в плане качества
изделий добротной сложившейся традиции и широкого, разнообразного ассор-
тимента. Именно в это время принесла свои плоды продуманная система худо-
жественного образования заводских мастеров, наложенная владельцем завода,
просвещенным Николаем Никитичем Демидовым (*Максяшин*, 1994).

Высокие промышленные технологии (железоделательные прокатные станы,
рецепт копалового лака высокой прочности и прозрачности), а также профессио-
нальная выучка демидовских мастеров-живописцев позволили создать на Урале
производство бытовых лакированных изделий, не уступающих лучшей лаковой
продукции признанных европейских центров – немецкого Брауншвейга и ан-
глийских Бирмингема и Понтипула (*Abrams*, 1954; *Huth H.* 1971).

Роспись обоих памятников с «Колесом Фортуны» демонстрирует основные
приемы работы старых мастеров Нижнего Тагила, включающие черный *вороне-
ный* фон, орнаментальную «цыровку золотом» и живописную вставку-резерв. Для
классического периода 1820 – 1830-х гг. характерен трафаретный орнамент – *убор-
ка*; обычно он располагался по краю подносного *зеркала* и в основании ажурного
бортика. В исследуемых памятниках, сочетая эти орнаменты с прямыми линиями
отводки, художник разделяет композицию на концентрические зоны, остроумно
структуря переход от овального резерва к восьмиугольной форме подноса.

Вообще, графика уборки в каждом тагильском памятнике – своя, ее мотив редко
повторяется на нескольких предметах. Такова была технологическая особенность
работы мастеров, использовавших для трафарета непрочный материал, обычную
плотную бумагу или картон. Отличие орнамента наших подносов – прерывистый
орнаментальный рапорт, повторяющаяся прямоугольная виньетка из стилизован-
ных цветов, гроздьев и листвы около 2 см шириной, что встречается достаточно

⁴ Там же (пер. с англ. Н. Поповой).

редко: гораздо шире известна *непрерывная* дорожка-кайма из волют, розанов, стилизованных корзин, аканта и пальметт, виноградной лозы, яблок или подсолнухов.

Манера живописи центральной вставки и миниатюры эмблем выдают руку профессионального живописца, прекрасно владеющего приемами слитного, сплавленного письма, равно как и разнообразным декоративным мазком. Композиция четко поделена на чередующиеся пояса и зоны, уравновешена, гармонична в построении и цветовом отношении, и в этом – основа «золотой середины», достигнутой промыслом в период своего расцвета. Отличие прикладной росписи от живописного произведения, кроме особой декоративности и четкой ясности композиции, состоит также в ее определенной плоскостности. Выпуклый иллюзорный объем разбивал бы предмет, дробил бы его форму, затруднял восприятие и взаимодействие с окружающей средой интерьера. Тонко соизмеряя долю плоских фонов (нейтральный черный и темно-зеленый, блестящий золотой, «паркетный» шрифтовой с его «деревянной» фактурой), автор умело вводит объемные прорывы: сияющее пейзажное окно – резерв центральной композиции, и орнаментальную строчку иллюзорно выписанных аллегорических атрибутов.

Исполнение росписи принадлежит, безусловно, одному из наиболее профессиональных мастеров нижнетагильского промысла. Как пишет исследователь уральской росписи, «наиболее талантливыми из них были Яков Журавлев и Андрей Худояров. В 1778 г. Демидов распорядился набрать к ним в науку группу учеников. Он назначил художникам неплохое жалование, обязав делиться своими знаниями без утайки и строго спрашивать с воспитанников, отчисляя из школы неспособных к обучению» (Галимова, 2021. С. 106). Именно такому образованному, потомственному художнику оказалось бы по силам обращение к столь замысловатому и многодельному сюжету с текстами, пейзажем и тонко выписанным натюрмортом. Добротная профессиональная техника обеспечила хорошую сохранность обоих памятников.

Живописные вставки на «Фортунах» отличает миниатюрная пропись, выполненная в технике многослойного письма, детализированная и кропотливая. Аналогичную манеру росписи, сравнимую по степени миниатюрности, можно обнаружить на атрибутированных уральских предметах с лаковой живописью из коллекции Государственного Исторического музея. В ходе сравнения удалось выявить немалое сходство письма обеих «Фортун» с росписью знаменитой шкатулки работы И. Худоярова на сюжет «Гулянья на Лисьей горе». О родстве кисти говорит жемчужный колорит, прописанный тонкими лессировками: мастер свободно пишет закатное небо с переходами от оттенков светлого кобальта, изумруда и лазури до сложного колорита пастельно-золотистых, лимонного и ультрамаринового цветов, подобных всполохам, рожденным закатными лучами на кучевых облаках. Определенное сходство улавливается и в том, с каким тщанием прописаны лица персонажей, приземистые фигуры с непропорционально уменьшенными ступнями, драпировки одежды и узоры на ней. Для наглядности, сравним лица некоторых персонажей на шкатулке и панно – в плане их построения, светотеневой моделировки и общего колорита. Если внимательно присмотреться к небольшой группе из четырех человек на первом плане «Гулянья», становится заметным сходство написания персонажей в профиль и анфас с героями «Колеса Фортуны» (илл. 4, 5).



Илл. 4, 5 а, 6. Фрагменты росписи панно «Колесо Фортуны»
в сравнении с фрагментом шкатулки расписанной со сценой гулянья на Лисьей горе
в Нижнем Тагиле. И.Ф. Худоярова. 1830-е гг. Железо, ковка, лаковая роспись. ГИМ

Смугловатые лица и в том, и в другом случае прописаны охрой и сиеной, с алым румянцем на щеках и яркими пробелами в лобовых и скуловых зонах. На этих небольших (примерно в 2,5 – 3,5 см) фигурках одинаково детально выписаны светотеневые переходы. Общее просматривается и в элементах архитектуры на заднем плане: это лаконичные условные формы деревенских избушек, расположенных в ракурсе, с тонкой графичной пропиской. В обеих работах ближний план ландшафта имеет холодный оттенок темно-зеленого и терракотового у нижней грани изображения, а чуть дальше – контрастный ему теплый охристо-изумрудный и оливковый оттенок травы. Однаково объёмно прописаны небольшие округлые камушки, мелкие травинки; формы массивных валунов также имеют некоторую сходную округлость. Блики наложены тонкими мазками своеобразных *пробелов*, акцентирующими передний план предметов, их поддерживают контрастные тени теплых тёмно-коричневых оттенков. Дальний план во всех случаях раскрыт в холодном, бледном *калоре*, хотя и имеет ту степень детализации, которая отличает его от классического академического письма того времени. В нем нет достаточного размытого эффекта «сфумато», наоборот, некоторая графичность дальнего плана приближает его к зрителю, делая глубокое пространство несколько уплощенным.

Все эти совпадения не безосновательны и могут объясняться как авторством одного художника, так и работой одной мастерской, а именно – и панно и поднос можно обоснованно связывать с мастерами круга Худоярова, а первый памятник – с самим Исааком Федоровичем Худояровым! Обычных фабричных марок, которые иногда встречаются на ранних изделиях нижнетагильского живописного промысла, на предметах не удалось обнаружить (как, впрочем, нет подписей и на худояровских шкатулках). Немаловажным основанием для атрибуции подносов «Колесо Фортуны» мастерской Худоярова представляется и чисто технический момент: довольно яркий розовато-коричневый грунт, пропивающий в местах утраты красочного слоя, на росписях сопоставленных нами групп практически совпадает.



Илл. 6. Лубочная гравюра «Чуден в свете человек». Первый тип композиции. 1820-е гг.
Резец, пунктир. ГИМ

Еще в 2008 г., при участии ведущего научного сотрудника отдела ИЗО ГИМ Е.И. Иткиной, удалось установить, что композиция росписи соответствует народной лубочной картинке под названием «Суeta сует» (илл. 6), описание которой было впервые опубликовано Д.А. Ровинским в «Справочнике русских гравюр» с датировкой 1820 – 1821 гг.⁵. Лубочная картинка «Суeta сует», именуемая также по первым словам подписей «Так на свете все превратно» или «Чуден в свете человек», известна во многих оттисках, которые хранятся Историческом и Литературном музеях, в ГМИИ, ВМДПНИ, в музеях Владимира и Перми; все они награвированы резцом и пунктиром. Специалисты связывают их появление с т.н. Бекетовской школой, названной по ее основателю, П.П. Бекетову (1761 – 1836), собирателю и издателю русских портретов. В созданной им гравировальной мастерской под руководством мастера Алексея Осипова обучались его крепостные. Для изданий П.П. Бекетова они выполнили более 300 русских портретов⁶.

⁵ «...Есть еще листовая картинка под названием «Суeta сует», гравированная пунктиром в 1820 – 21 годах; издание полулистовое. На ней в середине представлено колесо, за ось которого цепляются три человека (средний из них царь). Кругом надпись “Сицие так на свете все превратно”; вверху: “Суeta сует всяческая суета, стих 1 и глава 1”. Вверху и внизу аллегорические изображения суеты: дети, спускающие мыльные пузыри, фортуна, билиард кости, карты, корона, шпага, ордена и т.д. Под картинкой подпись: “Чуден в свете человек” и т.д.» (Ровинский, 1881. С. 551).

⁶ Сайт магазина антикварной книги «Русский библиофила»: [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://rusbibliophile.ru/Book/Sueta_suet_Rossiya_1820e (дата обращения: 16.11.2024).

Сохранившиеся отпечатки гравюры с колесом Фортуны имеют между собой определенные различия в компоновке, деталях и размерах (высотой оттиска до ски в 28,5, 31,7 и 27,2 см); по этим признакам листы делятся на три основные группы, издававшиеся, вероятно, разными печатными заведениями массовой лубочной продукции. Разница в композиции касается, прежде всего, рамки обрамления – или широкой полосы гротеска, или орнамента из переплетенных кружков, или же просто ее отсутствия. Центральная прямоугольная зона (фон) решается, соответственно, как стенка из широких кирпичей, из кирпичей мелких или клетчатого штрихового фона. Наконец, стихотворная подпись под картинкой расположена в три и в два столбца или в две строки. Прорисовка мелких изобразительных элементов в трех вариантах эстампа выполнена с небольшими «разночтениями» в деталях; более значимое различие досок состоит в большей или меньшей проработанности пейзажа центральной композиции. Наличие двух детально изображенных лодок с гребцами, высокого берега на заднем плане и живописных облаков на небе позволяет заключить, что в основу композиции росписи на подносах лег *первый*, наиболее качественный тип этой лубочной гравюры.

И на московских картинках, и на уральских памятниках среди пейзажа с двумя обрубленными деревьями, полем, рекой и дальним высоким берегом, под облачными небесами представлено колесо Фортуны, за обод которого держатся три персонажа. Один возносится вверх, второй падает вниз, третий, центральный – царь в багряном плаще, с державой в руке и короной на голове – олицетворяет вершину удачи, ее апогей. При сопоставлении гравюры и росписей наблюдается совпадение деталей средника, но воспроизведение, размещение и масштаб изображений отчасти иное: берег за рекой ближе и выше, пространство глубже, а слева добавлена живописная кулиса зелени.

По овалу, обрамляющему эту композицию на подносах, идет надпись крупными фигурными буквами в затейливом порядке, своего рода тайнопись – точно такая же, как и в лубке: «СИЦЕ ТАКЬ НА СВѢТЪ ВСЕ ПРЕВРАТНО;»⁷. Слова составлены из частью перевернутых, переплетенных между собой букв, наложенных на поверхность подноса в виде орнаментированных дощечек или картонок-аппликаций. Они представляют особый *изограф*, наподобие *каркасного ребуса* или шарыды, разгадать которые не так уж просто (судя по публикациям в Госкаталиге, ее расшифровали не все музейщики, хранящие оттиски гравюры)⁸. Внешним кругом по сторонам овала каллиграфической строкой мелкого курсива идут стихи, которые на лубочной картинке помещаются отдельно, в нижней части листа: «ЧУДЕНЬ ВСВЕТЕ ЧЕЛОВЕКЪ СУЕТИСЯ ЦЕЛОИ ВЪКЪ ЩАСТИЯ СЫСКАТЬ ЖЕЛАЕТЬ АТОГО НЕВООБРАЖАЕТЬ ЧТО СУДБА ИМЬ УПРАВЛЯЕТЬ:». Вообще, эту эпиграфическую часть росписи подносов следует признать и отметить как исключительно редкую в русских лаковых росписях, так как ни один аналогичный памятник (включая изделия Урала, Петербурга и Подмосковья)

⁷ «Сице – нареч., церк. так, тако, сяк, таким образом, сим способом.» (Даль, 1861. С. 167). В данном случае «Сице такъ» – это устойчивое выражение, не является тавтологией. «Такъ» используется как частица, вносит в высказывание оттенки чувств, прямо их, не называя и не обозначая, добавляет стилистическую разговорную окраску, указывает на масштабность явления.

⁸ Возможно, эта изощренная эпиграфика опосредованно отсылает к фигуративным графемам-изображениям в барочных изданиях конца XVII в. (Гусева, Полонская, 1990. С. 23 – 24).

не отмечен столь подробно развернутыми текстами, зарифмованными словесно и зашифрованными графически. До сих пор были известны только две надписи под изображениями на подносах XIX в. – авторское дарственное посвящение юной Марии Федоровне «МНОГОЛЮБИВОЙ ГОСУДАРЫНЕ ЦЕСАРЕВНЕ ОТ ГОЛЬДИНГЕНСКОГО БРАТЧИКА И.Н. СОРОКИНА» на московском подносе с ее портретом (Гончарова, 2002); и восклицание «ЧУВСТВА РУССКИХЪ ЧЕСТЬ И СЛАВА РОССИИ» на уральской шкатулке со сценой «Призвания князя Пожарского»⁹. На этой последней работе следует остановиться: дело в том, что ее подпись по способу нанесения и по почерку *абсолютно совпадает* с курсивом строки, огибающей средник на наших подносах (илл. 7, 8). Идентичность живописной техники, метода работы с графическим образцом и трактовки сюжета позволяют и шкатулку связать с художественным кругом, но этот атрибуционный вопрос – дело будущих исследований.



Илл. 7. Фрагмент росписи шкатулки со сценой призыва князя Д.М. Пожарского на защиту Москвы. 1820 – 1830-е гг. Надпись: «Чувства Русскихъ честь и слава Россіи». ГИМ



Илл. 8 а, б. Фрагменты надписи панно «Колесо Фортуны»

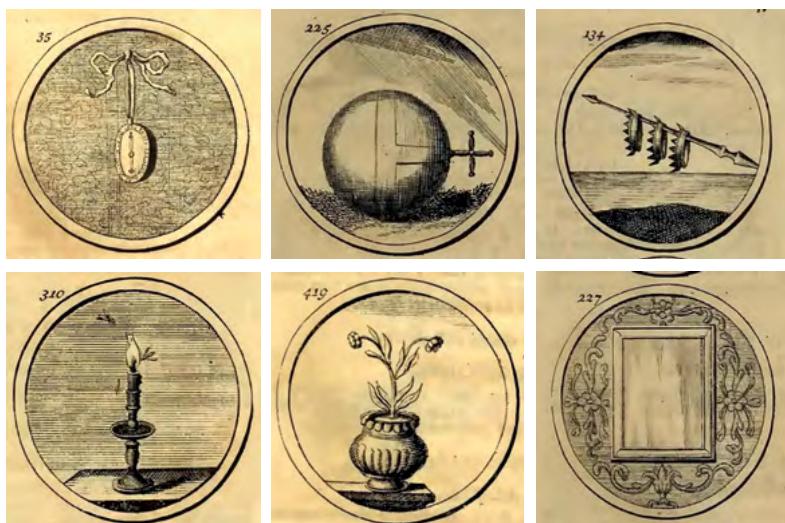
По краям подноса овальные зоны обрамлены восьмиугольным полем с эмблемами – изображениями предметов, аллегорически обозначающих преходящую суету жизни. Наверху слева – это опрокинутые царские клейноды – держава, корона и скипетр; военная атрибутика – шлем с оперением, шпага, знамя, перевязь, орден и барабан, а также пирамида и якорь. Справа – атрибуты наук и искусств: музыкальные инструменты (труба, скрипка, лира и лютня), рукописный фолиант и пергаментный свиток, глобус, руины античного храма с колоннами. В центре, прямо над колесом Фортуны, на страницах раскрытой книги Екклесиаста прочитываются слова царя Соломона: «СУЕТА СУЕТЬ ВСЯКАЯ СУЕТА СТИХЪ 1 И ГЛАВА 1», присутствующие и в лубке. Внизу слева: коса, сноп и серп, цветок в вазе (илл. 9), подсвечник со свечой, висящие карманные часы, горшочек с землей и мешочек с семенами (?), зеркало в раме.

⁹ Оба памятника хранятся в Государственном Историческом музее, соответственно ГИМ 82365 МЖ 3392 ГК 27064602 и ГИМ 78330 МЖ 2010 ГК 21331382.



Илл. 9 а, б, в. Фрагменты росписи панно «Колесо Фортуны». Аллегорические мотивы

В середине двое детей пускают мыльные пузыри из золотой чаши, попирая человеческий череп и кости (сюжет, известный под названием «Сегодня и завтра»). Справа – то ли сейф, через дверцу которого видна гора денег, то ли игра «фортунка»¹⁰, рядом – другие предметы азартных игр – карты, кости, коробка с рассыпанной зернью, бильярдный стол с шарами и кием… Большинство этих аллегорий были известны в России по иллюстрированным сборникам эмблем; первое из отечественных изданий этого рода – «Символа и Емблемата» – издавалось по инициативе Петра I в 1705 г. Столетием позже условный язык подобных изображений стал уже общедоступным: например, о краткости земного существования говорили зрителю такие изображения на подносах, как сноп сжатых колосьев или эфемерные цветки туберозы в горшке. В более поздней перепечатке петровского эмблематического сборника – в «Избранных Емвлемах и Символах» Нестора Максимовича-Амбодика (1788) их значение раскрывается как «Дни нации суть сочтены» и «Все единодневные цветы» (Емвлемы и Символы… №№ 317, 419, илл. 10).



Илл. 10 а, б, в, г, д, е. Н.М. Максимович-Амбодик. «Емвлемы и символы»
Эмблемы № 35, 225, 134, 310, 419, 227. Аллегорические мотивы подносов

¹⁰ У Пыляева в описании эрмитажного убранства конца XVIII в. читаем: «Подле, в овальной комнате, стоял большой биллиард и маленькая “фортуна”» (Пыляев, 1889. С. 220).

Зеркало, традиционный образ истины («*Истину вещаю*»), свидетельствует о мимотекущей жизни, не оставляющей по себе даже и следа на блестящем стекле. Часы, ранее привлекавшие «*Тайным движением*», в Новейшее время становятся эквивалентом самого скоротечного времени (хронометр сменяется Хроноса). Ну, а большинство изображений верхней и нижней «строчек» панно рассчитаны уже на прямые, расхожие, чисто житейские ассоциации: оружие – воинская слава; книги и глобус – науки; музыкальные инструменты – искусства; деньги – богатство.

По торцам панно в двух чашах представлены наиболее таинственные символы композиции: пылающий дымный огонь (адский пламень – ?) и прозябающая (райская – ?) лоза, у подножия которой стоит мраморная статуя самой Фортуны в виде обнаженной женской фигуры с парусом – два полюса добра и зла, счастья и несчастья, между которыми проходит человеческая жизнь. И огонь, и фигура Фортуны исходят из больших рельефных ваз. Не та ли это *урна*, атрибут Счастия по Нестору Амбодику, «в коей заперт жребий человечков»? (Евлемы и Символы, 1788. С. XXXII).

Ясный назидательный смысл всех изображенных предметов в том, что военные подвиги, мирская слава, ученье, стремление к красоте, искусству, богатству, играм и развлечениям – все превратно и все проходит. Но в целом как народная картина, так и уральские росписи не создают пессимистически мрачного, пугающего настроения. Красота жизни – в любовном изображении всех предметов, в надежде на ее обновление (молодые побеги на срубленном стволе дерева в центре овала) – всегда преобладала в мироощущении народных мастеров. Все это в полной мере ощущается в обеих росписях, придавая им особое очарование.

Как известно, использование эстампов для образца росписи было в традициях уральского промысла. Нередко печатная графика в буквальном смысле слова «клалась в основу» лакового письма: листовая гравюра – целиком или вырезанными частями – приклеивалась лицевой стороной к поверхности загрунтованного предмета, затем ее бумажный слой аккуратно отделялся, оставляя *деколь*, зеркальный отпечаток изображения. Например, большой восьмигранный поднос с сюжетом «Аллегория на восшествие на престол Александра I» полностью повторяет литографию Ф. де Мейса «На случай восшествия на Всероссийский престол Государя императора Александра I», а поднос со сценой из жизни Петра I – лубочную гравюру «Петр Первый берет от князя Меншикова Екатерину»¹¹ и т.д.

Однако в данном случае (хотя бы из-за развернутой надписи!) метод механического зеркального перевода гравюры на поверхность панно не использовали. Здесь имело место более активное и профессионально грамотное, авторизированное участие живописца в обработке и адаптации исходного графического образца под декоративную роспись гораздо большего размера. Образно говоря, вместо переводной картинки тагильский мастер работал с бумажной гравюрой в технике коллажа, удачно перераспределив ее вырезанные фрагменты со

¹¹ Хранятся в Историческом музее ГИМ 66281 МЖ 1748 ГК 8483143 и ГИМ 76714 МЖ 3763 ГК 28908101.

сложным комплексом аллегорических деталей по своему большому «холсту» кованого железа. Сохранив центральные овальные резервы композиции, художник замечательно органично продумал и выполнил переход от овала средника к масштабному восьмиугольному формату железного листа панно, виртуозно вставил по кругу тексты надписей, обогатил промежутки между полями соподчиненными полосами орнаментов.

О прямом раскрашивании эстампа говорить также не приходится: лубочный характер изображения в гравированных композициях «Чуден в свете человек» относит их к области искусства примитива, в то время как живопись на обеих работах профессиональна. Трехмерному объему, ракурсам фигур и элементам прямой перспективы уральских росписей соответствуют в лубке элементарные силуэтные изображения и развертки нескольких совмещенных точек зрения, свойственные народному искусству. Хотя надо признать, что некоторые аллегорические мотивы живописи проясняются именно благодаря гравированным листам, несмотря на их наивные изобразительные приемы. Так, в нижнем регистре эмблем на лубке ясно читается изображение большого раскрытоого кошелька, из которого высыпаются монеты, в то время как на панно мы видим бесформенный предмет и написанные отдельно от него светлые кружки, совершившие свою исходную иконографическую определенность и т.д.

Известная теперь сразу в двух памятниках композиция «Колесо Фортуны» существенно расширяет наши представления о разнообразии иконографических возможностей тагильской росписи, о ее большом жанровом диапазоне. Действительно, композиции философско-аллегорического плана встречаются на Урале крайне редко. Таков, например восьмигранный поднос «Аллегория на восшествие на престол Александра I»¹², представляющий его символическое «благословение» на царствование Петром и Екатериной II. Августейшие особы изображены на небесных сводах, в тогах, подобно древнегреческим богам (вероятно, Зевсу и Гере), а ниже расположены олимпийцы Аполлон, Афина, Гермес, Деметра, крылатые Гении, Славы, народы России. Композиция носит подчеркнуто характер панегирика, олицетворяет благие пожелания и надежды, связанные с приходом нового императора. В нашем же случае живописец выбрал сюжетом аллегорию судьбы и удачи.

Образ Фортуны и ее колеса относится к наиболее древнему наследию мирового художественного творчества, как изобразительного, так и литературного. Римская богиня судьбы, удачи и случая Фортуна, наследница древнегреческой Тихе, особенно покровительствовала плаванию – и по морским волнам, и по бурному житейскому морю, ее главными атрибутами были кормило корабля и парус. Позже ее римский корабельный руль, *gubernaculum*, преобразился в колесо, и Фортуна обычно представляла мимолетящей на нем или на сфере мироздания, с раздутым ветрами парусом-покрывалом; именно так она и представлена уральским мастером на правом вертикальном поле панно.

¹² Хранятся в Историческом музее ГИМ 66281 МЖ 1748 ГК 8483143 и ГИМ 76714 МЖ 3763 ГК 28908101.

Впоследствии колесо как символ постоянного движения, коловорота жизни становится особым орудием крутящей его Фортуны-судьбы и образом превратности человеческой жизни, ее бесплодной суетности, соломоновой «Суеты сует». От Овидия и Тацита, через краеугольный трактат Бозия, немало поспособствовавшего формированию этого художественного образа, Колесо судьбы оказалось достоянием европейской средневековой и ренессансной культуры, литературным топосом. Оно вошло в поэзию вагантов (прославленное Карлом Орфом стихотворение «*O, Fortuna!*» Беуронского кодекса), в творения Чосера и Данте, Макиавелли и Боккаччо, Томаса Мора и Шекспира – стало *locus communis*, общим местом европейской литературы.



Илл. 11 а. Миниатюра рукописной книги

«Сад наслаждений» (L'Hortus Deliciarum). Эльзас, XII в.

Илл. 11 б. Лист из «Беуронского кодекса» (Carmina Burana).

Германия, начало XIII в. Государственная библиотека Баварии, Мюнхен



Начиная с XI, а особенно в XIII в., сюжет Колеса судьбы охватывает и европейское изобразительное искусство (илл. 11). Фортуна вертала свое колесо, подымая вверх счастливцев и низвергая в пропасть несчастных, – на круглых окнах-розах готических соборов, на средневековых книжных миниатюрах и листах печатной графики, а с середины XV в. – на картах Таро, ставших последним убежищем античной богини в Новейшее время. В христианской традиции ее статус многофункционального и почитаемого языческого божества был отменен: Фортуна утратила свое всемирное владычество и стала орудием Провидения, послушной исполнительницей Божьей воли. Приглашая человека отказаться от тщетных стремлений к богатству, власти и славе, от гордости и стяжательства, побуждая смириТЬСЯ с бренностью земного существования и уповать на жизнь будущего века, сюжет приобрел назидательно-морализаторское назначение.

Если в европейской традиции языческие божества древности в это время мыслились лишь как образы художественного языка, то в России очень долго был актуален их буквальный смысл, связанный с Минейными повествованиями о христианских мучениках, принявших смерть за отказ поклониться идолам. Тем не менее, отдельные мифологические сведения из трудов отцов церкви перешли в русские рукописи еще в XI столетии; в XVI – XVII вв. в переводах и переложениях произведений древнегреческой литературы уже действуют мифологические боги и герои. Чуть ли не первое упоминание о колесе Фортуны в русской словесности можно встретить в XVI столетии у Максима Грека в «Послании к некоторому иноку, саном игумену, о немецкой прелести, именуемой Фортуною, и о колесе ее». В нем богослов подвергает критике своего друга за то, что тот последовал «еллинскому, халдейскому и латинскому учению, изобретенному демонами», и проповедовал другим, хотя такого учения ни в одном святом писании нет. «Мы знаем, что это ложное учение получило начало от Зороастра и других древних волхвов, бывших в Персии, которые учили, что все человеческие дела устроются по небесным движениям звезд, будут ли то добродетели или житейские неблагополучия. Эту прелесть приняли всею душею египтяне, а от них – Еллины»¹³. В конце следующего столетия Симеон Полоцкий и другие авторы придворного круга уже активно вводят в свои сочинения *античных мифологических персонажей*: девять муз, знаки Зодиака, Титана и Океан, Нептуна и Эола (Демин, 1977. С. 220). Для сглаживания очевидного противоречия их христианскому монотеизму они были вынуждены искать объяснительные формулировки: так, Нептун определяется как «властелин морской (у еллин)», Юпитер – «Иовиш, начальник всем властем небесным и земным», Вулкан и Аполлон – «началники» огню и стихотворцам (Русская старопечатная литература, 1979. С. 135, 149, 141, 147).

В Петровскую эпоху Россия стремительно перенимала античную образность, пронизавшую основы европейского культурного кода. Как об этом говорил в одной из речей сам император, «историки полагают колыбель всех знаний в Греции, откуда (по превратности времен) они были изгнаны, перешли в Италию, а потом распространились было и по всем Европейским землям. <...> Теперь очередь приходит до нас». Городская архитектура, парки и сады, интерьеры жилищ, вся жизненная среда высших классов полнилась фигурантами и атрибутикой классического Пантеона – в скульптурах и фонтанах, в настенных панно и плафонах, в живописи и предметах дворцового убранства, в декоре артиллерийских орудий, в деталях скульптурной резьбы кораблей... Ряд мифологических аллюзий петровской эпохи простирался далее отдельных памятников, он призван был объять величайшую идею государственного строительства, выйти на уровень классицизирующей официальной идеологии власти. А для нового, культурологического понимания наследия мифов древности предпринимались специальные издания, задачей которых была не только политическая агитация, но и широкая популяризация основных сведений из

¹³ Цитируется по: Сочинения преподобного Максима Грека в русском переводе [Текст] / [предисл.: послушник Моисей]. – [Сергиев Посад]: Св.-Троицкая Сергиева лавра, собственная тип., 1910 – 1911. С. 270 – 271. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.prlib.ru/item/677419> (дата обращения: 18.11.2024).

греко-римской истории, литературы, мифологии и иконографии, переводящая эти образы в художественно-метафорический план.

Заняла свое место среди новейших европейских заимствований и повелительница судьбы Фортуна со своим колесом. Именно «Фортуной» назвал свой ботик – «дедушку русского флота» – молодой царь Петр Алексеевич. А на одном из гравированных листов, изображавших фигуры для транспаранта к фейерверку 1702 г., устроенному по случаю взятия шведского Эрестфера¹⁴, Фортуна представлена точно такой, какой через столетие с слишком предстанет и на тагильских подносах – смотрящей в сторону обнаженной статуей с покрывалом. Новый образный ряд (и сюжет «Колеса судьбы» как его малая часть) осваивается в стихах Кантемира, Ломоносова и Тредиаковского, а в начале XIX столетия древняя богиня удачи появляется в баснях Крылова («Фортуна и нищий», 1813; «Фортуна в гостях», 1816) и в карикатурных листках А.Г. Венецианова («Сеятели с колеса капризныя Фортуны», 1814), изображается в гравюрах издания «Краткое баснословие о богах и героях птических» (1814)... В эпоху классицизма, опиравшегося на арсеналом античных форм и образов, мифологическая Фортуна с ее колесом становится устойчивой идиомой, входит в разговорную речь и обиход образованных слоев российского населения¹⁵. Появление ее на московских лубках (а вскоре и на тагильских подносах) – и результат, и новый импульс культурного освоения этого метафорического образа.

Маркер его популярности можно увидеть в эпиграфике памятников: обе стихотворные подписи лубков и подносов вскоре становятся общественным достоянием. В 1841 г. эти рифмованные словесные формулировки процитированы в переписке В.Г. Белинского (Белинский, 1948. С. 158¹⁶); знаком с лубочной Фортуной и Н.П. Огарев, описавший гравюру в «Письме из провинции» в 1849-м: «На той картинке колесо представлено: сверху колеса человек и внизу колеса человек; так и знаешь: колесо повернется – нижний наверху будет, а верхний внизу; еще повернется – опять по-прежнему, и так может хоть до конца веков вертеться, всякий на колесе посидит и под колесом побывает» (Огарев, 1952. С. 86 – 87). В упоминавшейся пьесе «Доходное место» московского драматурга А.Н. Островского (1851) один из персонажей также демонстрирует свое непосредственное знакомство с нашей лубочной гравюрой и с театральных подмостков декламирует стих ее подписи на всю Россию: «Судьба все равно что Фортуна... как изображается на картине... колесо, и на нем люди... поднимается кверху и опять опускается вниз, возвышается и потом смиряется, превозносится собой и опять ничто... так все кругообразно. Устраивай свое благосостояние, трудись, приобретай имущество, возносишь в мечтах... и вдруг наг!.. Надпись подписана под этой фортуной...»

¹⁴ Государственный Эрмитаж ЭРГ – 25415 ГК 39471250.

¹⁵ Как сформулировал В.Б. Шкловский, «без мифологии нельзя было ступить в обществе. Это был предмет первой необходимости» (Шкловский, 1933. С. 93 – 94).

¹⁶ Не можем не привести здесь эти красноречивые строки с описанием провинциальных философов-пьяниц: «В 4 часа, по первому удару колокола в Соборе, они выставляют батарею, и начинают пить, сперва сивуху, там пенну, после ром и в заключение вина. Глаза их тускнеют, лица делаются глянцевыми; носы сизеют. В этом великолепном таинстве, качая тяжелыми головами, с неподвижною физиономией, глухим, мрачным гласом, говорят они друг другу вечные истины, как например: суeta сует — в мире сём все коловоратно — чуден в свете человек — или что такое жизнЬ?».

(С чувством.)

Чуден в свете человек!
Суетится целый век,
Счастия сыскать желает,
А того не воображает,
Что судьба им управляет.

Вот что раскусить надо!» (*Островский*, 1950. С. 103).

И действительно надо: откуда взялись эти стихотворные строки, столь сроднившиеся с образом Фортуны? Вопреки утверждениям исследователей творчества Островского, их появление отнюдь не сводится к московской лубочной гравюре. Есть один любопытный памятник, созданный несколькими десятилетиями ранее, также сопрягающий изображение Фортуны-судьбы с этими же рифмованными подписями (**илл. 12**)¹⁷.

Это хранящаяся в Историческом музее выполненная профессиональным художником картина небольших размеров с замысловатой композицией в духе духовно-философских аллегорий XVIII в., по содержанию соответствующая комплексу московских гравюр и тагильских росписей, но, в добавление ко множеству эмблем и фигуре самой Фортуны с ее колесом, переусложненная изображениями трех путти, старика – Хроноса с косой, объемной архитектурной аркадой с портиком и зданиями, кораблем среди морских волн и облачным небом на заднем плане. Оба текста лубка представлены в верхней части живописного полотна на развевающихся лентах-бандеролях большого картуша с обильной атрибутикой. Однако, приближая нас во времени к источнику надписей, это произведение также ничего о нем не сообщает.

Используя современные информационные возможности, нам удалось найти литературный источник первой рифмованной сентенции, процитированной в народной картинке и попавшей оттуда на уральские подносы. Стихотворение это появилось в российской печати весной 1769 г. и первоначально звучало так:

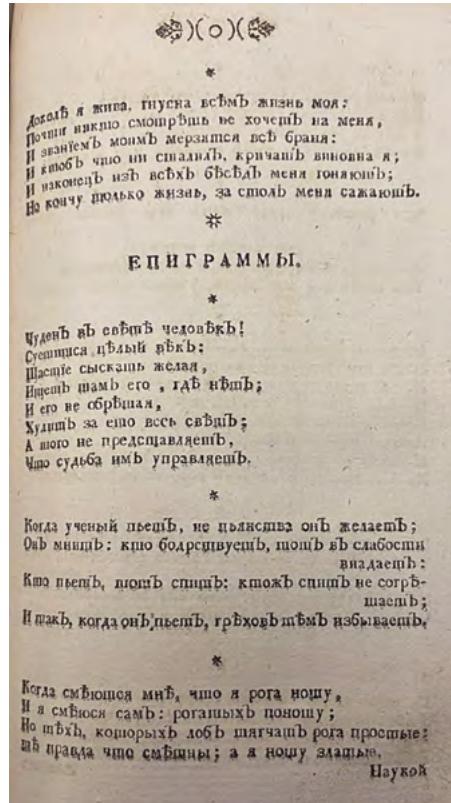
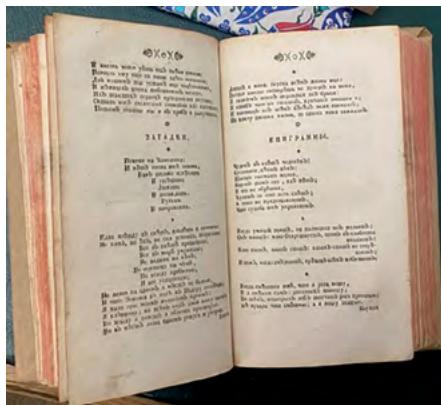
Чуден в свете человек!
Суетится целый век:
Щастие сыскать желая,
Ищет там его, где нет;
И его не обретая,
Хулит за это весь свет;
А того не представляет,
Что судьба им управляет.

Эти строки почти наверняка написаны *М.Д. Чулковым*, издателем и основным автором одного из первых российских журналов, названного им (за неимением тогда еще буквы ё) «И то, и сьо» (**илл. 13**). Восьмистрочная октава с весьма причудливым расположением рифмованных строк была напечатана во «Второйнадесять неделе» (в 12-м выпуске) чулковского еженедельника, в разделе «Епиграммы».

¹⁷ Картина неизвестного художника (ГИМ 16120щ ИИ 1317 ГК 5008228).



Илл. 12. Неизвестный художник. Аллегорическая картина «Так на свете все превратно...». Холст, масло. 66 x 47 см. Из собрания П.И. Щукина. ГИМ



Илл. 13 а, б, в. Журнал «И то, и съо» Вып. 12. Петербург, 1769. РГБ

О замечательной личности Михаила Дмитриевича Чулкова известно многое. Он обучался в разночинной гимназии при только что учрежденном Московском университете; играл в театральной труппе (сперва университетской, затем – придворной); послужил лакеем при дворе наследника; прошел чиновную карьеру от 14 до 7 класса надворного советника – в Герольдмейстерской конторе, в Коммерц-коллегии и Главном магистрате, наконец, в Москве, в 5-м департаменте Сената (Бондарева, 1984). Научное наследие М.Д. Чулкова охватывает множество фундаментальных дисциплин – историю экономики и коммерции, бухгалтерию, юриспруденцию и народную практическую медицину, включает этнографические штудии по древнерусской мифологии и русскому фольклору – песням, сказкам, пословицам и загадкам. Как журналист и литератор он испробовал свои силы буквально во всех литературных жанрах, сочиняя романы, повести, комедии и стихи (а если приравнять журналистику Чулкова к современному жанру дневника-блога, то его смело можно назвать русским Сэмюэлом Пипсом). Чулковское жизненное *credo* – «К услугам общества себя препоручаю, и за великое я счастье считаю, когда хоть малым чем народу угодил» (Чулков, 1933. С. 208) – эхом отозвалось в бессмертных пушкинских строках, высеченных на первом его памятнике.

Стихосложение служило российскому энциклопедисту отдохновением души, – и так получилось, что одно из лучших и самое долговечное стихотворение Чулкова, оставшееся у народа на слуху и не раз цитированное литераторами (Белинский, 1948. С. 158; Огарев, 1952. С. 86), – потеряло свое авторство. Через полвека после публикации оно попало на лубочную картинку; лишившись не слишком удачных строк в середине, октава стала крылатой пятистрочной строфой, востребованной писателями, живописцами и графиками,озвучной своей разговорной простотой народному творчеству.

Вторую надпись композиций «Колеса Фортуны» – монотих «Сице так на свете все превратно» – нужно также связывать с русской поэзией XVIII столетия. Мы нашли ее в «*Оде о суете мира, писанной к Александру Петровичу Сумарокову*» 1775 г., у Василия Ивановича Майкова, поэта и драматурга, известного сейчас, скорее, по портрету работы Рокотова (1775, ГТГ):

Всё на свете сем превратно,
Всё на свете суeta;
Исчезает невозвратно
Всякой вещи красота.
Младость и лица приятство,
Сила, здравие, богатство,
И порфира, и виссон.
Что в очах нам ни блестает,
Все то яко воск растает
И минется яко сон.

(Майков, 1966. С. 247).¹⁸

И дворянский философ Майков (не имевший подобного чулковскому яркого «послужного списка»), и сами издатели журнала «И то, и сьо» Чулков и Попов представляли «ярославскую струю» в русской литературе XVIII столетия, безусловно, друг друга знали (хотя принадлежали к разным сословиям и пикировались в печати – Золотарев, 1932. С. 42). Общими для них были и взгляды философской антропологии века Просвещения, размышления о смысле и обстоятельствах человеческого бытия, об отношениях человека и мира. Построенные на вольтерянской действической концепции Бога как Творца мира, не вмешивающегося в его дальнейшее развитие, эти представления возвращали часть полномочий древней мифологеме судьбы. В ответе же на ее грозные вызовы христианский постулат смирения сближался для них со стоицизмом классической древности, мужественным приятием неизбежности рока. В эпохи возрождения классических начал эти категории актуализировались, так же, как и внешние формы их выражения обретали классический строй. Со временем Кантемира и Сумарокова и вплоть до Державина и Радищева понятия рока и судьбы – вкупе с лейтмотивами перемены и случая, с рассуждениями о всевластии (панкратии) суэты – выступали «неотъемлемыми признаками вы-

¹⁸ Свое послание Майков направил Сумарокову в ответ на его «Оду о суете мира» (1763) и в чем-то превзошел в нем своего старшего товарища.

сокого классицизма» (*Топоров В.Н.*, 2003. С. 402). Как пишет мэтр отечественной филологии, особенно сильно «пандемия переживания конца, атмосферы, когда все представляется суетой и тщетой <...>, поразила русскую литературу (точнее – поэзию) с 60 – 70-х гг. XVIII в. на несколько десятилетий. Конечно, во всем этом было и следование новой моде, но и отдаленное предчувствие изживания эпохи просвещенческого рационализма и оптимизма» (*Там же.* С. 421 – 423). Созвучие подобных поэтических высказываний Чулкова и Майкова впервые объединило их на картине из Исторического музея, программа которой могла возникнуть именно в таком литературном контексте.

Слова же Майкова стали в русском языке еще популярнее предыдущего пятистишия, превратившись в монотонную идиому. В 1828 г. комедио-водевиль «Еще суматоха, или На свете все превратно» переделал с французского писатель, переводчик и актер Д. Ленский¹⁹, а другую, под названием «*Роза и Розалия, или Так на свете все превратно*» на следующий год сочинил «колкий» А.А. Шаховской²⁰; в 1846-м А.И. Герцен подытожил тою же фразой невеселый диалог героев романа «Кто виноват?» (*Герцен*, 1941. С. 167), а еще через три года в том же духе высказался персонаж первой тургеневской пьесы «Холостяк» (*Тургенев*, 1979. С. 227); в 1864-м Ф.М. Достоевский включает стих в сатирическую эпиграмму на злобу дня:

Я лечу, лечу обратно,
Я хочу упасть назад,
Так на свете всё превратно:
Нынче шах, а завтра мат...

(*Достоевский*, 1991. С. 346).

... а в 1879-м нашим крылатым выражением называется легкомысленная комедия московского Малого театра, сочиненная драматургом В. Александровым (В.А. Крыловым), и т.д.

И все это не случайно. За популярностью литературных составляющих, за самим сюжетом гравюр и росписей стояла не только парадигма уходящего классицизма, но также давняя и глубокая отечественная традиция духовной художественной образности – словесных и изобразительных воплощений темы суетности мира, трактуемая в позднесредневековых философско-аллегорических и религиозных назидательных сюжетах «Коловращения» или «Ко́ла жизни человеческой». Застрельщиком этой темы в русской печатной графике стал «фряжских резных дел мастер», искусный резчик Оружейной палаты Афанасий Трухменский. Его первый гравированный лист «КОЛО В МИРЕ ПРЕВРАЩАЕТ, ДОБРА И ЗЛА ПРЕУМНОЖАЕТ» выполнен в древнерусской иконной традиции, с притчами и назидательными сюжетами в круглых клеймах. Один вариант гравюры изображает в центре композиции Фортуну-царицу со скипе-

¹⁹ Театральный музей им. А.А. Бахрушина (ГК 29919921).

²⁰ Шаховской А.А. Роза и Розалия, или Так на свете все превратно (1829). Рукопись // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/13383-shahovskoy-a-a-roza-i-rozaliya-ili-tak-na-svete-vse-prevatno-1829> (дата обращения: 18.11.2024).

тром, стоящую в рост внутри колеса, второй (подцензурный?) – без нее²¹. Другая работа Трухменского – подписанная и датированная 1683 г. гравюра «КОЛО СИЕ СЕЙ МИР ИЗОБРАЗУЕТ» – решена как сложное философско-аллегорическое построение европейского типа, с пространственной перспективой и многими фигурами в разнообразных ракурсах, великолепного «живоподобного» рисунка и натуральной пластики, в сопровождении силлабических виршей²². Это глубоко авторизированная трактовка западного сюжета с определяющим акцентом *дискурса «Memento mori»*.



Илл. 14. Сундук-подголовок с росписью на сюжет «Колесо судьбы». Русский Север, XVII в. ГИМ

Тогда же, в конце XVII в., тема превратного коловращения жизни появлялась в памятниках древнерусского декоративно прикладного искусства. Среди них – северные темперные росписи внутренних крышек деревянных сундуков. Одна из композиций, украшающая внутреннюю сторону крышки сундука-подголовка, толкует сюжет Колеса судьбы в аспекте земной власти, с сентенцией,озвучной стиху «Чуден в свете человек»: «МНОЗИ НАСЕМУ ПРЕСТОЛЪ СЪСТИ ЖЕЛАЮТЬ [утрата] ТОГО КАК КОЛО КРУЖАЕТЬ» (илл. 14). Другая, на крышке большой скрыни (шкафчика-секретера), изображает «КОЛО МИРА СЕГО», которое вписано в композицию «Жизнь человеческая», – с восходящими и нисходящими ступенями роста, зрелости и старения; тема трактуется в плане *неумолимого круговорота времени*. Пояснительные тексты содержат нравоучительные наставления о том, что, живя по правилу святых отцов, можно достичь благородной старости²³.

²¹ См.: Ровинский, 1881. № 732, 733. Репродукции гравюр хранятся в Музее «Новый Иерусалим» (ГК 13718366 и 13718454).

²² Редкий оттиск гравюры хранится в Музее Палехского искусства (ГК 21987557).

²³ Оба памятника из собрания Исторического музея (подголовок ГИМ 2580 щ Д – IV – 41 ГК 17656754, скрыня ГИМ 2577 щ МЖ 5737 ГК 21777792).

В начале XIX столетия, как мы видим, «коло» Фортуны уже кружит в репликах сюжета «Так на свете все превратно», а со временем становится и вовсе гадательным кругом царя Соломона: «Круг счастия – круг судьбы» появляется в лубочных изданиях вроде «Чародей, или Предсказатель будущего в стихах»²⁴. Отраженную в них и сохраняющую реликты деизма XVIII столетия особую ментальность городского и купеческого сословия России с его суеверным культом удачи в своих пьесах глубоко анализировал и критиковал А.Н. Островский (а ведь именно к Гостиному двору адресовался в своей периодике и Чулков!) Суть конфликта точно выразила современная исследовательница наследия русского драматурга: «Как вера враждебна суеверию, так идея судьбы враждебна идее суда. Отцы православной веры считали судьбу изобретением демонов, желающих отнять у человека драгоценный дар свободной воли. <...> Суд предполагает судью, всеведущего Создателя, вера объясняет мир, его прошлое и настоящее, цели и задачи человеческой жизни. «Судьба» же – псевдоним хаоса, а суеверие – попытка как-то обойти его гнев» (Москвина, 2010. С. 67 – 68).

Поэтому собственно в иконописи, в духовной картине мотив «Суеты сует» (вкупе с темой *«Memento mori»*), отнюдь не прекращая своего параллельного существования вплоть до начала XX в., воплощался совершенно иначе. Так, к образцу иконного письма Симона Ушакова 1664 г. восходит аллегорическая композиция 1850-х гг. «Смертный человек» (Звездина, 2001. С. 185). Сюжет ее представлен стоящим на гробе цветущим юношем, сзади к нему приближается смерть с косой, перед ним разложены земные богатства, выше – Господь в облачном сегменте. Полное наименование композиции раскрывается в риторической подписи «СМЕРТНЫЙ ЧЕЛОВЕК. БОЙСЯ ТОГО КТО НАД ТОБОЙ. НЕНАДЕЙСЯ НАТО ЧТО ПРЕДТОБОЮ. НЕУЙДЕШЬ ОТТОГО КТО ЗАТОБОЮ. НЕМИНУЕШЬ ИТОГО ЧТО ПОДТОБОЮ». Во второй половине XIX в. та же композиция с фигурами человека с его суетными атрибутами, ангела и смерти с гробом обогатилась текстом, перефразировавшим ...знакомую нам подпись «Колеса Фортуны»: «ЧЕЛОВЕК ЖИВЕТ ТОГО НЕ ЗНАЕТ, ЧТО ГОСПОДЬ НА НЕГО СМЕРТНОГО АНГЕЛА ПОСЫЛАЕТ»²⁵.

Таким образом, по сюжету и жанру несколько тиражей лубочной гравюры «Колесо Фортуны» и повторяющие их уральские росписи встраиваются именно в этот ряд; определить их можно как выполненный *на языке образов эпохи классицизма светский вариант* параллельного ему библейско-христианского дискурса *духовно-философских аллегорий*.

Иконографическое же их решение отсылает к европейскому художественному языку. И эмблематика, и само колесо Фортуны – продукт заимствований из западного арсенала форм. Однако, в отличие от наиболее частых, характерных и весьма многочисленных европейских композиций, московский гравер (а за ним и уральский живописец) не изображает саму античную богиню вертящей свое колесо; она дана в малом масштабе на правом поле, стоящей в рост со своим парусом, – и не как персонаж, а как классическая статуя, выполненная по всем иконологиче-

²⁴ Лубок из собрания Государственного музея А.С. Пушкина (ГМП КП-30203 МК – 2817 ГК 37829595).

²⁵ Гравюра «Суета сует всяческая суета» из собрания Исторического музея (ГИМ 42949/8596 И III хром 12705 ГК 39891273).

ским правилам того времени: «лысою, с завязанными очами и крыльями у ног, из коих одна стоит на коловратном колесе, а другая на воздухе» (Емвлемы и Символы, 1788. С. XXXIII). Существенной разницей с европейской традицией оказывается и изображение царя: он не царствует, прочно обосновавшись в верхней точке движения, но столь же нестабильно, как и прочие герои лубка и росписи, пытается цепляться за подвижный колесный обод. На один из наиболее близких московско-му европейский извод сюжета (а может быть, и на его отдаленный прототип) еще 65 лет назад указал П.Г. Богатырев: это гравюра на дереве в чешском издании «*Okolek Swieta*», «Колесо мира», напечатанном между 1544 и 1572 гг. (илл. 15). Здесь, как и на лубочной гравюре, деревянное колесо без его хозяйки стоит среди ландшафта с рекой и горами, сходным же образом на нем распластаны человеческие фигурки; однако немало и различий – и редкий случай обратного вращения колеса (из-за зеркального оттиска доски), и другая фигура сверху и пр. (Богатырев, Кузьмина, 1960. С. 163; Knihopis českých..., 1950. № 6609. С. 353).



Илл. 15. Колесо Фортуны. Ксилография из книги «*Okolek sveta*». Прага, 1544 – 1572 гг.

Надо отметить также и определенные иконографические различия в трактовке сюжета между московским лубочным прототипом – и его живописным повторением на подносах²⁶. Здесь обнаруживается даже некоторое превосходство тагильца перед москвичами в понимании и собственном осмыслении

²⁶ Надо добавить, что с известных нам лубочных гравюр композиция «Колеса судьбы» копировалась не только на Урале: ее упрощенная живописная реплика первой половины XIX в. хранится в Историческом музее, а более серьезно авторизированная акварельная – в Псковском музее-заповеднике. (ГИМ 112258/7 И 6147 ГК 5017383; ПМЗ КП 1059 Г 571 ГК 0417994).

образа. Художник активно вводит (или подчеркивает) *парные изображения* в построение картины средника подносов; иногда это пары контрастные. Так, добавив густую зелень молодых деревьев с левого края, он противопоставляет их отдельно стоящим старым обрубленным стволам. Сами эти пни – на гравюре пустившие новые побеги – на подносах различны: правый живет, а левый уже высох. Две лодки, два домика, два дерева на дальнем утесе в гравюре присутствуют, но на подносах масштабно подчеркнуты, и к ним добавлены еще два больших облака. Смысл авторского замысла определить трудно, но его присутствие определенно. Чего стоит, например, прибавленная исключительно «от себя», мельчайшая, но совсем не маловажная аллегорическая деталь в самом центре панно – гвоздь на столбе, удерживающий вERTящееся колесо. «Вбей крепче, Фортуна, в колесо твое гвоздь золотой!» – писал в далекой Испании Лопе де Вега в комедии «Собака садовника» (1618), переведенной у нас М.Л. Лозинским как «Собака на сене» (и незабываемо экранизированной Яном Фридом в 1977-м). Ни на одном из вариантов лубочной гравюры такой детали нет, и лишь этот факт говорит о том, что уральский мастер-живописец вполне компетентно воспроизводил избранный образец. Более того, можно достоверно предположить, что Исаак Федорович Худояров (если это действительно был он!) читал именно... Михаила Чулкова, так определявшего Фортуну в своем «Кратком мифологическом лексиконе»: «Упрямая языческая богиня, она присутствует везде и во всяких случаях, она имеет власть над добром и злом и разделяет их людям по своему упрямству. Имеет она признаком колесо, которое беспрестанно вертится, что значит ее безрассудное действие и непостоянство, для чего сделана пословица, ежели хотят кому быть счастливым, то говорят, тебе вклотить гвоздь в колесо Фортуны» (Чулков, 1767. С. 115 – 116). Круг замкнулся.

Известно, что именно нижнетагильские росписи – в отличие, скажем, от подмосковных – уже в начале XX столетия стали объектом знаточеского коллекционирования. Уральские подносы и сундуки имелись в собраниях П.И. Щукина, А.И. Гучкова, А.А. Бобринского. Были они и в музее С.Г. Строганова, и в Российском Историческом музее. Кроме того, уже в XX в. русскими росписями интересовались коллекционеры из юго-восточного российского рубежа: в 1910-х гг. в России бывал, например, персидский принц Меджид Салтанэ – один из тифлисских покровителей художника-авангардиста Михаила Ларионова (Русский авангард, 1999. С. 16, 17, 27). Он активно формировал свою художественную коллекцию «rossicks» и, как знать, может быть именно ему и принадлежал наш первый памятник.

Два «новооткрытых» уральских подноса с композицией «Колесо Фортуны», «Суeta сует» или «Чуден в свете человек» из частных собраний XXI века, до сих пор не прозвучавшие должным образом в специальных исследованиях, – еще одно свидетельство исключительно высокого таланта, художественного качества и коллекционной значимости работ мастеров Нижнего Тагила.

ЛИТЕРАТУРА

В.Г. Белинский и его корреспонденты [Сборник] / Под ред. проф. Н.Л. Бродского; Гос. ордена Ленина б-ка СССР им. Ленина. Отд. рукописей. – М., 1948. – 316 с.

Богатырев П.Г., Кузьмина В.Д. Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII století. Рецензия. // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. Т. XIX. Вып. 1 – 2. М., 1960.

Бондарева Е.А. Творческий путь и просветительская деятельность М.Д. Чулкова // Исторические записки. Вып. 111. – М.: Наука, 1984. С. 201 – 237.

Брикнер А.Г. История Петра Великого. История Екатерины Великой. Полное издание в одном томе. М., 2015. С. 452 – 453.

Галимова В.Е. Нижнетагильская художественная школа Демидовых // Художественные чтения: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу, 21 – 22 октября 2021 г. – Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горно-заводской Урал», 2021 – 105 – 108 с.

Герцен А.И. Кто виноват? ОГИЗ. 1941.

Гончарова Л.Н. Расписной поднос неизвестного мастера с изображением цесаревны Марии Федоровны // ГИМ. Труды. Вып. 134. – М., 2002.

Гусева А.А., Полонская И.М. Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв. Вып. II. Ч. 2. – М., 1990.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.4 – СПб.; М., 1909.

Демин А.С. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. – М., 1977.

Дмитриев А.В., Максяшин А.С. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале. – Екатеринбург, 2000.

Достоевский Ф.М. Эпиграмма на баварского полковника // *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в 15 томах. Т. 10. – Л.: Наука, 1991.

Елькова Е.Ю., Иткина Е.И. Улыбка Фортуны // III Художественные чтения: Сборник докладов и сообщений. – Нижний Тагил, 2008. С. 108 – 113.

Емвлемы и Символы избранные... напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. – СПб, Императорская типография, 1788.

Звездина Ю.Н. Аллегорическая композиция «Смертный человек...» и западноевропейские традиции темы «*Memento mori*» // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 5. – М., 2001.

Золотарев С. Писатели-ярославцы. Ярославская струя в литературе 18-го в.: Ф.Г. Волков; И.А. Дмитриевский; В.И. Майков; М.Д. Чулков; М.В. Попов; «Уединенный пошехонец»; И.А. Майков (Розов); Ф.Н. Слепушкин. Вып. 2. – Ярославль, 1932.

Майков В.И. Ода о суете мира, писанная к Александру Петровичу Сумарокову. Собрание новостей, 1775 // *Майков В.И.* Избранные произведения. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 247 – 250.

Максяшин А.С. Рисование как дисциплина в учебных заведениях Урала конца XVIII – начала XX века. – Екатеринбург, 1994.

Памятники культуры. Новые открытия
ИСКУССТВО

- Москвина Т.В.* В спорах о России: А.Н. Островский. – СПб., 2010.
- Огарев Н.П.* Избранные социально-политические и философские произведения. Т. 1. – М., 1952.
- Островский А.Н.* Полное собрание сочинений. Т. 2. – М., 1950.
- Павловский Н.Г.* Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. – М., 1975. С.69.
- Пыляев М.И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. – СПб., 1889. С. 220.
- Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. – СПб. 1881. Т.4.
- Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.): Панегирическая литература Петровского времени. – М., 1979.
- Русский авангард. Недописанные страницы: памяти Е.Ф. Ковтуна. СПб., 1999.
- Топоров В.Н.* К теме времени в русской поэзии XVIII века (избранные страницы) // Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века. Исследования, материалы, публикации. Кн. II. М., 2003.
- Тургенев И.С.* Холостяк (1849) // *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Т. 2. – М., 1979.
- Чулков М.Д.* Ирои-комическая поэма. – М.; Л., 1933. С. 208.
- Чулков М.Д.* Краткий мифологический лексикон. – СПб., 1767.
- Шкловский В.Б.* Чулков и Левшин. – Л., 1933.
- Abrams H.* Laquer. – N.Y. 1954.
- Huth H.* Laquer of the West. The History of a Craft and Industry. 1550 – 1950. – Chicago-Lnd, 1971.
- Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII století. Dil II. Tisky z let 1501 – 1800. Čast V. V Praze, 1950. № 6609. С. 353.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Елена Юрьевна Елькова – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела металла в Государственном историческом музее.

Наталья Александровна Попова – аспирант 3 курса РГХПУ им. С.Г. Страндикова, младший научный сотрудник Отдела металла в Государственном историческом музее.

ИССЛЕДОВАНИЕ И АТРИБУЦИЯ КИТАЙСКОЙ ВЫШИВКИ ИЗ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

И.Ю. Меркулова

Китайская вышивка до реставрации 2014 – 2019 гг. долгие годы служила обивкой средника в каминном экране в стиле жакоб инв. № П-506 (илл. 1). Хотя в описях XIX в. этот экран обнаружен не был, но наличие его в описи экспонатов музея «Архангельское», начатой до 1927 г. (№ 888) и ранних инвентарных книгах 1927 г. (№ 2349) и 1932 г. (№ 2029), позволяет отнести его к собранию князей Юсуповых. Вышивка изначально предназначалась не для экрана, так как она не подходит к нему ни по композиции, ни по стилю, ни по размеру, а была приспособлена в ходе бытования не ранее конца 1870-х гг. – не позднее начала 1920-х гг., это её, как минимум, вторичное использование (Меркулова, 2021: 357 – 366). Обивка средника была сшита на швейной машине из двух частей разрезанной посередине, отрезанной сверху и снизу единой сюжетной ручной вышивки и натянута с обеих сторон на деревянный подрамник. При этом нижняя её половина была перевёрнута на 180 градусов относительно верхней для того, чтобы персонажи на одной из сторон средника не оказались бы вверх ногами (илл. 2).

В 2012 г. хранитель вышивки, заведующая сектором дерева и тканей музея-усадьбы «Архангельское» О.М. Фролова высказала предположение, что ткань с вышивкой первоначально была фрагментом китайских обоев XVIII в. по аналогии с живописными обоями дворца А.Д. Меншикова в Петербурге¹. Автор статьи предположила, что она могла служить обивкой створки ширмы. В 2015 г., когда вышивка находилась в реставрации, хранитель коллекций прикладного искусства Китая, старший научный сотрудник Отдела Востока Государственного Эрмитажа М.Л. Меньшикова атрибутировала её как: «Китай, вторая половина XVII в.» В настоящий момент она датирует вышивку второй половиной XVII – XVIII вв. К сожалению, экспертное заключение научно-методическому совету музея «Архангельское» представлено не было.

До реставрации ткань с вышивкой находилась в руинированном состоянии. Шёлковая основа – очень ветхая, ломкая, сильно выгоревшая, с загрязнениями и пятнами, лётными отверстиями жуков, множественными сечениями, разрывами и утратами фрагментов. Нити вышивки сильно выцвели, посеклись, порвались, оторвались от основы и в значительной степени были утрачены. В некоторых местах утраты были настолько велики, что не было понятно, что изображено, в частности, во что одет один из персонажей. Краткое описание из Акта выдачи средника в реставрацию² содержало много ошибок и неточностей, научных

¹ Протокол реставрационного совета ГМУА № 4 от 15.02.2012 г.

² Акт выдачи предмета в реставрацию № 28-в от 24 августа 2015 г.

материалов реставратору предоставлено не было, и по необходимости выполнения задания автор приступила к предреставрационному исследованию, целью которого была научная реставрация памятника. Задачами исследования были: определение технико-технологических особенностей – школы вышивки, использованных материалов и технологий выполнения авторских швов, и художественно-стилистическое исследование – изучение сюжета, изображённых персонажей и предметов для поиска аналогов. Даже для того, чтобы правильно укрепить нити вышивки, тем более для её фрагментарной реконструкции, помимо технологических особенностей необходимо знать, что на ней изображено.

В Китае вышивки ценятся как средства передачи символического смысла, поэтому их следует «читать», понимая символику изображённого. В верхней части вышивки изображена гора в облаках (илл. 3). Слово «облако» созвучно слову «удача» (юнь) – поэтому оно символизирует удачу и счастье. Символическое значение горы показывает, что вышивка не японская, как долгое время считалось в музее «Архангельское», а китайская (Меркулова, 2021: 360 – 363). Это – пятиглавая мифическая гора «Бошань» (много гор), образ мира, место обитания даосских бессмертных, китайцы верили, что на вершине её растёт дерево долголетия. В плане её вершины расположены крестом: четыре по сторонам и одна в центре композиции. Китайцы, в отличие от европейцев, считали, что существуют не четыре, а пять сторон света (пятая – центр). Бошань – это собирательный образ из пяти священных гор в разных провинциях Китая. В китайской мифологии рассказывается, что эти пять священных гор образовались из тела Пань-гу – первого человека на Земле (Словарь китайской мифологии, 2011: 96 – 97). Пятигорье символизирует центр Вселенной, это символ Китая, самоназвание которого «Чжун Го» – срединная земля, центральное государство. При взгляде спереди, фронтально три горы: север, центр и юг накладываются одна на другую так, что в целом из пяти вершин остаются видны только три, что имеет большое символическое значение. Одна из древнейших китайских основных идеограмм (ключей) – иероглиф «шань» (гора) изображается как трезубец. Так удалось установить, что слева от центральной вершины изначально была вышита третья вершина, утраченная в ходе бытования, от которой на ткани остался слегка заметный невыгоревший след и два иероглифа, написанные тушью.

На вышивке изображён императорский сад, который мог принадлежать также аристократу и богатому чиновнику, и представлена сцена с праздничной, свадебной тематикой. В саду расположена пагода, а садово-парковый павильон – место романтических встреч. Девушка в павильоне, судя по причёске, фасону и красному цвету костюма – невеста, и принадлежит к китайской аристократии народности «хань» (илл. 4). Брачная церемония у китайцев обозначалась термином «красное дело» (хунши). В руках у девушки – клетка, которая в Китае, как и в Европе, символизирует свадьбу. У ханьцев южного Китая до сих пор существует обычай, когда жених и невеста на свадьбе выпускают птиц из клетки, чем больше выпустят – тем больше у них родится мальчиков.

История развития китайского костюма с графическими материалами среди отечественных исследователей лучше всего представлена Л.П. и В.Л. Сычёвыми (Сычёв Л.П., 1958: 94 – 100; Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975; Сычёв Л.П.,

1985: 69 – 181; Сычёв В.Л., 1996: 190 – 231). Воцарившись после почти 100-летнего господства монголов, основатель и первый император эпохи Мин (1368 – 1644) Чжу Юаньчжан, взяв на себя роль защитника традиционных ценностей китайской культуры, восстановил официальный костюм эпохи Тан (618 – 907), ибо древность считалась лучшим примером для подражания (Писцов К., 2005: 90 – 91). После завоевания Китая маньчжурями и основания последней династии императоров Китая, в эпоху Цин (1644 – 1911) в 1645 г. был издан указ о запрете ношения одежды китайского образца периода Мин, и за официальную форму был принят маньчжурский костюм (**илл. 5**). Одеяния императорского двора являются показательным примером костюма эпохи Цин (Цзытун Я., 2019: 58).

Императоры, императрицы и наследники престола в качестве церемониальной одежды носили халаты «клунпао» (с драконами) и оплечьем «пилином» – накладным пелеринообразным воротником (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 63, 71 – 72, 122). Он также мог входить в парадную форму придворных «чаофу». Право носить такое оплечье в комплексе парадного одеяния чиновнику мог даровать своим специальным указом император.

Большую роль в китайском мужском костюме играл головной убор, но этикет, связанный с его ношением, был противоположен европейскому порядку. Если европеец из почтительности снимал шляпу, то китаец – её надевал (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 37). Без головного убора его вид был неприличен. В результате проведённого исследования выяснилось, что головные уборы всех трёх мужских персонажей не соответствуют маньчжурскому типу эпохи Цин (**илл. 6**). На двоих спешившихся всадниках – шапки, похожие на «чжэшанцзинь» – повседневный императорский головной убор предшествовавшего периода Мин. Их завязки «цзяо» поднимались вверх, прижимались к затылку и выступали над макушкой шапки как небольшие рожки (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 59 – 60). Учитывая головные уборы и воротники-пилины всадников, чепраки их коней с изображениями горы «Бошань» в морской пене «пиншуй», а также атрибуты власти: копья «цян», складные зонты «сань» и опахала с солнцем и луной, можно сделать вывод, что это – маньчжурские великие князья «ваны»: сыновья императора и их наследники (История Китая, 2010: 565).

Изображённые на первом плане китайские копья «цян», как сакральное оружие, раньше других предметов стали символами власти. Ими часто были вооружены боги, императоры, князья и герои, они были на вооружении в китайской армии до середины XIX в. Копьё состоит из древка, наконечника различной формы и бунчука – красной кисточки из конского хвоста, которая прикреплялась под наконечник. Помимо утилитарного назначения – препятствия стеканию по древку крови, бунчук отражал элитный статус владельца. В XIV – XVIII вв. древко с привязанным конским хвостом служило знаком власти. На вышивке наконечник волнообразной формы на одном копье полностью утрачен, остался только невыгоревший след от нитей, также в значительной степени были утрачены и кисточки на обоих копьях.

Два предмета пирамидальной формы, никак не названные в Акте выдачи – зонты «сань» в сложенном виде (**илл. 7**). Зонт – символ благородного происхождения и высокого статуса, счастья и удачи, он означал достоинство, защиту от

злых духов (Розова А., 2016: 32, 33). Во время торжественных процессий зонты держали над головами высокопоставленных лиц, они символизировали справедливую власть, успех и честность (Бертина-Гест Ж., 2007: 110). Над князьями и на переднем плане в нижней части вышивки изображены не щиты, а опахала. Зонт и большое опахало с длинной ручкой – в первую очередь императорские атрибуты власти, они размещались позади его трона. На многих изображениях рядом со знатными китайцами – такие опахала на длинных ручках. На вышивке у одного опахала и зонта ручки были утрачены: у опахала на её месте остались следы проколов от иглы, у зонта – фрагменты нитей на изнаночной стороне.

На третьем мужском персонаже надет типичный повседневный чиновничий головной убор минского времени – шапка «ушамао» из чёрного флёра на каркасе с двумя декоративными завязками, одна из которых почти полностью утрачена, на ткани остались проколы от иглы и невыгоревший след (илл. 8). Шапка чиновника походила на императорский головной убор, но закреплённые сзади лопасти-завязки не поднимались вверх, а расходились в стороны (Писцов К., 2005: 94). Формы этого головного убора представлены у Х. Мей (Mei H., 2011: 59) со ссылкой на исследования крупнейшего китайского специалиста Ш. Цунвэня. Эволюция «ушамао» и формы завязок «цзяо», превратившихся в декоративный элемент «чжаньцзяо», подробно рассмотрена в исследовании Сычёвых (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 59 – 60). Такую шапку постоянно носили официальные лица в официальных случаях. Перед начальством обнажали голову лишь в знак того, что просят отставки или пришли с повинной. Выражение «мянь гуань» (снять шапку) означает «прийти с повинной» (Сычёв В.Л., 1996: 194). По такому характерному головному убору было установлено, что этот мужской персонаж – чиновник.

В Китае основную массу стоящего у власти привилегированного сословия составляли находящиеся на государственной службе чиновники, хотя они могли и не относиться к аристократии. В левой руке чиновник на вышивке несёт предмет, аналогичный которому чиновники часто держат перед собой на графических изображениях. Но это – не меч, а «ху», узкая табличка для памятных записей на аудиенциях. Аналогичной табличкой пользовались также императоры, князья и другие титулованные особы. (Древнее искусство провинции Шаньси, 2016: 179; Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 60, 124). Император и чиновники с табличками эпохи Тан (618 – 907) показаны в исследовании Х. Мей (Mei H., 2011: 59). Материалом для императорской таблички служил нефрит, для княжеских – слоновая кость, у особ более низких рангов они были из бамбука (Сычёв Л.П., 1958: 100).

Определённое сходство костюм чиновника на исследуемой вышивке обнаруживает с одеждой гостя со свитка «Ночная пирушка Хань Сицзая» (илл. 8). В конце 1970-х гг. Ш. Цунвэнем свиток был датирован не ранее 960 г., но более поздние исследования показали, что это – копия XII в. (Сычёв В.Л., 2001: 88). В целом чиновник на вышивке одет в костюм эпохи Мин – длинный официальный мужской халат «пao» прямого покроя с круглым воротом, разрезами по бокам и длинными широкими рукавами. Утраченный на вышивке правый рукав чиновника был собран в складки, свешивался и закрывал кисть руки. Штаны в официальных костюмах полностью скрывались халатами. Появиться публично в короткой одежде

считалось в высших слоях китайского общества верхом неприличия (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 86). Типичной обувью были туфли или сапоги из ткани.

Чиновники в Китае подразделялись на гражданских и военных, при этом гражданская служба традиционно считалась более почётной. Показателем служебного положения чиновника служил его ранг, для получения которого гражданские чиновники сдавали экзамены. Существовала иерархия из 9 рангов. Для обозначения ранга служили «буфаны» – нашивки квадратной или близкой к нему формы («бу» – нашивка, «фан» – квадрат) на груди и спине форменной одежды с вышитыми или вытканными изображениями различных птиц для гражданских чиновников и зверей – для военных. Птицы символизировали грацию, обходительность и тант, звери – бесстрашие и героизм. Система буфанов в качестве знаков различия на форменной одежде чиновников была установлена в 1391 г. первым императором периода Мин Чжу Юаньчжаном (Писцов К., 2005: 94). Такой буфан с птицей мы видим на груди у чиновника на вышивке из коллекции князей Юсуповых, значит – это гражданский чиновник (**илл. 9**).

Каждому рангу было присвоено строго регламентированное изображение. Для гражданских чиновников: первому, высшему рангу соответствовал журавль, второму – золотистый фазан, третьему – павлин, четвёртому – дикий гусь, пятому – серебристый фазан, шестому – белая цапля, седьмому – мандаринская утка, восьмому – жёлтая иволга, девятому – перепёлка (Писцов К., 2006: 29). Маньчжурская династия, утвердив новый официальный костюм, сохранила при этом минскую систему буфанов с отдельными изменениями. Первому гражданскому рангу по-прежнему соответствовал белый маньчжурский журавль – символ долголетия (продолжительность его жизни – 50 – 60 лет), преуспевания и высокого положения в обществе. Довольно реалистичные изображения птиц периода Мин постепенно становятся всё более условными, стилизованными, поэтому идентифицировать птицу на буфанде часто бывает непросто (Писцов К., 2006: 32). Но по красной точке на голове птицы с буфандом чиновника на вышивке можно достоверно утверждать, что это – маньчжурский белый журавль «сяньхэ» (с красной макушкой). Таким образом, было установлено, что этот мужской персонаж на вышивке из коллекции князей Юсуповых – гражданский чиновник высшего, I ранга.

Непрерывная линия развития стиля буфанов позволяет с достаточной точностью, как считают Сычёвы, их датировать (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 64 – 71). Буфан своими стилистическими особенностями может дать ключ к датировке костюма, а костюм – к датировке вышивки. Изобразительные материалы по данным Х. Мей и К.М. Писцова свидетельствуют, что на минских буфандах птицы обычно изображались парами (Mei H., 2011: 60; Писцов К., 2006: 29 – 30). Позднее, на цинских буфандах – по одной. На халате гражданского чиновника с вышивкой – цинский буфан, хотя его костюм в целом соответствует более ранней эпохе. При датировке вышивки по костюмам персонажей следует ориентироваться на более поздние по времени детали потому, что нарисованный художником костюм может говорить не о времени жизни персонажа, а о времени жизни художника.

Архаизация костюмов персонажей наводит на мысль, что вышивка могла быть сделана по иллюстрации к китайскому литературному произведению или театральной постановке на исторический или мифологический сюжет. Жанр

иллюстрации литературных произведений возник ещё в XVI в. (История Китая, 2010: 227). Каллиграфом Ш. Линьцзи (1602 – 1664) для вышивок в XVII в. было издано руководство с гравюрами (Меньшикова М.Л., Денисова М.В., 2016: 156). В XVIII в. выпускались альбомы рисунков для вышивки, где встречаются те же сюжеты, что и в живописи того времени (Глухарёва О., Денике Б., 1948: 77). Л.И. Кузьменко, изучая роспись на фарфоре, отмечает, что хотя китайские мастера даже в период Цин, согласно традиции, изображали персонажей в доцинских костюмах, но с конца XVIII в. под сильным влиянием народного лубка, а через него – эстетики китайского театра – появляются персонажи в маньчжурском театрализованном платье (Кузьменко Л.И., 2001: 60). В. Юйлэй пишет, что в традиционном китайском театре герои разных эпох носят костюмы, не соответствующие изображаемому времени, они лишь условно старинные. Чаще всего костюмы китайской драмы и оперы созданы на основе одежды эпохи Мин (Юйлэй В., 2018: 71). Учитывая цинский буфан чиновника и маньчжурские воротники-пилины князей, вышивку можно отнести к эпохе Цин, не ранее конца XVIII в.

В начале эпохи Цин в верхнем углу буфана становится обязательным изображение солнца, на которое смотрит птица, символизирующая чиновника, взиравшего на императора в ожидании повеления (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 65, 67). Чиновник на вышивке из коллекции князей Юсуповых изображён повёрнутым к зрителю в три четверти, и солнце в левом углу буфана у его правого плеча, куда смотрит журавль, не может быть видно. Ж. Бертина-Гест, изучавшая китайскую вышивку более 20 лет и учившаяся у лучших вышивальщиц Китая, отмечает, что «до XIX в. животные на военных символах изображались глядящими влево на красный диск, обозначающий солнце, а птицы всегда с расправленными крыльями и повернувшими голову к солнцу справа. На образцах XIX в. птицы уже смотрят влево, а животные – вправо» (Бертина-Гест Ж., 2007: 36, 37). Это объяснялось придворным этикетом: во время церемонии вступления императора на трон, других торжествах и аудиенциях гражданские чиновники размещались слева от него, военные – справа. Птицы и животные на их буфонах должны были смотреть на него.

С. Камманн, основываясь на изобразительном материале, полагает, что у гражданских чиновников «только в XIX в. положение солнца на буфане изменилось: оно стало одинаковым на нагрудном и на спинном знаках различия, на мужских знаках оно стало изображаться всегда в левом углу» (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 67). Жена чиновника в официальных случаях были обязана одеваться, как маньчжурская женщина. Согласно этикету, ей позволялось носить буфан по рангу мужа, она сидела по правую руку от него, и птицы на их буфонах должны были быть обращены друг к другу. До XIX в. мужские и женские буфаны ничем не отличались (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 62, 68). Таким образом, птица на мужском буфане XIX в. должна смотреть влево от зрителя, а на женском – вправо. Это положение подтверждается костюмами и буфанами из многих музеев и частных коллекций. Однако Л.П. и В.Л. Сычёвы считают, что со второй половины XVII в. до середины XIX в. солнце на нагрудном мужском буфане могло располагаться как справа, так и слева, а с середины XIX в. – только слева (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 68).

Историк костюма В. Уилсон (Музей Виктории и Альберта) отмечает, что в книгах, опубликованных в Китае, большинство китайских авторов допускает много погрешностей относительно датировки одежды периода Цин, она часто бывает весьма приблизительной (*Wilson V*, 2001: 115). Предметы из Пекинского дворцового музея Гугун с точными датировками – крайне редки. Китайские авторы также не всегда приводят аргументы своей датировки. С 1860-х гг. развивается фотография, которая даёт возможность обнаружить общие тенденции (*Wilson V*, 2001: 118, 121). Фотографические материалы 1870-х гг. – конца XIX в. подтверждают, что у гражданских чиновников птицы на буфанах глядят влево от зрителя, а у их жён – вправо. Например, фотография гражданского чиновника, сделанная русским путешественником и географом Г.Е. Грум-Гржимайло во время экспедиции по западному Китаю, или семейная фотография гражданского чиновника с женой, снятая английским инженером Т. Чайлдом.

Поскольку на основании исследований С. Камманна и Ж. Бертин-Гест можно датировать изображенный на музейной вышивке буфан XIX в., а на основании исследования Л.П. и В.Л. Сычёвых – такая датировка остаётся под знаком вопроса, как полагает автор, вышивку можно датировать: эпоха Цин, XIX в. (?).

В.Л. и Л.П. Сычёвы отмечают, что для поздних вышивок характерна предельная стилизация элементов. Так как соотношение костюма реального и изображённого в произведениях искусства изучено ещё недостаточно, привлечение только анализа изображённого костюма в качестве ключа к датировке произведений может привести к неправильным выводам. При датировке китайских вышивок следует принимать во внимание совокупность всех признаков и иметь в виду, что в более позднее время могли имитировать стиль ранних вышивок (*Сычёв В.Л., Сычёв Л.П.*, 1975: 71, 90).

При художественно-стилистическом исследовании вышивки из музея-заповедника «Архангельское» бросаются в глаза явные «недоработки», «недоделки» в её рисунке. Так художником не были прорисованы, а вышивальщиками не вышиты нижние половины тел князей-ванов, клетчатый пол и ступени в садово-парковом павильоне, а также нижняя часть фигуры девушки-невесты, которая должна быть видна между элементами ажурного ограждения павильона, в результате чего фигуры и павильон смотрятся парящими в воздухе. На похожем по композиции шкафчике XVIII в., сделанном из китайской ширмы коромандельского лака XVII в. со сценой встречи гостей на празднике Весны во дворце из коллекции Государственного Эрмитажа, инв. № ЛН – 128 (*Меньшикова М.Л.* Китайские экспортные лаки, 2003: 154 – 155) все детали тщательно прорисованы. При аналогичных «недорисовках» в китайской живописи В.Л. Сычёв отмечал, что по принципу экономии и стилизации действует копиист, который «упрощает композицию, опуская не существенные с его точки зрения детали» (*Сычёв В.Л. Два свитка*, 2001: 187). А копия всегда создаётся позднее произведения.

Несоответствия эпохе, неточности в костюмах персонажей вышивки, недоделки, стилизацию и невнимание к проработке деталей можно объяснить также и тем, что вышивка предназначалась для экспорта в Европу или для европейского контингента в Китае: торговцев и служащих в Кантоне. Так европейцы называли

Гуанчжоу, порт на южном побережье Китая. С конца XVIII в. наблюдается раздвоение пути, по которому шло развитие китайского декоративно-прикладного искусства. По своему качеству экспортные товары, вследствие ускорения и сокращения производственных процессов, использования более дешёвых материалов, чтобы работа была экономически более выгодной, отличались от изделий, предназначенных для внутреннего рынка. Т.Б. Арапова отмечает, что в XIX в. китайские ремесленники специально выполняли вещи, порой невысокого качества, для массового сбыта в Европе (Китайское экспортное искусство, 2003: 9). М.Л. Меньшикова, говоря о китайских экспортных лаках, отмечает, что «процесс изготовления ве-щей на экспорт был ускоренным и облегчённым», некоторые этапы пропускались, а экспортные изделия обычно «отличались от предметов, предназначенных для внутреннего рынка» (Меньшикова М.Л. Китайские экспортные лаки, 2003: 150). М.А. Неглинская уточняет, что явным снижением качества цинский расписной фарфор характеризуется после эпохи Цяньлуна (Неглинская М.А., 2018:139), то есть после конца XVIII в. Л.И. Кузьменко также отмечает, что для китайского фарфора XIX в. характерно ухудшение технологии и качества экспортных изделий (Кузьменко Л.И., 2001: 56). Если считать, что искусство вышивания развивалось в общем русле китайского декоративно-прикладного искусства, то вышивка из коллекции князей Юсуповых могла быть сделана не ранее рубежа XVIII – начала XIX вв., того времени, когда китайские ремесленники для внешнего рынка начали работу упрощать, удешевлять и ускорять.

Одновременно с культурологическим и художественно-стилистическим исследованием вышивки было проведено её технико-технологическое исследование, макросъёмка материалов, ткани и нитей (П.Е. Кандыба). В работе использовался оптический бинокулярный микроскоп Leica MZ 12₅ и компьютерная программа для обработки и анализа изображения Leica DM 1000. Исследование проводились с использованием следующих методов и оборудования:

- определение состава волокон – микрохимический анализ, микроскопия в проходящем и отражённом свете (в том числе по ГОСТ 7500 – 85 для определения состава бумаги по волокну),
- определение состава связующих веществ – микрохимический анализ,
- определение отдельных технологических характеристик ткани и нитей – по ГОСТ 6611.3 – 2003.

Однако применительно к китайским памятникам декоративно-прикладного искусства методы технико-технологического исследования за неимением данных для сравнения нередко бывают малоэффективными. Относительно китайской живописи недостаточная надёжность результатов экспертизы настолько очевидна, что организаторы даже таких авторитетных аукционов, как Сотбис и Кристи, часто не дают гарантий, подчёркивая, что «текущее состояние науки не позволяет выносить безоговорочные заключения при атрибуции» (Сычёв В.Л. О методике атрибуции, 2001: 88).

В результате исследования было установлено, что ткань вышивки соткана из голубых нитей натурального шёлка, кручение нитей отсутствует. Ткань образована за счёт смены двух типов переплетения нитей: матовый узор сделан простым полотняным переплетением 1 на 1 нить, блестящий фон – переплетением: атлас

основной 5, шаг 2 (*Иерусалимская А.А.*, 2005: 66, 67). Такой тип шёлка (с матовым рисунком на блестящем фоне) по-китайски назывался «бэньсэхуа» (*Сычёв В.Л., Сычёв Л.П.*, 1975: 64, 77, 87, 118). В русском языке такие ткани назывались иностранными словами: в XVII – начале XVIII вв. – «камка» (перс.), с XVIII в. – «штоф» (нем. Stoff). Китайские шелка в этой технике современные исследователи предлагают называть «узорчатый шёлк» (**илл. 10**). Рисунок ткани образован чередующимися горизонтальными рядами стилизованных цветков лотоса и пиона, которые перемежаются не со стилизованными облаками, а с так называемыми благопожелательными символами «ба бао» (8 драгоценностей) и растительными завитками. Однако из восьми «драгоценностей» на ткани изображены только семь (зачастую в позднее цинское время изображались не все из них). Лотос «лянь», как верят китайцы, растёт в раю, и поэтому почитается ими как священное растение, символ божественной любви, целомудрия, безупречной чистоты и одновременно плодородия и потомства (из-за большого количества семян в его коробочке). Он символизирует гармонию и любовь между супружами, так как слово «соединение» и «лотос» – по-китайски звучат одинаково (омонимы). Древовидный пион «мудань» – императорский цветок в период Цин, символизирует страстную земную любовь, олицетворяет женскую красоту, благородство, знатность и богатство. «Драгоценности» – это пылающая жемчужина «хочжу», навершие скрипетра или посоха «жуи» (чего пожелаете) в виде священного гриба бессмертия «линчжи». А также – сдвоенные атрибуты: свитки или рулоны ткани «цзюань», серебренные денежные слитки «дин», рога носорога «сыцзяо», круглые амулеты «юаньшэн» и квадратные (ромбообразные) амулеты «фаншэн» (*Сычёв В.Л., Сычёв Л.П.*, 1975: 65, 69 – 70, 111, 129). Удвоение символов в произведениях китайского искусства служит пожеланием счастья в брачных отношениях (*Неглинская М.А.*, 2018: 79). Ткань выткана на ручном ткацком станке. У её верхнего края можно увидеть ошибку ткача – полосу повтора рисунка по основе на всю ширину ткани, что проявилось в вытянутой, овальной форме круглых на других рапортах узора амулетов «юаньшэн». В Китае на ручных ткацких станках ткали в XVII – XVIII вв., а в провинции и значительную часть XIX в.

Вышивка из музея-заповедника «Архангельское» выполнена разноцветными некрученными и кручёными шёлковыми нитями. Также в вышивке использовались золотные нити, нити из волокна растительного происхождения, обвитого шёлковыми нитями, и нити из перьев павлина, которые за пушистый переливающийся ворс автор назвала «ворсовыми» (**илл. 11**). В них шёлковая нить при помощи простейшего приспособления для изготовления веревок и канатов, известного ещё с каменного века, была скручена с шёлковой нитью Z-образной круткой с бородками первого порядка пера павлина. Это исследование помогло автору изготовить такие нити для восстановления ими вышивки в местах утрат по аналогам. В Китае перо павлина – символ принадлежности к высшим слоям общества, знак достоинства. Павлины на юге Китая с субтропическим тёплым и влажным климатом не являлись редкостью. Перья павлина – коричневого цвета, а различные цвета на них – оптический обман. Множество оттенков оперения обусловлено явлением интерференции света, что приводит к искажению световых волн, попадающих на перья. Похожий эффект можно наблюдать на переливающихся всеми цветами радуги мыльных пузырях.

Китайские предметы одежды и ткани с использованием павлиньих перьев хотя и не часто, но встречаются в различных музеиных и частных коллекциях, на них ссылаются также отдельные исследователи. Так, А. Розова отмечает, что перья павлина для украшения ткани использовались в Китае уже с V в. Один из ранних сохранившихся примеров применения павлиньих перьев и золотой нити – мужской халат с зелёным драконом Цин Луном 1600-х гг., ткань которого выткана в технике «кэсы» (резаный шёлк) (Розова А., 2016: 10, 11). С. Венкер упоминает «робу, сотканную из шёлка и павлиньих перьев из императорской гробницы конца эпохи Мин, а также платье из гардероба императора Канси» (Vainker S., 2004: 186), который правил в 1662 – 1723 гг.

В коллекции Государственного Эрмитажа хранится фронтальная завеса для стола с журавлём, вышитая шёлковыми, золотыми нитями и нитями, скрученными из шёлка и павлиньих перьев (инв. № ЛТ – 8536). М.Л. Меньшикова атрибутировала её: Китай, 1640-е гг., императорские мастерские. Она полагает, что «после начала XVIII в. вышивка перьями павлина не использовалась, во всяком случае, такие ткани нам неизвестны. Все известные изделия относят к XVII в., в основном, к первой его половине. Некоторые более схематично переданные вышивки относят к рубежу XVII – XVIII вв.» (Меньшикова М.Л., Денисова М.В., 2016: 154 – 157).

В Государственном Музее Востока имеется на спинный буфан гражданского чиновника III ранга с павлином «кунцяо» (инв. № 14517 I), датированный Сычёвыми 1652 – 1662 гг., хвост и хохолок которого «выполнены с вкраплениями павлиньего пера» (Сычёв В.Л., Сычёв Л.П., 1975: 69).

В коллекции музея Виктории и Альберта хранится фронтальная завеса с изображением дракона и феников XVII – середины XVIII вв., в декоре которой использованы нити из павлиньих перьев (Меньшикова М.Л., Денисова М.В., 2016: 157, 159).

В Государственном Историческом музее имеется буфан гражданского чиновника I ранга с изображением маньчжурского журавля «сяньхэ» XVIII в., вышитый шёлковыми, золотыми нитями и нитями из павлиньих перьев (инв. № В – 1627).

Классик китайской литературы Цао Сюэцинь (1724 – 1764) в 52 главе романа «Сон в красном тереме» рассказывает о подаренном главному герою – молодому аристократу Цзя Баоюю его бабушкой плаще или кафтане. Его узор из ниток из павлиньих перьев «сверкал золотом, переливался лазурью, как радуга» (Сюэцинь Ц., 1995: 176, 181 – 182). Ц. Сюэцинь происходил из семьи управляющего цзяннинскими императорскими ткацкими мастерскими и описывал жизнь своих современников, значит, в 1750 – 1760-х гг. китайская аристократия продолжала использовать ткани, вышитые или вытканные нитями из павлиньих перьев. Э. Шефер отмечал: «одежды из перьев изготавливались ещё в конце XVIII в. местными жителями в Гуандуне... Д. Макгоэн в 1854 г. упоминает о женских головных уборах из перьев павлина в городе Гуанчжоу, но искусство их изготовления было утрачено к середине XIX в.» (Шефер Э., 1981: 156, 407 – 408).

Большая шёлковая панель XIX в. из Гуандуна (144 x 42 см, частн. собр.) вышита шелковыми, золотыми нитями и нитями из павлиньих перьев (Меркулова И.Ю. Китайская вышивка). В Национальном музее Krakova

хранится знак отличия гражданского чиновника I ранга с маньчжурским журавлём второй половины XIX в., фон которого вышит нитями из павлиньих перьев (илл. 9). Ж. Бертин-Гест опубликовала женскую кофту «ао» второй половины XIX в. (около 1872 г.) Волосы на голове дракона на ней вышиты нитями из павлиньих перьев (Бертин-Гест Ж., 2007: 94).

Золотая нить в вышивке из коллекции князей Юсуповых сделана из шёлковой некрученой нити, обвитой позолоченной полоской бумаги, в которой преобладают льняные волокна, между нитью и бумагой положен слой клея растительного происхождения, в составе которого присутствует крахмал (илл. 11). Этими нитями окантована каждая деталь вышивки, они были также использованы при вышивке крыши садового павильона, стволов деревьев и халата одного из князей. Отдельные элементы рисунка вышивки оконтурены нитью с основой из материала растительного происхождения, обвитого Z-образной круткой разноцветными шёлковыми некрученными нитями (илл. 11). Такой же материал был подложен и пришит под настил из шёлковых нитей по контурным линиям рисунка вышивки и для подчёркивания границы между фрагментами и полосами разных цветов (илл. 3). В китайских вышивках одной из школ известен такой технологический приём, когда вышивка гладью выполнялась отдельными полосами, а под границы полос подкладывали и пришивали либо конский волос, либо материалы растительного происхождения: пальмовое волокно или полевой хвощ. Более всего материал растительного происхождения с исследуемой вышивки похож на пальмовое волокно, которое значительно толще конского волоса, непрозрачное и со временем становится очень хрупким. Пальмовое волокно в субтропиках южного Китая – материал распространённый, обыденный и более доступный и дешёвый, чем конский волос. Нити из конского волоса, обвитые текстильной нитью, использовались в народной вышивке этнических групп мяо и шуй (в Китае – 56 этнических групп), проживающих на юго-западе Китая (Embroidered Identities, 2013: 158, 159, 280, 296, 324).

Для создания выпуклого изображения в китайских вышивках под шов гладью сначала вышивали настил из толстых шёлковых или хлопковых нитей. В вышивке из музея-заповедника «Архангельское» этот трудоёмкий предварительный процесс для придания объёма головным уборам князей и причёске девушки был заменён подложенными под гладь скрученными фрагментами тряпичной бумаги, что делать быстрее и проще, чем вышивать настил. Бумага состоит преимущественно из льняных и незначительного количества лубяных волокон с применением связующего растительного происхождения, в составе которого присутствует рисовый крахмал, что говорит, скорее всего, об изготовлении её в южном Китае. Рис – очень теплолюбивое и влаголюбивое растение, типичное для южного Китая, в северных районах из-за климатических условий культивировали рожь и пшеницу. Чтобы придать некоторым элементам вышивки рельефность, в XIX в. под стежки из глади также делали настил из «бумажных жгутиков» в корейских вышитых знаках различия чиновников, за образец для которых были приняты китайские буфанды (Елисеева И.А., 2010: 115, 116).

Декоративность вышивки из музея-заповедника «Архангельское», большое количество цветов, яркость и насыщенность красок, их сильная контрастность;

плоскостность, архаичность и условность изображений, вышивание гладью отдельными полосами, использование большого количества золотых нитей, нитей из перьев павлина, пальмового волокна, чтобы подчеркнуть границу между фрагментами разных цветов, рисового крахмала – атрибуционные признаки определённой школы китайской вышивки. Китайцы выделяют четыре основные школы вышивки: Сучжоуская, Хунаньская, Сычуаньская и Гуандунская или Кантонская, названные по провинциям, где они распространены (Хуэйвэй М., Фэн Ч., 2016: 85 – 89; Зайцева А., 2020: 55 – 78).

По своим технико-технологическим и художественным особенностям исследуемая вышивка относится к Гуандунской школе, единственной из них находящейся на юге Китая. Мастерские этой школы располагались в городах Гуанчжоу и Чаочжоу. В этой школе сложилось три направления. Первое – шитьё золотыми и серебряными нитями (мастерские находились в Чаочжоу), другое направление – вышивка разноцветным шёлком, когда для выделения контуров рисунка использовался конский волос или пальмовое волокно, третье направление, к которому относится вышивка из юсуповской коллекции, могло сочетать все эти материалы, а также нити из пера павлина.

Столица провинции, город Гуанчжоу, который европейцы называли Кантоном, в эпоху Цин – это не только крупнейший внешнеторговый порт, но и крупнейший центр производства экспортных товаров. Большинство экспортных изделий: мебель по европейским образцам, расписные обои, фарфор и эмали, резные изделия из кости, выходили из мастерских Гуанчжоу (Китайское экспортное искусство, 2003: 6). В стилистическом плане кантонское экспортное искусство принято рассматривать как форму шинуазри, учитывающую западные вкусы. Для его обозначения применяется термин «chinoiserie in reverse» – «китайщина наоборот» или «европейщина» (Неглинская М.А., 2015: 159). К обычно называемым экспортным товарам также следует отнести и изделия гуандунской школы вышивки, по форме и своему назначению вполне европейские – кантонские шали, которые китаянки не носили (**илл. 12**). Шали и платки стали ввозить в Европу с середины XIX в. (Меньшикова М.Л. Шёлковые ткани, 2003: 163). Они происходили от одного из древнейших кустарных традиционных китайских промыслов – вышитых покрывал и скатерей. Сюжеты и изображения на этих шалах первоначально были китайскими: драконы, пагоды, сцены из китайской жизни, однако скоро они были заменены на европейские мотивы из цветов и птиц.

Гуандунская школа вышивки – самая молодая, эклектичная (гармонично сочетает технику, художественные приёмы и разнообразные элементы других школ) и европейская из четырёх основных китайских школ. Она сформировалась под влиянием европейских заказов и привозимых образцов, что выразилось в использовании аналогичных техник вышивки (Барден Б., 2003: 43, 44, 86, 88, 91, 99 – 101, 105, 110; Бертин-Гест Ж., 2007: 56, 59, 80 – 81, 93, 95), но у неё есть уникальные отличительные приёмы и особенности. По легенде, первоначально это была вышивка этнического меньшинства «ли». Поскольку вышивание было народным промыслом, то исторически сложилось так, что в этой школе им занимались только мужчины. Секреты мастерства передавалось из поколения в поколение от отца к сыну или внуку, в крайнем случае – жене сына, но никогда – дочери, чтобы, когда она выходила замуж, они вместе с ней не уходили бы из семьи.

В гуандунской вышивке использовалось более 60 видов различных швов, вышивка из музея-заповедника «Архангельское» выполнена следующими основными швами:

- гладь или сплошные стежки – односторонняя европейская и двухсторонняя китайская гладь «чживэнь», а также гладь, где каждая полоса рисунка вышита шёлком одного цвета; это – не художественная теневая гладь с вливанием и переходом цветов (Зайцева А., 2020: 71), характерная для некоторых других китайских школ вышивки;
- шитьё вприкреп (накладной шов), им были пришиты золотые нити, нити из павлиньих перьев, нити с основой из растительного материала (пальмового волокна) и это волокно под настилом из глади, чтобы подчеркнуть границу между фрагментами разных цветов;
- стебельчатый шов, по-китайски – контурный, им вышиты облака;
- атласный шов – в раскол или расщеплённый, им вышиты лица персонажей;
- французский узелок, который по-китайски называется «дуаньчжэнь» – запретный стежок, или «пекинский узелок», им вышиты сердцевины цветов;
- шов «звёздочка», по-китайски – «сосновая иголка», им вышиты травы;
- «накладной» шов: решётка или сетка – по-китайски «перекрывающий стежок», в виде сот, им были вышиты занавески и подиум в павильоне (**илл. 13**), зонты и одно из опахал.

«Перекрывающий стежок» можно достаточно быстро и легко выполнить, а покрывает этот шов на вышивке из музея-заповедника «Архангельское» большую поверхность. Сначала стежками односторонней глади делали основу (настил), после чего сверху вышивали – накладывали на гладь, перекрывали её различными геометрическими узорами, которые прикрепляли нити настила к ткани. Решётки и другие хорошо проработанные, сложные и насыщенные повторяющиеся узоры становятся особенно популярными в XIX в., что также помогает уточнить датировку исследуемой вышивки. Опубликованные Ж. Бертина-Гест китайские вышивки с использованием шва «перекрывающий стежок» были сделаны в XIX в. (Бертина-Гест Ж., 2007: 17, 75 – 76).

В Китае не было последовательного развития и смены художественных стилей, как в европейском искусстве. Художественные направления не следуют одно за другим, а стили и школы связаны не столько творческими методами, сколько технологическими приёмами и материалами. Главным достоинством и преимуществом в традиционном искусстве Китая считалось повторение работ старых мастеров, верность традициям, поэтому художественные произведения разного времени одной школы вышивки бывает трудно отличить.

Помимо шалей и скатерей, Гуандунская школа славилась своими вышитыми ширмами со сложными композициями, которые были традиционным подарком на день рождения или свадьбу (**илл. 14**). Распространённые изображения на китайских ширмах – сцены из дворцовой жизни, классических литературных произведений, китайской мифологии, герои легенд и сказаний, а также символические предметы, мифические животные, фантастические птицы и цветы. Самыми известными сюжетами гуандунской школы были «девять драконов» и «сто птиц поклоняются фениксу». Исходя из развивающейся в горизонтальном

направлении композиции, свадебной тематики сюжета, использования большого количества таких хрупких материалов, как перо павлина и пальмовое волокно, не позволяющих скрутить ткань с вышивкой в рулон или сложить, а также характерных повреждений и утрат – она могла служить обивкой (вставкой) одной из створок складной многостворчатой ширмы. Обычно ширмы состояли из чётного количества створок: 4 – 8, но число могло доходить до 24 створок.

Для уточнения датировки вышивки учитывались также исторические факты. Завоевание Китая маньчжурами – кровавая эпопея, длившаяся почти 40 лет. В 1650 г. провинция Гуандун была захвачена маньчжурскими войсками (История Китая, 2010: 257, 278). Это сопровождалось массовыми убийствами местного населения. С 1661 г. началось тотальное выселение жителей с прибрежных территорий, в том числе из Гуанчжоу, в глубину провинции. В результате множество мастерских было заброшено, прибрежная торговля ликвидирована (История Китая, 2010: 270 – 271).

Только в конце XVII в. после окончательного завоевания южного Китая правительство позволило выжившим беженцам вернуться на побережье. С XVIII в. экономика юга Китая начинает постепенно стабилизироваться и развиваться, торговля с внешним миром вновь начинает расширяться. Гуанчжоу становится главным из четырёх внешнеторговых портов страны. С 1757 г., в связи с осуществлением внешней государственной политики «торговли через один порт», и до 1840 г. – начала Первой опиумной войны Гуанчжоу обрёл статус единственного порта Китая – «окна в Европу», открытого для торговли с западными странами. Здесь расцвело производство товаров, удовлетворяющих вкусы западноевропейских купцов, что стимулировало развитие Гуандунской школы вышивки, в значительной степени работающей на экспорт. Обобщая всё вышеизложенное, вышивка была сделана в эпоху Цин, скорее всего, в начале XIX в.

Благодаря проведённому многостороннему предреставрационному исследованию стало возможным не только отреставрировать эту редкую и интересную вышивку, но также уточнить её атрибуцию: Вставка в створку ширмы. Китай. Гуандунская школа. Эпоха Цин (1644 – 1911), начало XIX в. (?) Узорчатый шёлк, шёлковые и золотные нити, нити из перьев павлина, пальмовое волокно; ручное ткачество, ручная вышивка различными швами. Размеры – до реставрации: 73,5 x 65,5 x 1 см; после реставрации: 155 x 67 x 2 см. Музей-заповедник «Архангельское», инв. № П – 506.

Автор благодарит сотрудников Государственного музея Востока И.А. Елисееву и К.М. Писцова, Государственного исторического музея — Н.В. Суэтову и О.И. Печенёву, директора Музея тканей Московского Государственного текстильного университета Т.И. Игнатьеву за показ коллекций и консультации при работе над темой.

ЛИТЕРАТУРА

- Барден Б.* Вышивка. Энциклопедия. М., АРТ – Родник, 2003.
- Бертина-Гест Ж.* Традиционная китайская вышивка. История, техника, мотивы. М., Кристина & К., 2007.
- Глухарёва О., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. М – Л., «Искусство», 1948.
- Древнее искусство провинции Шаньси. Каталог выставки. М., Исторический музей, 2016.
- Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи. М., Государственный музей Востока. 2010.
- Зайцева А.* Вышивка народов мира. Большое путешествие по странам и континентам. Практическая иллюстрированная энциклопедия. М.: Эксмо, 2020.
- Иерусалимская А.А.* Словарь текстильных терминов. СПб., изд-во ГЭ, 2005.
- История Китая. Бокшанин А.А., Непомнин О.Е., Степугина Т.В. М.: Восточная литература, 2010.
- Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX век. Каталог выставки. СПб., изд-во ГЭ «Славия», 2003.
- Кузьменко Л.И.* Проблема атрибуции китайского фарфора. Выявление подлинников и подделок. // Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. М.: Спутник, 2001, вып. XXIV, С. 53 – 63.
- Меньшикова М.Л.* Китайские экспортные лаки. // Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX век. Каталог выставки. СПб., изд-во ГЭ «Славия», 2003. С. 150 – 158.
- Меньшикова М.Л.* Шёлковые ткани. // Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI – XIX век. Каталог выставки. СПб., ГЭ «Славия», 2003. С. 162 – 173.
- Меньшикова М.Л., Денисова М.В.* Завеса для храмового стола с изображением танцующего журавля. // Реставрация произведений декоративно-прикладного искусства в государственном Эрмитаже. Серия «Продлённая жизнь». СПб., из-во ГЭ, 2016, вып. 2. С. 154 – 159.
- Меркулова И.Ю.* История бытования и реставрации средника от экрана из фондов Музея-усадьбы «Архангельское». // Архангельское. Материалы и исследования. Выпуск 4: От частного «Музейона» к музею XXI века. Архангельское, 2021. С. 357 – 366.
- Меркулова И.Ю.* Китайская вышивка стиля юэ. – https://arhangelskoe.su/the_museum/collections/testavratsiya/tkami/china/?
- Неглинская М.А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трёх великих правлений (1662 – 1795). М., Институт Востоковедения Российской академии наук, 2015.
- Неглинская М.А.* Китайский стиль цинского двора (1644 – 1911) и европейский предмодернизм. М, Спутник. 2018.

Писцов К. Костюм и политика в империи Мин. // Восточная коллекция. М., РГБ, 2005, № 1 (20), С. 89 – 102.

Писцов К. «Неведома зверушка» с роскошного халата. // Восточная коллекция. М., РГБ, 2006, № 4 (27), С. 27 – 36.

Розова А. Книга символов удачи. Древний Китай. М., «Э», 2016.

Словарь китайской мифологии. Сост. М.А. Кукарина. М., ЗАО изд-во Центрполиграфа, 2011.

Сычёв Л.П. Мужская одежда древних китайцев. // Советская этнография. М., АН СССР, 1958, № 3, С. 94 – 100.

Сычёв В.Л., Сычёв Л.П. Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М.: Наука, 1975.

Сычёв Л.П. Размышления о сунском мужском костюме в связи со статьёй Чжоу Сибао. // Народы Азии и Африки. М.: Наука, 1985, № 2, С. 169 – 181.

Сычёв В.Л. Из истории китайского женского костюма (с древности до эпохи Сун). // Научные сообщения ГМИНВ. Проблемы искусства Восточной и Юго-восточной Азии. М., 1996, вып. XXII, С. 190 – 231;

Сычёв В.Л. О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи. // Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. М.: Спутник, 2001, вып. XXIV, С. 85 – 117.

Сычёв В.Л. Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ. // Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. М.: Спутник, 2001, вып. XXIV, С. 171 – 208.

Сюэцинь Ц. Сон в красном тереме. Перевод В. А. Панасюка. М.: Художественная литература, 1995. Т. II.

Хуэйвэй М., Фэн Ч. История шёлка. М.: Шанс, 2016.

Цзытун Я. Великолепие эпохи процветания: костюм императоров и императриц эпохи Цин. // Сокровища императорского дворца Гугун. М.: Азбука, 2019.

Шефер Э. Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан. М.: Наука, 1981.

Юйлэй В. История китайской одежды. М.: Шанс, 2018.

Embroidered Identities: Ornately Decorated Textiles and Accessories of Chinese Ethnic Minorities. (Catalogue). Hong Kong, 2013.

Mei H. Chinese Clothing. Cambridge. 2011.

Vainker S. Chinese silk. Cultural History. London, the British Museum press, 2004.

Wilson V. Chinese Dress. London, Victoria and Albert Museum, 2001.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Средник от каминного экрана. 73,5 x 65, 5 x 1 см.
Музей-заповедник «Архангельское», инв. № П-506. Обе стороны до реставрации. 2014 г.



Илл. 2. Обивка средника экрана в процессе реставрации (после демонтажа) 2015 г. и вставка в створку ширмы на подрамнике после реставрации 2019 г. Китай. Гуандунская школа. Эпоха Цин (1644 – 1911), начало XIX в. (?). Узорчатый шёлк, шёлковые и золотые нити, нити из перьев павлина, пальмовое волокно; ручное ткачество, ручная вышивка. 155 x 67 x 2 см.



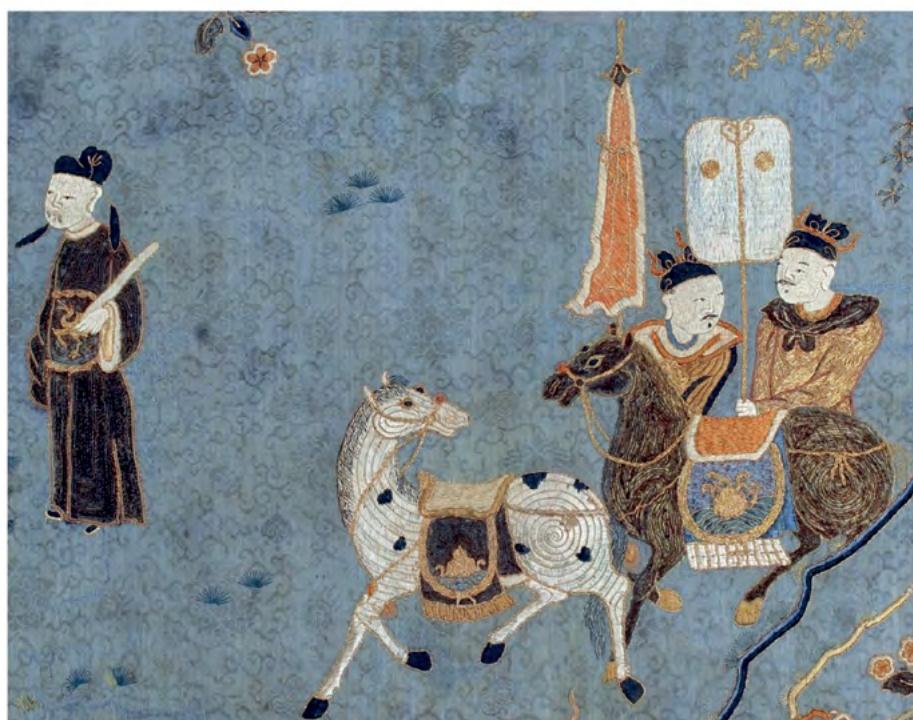
Илл. 3. Верхняя часть вышивки с пятиглавой горой «Бошань»
до и после реставрации (фрагменты)



Илл. 4. Фрагмент вышивки после реставрации и медальон на одной из парных ваз,
сделанных на экспорт по европейскому образцу. Китай. Вторая половина XVIII в.
Государственный Эрмитаж, инв. №№ ЛИ – 546 а, б; ЛИ – 547 а, б



Илл. 5. Этапы развития китайского костюма – мужской костюм эпохи Мин (по Л.П. и В.Л. Сычёвым, табл. XXVII) и портрет императора Канси (1654 – 1722) неизвестного художника, эпоха Цин., Пекин, Музей Гугун



Илл. 6. Нижняя часть вышивки с тремя мужскими персонажами и конями до и после реставрации (фрагменты)



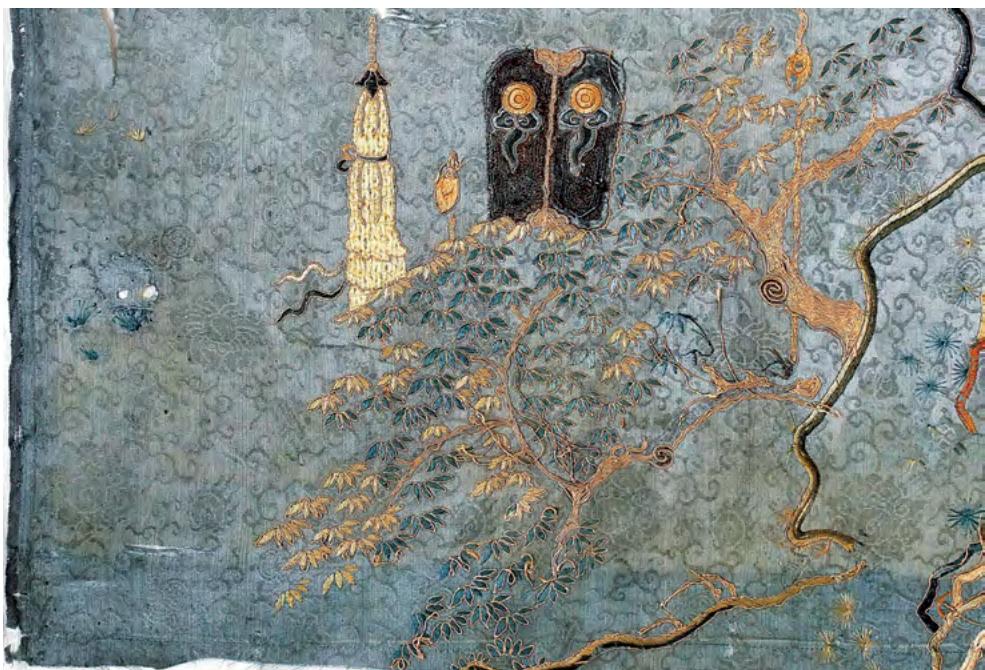
Илл. 7. Сложенный зонт на вышивке из коллекции князей Юсуповых до реставрации и аналог – складной зонт на вышитой панели (фрагменты).
Китай, начало XIX в.



Илл. 8. Чиновник на вышивке до реставрации и на свитке «Ночная пирушка Хань Сицзая» (фрагменты).
Копия XII в. работы художника Гу Хунчжуня X в.
Китай, Пекин, Музей Гугун



Илл. 9. Буфан с журавлём гражданского чиновника на вышивке из коллекции князей Юсуповых до реставрации (фрагмент) и аналог – буфан гражданского чиновника I ранга с белым маньчжурским журавлём «сяньхэ». Китай. Вторая половина XIX в. Вышивка шёлковыми нитями и нитями из павлиньих перьев. Краков, Национальный музей



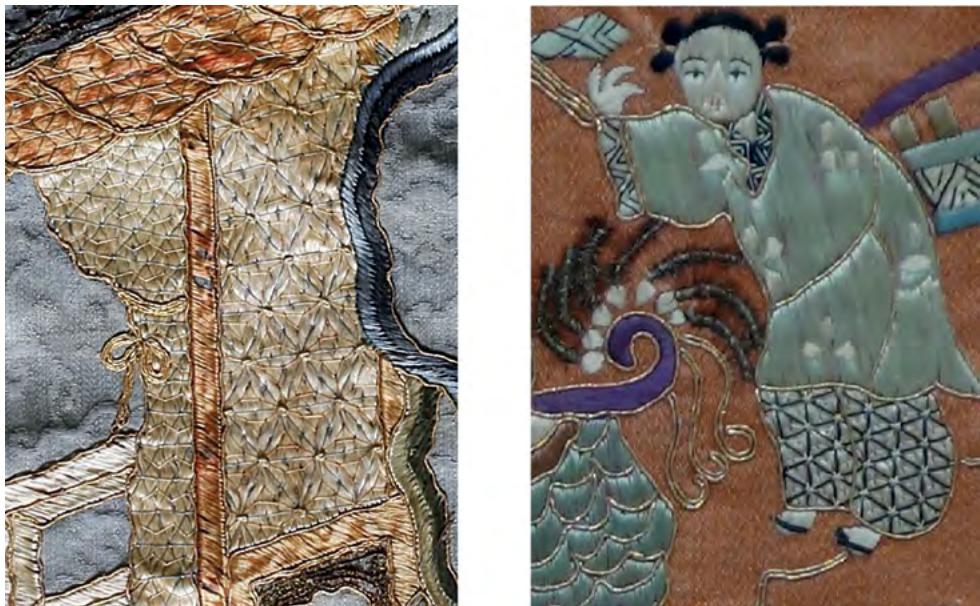
Илл. 10. Узорчатая шёлковая ткань вышивки с матовым рисунком на блестящем фоне в процессе реставрации (фрагмент)



Илл. 11. Макросъёмка нитей из перьев павлина, золотой нити и нити с основой из материала растительного происхождения (пальмовое волокно). Фото П.Е. Кандыба



Илл. 12. Фрагмент кантонской шали. Китай. 1875 – 1920. Шёлк, шёлковые нити, вышивка гладью, атласным швом. Музей Виктории и Альберта (Лондон), инв. № T. 8 – 1936



Илл. 13. Швы «перекрывающие стежки» на вышивке из музея-заповедника «Архангельское» до реставрации и на одежде девушки-служанки на вышивке из частной коллекции (фрагменты). Китай, XIX в.



Илл. 14. Ширма гуандунской школы вышивки и белая цапля (фрагмент).
Китай, Гуанчжоу, Музей 13 факторий

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ирина Юрьевна Меркулова – художник-реставратор по тканям I категории, Музей-заповедник «Архангельское».

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПРОМЫСЛОВ ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ НА ТЕРРИТОРИИ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Л.В. Калинина

Золотное шитьё на нижегородской земле – яркое и удивительно мало изученное явление традиционного искусства. Во многом благодаря местным особенностям вышивки золотыми нитями, сложившимся золотошвейным промыслам сформировались неповторимые комплексы праздничного крестьянского костюма. Ярким примером является уникальная «дивная обряда», «костюм с шелковьём» села Чернуха Арзамасского района, который вошёл в «Золотую антологию народной культуры», в число ста объектов нематериального культурного наследия народов России в 2022 году. Многие путешественники оставили восторженные записи о нижегородских крестьянках «в золоте». Сохранились уникальные снимки Ж.К. Рауля, Б. Барро 1860 – 1870-х гг., на которых зажиточные нижегородки позируют в золотошвейных платках и «кафтанчиках¹» в составе нарядов из шёлковых тканей. Неудивительно, что такое дорогое великолепие долго, даже в первой четверти XX века сохранялось в качестве свадебной и праздничной храмовой одежды. В фонде НГИАМ² хранятся фотографии, экспедиционные дневники и другие материалы, которые могут служить источниками по изучению костюма. До сих пор в разных районах Нижегородской области иногда встречаются семейные фото женщин в традиционных костюмах, а также предметы с золотым шитьём, передаваемые по наследству. На вопрос, откуда в семье появились вышитые головные уборы, туфли или пояс, как правило, отвечают, что их заказывали или покупали. О существовании самобытных промыслов золотного шитья ещё около ста лет назад говорит большое количество однотипных предметов с золотым шитьём хорошего качества, хранящихся в собраниях российских музеев. Сегодня растёт внимание к традиционному костюму: печатаются новые альбомы-каталоги, в социальных сетях действуют сообщества, объединяющие музейных работников, искусствоведов, коллекционеров, реконструкторов и любителей, обменивающихся информацией. Сообщество «Русский традиционный костюм» сети «ВКонтакте» имеет более 60 000 подписчиков. Костюмы Нижегородской области среди прочих довольно известны, даже неспециалисты выделяют в разных коллекциях золотошвейные нижегородские «сеченовские кокошники», «вознесенские сороки» и т.д. У нас есть возможность изучать музеинные коллекции через систему Госкаталога. Мне довелось более десяти

¹ «Кафтанчик» – местное название душегрея на лямках с золотной вышивкой, зафиксированное в XIX – XX вв., например, в сёлах Безводное бывшего Нижегородского уезда, Венец и Барmino Макарьевского уезда.

² Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник.

лет работать с фондом этнографического костюма в Нижегородском музее-заповеднике и около тридцати лет изучать костюм в районах области, в экспедициях. Хочется выделить несколько моментов. До сих пор большинство интересующих нас предметов не имеют атрибуции места создания, т. к. только редкие из них имеют записи в книгах поступления или легенды даже о месте бытования. Далеко не всегда центры производства предметов находились в тех местах, где было зафиксировано их бытование. Мы можем продвинуться в решении задачи определения золотошвейных центров, исследуя особенности стилистики вышивок однотипных предметов. Вышивки, выполненные в одном стиле, могут встречаться на разных предметах, как, например, иногда все детали костюма в «чернухинской обряде». С другой стороны, предметы одного типа одежды могут отличаться вышивками, выполненными в разных стилистиках (например, вышивки двух типов на косынках). Можно рассмотреть группы однотипных предметов, найти соответствия в известных местных комплексах костюма, составить карту бытования и искать связи с предполагаемыми центрами. Мы занимались изучением комплексов нижегородских костюмов, итогом стала выставка «Сарафан. Шушпан. Одёжа...» с участием районных и центральных музеев России в нижегородском Кремле и издание одноимённого каталога (*Калинина..., 2022: 13 – 107*). Как правило, комплексы одежды разных локальных традиций не перемешивались друг с другом. Зачастую в соседних сёлах бытовали разные костюмные комплексы. Этот феномен, на наш взгляд, связан с «эффектом переселенцев»: стремлением к самоидентификации в инокультурных и иноконфессиональных условиях. Как известно, данные территории сравнительно поздно заселялись русскими, долгое время соседствовавшими с угро-финнами и тюрками.

Следует также учесть, что внутри локальных традиций существовали, иногда одновременно, старые и новые предметы одного типа, и мы имеем возможность проследить изменения в стилистике золотной вышивки примерно с XVIII до первой четверти XX века.

Сравнивая характерные мотивы, стилистические особенности, применяемые техники и материалы, мы приходим к выводу, что группы предметов принадлежат к разным промысловым центрам. Определение этих центров в связи с имеющимися данными и изучение их специфики представляются возможным и необходимым. Введение в научный оборот новой информации, основанной на фондовых, экспедиционных и архивных материалах, является основной целью данной статьи.

В отличие от других нижегородских промыслов, золотошвейные не были описаны краеведами и корреспондентами «Русского географического общества», «Нижегородского сборника» А.С. Гацкого в XIX в. Показательно, что известный исследователь местных промыслов, в особенности Арзамасского уезда, житель этого уезда А.В. Карпов (1857 – 1885 гг.) не оставил никаких сведений об известном золотошвейном промысле женских монастырей г. Арзамаса, имеющем значение не только в масштабах страны, но и далеко за её пределами. Объяснить это можно недоступностью для изучения женских монастырских келий-мастерских. В дальнейшем, после 1917 г., монастыри

упразднялись и всё, что с ними было связано, стиралось из исторической памяти. Тем не менее, к продолжающим развиваться крестьянским ремёслам был интерес. Труд Д.В. Прокопьева «Художественные промыслы Горьковской области» 1939 г. стал единственным источником для последующих исследователей на долгие годы. Искусству золотошвей посвящён отдельный раздел. Бывшими центрами золотошвейного искусства автор считал Городец, Лысково и Варнавин. В г. Городец «магистки» (по-видимому, модистки) вышивали «дородоровье³ платы» для жителей семёновских деревень⁴; о владелице «знала вся округа» (Прокопьев, 1939: 175). Во-вторых, названо село Лысково, «где некоторые женщины с большим вкусом вышивали платки и косынки серебром и золотом. Позднее промысел ещё жил в Варнавине на Ветлуге, где вышивались головные уборы для женщин, причём заготовки материала привозились из Москвы» (Прокопьев, 1939: 175). Автор не мог обойти вниманием арзамасские монастыри, о них оставили воспоминания многие известные личности, в том числе, А.М. Горький. Например, П.И. Мельников-Печерский писал так: «В конце города над Тёщею находится знаменитая Алексеевская Община. Прежде на месте ея находился Алексеевский монастырь, основанный при царе Михаиле Фёдоровиче и упразднённый в 1765 г... Рукоделия в общине, особенно вышивание золотом, доведены до возможного совершенства; в самых отдалённых местах России можно найти плащаницы и образа их работы» (Мельников-Печерский, 1898: 11). Д.В. Прокопьев, хотя и цитирует этот источник, пишет совсем в другом тоне: «В нашей области искусство золотошвей пережило особые организационные формы. Его усиленно культивировали многочисленные в губернии женские монастыри. Во главе их стояли энергичные и фанатичные дворянки и купчихи, а масса подчинённых женщин состояла из крестьянок, не сумевших наладить семейной жизни, сирот и бездомных. Религия помогала сохранять наиболее суровые методы крепостнической эксплоатации женщин в монастырях. Одним из видов дохода было монастырское рукоделие...» (Прокопьев, 1939: 177). Автор также упомянул Крестовоздвиженский монастырь в г. Нижний Новгород в связи с воспоминанием П.И. Сумарокова о здешних рукоделиях золотом, о ризе «из канители⁵ превосходнейшего искусства» (1839 г.). Заниматься темой монастырских рукоделий было опасно, т.к. вскрывались её связи с крестьянской культурой, с народной верой.

К сожалению, мы не можем представить себе конкретные предметы по описаниям Д.В. Прокопьева (за исключением известных «кафтанчиков», т. к. других похожих вышитых предметов с таким названием нет). Среди исследователей существуют противоречивые предположения, например, о том, как выглядел «дородоровский плат». Публикации, выполненные по заказу для серий книг или статей, часто содержат неверную информацию разного рода. Особенно много путаницы возникает, когда авторы, не владеющие техниками золотной вышивки, не к месту употребляют специальные термины. Среди специалистов в определении терминов тоже существуют разногласия. Но со-

³ Дородор – вид плотной шёлковой ткани.

⁴ Совр. Семёновский г. о. в Нижегородском Заволжье.

⁵ Канитель – тонкая металлическая проволока, тугу свитая спиралью.

вершенно ясно, что чернухинские сороки не могут быть «залиты канителю и гранью⁶», т. к. они, в основном, вышиты прядеными золотными нитями⁷ в прикреп⁸ по карте⁹.

Доподлинно известно, что крупнейший золотошвейный промысел действовал в монастырях г. Арзамаса: в Новодевичьем во имя Алексия, человека Божия, и Свято-Николаевском. В нижегородском и арзамасском архивах ЦАНО и ГАНО сохранились приходно-расходные книги обоих монастырей, содержащие разнообразную информацию о послушаниях в золотошвейном деле. Арзамасские монастыри были связаны между собой. После того, как Алексеевский монастырь обветшал и был упразднён, большинство монахинь перевели в Николаевский, и только часть наследниц остались в старых кельях, сорганизовавшись в общину, которая в 1813 г. была утверждена как самостоятельная, и в 1897 г. вновь получила статус первоклассного монастыря. Сотрудники НГИАМЗ Н.В. Панфилова и М.В. Бойкачёв на основании архивных документов опубликовали ряд статей об арзамасском шитье. «Николаевский женский общежительный монастырь, будучи более древним, тем не менее в отношении золотного шитья уступал женскому общежительному монастырю... В 1870-е гг. число золотошвей увеличилось до одиннадцати человек, но в среднем число мастерниц не превышало девяти человек» (Бойкачёв, Панфилова, 2013: 520 – 522). В 1862 г. в Алексеевской общине было шестьдесят девять золотошвей, золотошвейные мастерские помещались в пяти кельях (Бойкачёв, Панфилова, 2007: 223). В 1885 г. здесь принимались «заказы на золотые изделия из Городца» (Бойкачёв, Панфилова, 2007: 225). А ведь Городец сам считается крупным центром золотой вышивки!

Золотошвейный промысел в монастырях устраивался для создания предметов церковного богослужения, многие из них в дальнейшем поступили в музейные фонды нашей страны. Особую ценность для нас имеют предметы, имеющие легенду – информацию об их создании. В Муромском художественном музее хранится вышитая золотом по красному бархату фелонь¹⁰ (М – 5502 Т – 27). Имеются сведения, что в 1890 году она была изготовлена в Свято-Николаевском женском монастыре г. Арзамаса в составе комплекта облачения священника, пожертвованного купцом Суздальцевым в Предтеченскую церковь. Эта фелонь может служить образцом при изучении стиля вышивок Николаевского монастыря г. Арзамаса конца XIX в. В основе орнамента – виноградная лоза с листьями, завивающимися усиками и гроздьями ягод, со вплетёнными цветами-розетками, похожими на ромашки, в том числе, с раздвоенными лепестками – цветами гвоздики, с колосьями и букетами

⁶ Грань – трунцал, разновидность канители с гранями.

⁷ Золотная пряденая нить – шёлковая, льняная или хлопчатобумажная нить, спряденная с тончайшей серебряной позолоченной проволокой.

⁸ В прикреп – техника, при которой металлическая нить не продёргивается через ткань, а подхватывается вспомогательной нитью, пропускаемой с изнанки на лицевую сторону.

⁹ По карте – по вырезанной подложке из бересты или картона.

¹⁰ Фелонь – верхняя одежда священника.

роз. Изгибающиеся стебли перехвачены бантами, внутри крупных элементов золотные нити уложены сеткой по материалу. Полосы орнамента разделены рамками в виде узкой цепочки. Вышиты также крупный крест с лучами и шестилучевые звёзды.

Нижегородский музей располагает богатой коллекцией церковных облачений. 26 марта 1926 г. из ликвидированного Алексеевского монастыря в «худотдел Нижегородского музея» поступили ценности, 80 предметов, большинство из которых были переданы в Госфонд и разошлись по музеям. Благодаря сохранившемуся списку с описаниями мы определили некоторые предметы и, с долей условности, считаем местом их создания арзамасскую Алексеевскую общину.

«Воздух»¹¹ (ГОМ 10500/1) и «фелонь» (ГОМ 10392) отличают вышитые слова молитвы, произносимой перед таинством евхаристии и слово «БГъ» со знаком титла¹², т.е. «Богъ» (**илл. 1, 2**). Предметы датируются второй половиной и третьей четвертью XVIII в., соответственно. В вышивке сияния вокруг фигуры Христа, благословляющего хлеб и вино, использована более ранняя техника с узорными прикрепами¹³ по настилу¹⁴. Золотное шитьё оплечья фелони имеет много общего с вышивкой Николаевского монастыря: те же материалы, техника в прикреп по карте, мотивы бантов, роз и колосьев.



Илл. 1. Воздух. ГОМ 10500/1. Вторая половина XVIII в. НГИАМЗ

Илл. 2. Фелонь. ГОМ 10392. Третья четверть XVIII в. НГИАМЗ

Вызывает интерес коллекция из 137 рисунков, сколков¹⁵ вышивок и выкроек, поступившая в фонд НГИАМЗ ориентировочно в 1950 г., по легенде, купленная на базаре у монахини. Изображения соответствуют стилистике арзамасских вышивок. Один лист содержит эскиз вышивки с надписью «БГъ» под знаком сокращения, такой же, как на оплечье фелони (**илл. 3**).

¹¹ Воздух – один из покровов для покрывания богослужебных сосудов.

¹² Титло – надстрочный знак в виде волнистой линии для сокращения слов.

¹³ Узорные прикрепы – приём вышивки крупных элементов, при которых дополнительные нити прикрепа поверх золотых нитей образовывают геометрический узор.

¹⁴ По настилу – приём вышивки, при котором золотые нити накладываются поверх настила из толстых нитей, по счёту которых выполняются узорные прикрепы.

¹⁵ Сколок – изображение, на котором проколоты контуры для того, чтобы порошок краски проник через отверстия на поверхность.

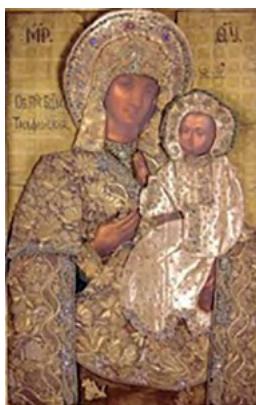


Илл. 3. Рисунок для вышивки церковных облачений. ГОМ-1635-72. НГИАМЗ

Илл. 4. Рисунок для вышивки церковных облачений. ГОМ-1635-130. НГИАМЗ

В коллекцию входят напечатанный, возможно, в журнале рукоделий лист с образцами орнамента (гроздь винограда, колосья, цветы, листья и кресты), с датой, с французского переводимой как «Январь 1837 г.» (илл. 4), рисунок монастыря и эскиз лозунга на транспаранте. Они позволяют датировать коллекцию приблизительно 1830 – 1930 гг. Известно, что после закрытия Алексеевского монастыря вышивальщицы вновь объединились в артель и в 1920-е гг. вышивали транспаранты.

В храмах Арзамаса и окрестных сёл в наше время можно видеть иконы с похожими вышивками. Например, в селе Выездное – икону «Ахтырской», в г. Арзамасе – «Тихвинской» Богородицы (илл. 5, 6, 7). На первом изображении Богоматерь «одета» в стилистике церковных облачений. На втором – словно накинула платок с плотной вышивкой розетками и гроздьями винограда, полувенками, гирляндами и бантами, характерными для народных золотошвейных платков.



Илл. 5. Ахтырская икона Божией Матери в храме Смоленской Божьей Матери с. Выездное.
Фото с официального сайта «Благочиние города Арзамаса»

Илл. 6. Тихвинская икона Божией Матери в Воскресенском соборе г. Арзамас. То же
Илл. 7. Фрагмент вышивки Тихвинской иконы Божией Матери. Фотоархив Калининой Л.В.

Есть основания считать самое большое количество предметов народного костюма самой «чистой» работы вышитыми в арзамасских кельях. Их объединяет единая техника вышивки: в прикреп по карте из картона прядены-

ми золотными нитями, иногда с использованием узорных прикрепов в тон, с дополнением блёсток¹⁶, пришитых канителю. В таких больших шёлковых платках с вышивкой по диагонали более чем наполовину, косынках и кафтанчиках запечатлены крестьянки Нижегородской губернии на снимках Ж.К. Рауля (илл. 8). Имеются описания подобных предметов в составе таких же костюмов; например, присланные в конце XIX в. в «Этнографическое бюро Тенишева» З.Д. Веселитской из Венецкой волости Макарьевского уезда: «трёхугольные шёлковые косынки (парки), сплошь вышитые золотом, так что они не сгибаются... Молодые (молодицы) надевают головку. Это трёхугольный шёлковый платок, у которого передняя часть в виде ленты 1 ½ вершков в вышину с золотом, такая как середина и кончики» (Русские крестьяне. 2006: 280).



Илл. 8. Ж.К. Рауль. Фото из серии «Несколько народных типов России. Нижегородской губернии». 1870-е гг. Нью-Йоркская публичная библиотека

Характерным мотивом арзамасского шитья для этих предметов является «чаша» с произрастающим цветущим «древом» – лозой винограда с фантастическими цветами. Советские искусствоведы обычно называли этот мотив «вазоном с цветами»¹⁷. Думается, что для монахинь он имел смысл чаши для причастия с произрастающим из неё «древом вечной жизни»: иногда в вышивках узнаваем кратир¹⁸, иногда потир¹⁹ (илл. 9, 10, 11). Мотивы «виноградья» и «колосьев» как символы евхаристии часто сопутствуют «чашам» на платках. На полах кафтанчиков из чаш произрастает виноградная лоза с гибкими ветвями, цветами-розетками и плодами винограда, с цветами граната и пальметта-

¹⁶ Блёстки – мелкие круглые металлические бляшки с отверстием посередине.

¹⁷ Мотив «вазона» был популярен в прикладном искусстве Европы со Средневековья и Возрождения. Андузские вазоны, канонизированные с XVIII века, имеют форму перевёрнутого колокола. Мотив «вазона», как и «корзинки с цветами», был распространён также в украинской вышивке, встречался и в русском прикладном искусстве.

¹⁸ Кратир – литургический сосуд с двумя ручками.

¹⁹ Потир – литургический сосуд с длинной ножкой на основании.

ми²⁰. На поверхностях фантастических цветов использованы узорные прикрепы. Характерными для платков и косынок элементами являются гирлянды и перехватывающие их банты.



Илл. 9. Фрагмент вышивки с изображением чаши на шёлковом платке. ГОМ 10253. Середина XIX в. НГИАМЗ



Илл. 10. Фрагмент косынки-головки с изображением потира, «древа» и птиц.
Поступила из с. Румянцево Дальнеконстантиновского р-на (Нижегородского уезда) в 1982 г.
ГОМ 21950/3. XIX – начало XX вв.

Илл. 11. Фрагмент вышивки каftанчика. ГОМ 21950/1. То же

Косынки с подобными вышивками Н.Т. Климова относит к первому типу (Климова. 1983: 79 – 80); их отличают изображения птиц, вышитые с прикрепами. Элементы обычно обведены контуром с уложенными петлями, иногда «колечки» и «веточки» уложены между элементами, банты заполнены сетками. Наши коллеги из Русского музея, в собрании которого тоже хранится немало нижегородских предметов костюма с золотной вышивкой, предлагают считать такие головки «своего рода определителем локальных особенностей арзамасского шитья», т. к. «по сведениям, полученным экспедицией отдела народного искусства в 1966 году, выполнены в Алексеевском монастыре» (Сорокина. 2017: 138).

²⁰ Пальмётта – мотив растительного орнамента в виде веерообразного листа пальмы.

Одна из подобных косынок, из д. Мирша Дальнеконстантиновского района, поступила в НГИАМЗ с легендой: «Вышивали в г. Арзамасе монашки» (**илл. 12**).



Илл. 12. Головка. ГОМ 14891. Поступила из д. Мирша Дальнеконстантиновского р-на в 1961 г.
Конец XIX – начало XX в. НГИАМЗ

В фонде этнографического костюма НГИАМЗ хранится более шестидесяти косынок с золотными вышивками, и около пятидесяти головок имеют вышивку этого типа. У некоторых из них известно место бытования. Это бывший Нижегородский уезд (с. Безводное, Симбилие, Румянцево, д. Майдан), Балахнинский, с 1922 г. Городецкий уезд (с. Малое Козино, д. Пестово и др.) и Макарьевский, с 1919 г. Лысковский уезд (с. Лысково, Просек, Работки). Мы видим, что косынки с очень похожими вышивками были распространены и в Городецком, и в Лысковском уездах. Можно сделать вывод, что косынки арзамасского шитья широко бытовали в богатых приволжских сёлах, расположенныхных поблизости от торговых путей и крупных центров торговли. Наиболее крупным центром являлась Нижегородская ярмарка, которая даже после 1816 г. называлась «Макарьевской» в память о торге при Макарьевском монастыре вблизи с. Лысково.

Недалеко от Арзамасского тракта – в современных Кстовском, Богородском, Дальнеконстантиновском районах – до последнего времени можно было собирать информацию о бытании косынок с арзамасской, работы монахинь Алексеевской общине, вышивкой. Наши исследования показали, что в этих районах, входящих в прошлом в один Нижегородский уезд, в первой трети XX в. головки носили по-разному. В сёлах современного Кстовского района (с. Безводное, д. Великий Враг) со старинным костюмом, состоящим из круглого сарафана, каftанчика и рукавов, углы косынки связывали тесьмой или лентой, либо скрывали булавками сзади поверх центрального угла (**илл. 13**). Об этом говорят следы скручивания и проколов, которые есть на части косынок в НГИАМЗ. Этот вариант является более ранним.



Илл. 13. Жительница д. Великий Враг Кстовского р-на.

Углы косынки сзади связаны тесьмой. ГОМ 24047/9.

Автор М.П. Званцев. 1926 – 1930 гг. НГИАМЗ

Илл. 14. Хор с. Тепелово Дальеконстантиновского р-на

(бывшее с. Старое Тепелево Терюшевской волости Нижегородского уезда).

1953 г. Музей Центра традиционной культуры «Константиново поле» с. Татарское

Вблизи с. Терюшево головки носили с полугородской парой из кофты и юбки, распустив углы, закрепив пришитыми тесёмками на затылке под углом (илл. 14). Нижегородский фольклорист Л.В. Колесникова в 2010-е гг. собирала информацию от односельчан д. Килелей Богородского района; в её семье могло быть несколько головок, так как род Шиловых был богатой купеческой семьёй. Анна Николаевна Блохина 1928 г.р. хранила головку своей матери из фиолетовой тафты, которая её носила так же: завязывала сзади завязки под углом, концы выправляла вперёд. Это был свадебный убор в их семье²¹. Комплекс с головкой, кофтою и юбкой или круглым сарафаном, заимствованный терюханами от русских, в 1926 – 1928 гг. фиксировали М.Т. Маркелов и С.П. Толстов (Маркелов, Толстов, 1928: 114). Интересное соответствие: в 1874 году Алексеевской общиной были приобретены эти земли «в Нижегородском уезде при селе Терюшеве» (Петряшин, 2010: 159); косынка с распущенными концами отдалённо напоминает апостольник²² монахинь, общим элементом конструкций являются дополнительные завязки на затылке.

Другой факт владения Алексеевским монастырём землями вблизи известного своим костюмом с. Чернуха, возможно, объясняет, почему уникальная чернухинская сорока²³ внешне удивительным образом напоминает монашескую

²¹ Архив Калининой Л.В. Дальеконстантиновский р-н. Т.1. 26 (1). С. 18 (об).

²² Апостольник – головной убор православной монахини, представляющий собой головной платок, ниспадающий на спину и покрывающий грудь и спину.

²³ Сорока – женский головной убор, обычно состоящий из нижнего «волосника» с твёрдой основой под налобную часть («рогами»), мягкой верхней шапочки (существенно «сороки») и «позатыльника» в виде полосы ткани с завязками. Синоним «кички».

скуфью²⁴ (илл. 15, 16). Некогда крупные вышитые рога, пришитые вместо очелья, настолько редуцировались, что стали почти незаметными под шапочкой. Устройство этой сороки предполагает, что ранее головной убор состоял из трёх обычных для сорок отдельных деталей.

Золотная вышивка часто украшала традиционный костюм Арзамасского уезда, особенно в бывших соседних Чернухинской и Коваксинской волостях. Маркерами этих костюмов можно считать наличие чёрного шёлкового шнуря «витеяка», перевитого золотными нитями через небольшие промежутки, и подобные вышивки с несложным геометрическим орнаментом по чёрному шнурю.



Илл. 15. Жительница с. Чернуха Арзамасского р-на, участница ансамбля «Золотые узоры» в чернухинском костюме с сорокой. Автор М.А. Лёвкин. 2014 г. Фотоархив Калининой Л.В.

Илл. 16. Сёстры Филаретовы в праздничных костюмах с. Чернуха Арзамасского уезда. ГОМ 11207/17. Автор Б.С. Жуков. 1926 г. НГИАМЗ

Т.Р. Валькова, известный специалист по костюму, вместе с коллегами по студии «Русские начала» (г. Москва), записывала от жителей с. Чернуха, что у многих по домам были приспособления для изготовления витеяки и вышивок по шнурю²⁵. Местные жители, по всей видимости, тоже были причастны к созданию «дивной обряды», отчего в наше время возникает предание об отдельном местном монастыре. Шитьё имеет свои особенности, но в целом совпадает с арзамасской «школой». Чернухинский костюм конца XIX – начала XX вв., вышитый в одном стиле, с одинаковым рисунком на разных деталях: на «мышках»²⁶, женской сороке или девичьей «ленке»²⁷, сарафане, запоне²⁸, даже на концах пояса и на

²⁴ Скуфья – повседневный головной убор православного духовенства и монахов в виде небольшой круглой шапочки с четырьмя складками, образующим вокруг головы крест.

²⁵ Архив Калининой Л.В. Арзамасский р-н, с. Чернуха. Т.1. 41 (1). С.32. 03.10.2024.

²⁶ «Мышки» – наплечные украшения чернухинских «рукавов», т.е. отдельной верхней части рубах.

²⁷ «Лёнка, лентка» – девичий головной убор в виде широкой ленты, концы которой зашиты на затылке, очелье зашито двумя складками.

²⁸ Запон – передник, фартук.

верхней одежде с названием «штофный пониток»²⁹, предназначался для свадьбы и храмовых праздников, был самым дорогим. Плотный орнамент на основе розеток, стеблей и листьев заключён в рамки из различных цепочек. Вышивки часто выполнены почти без просветов фона, хотя основой служил малиновый штоф³⁰, а в более ранних вариантах иногда красный бархат³¹. В фонде НГИАМЗ есть несколько старинных чернухинских сорок с большими рогами, мышки и пояс с более ранними вышивками (предположительно, арзамасского шитья XVIII в.), выполненные с узорными прикрепами. Одновременно с нарядом для больших праздников бытовали детали «воскресного» костюма, перешитые из более ранних кафтанчиков и головок: вырезанные части заключались в новые рамки (илл. 17, 18). Множество таких предметов имеются в государственных и частных коллекциях. Очевидно, в Чернухе были, хотя и не бытовали косынки и кафтанчики, а также другие предметы нечернухинского костюма, например, повойники³², характерные для окрестных сёл Ковакса, Котиха, Селёма и др. (илл. 19). Откуда они брались? Думаю, из нереализованных изделий или заготовок, выполненных в мастерских Алексеевского монастыря. В 1994 г. в НГИАМЗ от митрополита Нижегородского и Арзамасского Николая поступила коллекция, состоящая из тринадцати вышитых целых и перешитых (чернухинских) деталей костюма, в которую входила также косынка первого типа и два повойника в разобранном виде (ГОМ 26466).



Илл. 17. Мышка с. Чернуха, перешитая из кафтанчика. ГОМ 26466/8.

Конец XIX – первая четверть XX в. НГИАМЗ

Илл. 18. Мышка из косынки. ГОМ 26466/5. То же

Многие жители Чернухи рассказывали, что новый костюм стоил воз пшеницы, которую привозили в монастырь. Нина Ивановна Курганова (1936 г.р.) вспоминала: «мать была сиротой, но в 16 лет дядя всё равно спроворили ей весь полный наряд». Это было в 1914 г.: «всё уже – заказать полностью костюм. Всё

²⁹ «Штофный пониток» – праздничный украшенный кафтан из штофа.

³⁰ Штоф – фабричная одноцветная шёлковая ткань с растительным рисунком в тон.

³¹ Бархат – шёлковая ткань с коротким, густым, низко остриженным ворсом.

³² Повойник – женский головной убор в виде мягкой шапочки.

шили... в Арзамасе в монастыре. В Арзамас грузят подводу зерна в мешках – воз. И можно было на этот воз сшить такой вот костюм. Воз пшеницы – это очень много. И все из кожи лезли, чтобы сшить своим дочерям. Старались сшить. А кто не может, это уж был бедняк. У нас не какое-нибудь крепостное село. Может, земли какие церковные... Где-то недалеко остатки от монастыря – может, камень какой. В Арзамасе...»³³.

Доктор исторических наук А.С. Петряшин в монографии «Арзамасские монастыри» приводит следующие данные: Алексеевской общине в 1870 г. «правительством были пожалованы... 280 га леса из Чернухинской казённой дачи» (Петряшин, 2010: 159). Автор сообщает также, что в Чернухе были лесопилка, пчельник и загородное помещение Алексеевского монастыря. Этот факт сегодня игнорируется местной старообрядческой общиной, члены которой продвигают утверждение, что «чернухинская обряда» вышивалась в старообрядческом монастыре, который существовал здесь или поблизости. В селе издавна жили как старообрядцы разных толков, так и последователи Русской православной церкви. В «Нижегородских епархиальных ведомостях» середины XIX – начала XX вв. публиковались материалы по обращению «из сект в православие» раскольников местными священниками действующей церкви³⁴. Предметов с подобными вышивками сохранилось много, деятельность старообрядческого монастыря с такими объёмами производства представляется невозможной в ситуации гонений. Подтверждений заявлению о старообрядческих корнях чернухинской вышивки современные старообрядцы не выдвигают.

У нас есть свидетельства, что золотошвейные работы велись в Чернухе при православном не старообрядческом монастыре. Характерный для соседних локальных традиций повойник поступил в фонды НГИАМЗ от Мухиной Галины Павловны (илл. 19). Она рассказала: «Моей прапрабабушки, Комаровой Евдокии Андреевны, вещи. Родилась и вышла замуж в Чернухе. Она работала при монастыре, золотошвейкой была. А монастырь был в селе Чернуха, православный. И в семье у нас старообрядцев не было... Переехали в Волчихинский Майдан за то, что обругала собиравшего яйца, выслали из Чернухи... Переехали, взяли с собой из Чернухи и костюм. Прапрабабушка, которая была золотошвейка, жила уже в Вол-Майдане, мы все...»³⁵.

Неоспоримыми свидетельствами являются записи в книгах Алексеевской общины о заказах на «золотошвейные туфли, шитые золотом рукава» (1874 г.), «косынки, пояс, платок, перчатки...» (1878 г.) (Бойкачёв, Панфилова, 2007: 225). «Шитые золотом рукава» характерны только для костюма Чернухи. Все перечисленные предметы с вышивками (кроме перчаток) мы видели в сёлах бывшей Чернухинской волости; например, туфли и пояс в с. Мотовилово (илл. 20, 21).

³³ Архив Калининой Л.В. Арзамасский р-н, с. Чернуха. Т.1. 6(4). С. 5 (об) – 6. 01.10.2012.

³⁴ См., например, «Нижегородские епархиальные ведомости» №10, 1894 г.

³⁵ Записано Калининой Л.В. от Мухиной Г.П. 1963 г. р. в НГИАМЗ 21.07.2022 г.



Илл. 19. Повойник. ГОМ 27630/1. Д. Волчихинский Майдан Арзамасского р-на.
Середина – вторая половина XIX в. НГИАМЗ

Илл. 20. Фрагмент туфли. С. Мотовилово Арзамасского р-на. Начало XX в. (?).
Частная коллекция

Илл. 21. Фрагмент пояса. С. Мотовилово. Начало XX в. (?). Частная коллекция

Таким образом, местом создания предметов с золотной вышивкой в стилистике Чернухинской волости можно считать Алексеевский монастырь с филиалом в с. Чернуха. Все пять рассмотренных нижегородских костюмных комплексов, связанные с косынкой первого типа вышивки как маркером золотошвейного промысла арзамасских монастырей, могли принадлежать представителям обеих конфессий.

Косынки «головки» второго типа вышивок по классификации Н.Т. Климовой могут быть определителем другого самобытного нижегородского промысла золотого шитья XIX – начала XX вв. Вышивки «из бйти³⁶», золотых пряденых нитей, нитей фасонной крутки и блёсток. Мотивы узора здесь были не слишком разнообразны: цветочные розетки с ...лепестками округлых очертаний, виноградные гроздья, маленькие удлинённые листья» (Климова, 1983: 86). Характерны лёгкие завитки, волнообразный орнамент, полоса из «8»-образного узора по очелью. Косынки этого типа поступили в НГИАМЗ из г. Балахна, дд. Никулино, Пестово и Артемьево на валу Балахнинского, позже Городецкого уезда, а также с-цо Владимирово Семёновского, с 1922 г. Нижегородского уезда.

³⁶ Бить – плоская металлическая нить.



Илл. 22. Головка. ГОМ 19196/1. Поступила из д. Артемьево на валу в 1972 г.
Конец XIX – начало XX вв.



Илл. 23. Супруги Овчинникины. Г. Городец. Конец XIX в. Городецкий краеведческий музей

Илл. 24. Замужняя женщина из д. Кузьминка Нижегородской губ. и уезд, Ельинская вол. РЭМ

8764 – 459. Автор Б. Барро. 1866 г. РЭМ

Илл. 25. Фрагмент платка. ГОМ 14200. Поступил из д. Коробово Городецкого р-на в 1960 г.
как «молленный». XIX – начало XX в. НГИАМЗ

Большие вышитые золотом платки, которые старообрядцы надевали «на растоту»³⁷ (илл. 23, 24) в комплексе с косоклинным³⁸ сарафаном для богослужений или «под булавочку»³⁹ в остальных случаях, имеют похожую лёгкую вышивку, выполненную битью в прикреп по материалу, с некоторыми элементами, выделенными вышивкой по карте разными золотыми нитями, и тा�мбурным швом⁴⁰ прядеными нитями (илл. 25). Платки с вышивками этого типа тоже бытовали в Балахнинском, с 1922 г. Городецком, и в Нижегородском уездах.

К группе платков и косынок с вышивками битью примыкает группа по-войников, вышитых, в основном, канителью. Надевали их под платок. Один

³⁷ «На растоту», «на распуштиху», «на растото» – по кромке, распустив по спине прямые концы.

³⁸ Косоклинный сарафан – тип сарафана более старого кроя со вставленными по сторонам клиньями, часто с отдалкой по переду пуговицами и др.

³⁹ «Под булавочку» – квадратный платок перегибают по диагонали, по спине распускают треугольный конец, застёгивают под подбородком булавкой.

⁴⁰ Тамбурный шов или тा�мбур – свободный шов из петель, цепочкой выходящих одна из другой.

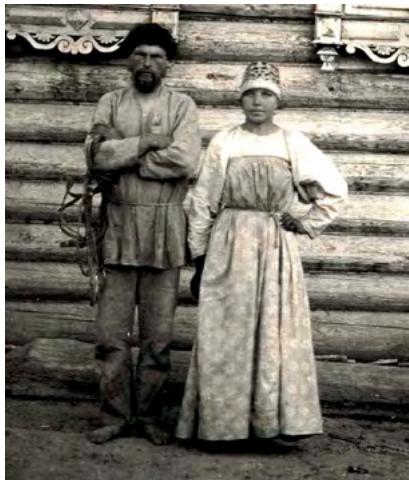
из таких головных уборов поступил вместе с косынкой «головкой» (илл. 22, 26). В большинстве случаев убор назван «повойником», но иногда бывает указано местное название «головка» или «кругляшка». Повойники этого типа отличаются донцем⁴¹, заложенным складками «ёлочкой». Складки и рельефная поверхность вышивки не позволяли лёгкому шёлковому платку соскальзывать с головы. Вышивка расположена в передней части, выполнена канителью круглого и ребристого сечения (трунцалом) белого и жёлтого металла, блёстками, иногда бисером и стеклярусом. Материалы использованы разные, но композиция обычно одинаковая: как правило, от центральной овальной фигуры в стороны отходят ветви. Всего в собрании НГИАМЗ девять платков и двенадцать косынок этого типа, двенадцать повойников, из них семь с золотной вышивкой (илл. 27). Повойники такого типа поступили из Городецкого уезда (дд. Лебедево, Сбоиха, Демидово) и с. Владимирское Нижегородского уезда.



Илл. 26. Повойник. ГОМ 19196/2. То же
Илл. 27. Повойники. XIX – начало XX вв. НГИАМЗ

На соседних территориях, в северо-восточных районах Нижегородской области, сто лет назад входивших в Варнавинский и Ветлужский уезды в составе Костромской губернии, бытовали другие головные уборы с вышивками разных типов. В 1925 – 1926 гг. в этих краях работал Северный отряд Антропологической комплексной экспедиции (АКЭ) под руководством Б.С. Жукова. Из «Ветлужской экспедиции» в областной музей кроме «кокошников и лент», «кичек» и «сашмур с твёрдым дном» поступили фотографии (илл. 28), рисунки и карты с ареалами бытования этих уборов и соответствующих терминов (ГОМ 2599).

⁴¹ Донце – верхняя часть женского головного убора, закрывающая макушку.



Илл. 28. Крестьяне около дома. Материалы этнографической экспедиции в Краснобаковский р-н под руководством Б.С. Жукова. ГОМ 11208/13. 1926 г.

Илл. 29. Девушки в традиционных костюмах д. Климово Уренского р-на. Фото из архива А. Цветкова. 1950 – 1970-е гг. Частная коллекция

В центре большинства орнаментов – «древо», от которого отходят гибкие ветви. В самую многочисленную группу можно выделить вышивки на девичьих лентах («связках»⁴²), кокошниках и повойниках, в которых иногда сочетаются вышитые по тонкой карте элементы с узорными прикрепами и без них по бархату или штофу. При сплошной вышивке с узорными прикрепами, по фону поверх холста и карты уложен настил из толстых нитей. Контуры обычно обведены золотыми нитями, часто с колечками из петель. Иногда вещи изготовлены из кусков, что позволяет думать об использовании готовых вышивок (илл. 30, 31, 32).



Илл. 30, 31. Фрагменты «ленты». ГОМ 10964. Поступила в 1925 г. из д. Мокроносово Уренского р-на (Варнавинского уезда). XIX в. НГИАМЗ

Илл. 32. Фрагмент «связки». Историко-краеведческий музей школы д. Михаленино Варнавинского р-на. Фотоархив Калининой Л.В. 2023 г.

⁴² Лента – девичий головной убор в виде широкой ленты с украшенной центральной частью. В Варнавинском р-не записано местное название «связка».

Разные предметы с разнообразными подобными вышивками встречаются в музейных коллекциях России. С большим мастерством вышиты ранние, возможно, XVIII в., характерные нижегородские кокошники с круглым гребнем и большими откосами (илл. 33, 34).



Илл. 33, 34. Кокошник. ГОМ 10880. Поступил из коллекции А.О. Карелина в 1929 г.
XVIII – XIX вв. НГИАМЗ

В с. Лапшанга Варнавинского уезда носили мягкие «кички» с гребнем окружной формы меньшего размера, украшенные по очелью позументом. Один головной убор, привезённый из «Ветлужской экспедиции», имеет простую вышивку на треугольном очелье, словно имитирующую позумент: по настилу выполнены зигзагообразные линии прикрепов. Судя по картам АКЭ, мягкие кички бытовали по правому берегу р. Ветлуги в Нижегородских пределах от Семёнова до северных границ бывшего Ветлужского уезда по обе стороны реки Ветлуги.

Архаичную сплошную вышивку с геометрическим орнаментом имеют кичкообразные⁴³ кокошники, сшитые из шерсти и кумача в виде мягкой шапочки с прямоугольным очельем. Такая кичка с названием «кокошка» поступила из д. Талица Пыщугской волости Ветлужского уезда (илл. 35). Термин «кокощка» известен в Костромской, Вологодской, Вятской и Томской губерниях (Мадлевская, 2022: 14).



Илл. 35. «Кокошка». ГОМ 585. Поступила из д. Талица Ветлужского уезда в 1926 г. НГИАМЗ
Илл. 36. «Сашмур». ГОМ 10929. Поступила из д. Плешково Ветлужского уезда в 1926 г.

⁴³ Кичкообразный кокошник – то же, что сорокообразный: в его состав входят рогатый волосник, мягкий чехол на него, часто с названием «кичка», и позатыльен; «хвост» собирается в затылье.

Севернее современной границы Ветлужского района были распространены «сашмурьи с твёрдым дном»⁴⁴. На круглом донце – ювелирная вышивка геометрического и стилизованного орнамента по сплошной карте. Такие же встречаются в музеях с указанием бытования в соседних Костромской, Вологодской и Вятской губерниях. В фонде нашего музея их шесть, из них с идентичной вышивкой геометрического орнамента – четыре. В декоре самшур не применяется чёрно-золотой шнур, но используется вышивка по верёвочке⁴⁵ (илл. 36).

Высоким уровнем мастерства отличаются стилизованные вышивки лент и кокошников, изначально вписанные в рамки конкретных изделий; они выполнены по сплошной толстой карте прядеными нитями с редким использованием бити и блёсток (илл. 37, 38). По некоторым сведениям, ленты такого типа бытовали в Шахунском районе, бывшем Ветлужском уезде.



Илл. 37. Вышивка девичьей ленты. ГОМ 1775/1. Аналогичная ГОМ 1775/2. Бытowała в Шахунском р-не. Конец XIX – начало XX вв. НГИАМЗ

Илл. 38. Кокошник («повоиник»). ГОМ 15947. Костромская губ. XIX в. НГИАМЗ

В музеях Уренского и Тонкинского районов (бывшего Варнавинского уезда) хранятся ленты, кокошники, повойники и туфли с несколько похожими орнаментами. Они вышиты на материале предмета нитками более низкого качества серебристого цвета, в более простой манере. Многие головные уборы подшиты по краю чёрным шнуром, похожим на «витейку», в отличие от предыдущих «первоклассных» аналогов.

Разнообразие головных уборов в Поветлужье связано с традициями переселенцев из северных и центральных регионов России, где были развиты золотошвейные промыслы. С XIV по XIX вв. здесь селились новгородцы, псковитяне, поморы с Северной Двины, вологжане, устюжане, галичане, вятичи, крепостные с рязанчины и тамбовчины, кимрян... Возможно, для промысла имела значение сделка опального наследника князей Львовых, «поменявшего» Баки, свою вотчину, на тверские Кимры, которые славились своими предпримчивыми ремесленниками: сапожниками и портными, после чего Баки были встроены в дворцовую инфраструктуру. Здесь ещё 100 лет назад бытовали «кички»⁴⁶

⁴⁴ Сашмúра, самшúра – женский головной убор с круглым твёрдым плоским верхом и мягким околышем, с задником и завязками. По верху в месте соединения проложен твёрдый валик.

⁴⁵ В прикреп по верёвочке – с подкладкой верёвочки, шнуря.

⁴⁶ Информация из доклада А.О. Гуляевой, гл. специалиста из отдела обеспечения РГАДА (г. Москва) «Как Баки на Кимры меняли» (из истории землевладений князей Львовых и Приказа Большого дворца в XVII в.»).

и была распространена фамилия «Кичешницин», т. е., «сын мастерицы, шьющей кички». Итак, после 1665 г. Баки принадлежали Москве. Д.В. Прокопьев упоминал, что для вышивки головных уборов «заготовки материала привозились из Москвы». Автор писал о промысле, который «жил в Варнавине на Ветлуге», а Баковская волость входила в Варнавинский уезд.

В Ветлужском уезде, исходя из «Отчёта по состоянию Костромской епархии» (ГАКО), действовал самостоятельный промысел. Известно, что д. Талица, откуда поступила вышитая «кокошка», входила в приход Покровской церкви в с. Покровское Хорошевской волости, которое было переименовано в с. Заветлужье, в дальнейшем Заветлужской волости. В селе располагалась женская монастырская община, которая на рубеже XIX – XX в. из всех обителей Костромской епархии выделялась «золотошвейным трудом». «Богородицкую общину, что Ветлужского уезда»⁴⁷ организовала крестьянка д. Малая Стрелка Никольского уезда Вологодской губернии А.И. Цымлякова, подав в 1896 г. прошение об открытии женской общины в приходе Покровской церкви. В 1917 г. монастырь был преобразован в женскую артель, в 1928 г. на её базе организован совхоз⁴⁸. Здесь, в северо-восточной части Ветлужского уезда, в конце XIX – первой трети XX вв. тоже могли создаваться головные уборы с вышивками.

На юго-западной границе Нижегородской области, сто лет назад входившей в состав Темниковского уезда Тамбовской губернии современной территории Вознесенского муниципального округа, даже бывшие крепостные крестьянки наряжались в золотые сороки с позатыльниками. На сороках с. Суморьево расположены три крылатые фигуры, средняя в позе «рожаницы», две крайние расположены в «ладьях» (илл. 39).



Илл. 39. Сорока. ГОМ 16005/2. Поступила из с. Суморьево Вознесенского р-на в 1962 г.

Илл. 40. Сорока. ГОМ 13819/2. Поступила из д. Вилки Вознесенского р-на в 1962 г.

В районе до сих пор помнят золотошвей, которые жили в с. Новосёлки: называют фамилии Сафоновых, Парадеевых. В НГИАМЗ имеются соответствующие легенды музейных предметов: «сорока сделана 18 лет назад, шитьё золотое из Новосёлок» (илл. 40); «кокошник мать надевала по праздникам и до последнего времени. Золотое шитьё сделано в Новосёлках» (илл. 41, 42).

⁴⁷ Отчёт о состоянии Костромской епархии за 1908 г. ГАКО. Ф. 130. Оп. 13. Д. 312. Л. 22 (об).

⁴⁸ Бадьина Н.В. Богородицкий женский монастырь Костромской губернии. https://www.kosarchive.ru/upload/bad'ina_n.v._-bogorodickij_zhenskij_monastyr'.pdf.



Илл. 41. Кокошник. ГОМ 13820/1. Поступил из с. Полховский Майдан в 1962 г.

Илл. 42. Позатыльник кокошника. ГОМ 13820/2. То же

К созданию этих предметов имеет определённое отношение известный в России Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь. В 2021 г. на III научно-практическом семинаре «Нижегородский традиционный костюм – опыт изучения и реконструкции» Е.Н. Бодряшкина из г. Саров выступила с докладом «История одного костюма», в основе которого легенды, которые ей удалось записать от внучек бывших владелиц подобных сорок. До революции, в 1916 г., в Дивееве у монахинь заказали сороку с. Суморьево, которую хозяйка носила почти до 1970 г. Другая история – о «барской сороке»⁴⁹: после революции, в 1919 г., «монахиня-черница» учила Сорокину Н.П. 1898 г.р. вышивать, чтобы она сама изготавлила сороку с. Бутаково, т.к. она собиралась в это село замуж.

Женские сороки и девичьи ленты здесь имеют одинаковые вышивки, характерные для локальных традиций. Наиболее распространена композиция из трёх вертикально расположенных бантообразных фигур и вертикальных столбиков из ромбов. Встречаются мотивы стилизованных «колосьев» с закрученными «усиками». Такие вышивки, по карте и по верёвочке, характерны для южнорусских комплексов Тамбовской, Рязанской, Орловской, Харьковской и др. губерний. Кокошники с. Новосёлки, Полховский Майдан и Линейка имеют сходство с однодворческими кокошниками этих губерний.

Одна из необычных сорок, вышитая «ростками с побегами», из штофа, хранится в Национальном музее Татарстана. В собрании НГИАМЗ имеется аналогичная сорока с таким же специфическим жёстким позатыльником; она поступила из с. Дивеево (бывшего Ардатовского уезда). В Казанском федеральном университете хранится её двойник: вышивка примерно в том же стиле, что и вознесенские предметы, но с мастерски выполненными узорными прикрепами по настилу из нитей (илл. 43, 44).

⁴⁹ Барская сорока – сорока «барских» сёл, некогда принадлежавших помещикам (в отличие от сорок с. Суморьево); отличается декором.



Илл. 43, 44. Сорока. ГОМ 21451/5. Поступила из с. Дивеево в 1981 г.

Элемент «солнечных» розеток в этом головном уборе – особенный. Однако он характерен и для других головных уборов из бывшего Ардатовского уезда. «Ардатовские» повойники составляют ещё одну группу однотипных головных уборов со специфической золотной вышивкой. В коллекцию НГИАМЗ поступило четыре повойника данного типа, один из них из с. Дивеево, остальные – из с. Ардатово. Золотная вышивка украшает очелье: снизу полоса с узорными цветными прикрепами в виде сетки; сверху узор, который можно назвать «солнце под радугой», вышитый в прикреп по ткани, и шестилепестковые розетки, вышитые по толстой карте.



Илл. 45. Повойник. ГОМ 22352/1. Поступил из г. Ардатов в 1983 г.

Илл. 46. Повойник. С. Атемасово Ардатовского р-на. Фотоархив Калининой Л.В. 2024 г.

В библиотеке с. Атемасово хранятся записи, сделанные со слов местной уроженки Чирковой Авдотьи Игнатьевны (1850 (?) – 1955 гг.). На её памяти здесь носили повойники, которые шили некие «специалисты»⁵⁰.

В собрание НГИАМЗ из сёл Ардатовского, Курмышского, Сергачевского уездов, с 1945 г. Сеченовского района Нижегородской области поступили двенадцать вышитых золотом кокошников в числе прочих похожих. Кокошники имеют характерную форму с паушами⁵¹; донце с затыльем и верх очелья вышиты прядеными нитями в прикреп, часто по карте с использованием узорных прикрепов. Большинство предметов напоминают арзамасские вышивки: «древа» с розетками и виноградными гроздьями, характерные для

⁵⁰ Архив Калининой Л.В. Ардатовский р-н. Т. 1. 2024.

⁵¹ Пауши – височные выступы на очелье кокошника.

кафтанчиков 1860-х гг. Однако некоторые немного отличаются техникой исполнения (более длинными стежками прикрепов) и разработкой основного орнамента более тонкими элементами (илл. 47, 48). В с. Верхнее Талызино Сеченовского м. о. Завьялова Альбина Васильевна 1941 г.р. уточнила места бытования кокошников: сс. Рогожка, Кочетовка, д. Шуваловка. В семье её бабушки было несколько кокошников – у всех дочерей разные. Дед её, купец, ездил торговать в Нижний Новгород и на базар в с. Порецкое, где тоже бытовали кокошники этого типа⁵². Сто лет назад Порецкое относилось к Алатырскому уезду Симбирской губ., ныне – к республике Чувашия. Такие кокошники встречаются в музеях Татарстана. Два кокошника из собрания РЭМ имеют мастерски исполненные, но специфические вышивки с крупными элементами стилизованных «древ», вышитых с богатыми узорными разделками прикрепов (Мадлевская. 2022: 218 – 219).



Илл. 47. Кокошники «сеченовского» типа. НГИАМЗ

Илл. 48. Кокошник. МБУК «Краеведческий музей им. И.М. Сеченова» с. Сеченово. 2024 г.

Итак, на сегодняшний день мы можем атрибутировать место создания круга предметов, относящихся к арзамасскому центру золотного шитья и большей части из них – к Алексеевской общине. Среди них отличается стиль, в создание которого внесли свою лепту крестьяне с. Чернуха, работавшие, в частности, с вышивками по чёрному шнуру. Специфические вышивки с использованием бити и канители на платках, косынках и повойниках, которые бытовали в центре губернии, следует рассматривать как образцы работы отдельного нижегородского золотошвейного центра. Маркером «варнавино-ветлужских» вышитых предметов может быть чёрно-золотой шнур. «Богородицкую общину, что Ветлужского уезда», можно рассматривать как возможный золотошвейный центр, в котором вышивали и крестьянские головные уборы. После упразднения монастырей золотошвеи обучали сельских мастериц, и промысел некоторое время продолжал своё существование, что, возможно, и было зафиксировано Д.В. Прокопьевым. В определении центров золотного шитья на данный момент наиболее перспективным представляется изучение монастырских золотошвейных промыслов в их связи с традиционным костюмом.

⁵² Архив Калининой Л.В. Сеченовский р-н. Т. 1. 65 (59). С. 42 (об) – 43 (об). 12.08.2024.

ЛИТЕРАТУРА

Бойкачёв М.В., Панфилова Н.В. Золотое шитьё арзамасских монастырей конца XVIII – XIX в. // Саровский летописец: материалы VII конференции / под ред. Степашина В.А. Арзамас. 2007.

Бойкачёв М.В., Панфилова Н.В. Золотое шитьё арзамасских монастырей и традиционный русский костюм Нижегородской губернии конца XVIII – XIX в. // Народное искусство. Русская культура и православие XVII – XXI вв. Традиции и современность. М. 2013.

Калинина Л.В., Гальцева О.В., Кузьмина Т.В. Сарафан. Шушпан. Одёжа. Образы Нижегородского Поволжья в быту и традиционном праздничном костюме. Альбом-каталог выставки. Н. Новгород, 2022.

Климова Н.Т. Народная вышивка Горьковской области. Рассказы о народном искусстве. Горький, 1983.

Мадлевская Е.Л. Женский головной убор кокошник. Москва, 2022.

Маркелов М.Т., Толстов С.П. К истории терюханской народной культуры. // Этнография. Под ред. В.Г. Богораза-Тана и др. №2. Кн. VI. 1928.

Мельников П.И. (Андрей Печерский). Дорожные записки. На пути из Тамбовской губернии в Сибирь / Полное собрание сочинений П.И. Мельникова (Андрея Печерского). Т. 12. Спб., М. 1898.

Петряшин А.С. Арзамасские монастыри. История, архитектура, хозяйственная деятельность XVI – XX вв. Монография. Арзамас. 2010.

Прокопьев Д.В. Художественные промыслы Горьковской области. – Репр. воспроизведение изд. 1939 г. Н. Новгород, 2022.

Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Том 4. Спб., 2006.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лада Владимировна Калинина – старший научный сотрудник Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника.

ИЗ ИСТОРИИ СУСАЛЬНОГО ПРОМЫСЛА МОСКВЫ И МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

A. В. Шатина

В отделе металла Государственного Исторического музея хранится уникальный комплекс инструментов сусального, или, как его еще называли, золотобойного промысла конца XIX – начала XX века, сохранившийся почти в полном составе. С помощью инструментов этого комплекса создавали сусальное золото, которое использовали при написании икон, покрывали купола и иконостасы, золотили вывески, декоративные элементы интерьеров и экстерьеров, мебель, рамы для картин и многое другое (Сусальное золото, серебро и двойник. Изложение производителей-экспонентов на московской промышленно-художественной выставке 1882 года. 1882. Москва: 6)¹. Несмотря на широкое применение сусального золота в прикладном искусстве, вопросы по истории его изготовления и техникам нанесения на предметы мало изучены. Сохранившиеся вещественные памятники, инструменты из коллекции музея и изученная литература помогают пролить свет на историю сусального промысла.

Комплекс сусального, или же золотобойного промысла включает в себя двенадцать предметов: весы (илл. 1.1), подводок для расковки серебра (илл. 1.2), подводок для расковки золота (илл. 1.3), снасть для расковки сусального золота (илл. 1.4), «подкроики» (илл. 1.5), нож (илл. 1.6), замшевая подушка на деревянной основе (илл. 1.7), молоток плоский (илл. 1.8), два молотка острых (илл. 1.9, 1.10), мерка линейка (илл. 1.11), деревянная колода «забой» (илл. 1.12).

Инструменты в составе комплекса поступили в Исторический музей из экспедиции ГИМ по Московской области 1956-го года из деревень Кузяево и Ульянки Дмитровского района. Часть инструментов принадлежала члену артели сусальщиков, основанной в 1912-м году в деревне Ульянки, Чернову Михаилу Васильевичу (илл. 2, пятый ряд, первый слева). Многие инструменты датируются концом XIX века, но хотелось бы отметить, что их форма была неизменна с середины XIX века вплоть до последней четверти XX столетия.

Артель возникла не на пустом месте. В литературе еще в 1880-м году деревни Дмитровского уезда упоминались как места, где имелось несколько мастерских, в которых вырабатывалось сусальное золото (Сборник статистических сведений по Московской губернии. Отдел хозяйственной статистики. Том VI. Вып. II. Москва. 1880: 245)².

¹ Сусальное золото, серебро и двойник. Изложение производителей-экспонентов на московской промышленно-художественной выставке 1882 года. Братьев А. и В. Князевых. Москва. 1882. Стр. 6.

² Сборник статистических сведений по Московской губернии. Отдел хозяйственной статистики. Том VI. Вып. II. Издание Московского губернского земства. Москва. 1880 г. Типография С.В. Гурьянова. С. 245.

История производства сусального золота в Москве и Московской губернии насчитывает несколько столетий. В 1682 году упоминаются мастера Оружейной палаты Кондратьев и Константинов, которым выданы золотые монеты для изготовления из них сусального листового золота для иконостасов и икон Донского монастыря (РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 51806 Л. 1 – 1 об)³.

В 1739 году была подана челобитная от московских купцов Семёна Иванова, Потапа Яковлева, Филиппа Лукина и Ивана Фёдорова о разрешении заведения первой в Москве фабрики сусального листового золота и серебра с предоставлением привилегии (РГАДА Ф. 277. Оп. 4. Д. 329. Л. 1 – 3)⁴. В 1753 году санкт-петербургскими купцами Алексеем Федотовым, Максимом Ванифантьевым, Петром Беляниным и московскими купцами Иваном Ветчинкиным и Иваном Бреховым в Москве была заведена еще одна фабрика сусального листового золота и серебра (РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 304)⁵. В 1755 году была открыта фабрика сусального золота и серебра Михаила Шорина с товарищами (РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 825)⁶. К XIX веку производителей сусального золота значительно прибавилось и из Москвы производство сусальных материалов распространилось в уезды Московской губернии. К концу XIX века на территории города остались мастерские по выработке дорогостоящего тяжелого сусального золота, листы которого были толще обычного и в основном шли на золочение куполов и прочих объектов, подверженных влиянию атмосферных явлений или неблагоприятной среды. Выработка более лёгкого сусального материала переместилась в уезды.

Переселившиеся в деревню мастера-сусальщики продолжали работать на московских хозяев, у которых обменивали выработанный сусальный материал на новое золото и плату за работу. Оплата была сдельная и рассчитывалась за выработку 17 книжек золота. В одной книжке было 60 листов сусального золота 9 × 9 см, переложенных папиросной бумагой. Стопка таких 17 книжек называлась «пределом». Средняя оплата за предел составляла пять-шесть рублей, но она зависела от спроса на товар: бывали времена, когда платили и три рубля, а бывало, что и девять. Один предел вырабатывался мастером полторы – две недели. В среднем за месяц мастер мог заработать до 14 рублей (Сборник статистических сведений по Московской губернии. Отдел хозяйственной статистики. Том VI. Вып. II. Москва. 1880: 241)⁷.

Для изготовления сусального золота нужна была особая мастерская. Это было отдельное помещение, ничего, кроме сусальных материалов, в нем изготавливаться не могло. Там поддерживалась идеальная чистота. Окна и двери всегда были плотно закрыты, чтобы не допустить ветра, сквозняков или мух, так как сусальный материал очень тонкий и достаточно даже неосторожного выдоха в сторону листа, чтобы его сдуло с подушки и смяло. Насекомые также могут испортить золото, испачкав или повредив его. Из-за закрытых окон и

³ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 51806 Л. 1 – 1 об.

⁴ РГАДА Ф. 277. Оп. 4. Д. 329. Л. 1 – 3.

⁵ РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 304.

⁶ РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 825.

⁷ Сборник статистических сведений по Московской губернии. 1880: С. 241.

дверей в мастерских во время работы обычно было очень жарко и душно. В летние дни труд мастеров был особенно тяжел, что отражалось на здоровье, особенно если учесть, что работа велась по 13 – 14 часов в сутки.

В мастерских в среднем работало пять – восемь человек, но бывало, что количество работников доходило и до 30 (Сборник статистических сведений по Московской губернии. 1880: 241 – 243)⁸.

Технология изготовления сусального золота, инструменты и организация помещений мастерских сусальщиков были практически неизменны до третьей четверти XX века. Пример такой мастерской можно увидеть на уникальной фотографии, сделанной во второй половине XX века и находящейся ныне в экспозиции Пошехонского народного историко-краеведческого музея (**илл. 3**) (Особую благодарность за предоставленную фотографию выражаем директору МУК «Центра сохранения и развития культуры» Пошехонского муниципального района Н.А. Беловой)⁹.

Названия инструментов были неизменны как минимум с 1754 года, о чем нам говорит реестр инструментов, отданных вологодским мастером Иваном Фёдоровым и отправленных в государственную Мануфактур-коллегию: «Деревянный забой, шесть снастей в которых ковалось сусальное листовое золото, серебро и двойник, молот железный, камень четырёхугольный, на котором ковалось золото в снастях» (РГАДА Ф. 277. Оп. 8.Д. 764. Лист. 2)¹⁰.

Сам процесс изготовления сусального золота и серебра был долгим и трудоёмким. Золото мастера закупали в тонких пластинах площадью 6 x 3 дюйма, которые назывались «жеребьями». Серебро продавали и в виде жеребьев, и в виде вальцованных лент. Пробы золота и серебра должны были быть высокими, иначе листы металла могли неравномерно расковываться и трескаться.

Купленный драгоценный металл мастер нарезал на совсем небольшие пластиинки и взвешивал на специальных весах. Коромысло таких весов было латунным, к нему на шнурах подвешивали лёгкие чаши, сделанные из рога (**илл. 1.1**).

Далее нарезанные и взвешенные пластиинки металла укладывали между листами особого пергамента по центру. Этот пергамент изготавливали из плевы печени крупного рогатого скота, которую особым образом «выквашивали» в бочках, благодаря чему плева обретала нужную эластичность. Каждую получившуюся плёнку высушивали, нарезали и подкрашивали. Процесс окрашивания называли *набивкой*. Специальные мастера посыпали влажный лист пергамента железной охрой и ладонью втирали ее, отчего листы принимали красновато-кровяной цвет. Реже листы *набивали* алеабастром, что придавало им белый цвет. Это нужно было для того, чтобы сусальный материал не прилипал к пергаменту во время расковки. Получившиеся листы пергамента сортировали по качеству: с прожилками, неравномерной толщины и прочими дефектами использовали на первом этапе расковки, а гладкие без дефектов использовали

⁸ Там же. С. 241 – 243.

⁹ Особую благодарность за предоставленную фотографию выражаем директору МУК «Центра сохранения и развития культуры» Пошехонского муниципального района Н.А. Беловой.

¹⁰ РГАДА Ф. 277. Оп. 8.Д. 764. Лист. 2.

на следующих этапах. От качества листов пергамента очень сильно зависело качество вырабатываемого сусального золота и серебра.

Листы пергамента соединяли по две штуки и между ними помещали пластинку металла. Далее эти листы со вложенными пластинками собирали в стопки и вкладывали в своеобразные кожаные конверты. На первом этапе расковки, как уже упоминалось, использовали листы пергамента худшего качества и стопки из таких листов назывались «подводком» (**илл. 1.2, 1.3**). В «подводке» золото и серебро как бы подводилось к этапу тонкой расковки. По центру «подводка» в течение трех часов наносили удары молотком с плоским бойком, периодически переворачивая конверт. Таким образом, все вложенные в подводок пластины металла одновременно плющились, расходясь во всю ширину листа пергамента. Молоток так и назывался «плоским» (**илл. 1.8**) и весил около двух кг.

Далее золото доставали, снова нарезали и укладывали в «снасть» (**илл. 1.4**). В снасти происходил процесс более тонкой расковки, а также окончательной отделки листов золота, поэтому качество листов пергамента здесь требовалось очень высокое. Молоток на этом этапе имел другую форму и назывался «острый» (**илл. 1.9, 1.10**). Боёк такого молотка был заострённой, слегка скруглённой формы. Молотком били по определённой схеме: от центра к краям, что позволяло лучше контролировать процесс расковки золота.

Выделкой снастей и подводков занимались далеко не все мастера-сусальщики. На листах снасти и подводка, поступивших в Исторический музей из Дмитровского уезда, были найдены печати синего и чёрного цвета производителей, которые упоминаются в литературных источниках как лучшие во второй половине XIX века по качеству и по количеству выделяемых снастей и подводков: Григорий Косенков (Новая слобода, Москва), С.Г. Жимарёв (на Арбате) и Гущин (в Дорогомилове) (*Федченко. Московское сусальное золото. Санкт-Петербург. 1861: 7*)¹¹. На пергаментных листах снасти было найдено еще несколько печатей, но определить производителей пока не удалось.

Весь процесс расковки происходил на специальной наковальне, которая изготавливалась из отполированного камня квадратной или прямоугольной формы и вкладывалась в деревянную основу в виде пенька (*Федченко. 1861: 11*)¹². В комплексе инструментов, хранящемся в Историческом музее, наковальня отсутствует, но подобные наковальни можно увидеть на фото мастерской «Красный золотобой».

Золото или серебро между расковками доставали из снастей или подводков и, чтобы стопка из листов пергамента во время этих действий не распадалась, использовали зажимы «подкрюки» (**илл. 1.5**), которыми её прихватывали с одной стороны. Получалась своеобразная книжка, из которой было удобно извлекать или в которую удобно вкладывать металл.

Извлечённые раскованные листы металла нарезали ножами (**илл. 1.6**) на специальных подушках (**илл. 1.7**). Нож мог быть обыкновенным, но очень хо-

¹¹ Московское сусальное золото. Г.П. Федченко. Санкт-Петербург. 1861 г. С. 7.

¹² Там же С. 11.

рошо заточенным, а вот подушка была не простая, а представляла собой деревянную дощечку с уложенными на ней тряпками или войлоком, обтянутую кожей замшевой стороной наружу.

Листы нарезали, отмеряя их особой меркой-линейкой (**илл. 1.11**). Делалась она самими мастерами, чаще всего из дуба. На ее конце и по сторонам на разном расстоянии находились зубчики и засечки. Этой же линейкой мастера накладывали на листы золота маленькие обрезки, чтобы закрыть свищи и трещины в листе.

В комплекс инструментов сусальщиков входил еще один важный предмет – «колода», или «забой» (**илл. 1.12**). Его делали в основном из берёзовой древесины, выдалбливая прямоугольное углубление и отверстия под клинья. В углубление забоя вкладывали снасти и подводки, зажимая их клиньями, как бы прессуя, и отправляли сушиться на печь. После такой процедуры золото выравнивалось и лучше ковалось. Здесь же прессовали и сушили книжки с готовым золотом, в результате чего они становились ровными и плотными. По этой же технологии выковывалось сусальное серебро и «двойник» (лист, состоящий из двух слоёв, с одной стороны золото, с другой серебро) (*Федченко. Московское сусальное золото. Санкт-Петербург. 1861: 11 – 16*)¹³.

Стоимость книжки сусального золота из 60 листов, где каждый лист был площадью чуть больше 9 x 9 см, зависела от толщины листов металла. То есть чем листы золота тоньше, при той же площади, тем вес благородного металла в книжке меньше, а значит цена ниже, и наоборот. Если веса золота в книжке было около грамма, то это тонкое, самое дешёвое, «лёгкое» золото, и цена его была чуть меньше двух рублей. Если вес 60 листов золота доходил до 4 грамм, а то и выше, то это самое дорогое – «тяжёлое», оно же толстое золото, и оно могло стоить больше пяти рублей за книжку. Конечно, между книжками с самым лёгким и самым тяжелым золотом были книжки другого веса с соответствующей стоимостью. Бывали книжки золота прямоугольной формы, но реже.

Найти в продаже сусальное золото в Москве не составляло труда. Оно продавалось в многочисленных магазинах и лавках на Ильинке, на Никольской, на Арбате и во многих других местах.

Толстое золото шло на золочение куполов, крестов и прочих архитектурных деталей, а более тонкое золото – на золочение элементов интерьеров, а также предметов декоративно-прикладного искусства и даже употреблялось в пищу (упоминания о таких лакомствах можно встретить на страницах произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина «Главные лакомства: мятый, мокрый чернослив, белый изюм, тоже мятый и влажный, пряники медовые, изображающие лошадей, коров и петухов, с налепленным по местам сусальным золотом, цареградские рожки, орехи, изобилующие свищами, мелкий крыжовник, который щелкает на зубах и т. д.» (*Салтыков-Щедрин. Пошехонская старина. Том 17. Москва. 1975: 86*)¹⁴ или И.С. Тургенева «Глупо смеяться и ласково мыча, протягивал он ей пряничного петушка, с сусальным золотом на хвосте и крыльях» (*Тургенев.*

¹³ Московское сусальное золото С. 11 – 16.

¹⁴ Пошехонская старина. М.Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в двадцати томах. Том 17. Москва. 1975. С. 86.

Муму. Москва. Б/г: 11)¹⁵. Двойник же предназначался для церковных свечей и книжных переплётов, а серебро шло на подносы, зеркала и другие изделия.

У позолоченных сусальным золотом поверхностей, будь то дерево, металл, стекло и прочее, есть ряд характерных особенностей, которые включают в себя не только цвет и блеск золота, но и форму его листа и нюансы наложения на предметы. Поскольку технологий золочения много и их описание – это обширная и отдельная тема, здесь остановимся на особенностях формы сусального листа на предметах. Если купола или какие-то другие крупные предметы покрывают целыми листами и на старых куполах и крестах мы можем увидеть характерные «квадраты», то для того чтобы покрыть предметы небольшие или рельефные, золото нарезается полосами, более мелкими квадратами, прямоугольниками, треугольниками разной величины в зависимости от формы детали, которую нужно позолотить. Но при этом всегда будут прямые линии срезов, и чёткие углы. Иногда, при наложении на поверхность, лист сусального золота может замяться или порваться, тогда можно увидеть замятый или рваный край.

На свежепозолоченной поверхности мы не увидим ни стыков, ни заплаток. Но со временем слой золота может немного истереться, и эти особенности будут хорошо читаться. Например, на футляре-киоте восьмиконечного медного креста XIX в. (илл. 4.1) имело место наложение одного листа золота на другой (илл. 4.2), так что получился двойной слой золота, соответственно, это место оказалось более стойким к истиранию, и мы видим характерную вертикальную полосу.

На позолоченной раме от герба Шелапутиных, XIX в. (илл. 4.3) можно заметить квадратные заплатки из сусального золота (илл. 4.4). Вероятно, мастерставил их, потому что при золочении образовались разрывы, которые нужно было закрыть. И здесь тоже получился двойной слой золота и эти места лучше сохранились. Подобное встречается и на мебели, и на других позолоченных предметах.

Внутренняя фигурная рамка вывески гастрономической лавки «ВЕТЧИНА//КОЛБАСА» второй половины 1910-х гг. (илл. 4.5) тоже показывает специфику работы с сусальным золотом: по всей видимости, неровный край позолоты был выровнен наложением поверх золота черной краски, но со временем она местами отслоилась, обнажив позолоту (илл. 4.6); угол сусального листа вышел за пределы отведенного ему места (илл. 4.7); лист сусального золота образовал характерный неровный, «замятый» край (илл. 4.8).

При золочении букв и орнаментов по уже выкрашенному фону случалось так, что золотой лист приклеивался не только к намеченным буквам, но и частично к фону, выходя за границы рисунка. При расположивке большая часть налипшего на фон золота удалялась, но некоторое его количество могло остаться, как, например, на вывеске «КАЗЕННАЯ ВИННАЯ ЛАВКА // №105» 1900 – 1914 гг. (илл. 4.9, 4.10).

Важно отметить, что подобные особенности могут встречаться и на предметах, покрытых имитацией сусального золота – поталью, или, как ее еще называли – «шумихой» (Федченко. Московское сусальное золото. Санкт-Петербург.

¹⁵ Муму. И.С. Тургенев. – Москва: Издательский Дом Мещерякова. С. 11.

1861: 4)¹⁶. Это сплав меди с цинком, обладающий значительной ковкостью, что позволяет получать листы по толщине приближенные к листам сусального золота, однако они всегда будут толще и менее пластичны. На предметах поталь никогда не выглядит идеально гладкой, всегда можно увидеть множественные складки, трещины и ярко выраженные границы листов. Кроме того, поталь всегда закрыта лаком, так как это медный сплав, подверженный процессам окисления на открытом воздухе. По тем же причинам поталь не принято использовать для покрытия внешних архитектурных деталей.

Изучение комплекса инструментов сусального или золотобойного промысла дает возможность детально изучить историю и технологию изготовления сусальных материалов, а особенности формы сусального листа и его наложения на поверхности позволяют определить способ золочения памятников архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Дальнейшее изучение темы связано с выявлением местных сусальных и позолотных производств и круга их изделий, что в перспективе позволит более точно атрибутировать многие позолоченные памятники из металла, дерева, кожи и других материалов, а также расширить представление об истории промысла в нашей стране.

ЛИТЕРАТУРА

МУК «Центр сохранения и развития культуры» Пошехонского муниципального района. Фото.

РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 51806.

РГАДА Ф. 277. Оп. 4. Д. 329.

РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 304.

РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 764.

РГАДА Ф. 277. Оп. 8. Д. 825.

Салтыков-Щедрин М.Е. Пошехонская старина. Москва. 1975. Том 17.

Сборник статистических сведений по Московской губернии. Отдел хозяйственной статистики. Издание Московского губернского земства. Москва. Типография С.В. Гурьянова. 1880. Том VI. Вып. II.

Сусальное золото, серебро и двойник. Изложение производителей-экспонентов на московской промышленно-художественной выставке 1882 года. Братьев А. и В. Князевых. Москва. 1882.

Тургенев И.С. Муму. – Москва: Издательский Дом Мещерякова. б/г.

Федченко Г.П. Московское сусальное золото. Санкт-Петербург. 1861.

¹⁶ Московское сусальное золото... С. 4.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Комплекс инструментов сусального промысла конца XIX – начала XX вв. из коллекции ГИМ.



Илл. 1.1. Весы (ГИМ 91801/314-316 ММ 15762/1 – 3)



Илл. 1.2. Подводок для расковки серебра (ГИМ 91801/294 МЖ 11546)



Илл. 1.3. Подводок для расковки золота (ГИМ 91801/295 МЖ 11547)



Илл. 1.4. Снасть для расковки сусального золота (ГИМ 91801/293 МЖ 11545)



Илл. 1.5. «Подкрюки» (ГИМ 91801/183 МЖ 4334)



Илл. 1.6. Нож (ГИМ 91801/186 МЖ 4337)



Илл. 1.7. Замшевая подушка на деревянной основе (ГИМ 91801/185 МЖ 4336)



Илл. 1.8. Молоток плоский (ГИМ 91801/180 МЖ 4331)



Илл. 1.9. Острый молоток (ГИМ 91801/182 МЖ 4333)



Илл. 1.10. Острый молоток (ГИМ 91801/181 МЖ 4332)



Илл. 1.11. Мерка линейка (ГИМ 91801/184 МЖ 4335)



Илл. 1.12. Деревянная колода «забой» (ГИМ 91801/292 МЖ 10743)



Илл. 2. Работники артели супальщиков в её пятнадцатилетний юбилей. 1927 г.
Дмитровский район Московской области. Фото хранится в отделе ИЗО
Государственного Исторического музея (ГИМ 91801/24 И IX 1766)



Илл. 3. Мастерская предприятия «Красный золотобой» города Пощеконье. 1960-е гг. Фото из коллекции Пощеконского народного историко-краеведческого музея

Илл. 4. Предметы, позолоченные сусальным золотом, из коллекции ГИМ и их фрагменты.



Илл. 4.1. Футляр-киот. XIX в. от креста восьмиконечного (ЭМ 4279/2)



Илл. 4.2. Фрагмент. Футляр-киот. XIX в. от креста восьмиконечного (ГИМ 105583/2)



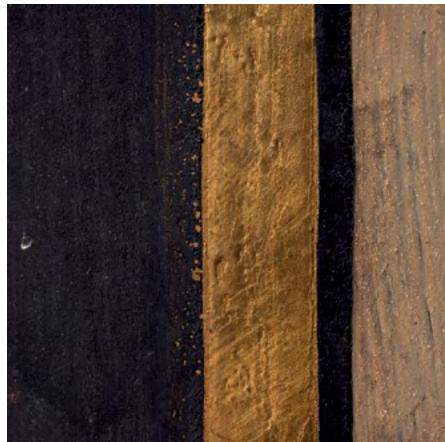
Илл. 4.3. Рама от герба Шелапутиных. XIX в. (ГИМ 68257/19514 БИС 1097/2)



Илл. 4.4. Фрагмент. Рама от герба Шелапутиных. XIX в. (ГИМ 68257/19514 БИС 1097/2)



Илл. 4.5. Вывеска гастрономической лавки «ВЕТЧИНА//КОЛБАСА». Вторая половина 1910-х гг. (ГИМ 109434 МЖ 10893)



Илл. 4.6. Фрагмент. Вывеска гастрономической лавки «ВЕТЧИНА//КОЛБАСА».
Вторая половина 1910-х гг. (ГИМ 109434 МЖ 10893)



Илл. 4.7. Фрагмент. Вывеска гастрономической лавки «ВЕТЧИНА//КОЛБАСА».
Вторая половина 1910-х гг. (ГИМ 109434 МЖ 10893)



Илл. 4.8. Фрагмент. Вывеска гастрономической лавки «ВЕТЧИНА//КОЛБАСА».
Вторая половина 1910-х гг. (ГИМ 109434 МЖ 10893)



Илл. 4.9. Вывеска «КАЗЕННАЯ ВИННАЯ ЛАВКА // №105» в деревянной раме. 1900 – 1914 гг.
(ГИМ 49339 МЖ 11417)



Илл. 4.10. Вывеска «КАЗЕННАЯ ВИННАЯ ЛАВКА // №105» в деревянной раме.
1900 – 1914 гг. (ГИМ 49339 МЖ 11417)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Анастасия Вячеславовна Шатина – младший научный сотрудник Отдела металла Государственного исторического музея.

СТАЛИНСКИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ В.И. ЛЕНИНА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

З.М. Рубинина

В конце 1993 г. на основании распоряжения Президента РФ № 731/РП от 12 ноября собрание ликвидированного Центрального музея В.И. Ленина (ЦМЛ) было передано Государственному историческому музею. С этого времени началось постепенное включение коллекций этого ведомственного музея в Музейный фонд РФ. В том числе, фотографического собрания ЦМЛ.

Надо сказать, что в Центральном музее В.И. Ленина коллекция фотографий была (на период конца 1993 г.) разделена на шесть фондов преимущественно по тематическому принципу, а именно: «В.И. Ленин и семья Ульяновых»¹, «Места, где жил и работал В.И. Ленин»², «Соратники В.И. Ленина, политические, государственные и военные деятели»³, «Траурные дни в СССР и за рубежом в связи со смертью В.И. Ленина»⁴ и «Фотографии. Разные»⁵. Также к числу фотографических коллекций ЦМЛ относился недолго просуществовавший в 1950-е гг. спецхран, сохранивший шифр и действующую инвентарную книгу. К слову, в ГИМ все они, а также фотодокументы, записанные только в книги поступления ЦМЛ, и в принципе не учтенные, были объединены в единую коллекцию фотографий отдела собрания фондов музея В.И. Ленина (ФМЛ), аккумулирующую фотографические отпечатки и альбомы⁶.

Но в 1936 – 1957 гг. в Центральном музее В.И. Ленина существовали еще три тематические фотографические коллекции: «Портретура И.В. Сталина», «Места пребывания И.В. Сталина» и «Траурные дни в связи со смертью И.В. Сталина». Узнать об этом можно было только из книг поступления ЦМЛ: коллекции, их шифры и инвентарные книги «исчезли» из иной учетной документации музея. Это случилось в 1957 г. во время борьбы с последствиями «культы личности» и, надо сказать, касалось не только фотографического собрания ЦМЛ. Вместе с указанными коллекциями был спрятан комплекс фотографий «Соратники И.В. Сталина», о происхождении и составе которого ниже.

«Сталинские фотоколлекции» Центрального музея В.И. Ленина музеефицированы недавно и мало известны научному и профессиональному сообществу.

¹ В настоящее время – в составе коллекции фотографий отдела собрания фондов музея В.И. Ленина ГИМ: ГИМ 111887/1-1055. ФМЛ ФОЛ-8226-ФМЛ ФОЛ-9280.

² В настоящее время: ГИМ 111718/1-2227. ФМЛ ФОЛ-4761-ФМЛ ФОЛ-6987.

³ В настоящее время: ГИМ 111951/1-1000. ФМЛ ФОЛ-10127-ФМЛ ФОЛ-11126.

⁴ В настоящее время: ГИМ 111750/1-650. ФМЛ ФОЛ-6988-ФМЛ ФОЛ-7637.

⁵ В настоящее время: ГИМ 111287/1-1730. ФМЛ ФОЛ-846-ФМЛ ФОЛ-2575.

⁶ ФМЛ ФОЛ-1-ФМЛ ФОЛ-23500. Подавляющее большинство предметов коллекции оцифровано и потом доступно для просмотра в онлайн-коллекции ГИМ на сайте музея. URL: https://catalog.shm.ru/entity/OBJEST?fund_ier=647136859_647756769 д.о. 15.11.2024.

При этом речь идет по большей части о прижизненном собрании фотодокументов И.В. Сталина в главном партийном музее СССР, созданном во время его правления (1936 г.). Именно поэтому данная статья посвящена этим фотографиям. Следует подчеркнуть, что рассматриваются только сложившиеся в ЦМЛ тематические комплексы фотографических отпечатков. Негативы сталинской тематики и фотографии в составе коллекции «Личные вещи и подарки И.В. Сталина» ФМЛ – за рамками этой статьи.

В составе указанных комплексов, за исключением коллекции «Траурные дни в связи со смертью И.В. Сталина», как позитивы-копии, так и винтажные отпечатки, сделанные с негативов-оригиналов (в том числе, авторские). Происхождение предметов различное, во многих случаях источник поступления неизвестен, что, к сожалению, типично для учетной документации ЦМЛ 1930 – 1950-х гг.

Основной по содержанию и наибольшей по количеству среди указанных коллекций является собрание индивидуальных и групповых фотопортретов И.В. Сталина⁷.

Коллекция состоит из 1896 фотографических отпечатков. В совокупности, это визуальная биография И.В. Сталина с детства по 1952 г. Включает как индивидуальные портреты разных лет жизни, так и групповые, в том числе, сделанные на различных официальных мероприятиях. В частности, на II Всесоюзном съезде колхозников-ударников, VIII Всесоюзном съезде Советов, Потсдамской конференции и др. Т.е. в ряде случаев речь идет о знаковых мероприятиях для СССР и не только. На многих изображениях коллекции И.В. Сталин запечатлен с другими известными историческими личностями: своими соратниками (В.М. Молотов, К.Е. Ворошилов, С.М. Киров, М.И. Калинин и др.), зарубежными деятелями (У. Черчилль, Г. Трумен, М. Ракоши и др.).



Илл. 1. Всесоюзный трест фотографии и фотопромышленности «Союзфото». И.В. Сталин и Г.К. Орджоникидзе в группе делегатов XVI съезда ВКП/б/. 1 – 13 июля 1930 г. СССР, г. Москва. Серебряно-желатиновый отпечаток. 22,7 x 17 см (с полями); 22,3 x 16,3 см (без полей). ГИМ 116522/350. ФМЛ ФОЛ-21240. ГК 48253218

⁷ ГИМ 116522/1-1882. ФМЛ ФОЛ-20891-ФМЛ ФОЛ-22772; ГИМ 116740/1-14. ФМЛ ФОЛ-22773-ФМЛ ФОЛ-22786.

Значительная часть отпечатков – позитивы-копии. Но они обладают несомненной ценностью, поскольку позволяют представить, какие изображения И.В. Сталина в середине 1930-х – середине 1950-х гг. считались достойными хранения и (частично) экспонирования⁸ в собрании ЦМЛ. Более того, среди этих позитивов-копий – продукция Всесоюзного треста фотографии и фото-промышленности «Союзфото» и Фотохроники ТАСС, т.е. наиболее мощных и качественных среди учреждений, создававших и распространявших фотографические отпечатки в период правления И.В. Сталина.

Безусловно, в составе коллекции есть также винтажные (в том числе, авторские) отпечатки. Например, большеформатные, в большинстве случаев в рамке под стеклом фотографии начальника охраны Сталина Н.С. Власика 1930-х гг. (преимущественно 1935 г.), запечатлевшие И.В. Сталина с его детьми, с автографами автора. 80 отпечатков разных лет поступили после смерти И.В. Сталина от его дочери.



Илл. 2. Николай Сидорович Власик (1896 – 1967).
И.В. Сталин с сыном Василием и дочерью Светланой
на северной террасе Ближней дачи в Кунцево. 1935 г. СССР,
Московская обл. Серебряно-желатиновый отпечаток,
картон, дерматин, стекло, металл, карандаш, рукопись.
25,5 x 31 см (рамка); 16,7 x 22,5 см (отпечаток). ГИМ 116522/887.
ФМЛ ФОЛ-21777. ГК 48252622

⁸ С одной стороны, речь идет о музейной коллекции, для которой важна экспозиционная аттрактивность. В этом контексте для фотографических отпечатков имеют значение размер и качество печати. С другой стороны, по указанным критериям многие фотографии коллекции портретов И.В. Сталина предназначались для хранения в фондах, а не для экспозиции.

Также в фотолаборатории ЦМЛ в 1947 – 1949 гг. было сделано более 800 отпечатков с кинокадров, причем, в тех случаях, где можно судить по перфорации, печатали с кинопленки раннего поколения. Киносъемки проводились на официальных мероприятиях, на фотопечать кинохроника, разумеется, не была рассчитана. Поэтому в ряде случаев можно говорить о «неофициальном в официальном», что важно применительно к фотосталиниане, поскольку И.В. Сталин, судя по фотопортретам разных лет, был достаточно консервативен как модель: позировал в довольно стандартных для практики фотографических ателье XIX – XX вв. позах, и имидж при помощи фотографии, в отличие от того же У. Черчилля, не выстраивал. Тем разнообразнее становится фотосталиниана ЦМЛ, благодаря отпечаткам с кинокадров. Неофициальные фотокадры в составе коллекции по большей части относятся к частной жизни И.В. Сталина и поступали от частных лиц (дочери и, вероятно, Н.С. Власика).



Илл. 3. И.В. Сталин в группе наблюдает за показом достижений воздушных спортсменов

Центрального аэроклуба во время воздушного праздника на Московском центральном аэродроме. 12 июля 1935 г. СССР, г. Москва. Серебряно-желатиновый отпечаток с кинокадра, картон (паспарту). 38,2 x 47,8 см (паспарту); 23,7 x 29,8 см (отпечаток с полями); 23,7 x 27,7 см (отпечаток без полей). ГИМ 116522/616. ФМЛ ФОЛ-21506. ГК 48243253

Многие фотопортреты были сделаны крупнейшими советскими фотографами, среди которых: Петр Адольфович Оцуп (особенно заметен его вклад в фотосталиниану 1920-х – начала 1930-х гг.), Иван Михайлович Шагин, Евгений Ананьевич Халдей, Сергей Иванович Лоскутов (в том числе – с автографами автора), Федор Иванович Кислов и др. Среди них позитивы-копии, но во многих случаях высокого качества, подчас приобретенные у авторов. Авторы большинства портретов неизвестны, что, к сожалению, типично не только для фотографического собрания ЦМЛ, но и для отечественного фотографического наследия в целом.

Сказанное справедливо относительно кинооператоров. В редких обратных случаях авторами киносъемок были такие известные операторы, как Владимир Семенович Ешурин, Григорий Алексеевич Донец, Михаил Федорович Ошурков, Иван Иванович Беляков и др.

Отдельно нужно сказать о ретуши, поскольку именно с этим средством вмешательства в фотографические изображения обычно ассоциируется фотосталиниана. На основании предметов данной коллекции можно изучать различные функции ретуши в сталинский период, а именно: техническая, считавшаяся необходимой для информационной печати, политическая, художественная, в том числе для создания высоко эстетического изображения, наконец, неудачная. Фотопортреты И.В. Сталина из собрания ЦМЛ позволяют поставить вопрос о моде на ретушь в сталинское время.

Иными словами, фотографии данной коллекции не только составляют официальную визуальную биографию одного из самых известных деятелей отечественной истории, созданную преимущественно при его жизни в главном ведомственном музее, причем эта визуальная биография нестандартна за счет отпечатков с кинокадров. Но среди фотографий данной коллекции – образцы продукции крупных организаций, занимавшихся фотопечатью (трест «Союзфото», Фотохроника ТАСС, фототека газеты «Правда» или издательства «Искусство»), произведения известных фотографов и кинооператоров. На фотографиях коллекции запечатлены мгновения знаковых и/или ярких событий, известные люди эпохи.

Помимо коллекции фотографических портретов И.В. Сталина существовали тематически связанные с ней комплексы фотодокументов, спрятанные вместе с фотосталинианой. Один из таких комплексов – «Места пребывания И.В. Сталина»⁹. Он состоит из 269 предметов, визуализирующих места, где проходила жизнь и деятельность И.В. Джугашвили (Сталина) преимущественно до революции.



Илл. 4. Яков Николаевич Халип (1908 – 1980).
Здание духовной семинарии в Гори
(Здание бывшего духовного училища, где
И.В. Сталин провел школьные годы).
1936 – 1949 гг. СССР, Грузинская ССР.
Серебряно-желатиновый отпечаток.
42 x 28 см. ГИМ 116742/17.
ФМЛ ФОЛ-23029. ГК 57275373

⁹ ГИМ 116742/1-269. ФМЛ ФОЛ-23013-23281.

В составе комплекса представлены следующие места съемки: Гори, Тбилиси, Батуми, иные населенные пункты Грузии, Баку, места ссылок И.В. Сталина (включая Ачинск, Вологду, Красноярск, Сольвычегодск, села Курейка, Монастырское, Нарым, Новая Уда, поселок Костино), сталинские места в Петербурге/ Петрограде, а также Барнаул, Рубцовск, Царицын и те места Московской области, где останавливался И.В. Сталин во время поездки на фронт в 1941 – 1942 гг.

Что касается происхождения предметов коллекции, то, например, довольно много позитивов-копий с оттиском штампа фототеки издательства «Искусство» на обороте. Фотографии «сталинских мест» Московской области – отпечатки с кинокадров, сделанные в фотолаборатории музея в 1949 г. Многие фотографии мест пребывания И.В. Сталина в Грузии поступили из филиала ЦМЛ в Тбилиси. Некоторые фотографии, запечатлевшие места ссылок, поступили в 1955 г. из дома-музея В.И. Ленина в селе Шушенское. Из существовавших в то время музеев И.В. Сталина также поступали фотографические отпечатки: например, в 1950 г. от директора дома-музея И.В. Сталина в Новой Уде поступили два позитива-оригинала с видами «сталинских мест» села, передавал фотографии музей И.В. Сталина в Ачинске.



Илл. 5. В.А. Дерябин. Вид на село Новая Уда с горы Киткай – любимого места прогулок И.В. Сталина во время ссылки 1903 г. 1949 – 1950 гг. СССР. Иркутская обл. Серебряно-желатиновый отпечаток. 17,3 x 23,5 см. ГИМ 116742/143. ФМЛ ФОЛ-23155. ГК 57269309

Источником поступления могли быть авторы фотографий. Так, в 1955 г. две работы, запечатлевшие «сталинские места» Новой Уды, поступили от фотокорреспондента сельскохозяйственной выставки В.А. Дерябина. Особо следует выделить 39 авторских отпечатков высокого качества, приобретенных музеем 27 декабря 1949 г. у знаменитого фотографа Якова Николаевича Халипа, запечатлевшего места пребывания И.В. Сталина на территории Грузинской ССР и Ленинграда. Съемка произведена в 1936 – 1949 гг. На обороте большинства отпечатков – автограф и пояснительные надписи автора (чернила, рукопись).



Илл. 6. Яков Николаевич Халип (1908 – 1980). Цулукидзский район.

Селение Губи – родина Цулукидзе. Общий вид сельского кладбища,

где на похоронах А. Цулукидзе выступал И.В. Сталин. 1936 – 1949 гг. СССР,

Грузинская ССР. Серебряно-желатиновый отпечаток, чернила,

рукопись. 19,5 x 28,7 см (с полями); 18,7 x 28,2 см (без полей).

ГИМ 116742/102. ФМЛ ФОЛ-23114. ГК 57269621

Как особенность данного комплекса следует отметить отсутствие, за редким исключением, фотографий «сталинских мест» советского периода, включая места поездок И.В. Сталина и Москву, которая не представлена вовсе.

Второй из взаимосвязанных с коллекцией фотопортретов И.В. Сталина комплекс фотодокументов – «Траурные дни в связи со смертью И.В. Сталина»¹⁰ состоит из 219 предметов, которые можно разделить на две группы с небольшими дополнениями.

¹⁰ ГИМ 116743/1-219. ФМЛ ФОЛ-23282-23500.



Илл. 7. Ф. Шевцов (Фотохроника ТАСС). Баку. 9 марта 1953 года.
У Дома Правительства Азербайджанской ССР в 12 часов дня, в момент похорон И.В. Сталина.
СССР. Серебряно-желатиновый отпечаток. 18,2 x 24,7 см (панорама). ГИМ 116743/90-91.
ФМЛ ФОЛ-23371-23372. ГК 57277028. ГК 57276984

148 фотографий – отпечатки с негативов Фотохроники ТАСС, выполненные в фотолаборатории Центрального музея В.И. Ленина в апреле-июне 1953 г., представляют из себя фотолетопись прощания с И.В. Сталиным в СССР: И.В. Сталин в гробу в Колонном зале Дома Союзов¹¹, советские государственные деятели и делегации республик СССР у гроба И.В. Сталина, прощание трудящихся с главой государства, траурные мероприятия в различных населенных пунктах СССР, начиная от Гори – родины И.В. Сталина и заканчивая, безусловно, Москвой. Снимки выполнены фотокорреспондентами Фотохроники ТАСС, среди которых такие известные имена, как: Наум Самойлович Грановский, Эммануил Ноевич Евзерихин, Василий Васильевич Егоров, Владимир Савостьянов и др.

Отпечатки 18 x 24 см выполнены единообразно на плотной матовой фотобумаге. Некоторые из них, скрепленные клейкой лентой, составляют панорамы для создания общего визуального образа того или иного мероприятия или сюжета. Эта практика типична для 1930-х – 1950-х гг. и тому немало примеров в коллекции фотографий ФМЛ ГИМ. Но обычно такие панорамы подробнее показывают со-

¹¹ Часть немногочисленных отпечатков этой тематики изначально была в спецхранилище ЦМЛ.

бытие или явление: общий вид завода, митинга и пр. В данном случае, помимо подобных панорам, представлены и несколько иные, показывающие, например, выступление оратора на митинге крупным планом и его слушателей одновременно.



Илл. 8. И. Баранов, П. Федоров (Фотохроника ТАСС). Ленинград. Траурный митинг в Н-ской части Советской Армии в связи с кончиной Председателя Совета Министров Союза ССР и Секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза Иосифа Виссарионовича Сталина. Выступает солдат А.В. Спиридовон. 6 марта 1953 г. СССР. Серебряно-желатиновый отпечаток. 13,7 x 31,5 см (панорама). ГИМ 116743/134-135. ФМЛ ФОЛ-23415-23416. ГК 57277031. ГК 57277044

Три отпечатка также были сделаны в фотолаборатории ЦМЛ с негативов Фотохроники ТАСС, но запечатлели траурные дни в Варшаве (ПНР). Нет данных, работали ли это фотокорреспонденты Фотохроники ТАСС или польских фотографов.

Три отпечатка поступили в ЦМЛ из музея В.И. Ленина в Праге через Л.А. Фотиеву¹² в 1955 г., на них запечатлены траурные мероприятия на Вацлавской площади (Прага) в день похорон И.В. Сталина 9 марта 1953 г. На обороте – оттиск штампа местного фотоагентства: Fotooddeleni ČTK Praha¹³ (Фотоотделение Чешского информационного агентства в Праге).

Наконец, 65 фотографических отпечатков поступили в июне 1953 г. из Института Маркса-Энгельса-Ленина при ЦК КПСС (ИМЭЛ), куда, в свою очередь, пришли из посольства СССР в Тегеране. На них запечатлены траурные мероприятия в посольстве, поток соболезнующих и тексты соболезнований. Автором фотографий является некий Новохатный (предположительно сотрудник посольства).

Примечательно, что в данном случае не ставилась задача показать траур по И.В. Сталину «от Москвы до самых до окраин», ограничившись отдельными предприятиями, городами и республиками СССР. Тема траура «за рубежом», скорее всего, изначально не планировалась, за исключением трех «польских» отпечатков. Иными словами, перед нами отрывки из фотолетописи траура по И.В. Сталину, отчасти предназначенные, возможно, для экспонирования в залах музея. Примечательно, что все предметы поступили в ЦМЛ в 1953 г.

¹² Лидия Александровна Фотиева (1881 – 1975) наиболее известна как личный секретарь В.И. Ленина в 1918 – 1924 гг. С 1938 г. работала в ЦМЛ.

¹³ ČTK – Česká tisková kancelář (Чешское информационное агентство).

Как уже было сказано, в Центральном музее В.И. Ленина существовал фотографический фонд «Соратники В.И. Ленина, политические, государственные и военные деятели», аккумулирующий фотопортреты многих соратников В.И. Ленина. В 1957 г., когда от борьбы с последствиями «культы личности» сотрудники ЦМЛ спрятали коллекцию фотопортретов И.В. Сталина и сопутствующие тематические комплексы, из коллекции «Соратники...» были изъяты и также спрятаны фотографии некоторых соратников И.В. Сталина, а именно: Н.А. Булганина (8 предметов), К.Е. Ворошилова (85 пр.), Л.М. Кагановича (47 пр.), Г.М. Малenkova (2 пр.) и В.М. Молотова (84 пр.). В результате появился комплекс фотографий «Соратники И.В. Сталина»¹⁴ из собрания ЦМЛ, который состоит из 226 предметов и включает в себя индивидуальные и групповые портреты указанных деятелей разных лет жизни.



Илл. 9. Петр Адольфович Оцуп (1883 – 1963), С.М. Буденный, М.В. Фрунзе и К.Е. Ворошилов «изучают карту». 1920 г. РСФСР, г. Ростов-на-Дону. Серебряно-желатиновый отпечаток. 17,8 x 23,5 см (с полями); 17 x 22,8 см (без полей). ГИМ 116741/132. ФМЛ ФОЛ-22918. ГК 57272813

Происхождение предметов в тех случаях, когда оно известно, разнообразно. Например, некоторые групповые портреты К.Е. Ворошилова периода Гражданской войны были пересняты с позитивов-оригиналов некого В.Е. Торопова в 1955 г.¹⁵ Несколько отпечатков поступили из ИМЭЛ. Некоторые кадры, запечатлевшие К.Е. Ворошилова, были в 1947 г. сделаны в фотолаборатории ЦМЛ с кадров кинохроники. В составе комплекса есть образцы продукции Всесоюзного треста фотографии и фотопромышленности «Союзфото».

¹⁴ ГИМ 116741/1-226. ФМЛ ФОЛ-22787-23012.

¹⁵ ГИМ 116741/209, 210. ФМЛ ФОЛ-22995, ФМЛ ФОЛ-22996; ГИМ 116741/215-217. ФМЛ ФОЛ-23001-ФМЛ ФОЛ-23003.

Особо следует выделить семь фотопортретов авторства Петра Адольфовича Оцупа (групповые портреты К.Е. Ворошилова 1920 г. и индивидуальный портрет В.М. Молотова, 1921 г.), поступивших в фонды ЦМЛ из фотолаборатории музея в 1954 г.¹⁶ Судя по качеству отпечатков (высокий уровень детализации изображения, видны пометы и недостатки сохранности негативов), они были сделаны с авторских негативов-оригиналов. К сожалению, не сохранились документы о передаче П.А. Оцупа негативов из личного архива музею на временное хранение для создания отпечатков, но, учитывая взаимодействие фотографа с Центральным музеем В.И. Ленина в 1950 – 1960-е гг., благодаря которому сохранились автографы на хранительских паспортах коллекции «В.И. Ленин и семья Ульяновых», были переданы на постоянное хранение в музей некоторые отпечатки, в фотолаборатории ЦМЛ с негативов-оригиналов П.А. Оцупа были сделаны отпечатки, запечатлевшие демонстрации 1917 г. в Петрограде, версия представляется весьма вероятной.



Илл. 10. Петр Адольфович Оцуp (1883 – 1963). Вячеслав Михайлович Молотов. 1921 г. РСФСР, г. Москва. Серебряно-желатиновый отпечаток. 21,5 x 15,6 см. ГИМ 116741/11. ФМЛ ФОЛ-22797. ГК 57277605

Если рассматривать все вышеописанные комплексы фотодокументов как версию визуальной биографии И.В. Сталина, сложившуюся преимущественно в годы его правления в главном партийном музее страны и включающую

¹⁶ ГИМ 116741/11. ФМЛ ФОЛ-22797; ГИМ 116741/131-133. ФМЛ ФОЛ-22917-ФМЛ ФОЛ-22919; ГИМ 116741/135-137. ФМЛ ФОЛ-22921-ФМЛ ФОЛ-22923.

вполне традиционные, хорошо знакомые хотя бы по иллюстрациям в биографической серии ЖЗЛ, составляющие (индивидуальные и групповые портреты протагониста, его родственники, круг общения, места жизнедеятельности, прижизненное и посмертное увековечивание его памяти, включая похороны и траур по протагонисту), можно выделить некоторые ее особенности, в том числе, в сравнении с визуальной биографией В.И. Ленина в ЦМЛ.

Во-первых, уверенное количественное превалирование фотопортретов протагониста, что, с одной стороны, объясняется долгим правлением И.В. Сталина. С другой стороны, почти половина этого комплекса – отпечатки с кинокадров, чье создание инициировано самим музеем. К слову, благодаря именно этим фотодокументам, визуализация жизненного пути И.В. Сталина по версии ЦМЛ получилась весьма неровной: одни события представлены крайне подробно (например, празднование 50-летия И.В. Сталина в кругу соратников или Потсдамская конференция), другие – крайне скрупульно (среди них – Тегеранская и Крымская конференции), третьи не представлены вовсе (в том числе, 70-летие протагониста).

Во-вторых, в составе указанного комплекса очень мало фотопортретов родных И.В. Сталина. Буквально один фотопортрет матери в трех экземплярах. Фотографии Надежды Аллилуевой – лишь групповые портреты вместе с И.В. Сталиным. Почти все фотопортреты детей (Якова, Василия и Светланы) авторства С.Н. Власика, одного периода и почти на всех этих фотографиях запечатлен также И.В. Сталин. С этим собранием резко контрастирует фотографическая коллекция ФМЛ «В.И. Ленин и семья Ульяновых», почти половину которой составляют фотопортреты членов семьи Ульяновых (родители, сестры, братья, зять) и Н.К. Крупской. Представлены даже родственники Надежды Константиновны по материнской линии, дети Д.И. Ульянова и потомки дальних родственников В.И. Ленина. Причем некоторые фотографии были переданы представителями семьи – Н.К. Крупской, Д.И. Ульяновым, племянниками М.Т. Елизарова и др. Безусловно, важно, что ульяновская фотоколлекция собиралась в течение долгих десятилетий после смерти В.И. Ленина, тогда как «сталинская» в 1957 г. исчезла из истории. Но ни при жизни И.В. Сталина, ни первые годы после его смерти, похоже, не ставилась задача визуализировать его родственные связи сколько-нибудь представительно.

Еще более сложная ситуация с представлением соратников. Прежде всего, речь идет только о друзьях и сотрудниках периода правления. Более того, поскольку коллекция «Соратники В.И. Ленина, политические, государственные и военные деятели» в период 1936 – 1957 гг., по сути, была одна на двоих вождей, то изъяли оттуда лишь несколько портретных комплексов, оставив «легальными» тех соратников И.В. Сталина, которых он пережил (А.А. Жданов, М.И. Калинин, С.И. Киров, В.В. Куйбышев). Собственно, не были изъяты абсолютно все комплексы фотопортретов переживших И.В. Сталина соратников (например, в составе коллекции «ленинских соратников» остались фотографии Н.М. Шверника). Поэтому для полноты этой главы визуальной биографии И.В. Сталина в ЦМЛ необходимо обращение к иным комплексам фотопортретов в составе коллекции.

Безусловно, в составе коллекции не представлены репрессированные, будь то соратники В.И. Ленина или И.В. Сталина.

Не менее важным представляется отсутствие портретов соратников дореволюционного времени. За исключением М.Г. Цхакая, не представлены учителя и соратники периода работы И.В. Джугашвили (Сталина) в Закавказье.

Примечателен в этом контексте также комплекс фотографий «сталинских мест», поскольку по неизвестной причине отрывочен: нет Москвы, крайне мало мест поездок периода правления. В основном, визуализированы места дореволюционной деятельности Сталина – Закавказье, Петербург, места ссылок. С одной стороны, фотографии Москвы этой тематики были неуместны в годы правления И.В. Сталина. Но в период с 1953 по 1957 гг. коллекция активно пополнялась. Более того, в ЦМЛ существовала высокопрофессиональная фотолаборатория, усилиями ее сотрудников как раз в 1930 – 1950-е гг. была создана обширная фотоколлекция «ленинских мест» Москвы и Московской области.

Вообще, сравнение двух фотоколлекций – «ленинских» и «сталинских» мест довольно любопытно. В первом случае речь идет о весьма представительном собрании, подробнейшим образом визуализирующем географию жизни В.И. Ленина в стране и за рубежом. «Белых птенов» там очень мало. Пожалуй, лишь Капри, да и тот обозначен фотографиями, подаренными представителями этого региона. «Сталинские места» – весьма фрагментарный комплекс. Но есть и объединяющая их особенность. За исключением небольшого количества фотографий «ленинских мест», поступивших в 1936 – 1937 гг. от Н.К. Крупской, все эти фотокадры были сделаны после того, как В.И. Ленин¹⁷ и И.В. Сталин побывали в этих местах. Т.е. визуальная география жизнедеятельности протагонистов в случае ЦМЛ достаточно символична и мало привязана к тому или иному периоду их жизни.

Особая статья в случае этих коллекций – фотографии музеев В.И. Ленина и И.В. Сталина с неизбежно реконструированными интерьерами, что, с одной стороны, создает иллюзию погружения в повседневную жизнь протагонистов, а с другой – представляет реконструкцию минувшей реальности их жизней. К слову, ни в одном из «сталинских» комплексов фотодокументов ЦМЛ так ярко не запечатлен «культ личности», как в рамках данного комплекса, сохранившего снимки мемориальных досок, посвященных И.В. Сталину.

Наконец, два траурных комплекса. «Траурные дни в СССР и за рубежом в связи со смертью В.И. Ленина» и «Траурные дни в связи со смертью И.В. Сталина». Примечательно, что в фотографическом собрании ФМЛ ГИМ увековечивание памяти В.И. Ленина представлено крайне фрагментарно, в отличие, например, от коллекции филокартии отдела. Что касается И.В. Сталина, корректно говорить об отсутствии подобных фотодокументов 1953 – 1957 гг. Иными словами, обе биографии в фотографиях заканчиваются траурными днями.

Если сравнивать содержание этих двух комплексов, то отличия между ними весьма примечательны. Во-первых, в изначальной фотоколлекции ЦМЛ фотографии В.И. Ленина на смертном одре и даже отчасти – в гробу в Колонном

¹⁷ Поскольку в составе коллекции есть фотографии усадьбы Горки 1900-х гг., то про «ленинские места» можно сказать, что также представлен период до пребывания Владимира Ильича в этом месте.

зале Дома Союзов входили в состав фонда «Фотографии. В.И. Ленин и семья Ульяновых», а коллекция сталинской портретуры заканчивалась 1952 г., т.е. наиболее поздними в собрании музея прижизненными портретами. Дело в том, что в период между 1936 г., когда был создан Центральный музей В.И. Ленина, и смертью И.В. Сталина в 1953 г., произошло изменение в менталитете, как минимум, сотрудников ЦМЛ: последним фотопортретом человека стал считаться последний прижизненный, а не посмертный, как полагали в XIX столетии.

Во-вторых, по этим двум траурным комплексам видно, какой путь прошла организация репортажной фотосъемки с 1924 г. по 1953 г. Если фотографии траурных мероприятий в связи со смертью В.И. Ленина в различных населенных пунктах СССР были собраны Комиссией ЦИК СССР по организации похорон В.И. Ленина в 1924 – 1926 гг. и в какой-то момент (возможно, при создании Центрального музея В.И. Ленина как отдельного от ИМЭЛ учреждения) попали в собрание музея, теперь владеющего наиболее представительной фотолетописью траура по Владимиру Ильичу за пределами Москвы и Петрограда¹⁸. В 1953 году уже не было необходимости собирать подобные фотографии по всей «одной шестой мира»: для освещения событий в масштабе всей страны существовала Фотохроника ТАСС со своими корреспондентами и со своей ведомственной фототекой, а также ЦГА КФФД как центр хранения фотолетописи СССР. ЦМЛ здесь уже может себе позволить не претендовать на полную фотохронику события, а сделать выборку из произведений фотокорреспондентов Фотохроники ТАСС, в том числе для экспозиционных целей (что объясняет большое количество панорам в составе именно этого комплекса).

Из сравнения «ленинских» и «сталинских» комплексов фотодокументов в составе коллекции фотографий ФМЛ ГИМ видно, насколько фрагментарны или неровны составляющие визуальной биографии И.В. Сталина по версии музея.

К тому же выводу можно прийти, сравнив фотосталиниану ЦМЛ с другими большими собраниями фотографий И.В. Сталина. Важнейшим из них является РГАСПИ как обладатель наибольшего количественно и наиболее разнообразного по составу собрания фотопортретов И.В. Сталина и его окружения¹⁹, включая родственников. С другой стороны, поскольку, по всей видимости, перед архивом не ставилась задача создать более-менее полную визуальную биографию И.В. Сталина, то отсутствует аналог фотоколлекции «сталинских мест». Совсем немного фотодокументов, запечатлевших похороны И.В. Сталина²⁰. Что касается второго обладателя большого массива сталинских фотографий – РГАКФД, то его особенностью является исключительно официальное происхождение фотодокументов.

Но при всей фрагментарности, при всей неровности собрания ФМЛ ГИМ, «сталинские фотографические коллекции» представляются интересными как официальная версия визуальной (точнее, фотографической) биографии

¹⁸ См.: РГАСПИ. Ф. 394. О. 1. Д. 1-757.

¹⁹ РГАСПИ. Ф. 558. О. 11 – 12. Родственники И.В. Сталина в индивидуальных фотопортретах представлены матерью (Ф. 558. О. 11. Д. 1671) и дочерью (Там же. Д. 1669, 1680, 1681).

²⁰ РГАСПИ. Ф. 558. О. 11. Д. 1684. Л. 1-30.

И.В. Сталина, созданная в главном партийном музее преимущественно в период правления Сталина. Одновременно, что представляется неожиданным, учитывая период и место формирования, эти коллекции мало подчинены единому плану в деталях – целые массивы отпечатков, как это было с фотографиями с кинокадров, пополняли ее по неведомым нам причинам. Какие-то тематические комплексы тщательно собирались, как это случилось с «траурной коллекцией», а какие-то оставались отрывочными («Места пребывания И.В. Сталина»). В этой непоследовательности, лишенной отчасти взаимосвязи с политической историей СССР, также содержится примечательная характеристика «сталинских фотографических коллекций» отдела собраний фондов музея В.И. Ленина ГИМ.

ИСТОЧНИКИ

ГИМ. Электронный каталог: [Электронный ресурс]. URL: <https://catalog.shm.ru/> д.о. 15.11.2024.

РГАКФД. Электронный фотокаталог: [Электронный ресурс]. URL: <https://photo.rgakfd.ru/> д.о. 15.11.2024.

РГАСПИ. Ф. 558. О. 11 – 12.

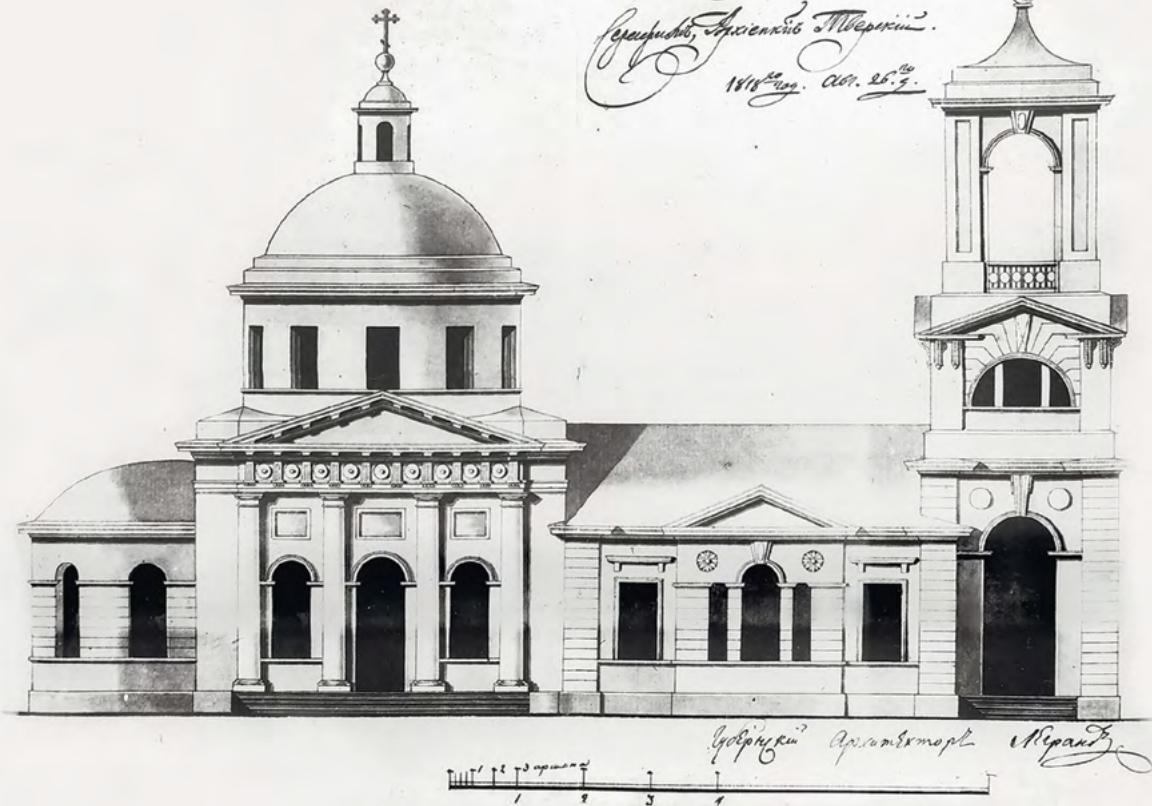
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зоя Максимовна Рубинина – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела собрания фондов музея В.И. Ленина Государственного исторического музея.

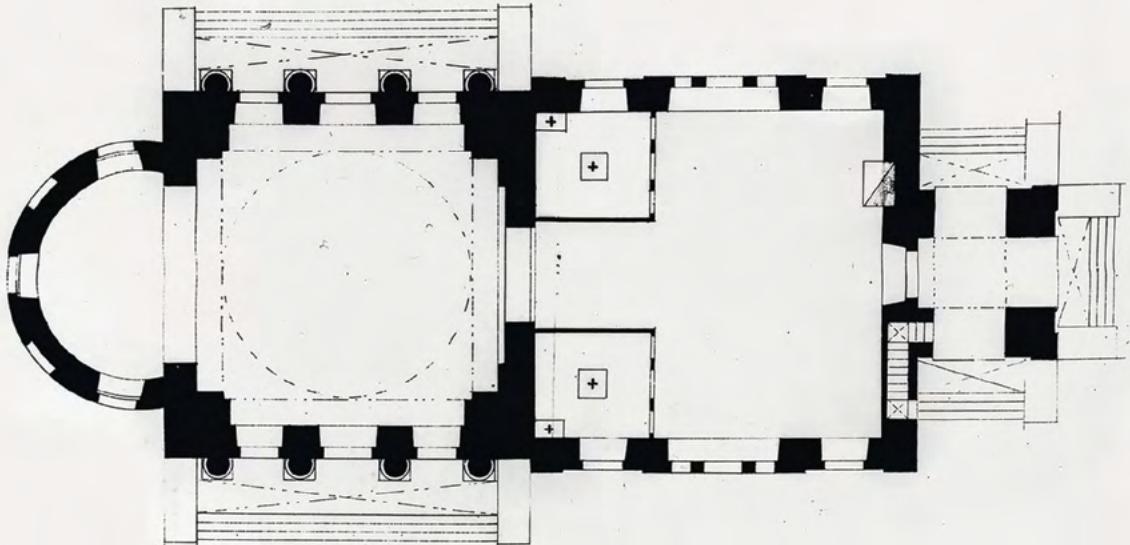
АРХИТЕКТУРА

по своему прошлому строит настоящий, упорядоченный, культурный, просвещенный, прославленный Твой домашний!

Сенату, Адмиралтейству
1818^{го} янв. Адм. 26.^{го}



no cehy nhamy, n



ЦЕРКОВЬ В СЕЛЕ БУДИМИРОВО ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ И АРХИТЕКТУРНАЯ ФОРМА СКРЫТОЙ РОТОНДЫ

А.Н. Яковлев

Церковь Благовещения в селе Будимиро (1819 – 1827) Калязинского района Тверской области является незаурядным памятником архитектуры русского ампира. Ныне полуразрушенный храм некогда обладал сложной и необычной композицией, главным элементом которой является частично сохранившаяся, но до сих пор эффектная колонная ротонда, формирующая пространства интерьера. При этом ротонда никак не обозначена на фасадах храма и обнаруживается только внутри. Архитектурная форма «скрытой» ротонды была довольно популярна в храмовом строительстве Российской империи рубежа XVIII – XIX вв. и вписывается в широкий архитектурный контекст, чему и посвящена данная статья.

История села и постройки хорошо прослежена по источникам и опубликована в Своде памятников Тверской области¹. Во второй половине XVIII – первой половине XIX вв. Будимиро принадлежало помещикам Ушаковым. В 1790 г. на средства генеральской дочери Натальи Федоровны Ушаковой построили новую деревянную Благовещенскую церковь с колокольней, сгоревшую в 1813 г.

В 1816 г. священник храма и прихожане представили в Консисторию проект новой каменной трехпрестольной церкви. Он был сочинён тверским губернским архитектором Н.Н. Леграндом-младшим². Изображённая на проекте церковь в стиле зрелого классицизма имела вполне традиционную для своей эпохи продольно-осевую композицию, состоявшую из храмового четверика, увенчанного купольной ротондой, полуциркульной апсиды, квадратной трапезной и трехъярусной колокольни с квадратным основанием. Фасад четверика украшался плотно прижатым к стене четырёхколонным портиком римско-дорического ордера под треугольным фронтоном. На фасадах трапезной выделялось окно-серлиана под треугольным фронтоном. Нижний ярус колокольни прорезали арочные входы. Второй полуярус освещался крупными термальными окнами и завершался полуфронтонами с парными кронштейнами. Третий ярус звона со стройными арками венчался вогнутой кровлей-колпаком, несущим яблоко с крестом. Однако этот проект не был реализован.

¹ Село Будимиро впервые упоминается в 1627 – 1629 гг. в Дмитровской Писцовой книге как вотчина дьяка Ивана Болотникова. Тогда здесь стояла деревянная шатровая церковь Благовещения с приделом Николая Чудотворца. В 1646 г. по Дмитровской Переписной книге село принадлежало стряпчему Борису Петровичу Воронцову. В 1678 г. имение перешло во владение стольника Дмитрия Федоровича Зыкова.

СПАМИР. Тверская область. Ч. 4. М.: Academia, 2015. С. 272 – 276. См. также: Добровольский И. Тверской епархиальный статистический сборник. Тверь, 1901. С. 318; ГАТО. Ф. 160. Оп. 1. Д. 16280. Л. 237; Д. 16302. Л. 345; Оп. 8. Д. 470, 476, 479, 503; Ф. 474. Оп. 2. Д. 348. Л. 160; РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 2053. Л. 3 – 4; Финогенов А.И. Паспорт на памятник: «Церковь Благовещения». Тверская обл., Калязинский р-н, село Будимиро. 2006. // Архив СПАМИР ГИИ МК РФ.

² ГАТО. Ф. 160. Оп. 8. Д. 479 (Дело о постройке каменной церкви в селе Будимиро, 1816 г.). СПАМИР. Тверская область. Ч. 4. М.: Academia, 2015. С. 273.

В 1819 г. помещик коллежский советник Николай Васильевич Ушаков представил иной, гораздо более необычный и эффектный вариант проекта³ с огромной ротондой-колоннадой, по которому храм и был выстроен к 1827 г. Автор Свода памятников Тверской области Г.К. Смирнов предполагает, что второй проект также был составлен Леграндом-младшим. Однако нам это представляется необоснованным.

Церковь имеет не совсем обычную продольную композицию. К мощному квадратному четверику в пять осей проемов с четырёхколонными фронтонными дорическими портиками по сторонам с востока примыкает более узкий прямоугольный алтарь (обстроен в 1875), а с запада узкий и продолговатый притвор в основании колокольни (перестроена в 1875) с четырёхколонным портиком на западном фасаде. Трапезная отсутствует, что совершенно нетипично для подобных сельских приходских церквей. Внутри из притвора попадаешь сразу в огромное пространство храма, окружённое монументальной внутренней колоннадой из 16 коринфских колонн (большинство капителей утрачены). Колоннада завершалась деревянным куполом (утрачен), возможно, на световом барабане также из дерева.

Архитектурный тип «скрытой» ротонды с колоннадой в интерьере.

На рубеже XVIII – XIX вв. получает распространение тип храмовых композиций, где ротонда слабо либо никак не выражена снаружи, зато играет главенствующую роль в интерьере. Причём в некоторых таких «скрытых» ротондах обязательно присутствует мотив внутренней колоннады, зрительно поддерживающей купол. В некоторых случаях лёгкая (нередко деревянная) конструкция купола действительно опиралась на колонны, но чаще купол опирался на стены, а колоннада лишь служила для украшения.

Кольцевая колоннада внутри ротондального объёма была довольно распространённым мотивом в европейской архитектуре Нового времени и часто вызывала ассоциации с образом Пантеона⁴. Хотя внутри самого Римского Пантеона и нет сплошной колоннады (а лишь пары колонн, вставленных в гигантские ниши), но многие проекты «пантеоноподобных» ротонд развивают этот образ. Среди популярных иконографических образцов XVIII в. этот мотив можно отыскать в проекте М.-Ж. Пейра (Marie-Joseph Peyre) для похоронной капеллы-ротонды изувража (1765)⁵. Ротонда с глухими стенами и куполом Пантеона, фланкированная обелисками, возвышалась на высоком подиуме-стилобате (внутри которого скрывалась крипта с надгробиями). В несколько гротескной по пропорциям постройке доминировали сплошь рустованные поверхности стройного цилиндрического объёма, контрастировавшие с несоразмерно маленьkim четырёхколонным портиком. Внутри ротонду опоясывала стройная ионическая колоннада, несущая внутреннюю оболочку двойного купола, увенчанную кессонами с пышными розетками. Проект Пейра, лежавший в русле конкурсных программ Французской Акаде-

³ Окончательный проект не сохранился.

⁴ Подробнее об этой теме см.: Яковлев А.Н. Антикизирующие церкви-ротонды эпохи классицизма. Часть вторая // Архитектурное наследство. Вып. 74. СПб., 2021. С. 51 – 75.

⁵ Peyre M.J. Oeuvres d'architecture. Paris, 1765. P. 5 – 6.

мии Архитектуры 1750-х гг., особенно важен тем, что, благодаря широкой популярности увража 1765 г., он стал известен и оказал влияние, в том числе на русскую архитектуру. Благодаря этому проекту тема внутренней круговой колоннады, несущей купол, стала прочно ассоциироваться с образом Пантеона. Аналогичная композиция применена в фантастическом колосальном проекте Ж.-Ф. Неффоржа для «Королевской библиотеки» (ок. 1780) с центральным ротондальным «пантеноноподобным» залом, окружённым колоннадой⁶.

В России строилось и проектировалось немало «пантеноноподобных» ротонд с внутренней колоннадой. Наиболее известные из них связаны с творчеством М.Ф. Казакова: это купольный **Екатерининский зал Сената в Московском Кремле** (1776 – 1787), который современники называли «Русским Пантеоном»⁷; и церковь **Царевича Дмитрия при Голицынской больнице в Москве** (1796 – 1801)⁸, созданная под влиянием нереализованного проекта И.Е. Старова для **мавзолея Г.А. Потёмкина** (1790-е)⁹.

Впрочем, помимо обобщённого образа Пантеона, в подобных проектах могли присутствовать и другие символические связи, например, с образом храма Премудрости или Минервы в виде колонного моноптера. Этот мотив явно прослеживается в образе зала Сената, скульптурная программа которого была посвящена прославлению Екатерины Великой в образе Минервы. Тема погребального сооружения также имела большое значение.

В архитектурном образе кольцевой колоннады могли присутствовать и масонские ассоциации. В этой связи можно вспомнить описание интерьера

⁶ Опубликован: Клименко Ю.Г. История архитектуры Франции эпохи классицизма и неоклассицизма. М.: «АрхитектураС», 2023. С. 202 – 203.

⁷ Проект (близкий к окончательному) хранится в Академии Художеств: НИМ РАХ. А19; опубликован: Власюк А.И., Каплун А.И., Кипарисова А.А. Казаков. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1957. С. 58 – 59; Матвей Казаков и допожарная Москва / авт.-сост.: З.В. Золотницкая, Т.В. Иванова. М.: Кучково поле Музейон, 2019. С. 90 – 91. См. также: Иванов П.И. О постройке Сенатского здания в Москве // ЧОИДР. [1864] Книга 4. М.: В Университетской типографии, 1864. С. 159, 184 – 185; Яковлев А.Н. Ротонда Сената в Московском Кремле. Архитектурная графика, иконография проекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 242 – 252.

⁸ Чертежи находятся в разных собраниях: ГНИМА. Р1-12291/24 – 37; ГЭ. ЭРР-8049, ЭРР-8918, ЭРР-8919-8920-8921, ЭРР-8922, ЭРР-8923, ЭРР-8924, ЭРР-8925, ЭРР-8926, ЭРР-8927, ЭРР-8928, ЭРР-8929; РГИА. Ф. 759. Оп. 95. Д. 92. Лл. 1-20. Опубликованы: Матвей Казаков и допожарная Москва / авт.-сост.: З.В. Золотницкая, Т.В. Иванова. М.: Кучково поле Музейон, 2019. С. 124 – 143, 300, 302 – 303. См. также: Сейдлер И.И. Московская Голицынская больница в ряду европейских больниц. Части 1, 2. М.: В Университетской типографии (Катков и Ко), 1865. Часть 3. М.: В Университетской типографии (Катков и Ко), 1869; Сто лет Голицынской больнице в Москве. 1802 – 1902. М.: Издание кн. С.М. Голицына, 1902. С. 145 – 185; Крашенинникова Н.Л. Ансамбль Голицынской больницы. Обмеры и исследования. М., 1955; Власюк А.И., Каплун А.И., Кипарисова А.А. Казаков. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1957. С. 256 – 280; ПАМ. Юго-восточная и южная части территории между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М.: Искусство, 2000. С. 298 – 304; Постернак О.П. К истории создания и освящения храма св. царевича Дмитрия при Голицынской больнице // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 4 (16). С. 143 – 161.

⁹ ГРМ. Р-3262. Атрибуция условна. Чертёж разреза ротонды имеет позднюю подпись: «Рисунокъ архитектора Старова», хотя авторство Старова не оспаривается. Н. Белехов и А. Петров считали, что это мавзолей Потёмкина, заказанный А.В. Браницкой, но не реализованный. Е.И. Гаврилова и А.В. Максимова в новом каталоге графики Русского музея ставят это под сомнение. Однако их версия о том, что это проект купольного зала Таврического дворца также неосновательна. См.: Белехов Н., Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М.: Издательство Академии Архитектуры, 1950. С. 127; Рисунок и акварель в России. XVIII век. СПб.: ГРМ, Palace Editions, 2005. С. 102.

масонской ложи «Избранного Михаила» в Петербурге, которая «изображала со всех сторон открытую, без потолка ионического ордена колоннаду...» в саду и под звёздным небом¹⁰.

Некоторые исследователи усматривают масонский смысл в архитектурном оформлении траурной декорации или «Каструм doloris» в форме ротонды, которая была сооружена в одном из залов Зимнего дворца по случаю **похорон Екатерины II и Петра III в 1796 г.**¹¹ Хотя, на наш взгляд, это довольно сомнительно. Как бы то ни было, новейшие исследования А.С. Корндорф¹² доказали, что автором архитектурного проекта этой декорации был Дж. Кваренги. «Печальная» декорация представляла собой открытую коринфскую колоннаду овальной формы вокруг гроба императрицы (рядом с которым позднее был поставлен гроб свергнутого ею супруга)¹³. Колонны несли антаблемент, который не имел завершения, таким образом, колоннада как бы открывалась в небо. Над гробами был подвешен чёрный тканый балдахин наподобие колокола с куполообразным верхом, увенчанный фибулой двуглавого орла. Ротонда была освещена пышно украшенными вазонами-подсвечниками, водруженными на карнизе колоннады, подвесными люстрами и торшерами. По углам находились четыре тумбы с треножниками для воскурений, украшенные рогами изобилия, щитами с вензелями покойных особ и прочей атрибутикой. Вид этой погребальной ротонды был зафиксирован на двух гравюрах неизвестных мастеров¹⁴, которые выпустили по приказу императора Павла.

Примечательно, что мотив фантастической купольной ротонды, окружённой колоннадой, присутствует и на акварели с изображением процессии переахоронения Петра III¹⁵. Ротонда является частью грандиозной архитектурной декорации, намеченной в полутонах на фоне многофигурной процессии. По всей видимости, эта декорация вымыщенная. Во всяком случае, трудно представить себе, чтобы гигантские колоннады и ротонду (пускай всё это была бы и бутафория) смогли возвести в сжатые сроки подготовки похорон. Здесь ротонда явно выступает в роли посмертного панегирического символа.

¹⁰ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. М.: Издательство «Жираф», 2001. С. 298.

¹¹ Сафонов М.М. Памятник удачного выстрела или? (Опыт масонской интерпретации павильона Орла в Гатчинском парке) // За гранью стиля: Оригинальное в искусстве. Материалы научной конференции. СПб.: Принт-лайн. 2007. С. 67 – 82.

¹² Корндорф А.С. *Le grand théâtre de la mort*. Джакомо Кваренги и погребальные церемонии императора Павла // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 96: Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893–27.06.1972). 2017 – 2018. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2018. С. 387 – 415.

¹³ Изначально, как выясняется, ротонда предполагалась лишь для одного гроба, и вся декорация была спешно переделана, когда уже по ходу похоронных церемоний Павел Первый решил поставить два гроба рядом. См.: Корндорф А.С. *Le grand théâtre de la mort*. Джакомо Кваренги и погребальные церемонии императора Павла // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 96: Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893 – 27.06.1972). 2017 – 2018. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2018. С. 387 – 415.

¹⁴ ГЭ. Инв. № ЭРГ-16718; ЭРГ-16719; Корндорф А.С. *Le grand théâtre de la mort*. Джакомо Кваренги и погребальные церемонии императора Павла // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 96: Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893 – 27.06.1972). 2017 – 2018. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2018. С. 387 – 415.

¹⁵ ГЭ. Инв. № ЭРР-1027.

Вполне резонно предположить, что иконография погребальной ротонды Екатерины II оказала влияние на архитектуру реальных храмов. Погребение коронованной особы всегда было важной церемонией¹⁶. Известно, что Зимний дворец был открыт для прощания с усопшей, и множество людей посетило траурный зал. Вряд ли является простым совпадением, что именно начиная с рубежа XVIII – XIX вв. получает распространение особый тип храмов с внутренней колонной ротондой. Причём нередко в композиции использовалась овальная форма. Проекты данной иконографии довольно разнообразны, но во всех их объединяет один узнаваемый мотив внутренней колоннады.

В этом ряду, прежде всего, следует упомянуть нереализованные проекты храмов-мавзолеев, созданные Дж. Кваренги и его учеником Л. Руска. **Проект храма-усыпальницы А.А. Безбородко в усадьбе Столынное** (1783, Дж. Кваренги) на Черниговщине¹⁷ довольно обобщённо трактовал образ ротонды с куполом наподобие Пантеона. Снаружи ротонда почти никак не выражена, лишь только выпуклые боковые стены центрического храмового объёма напоминают об окружном плане. С запада выступает четырёхколонный ионический портик, а с востока ему соответствует прямоугольный алтарь, оформленный полуколоннами. По углам к ротонде примыкают четыре башенки колоколен, а купол без барабана увенчан световым фонарём. Таким образом, возникает необычная аллюзия на пятиглавие. Внутри ротонда окольцована колоннадой, где пары колонн чередуются с парами прямоугольных пилонов, что напоминает Пантеон.

Проект Петропавловской церкви-усыпальницы П.А. Румянцева-Задунайского в Гомеле (ок. 1802 – 1805, Л. Руска)¹⁸, созданный по заказу сына фельдмаршала – Н.П. Румянцева, явно отталкивался от идеи мавзолея Безбородко в Столынном. Слабо выраженная снаружи ротонда с куполом типа Пантеона, входным

¹⁶ Тема церемониала и архитектурного оформления коронационных торжеств, траурных процессий и празднеств в последнее время активно изучалась целым рядом исследователей. См.: Аронова А.А. Императорский финал: Погребение Петра I как последнее придворное торжество государя-реформатора // Искусствознание. 2007. № 3 – 4. С. 108 – 141; она же. Последнее торжество императрицы Елизаветы Петровны // Искусствознание. 2016. № 3. С. 98 – 135; она же. Коронационные декорации как политический текст: Екатерина I – Екатерина II // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 185 – 202. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-2-18>; она же. Триумф Минервы: военные праздники в России (1730 – 1770) // Искусствознание. 2018. № 4. С. 96 – 133. Махотина А.А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. М., 2011. Слюнькова И.Н. Проекты оформления коронационных торжеств в России XIX века. М.: БуксМарт, 2013. Тюхменева Е.А. Государственные символы в художественном оформлении императорского траурного церемониала в России первой половины XVIII в. // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] 101: Петровское время в лицах – 2019 : материалы научной конференции. СПб., 2019. С. 316 – 326; она же. Печальные торжества Петра I: принципы художественного оформления и их развитие в императорском погребальном церемониале XVIII в. // Культура и искусство. 2020. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.12.34466 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34466.

¹⁷ Это второй вариант проекта, был ещё один с квадратным в плане объёмом. См.: Пилявский В.И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л.: Стройиздат, 1981. С. 159.

¹⁸ Опубликован самим Руска в его увраже: *Rusca, Louis. Recueil des dessins de différens batimens construits à Saint-Péterbourg, et dans l'intérieur de l'empire de Russie; par Louis Rusca, architecte de Sa Majesté Impériale. Saint-Petersbourg, 1810. P. 28 – 33, Pl. I. VII – VIII;* см. также: Морозов В.Ф. Гомель классический. Эпоха, меценаты, архитектура. Минск: Четыре четверти, 1997. С. 155 – 157, 198 – 203; Чекмарёв А.В. Двухколонные храмы в усадьбах графа П.А. Румянцева-Задунайского // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Издательство «Жираф», 2006. С. 537 – 563; Путятин И.Е. Образ храма русского ампира. М., 2013. С. 135 – 136. Морозов В.Ф., Морозов Е.В. Античные темы в архитектуре Беларуси эпохи классицизма // Архитектура: сборник научных трудов. / Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский национальный технический университет, Архитектурный факультет. 2017. Вып. 10. С. 18 – 27.

шестиколонным греко-дорическим портиком и прямоугольным алтарём усложнена четырьмя башенками колоколен по углам. Непропорционально низкий купол скрадывается за более высокими колокольнями, образующими неканоническое четырёхглавие¹⁹. Со стороны вытянутого входного портика, выдержанного в нарочито приземистых древнегреческих пропорциях, храм напоминает нелепое смешение Парфенона с куполом Пантеона²⁰. Внутри ротонда окружена греко-дорической колоннадой, несущей купол с окулюсом, обработанный восьмигранными кессонами. Примечательно, что на фасадах и в интерьере применён ордер одинакового размера.

Позднее, уже в XIX в., Кваренги дважды буквально процитировал облик римского Пентеона в виде массивной ротонды под глухим куполом и с колонным портиком на входе. «Пантеоноподобие» ярко проявилось в **конкурсном проекте Собора Александра Невского в Саратове** (1808 – 1814) в честь саратовского народного ополчения²¹ и в другом **конкурсном проекте Храма-памятника воине 1812 г. в Москве** (1815)²². Причём во втором проекте ротонду внутри окружала колоннада из 24-х коринфских колонн, точно такого же большого ордера, что и на фасадном портике, несущая мощный купол с восьмигранными и ромбическими кессонами. Огромное пустое пространство купольного зала с однообразным ритмом колоннады производило холодное и помпезное впечатление. В цоколе предполагалась крипта возможно для захоронения павших воинов.

Мотив скрытой ротонды присутствует во многих нереализованных или неизвестных проектах храмов рубежа XVIII – XIX вв., например, в **проекте неизвестной овальной церкви с вписанной ротондой** (ок. 1800, приписывается А.Н. Воронихину) из музея Архитектуры²³. Постройка имеет двухчастную продольную композицию, состоящую из храма и двухпридельной трапезной. Овальный основной объём усложнён с севера и юга прямоугольными ризалитами с шестиколонными портиками и входными лестницами. В трёх средних интерколумниях расположены порталы и окна, на флангах – полуциркульные ниши. Округлая алтарная стена оформлена ещё шестью колоннами. Окна здесь чередуются с глухими простенками. Ещё по две колонны расположены на западных скруглённых стенах, примыкающих к прямоугольной трапезной, вытянутой в поперечном направлении. Западный фасад с тремя редко расположенными проёмами декорирован в средней части четырёхколонным портиком. Боковые фасады в три окна не имеют украшений.

¹⁹ Что, по мнению А.В. Чекмарёва, и стало причиной отклонения проекта. См.: Чекмарёв А.В. Двухколонные храмы в усадьбах графа П.А. Румянцева-Задунайского // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Издательство «Жираф», 2006. С. 560.

²⁰ Это отражает поиски в области теории архитектуры классицизма. Дж. Кваренги считал лучшими памятниками античности Парфенон и Пантеон, а И.М. Лем в своей книге о древностях поместил забавный чертёж, где Парфенон был увенчан куполом Пантеона. См.: Лем И. Начертание древних и нынешнего времени разнонародных зданий, как то: храмов, домов, садов, статуй, трофеев, обелисков, пирамид и других украшений... СПб.: Печатано с указанного дозволения при 1-м Кадетском корпусе изданием И. Глазунова, 1803. [в 9 ч.]; Путятин И.Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения. М., 2009. С. 231 – 256; Путятин И.Е. Образ храма русского ампира. М., 2013. С. 28, 135 – 136.

²¹ Чертежи: ГМИСПб. I-А-408-и, I-А-409-и, I-А-410-и, I-А-411-и, I-А-412-и, I-А-413-и; Пиляевский В.И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л.: Стройиздат, 1981. С. 93; Путятин И.Е. Образ храма русского ампира. М., 2013. С. 129 – 130.

²² Чертежи: ГНИМА. Пиляевский В.И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л.: Стройиздат, 1981. С. 160.

²³ ГНИМА. Р1 1934 (план). Чертежи А.Н. Воронихина. Коллекция Музея архитектуры. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1938. С. 18, 73, кат. № 48.

Внутрь овального объёма вставлена ротонда (вероятно, завершённая купольным световым барабаном). Четыре продолговатых подкупольных пилона чередуются с отдельно стоящими колоннами – по две пары в два ряда в каждом проёме. Углы пилонов оформлены огибающими пилястрами, включёнными в ритм колоннады. Вокруг подкупольного пространства сделан обход. Трёхчастный алтарь с открытой средней триумфальной аркой расположен в восточном изгибе овала. На западе триумфальной арке соответствует широкий проход в трапезную. Жертвенник и диаконник и боковые компартименты по сторонам от прохода изолированы. Внутри трапезной приделы отделены от среднего нефа двумя парами колонн в два ряда.

В Музее Архитектуры хранится другой оригинальный проект в утончённых формах зрелого классицизма для **неизвестной церкви с вписанной овальной колоннадой** (ок. 1800, Еким Малютин, Андрей Мизеров)²⁴ Храм на чертеже структурно близок к вышеописанному проекту Воронихина, хотя и имеет важные отличия от него. Прежде всего, здесь композиция близка к центрической и не имеет трапезной. Продолговатый объём четверика усложнён с востока и запада полукруглыми выступами и завершён куполом без барабана, увенчанным фигурной главкой. Алтарная апсида заметно более выпуклая, чем западное полукружие притвора. Фасады с арочными и круглыми окнами в два света украшены дорическими колоннами большого ордера, расписанными под мрамор. С боков расположены шестиколонные портики сильного выноса под треугольными фронтонаами, а полукруглые объемы огибаются шестиколонными изогнутыми колоннадами. Таким образом, храм со всех сторон окружён колоннами, несущими сплошной трёхчастный антаблемент с триглифно-метопным фризом. Особого изящества добавляют лепные гирлянды в простенках над арочными нишами для статуй по краям четверика и над западным порталом полукруглого притвора.

Внутри храм имеет ярко выраженную овальную форму, в которую вписана внутренняя овальная колоннада из 12 колонн с обходом. В восточной части колоннада и обход прерываются алтарной перегородкой и столбами, огибающими внутренний овал. На плане выпуклый изогнутый иконостас и заалтарная полукруглая колоннада с шестью колоннами соединяются в малую ротонду, образуя полный круг.

Два перечисленных проекта типологически близки третьему **проекту из собрания Алупкинского дворца, изображающему овальный храм с круглой внутренней ротондой** (1810-е (?))²⁵. Проект выдержан в переходной стилистике: фасад тяготеет к зрелому классицизму, а в интерьере уже чувствуются монументальные черты ампира. Судя по некоторым деталям, проект явно относился

²⁴ ГНИМА. РИ-3086. Чертёж, изображающий план и три фасада на одном листе, хранится в папке с проектами Екима Герасимовича Малютина. Проект приписывают этому архитектору, хотя подписан он другим именем. Впрочем, формулировка подписи: «чертит Андрей Мизеров» – подразумевает, что исполнитель чертежа не обязательно является автором.

²⁵ АДГМЗ. Ч-877. Проект (продольный фасад, план и поперечный разрез) значится в реестре собрания под именем некоего М.Н. Казакова. Нельзя достоверно утверждать, является ли это имя реальным, либо это плод ошибки и путаницы инициалов известного московского зодчего М.Ф. Казакова (либо его сына М.М. Казакова). Проект был опубликован А.Б. Никитиной, которая без особых оснований приписала его Н.А. Львову, однако в позднейшей публикации Никитина признала ошибочность своей атрибуции. См.: Никитина А.Б. Проекты архитектора Н.А. Львова в фондах Воронцовского дворца-музея в Алупке // Н.А. Львов. Жизнь и творчество: Ч. IV. Новые материалы (дополнение к сказанному). Сборник статей исследователей творчества А.Н. Львова. Вышний Волочёк: Изд-во «Ирида-прос», 2013. С. 326 – 383, 369 – 371.

к реальной конкретной постройке²⁶. Двусветный овальный объём включал в себя четверик, к которому с двух сторон примыкали полукруглые выступы. Четверик завершался купольным барабаном с четырьмя полуциркульными окнами, увенчанным пологим куполом со ступенчатым основанием. Фасады с арочными и круглыми окнами в два света были оформлены полуколоннами большого ионического ордера. Боковые фасады четверика в пять осей проёмов украшались фронтонными шестиколонными портиками. На полукруглых выступах, покрытых в верхней части ленточным рустом, располагались по 10 полуколонн.

Решение интерьера было довольно необычно. Внутри церковь делилась на три части. В центральный четверик была вписана круглая ротонда-колоннада из 18 колонн большого ионического ордера, увенчанная фальшивым внутренним куполом наподобие Пантеона с кессонами и окулюсом. Над внутренним куполом возвышался световой барабан наружного купола. В восточном полукружии был устроен трёхчастный алтарь, невысокий одноярусный иконостас которого был вписан в интерколумнии ротонды-колоннады. С запада колоннада прерывалась окружным балконом хоров. В западной части овала располагался придел с иконостасом в форме малой ротонды, за которым находился балкон хоров большой ротонды. На разрезе видно также, что под храмом был сводчатый склеп.

Проект из Алупки был воплощён с разной степенью близости в нескольких храмах провинции, связанных с одной и той же заказчицей Ольгой Константиновной Брискорн²⁷. Более ранняя **Покровская церковь в усадьбе Брискорнов Прилепы** (1819 – 1823, не сохр.) Курской области²⁸ известна лишь по описанию. Оно почти в точности соответствует проекту из Алупки. Строительство вёл крепостной архитектор А.В. Васильчикова – Дмитрий Байков. У храма в Прилепах имелась реплика – **Крестовоздвиженская церковь в имении Брискорнов Вышетарасовка** (1824, не сохр.) Екатеринославской губернии²⁹.

Позднее той же заказчицей была сооружена **Троицкая церковь в селе Пятая Гора** (1827 – 1831, сохр. руина) под Петербургом³⁰. Она несколько отличается в деталях, однако в целом проект узнаваем. Предположение об участии И.Е. Старова³¹ в создании проекта необоснованно и противоречит как стилю, так и датировке всех трёх построек. Церковь в Пятой Горе выстроена из местного известняка (оказавшегося весьма непрочным) и частично из кирпича. Она также имеет овальный план, однако, формы её более строгие, чем в проекте из Алупки. Основной четверик, с

²⁶ В частности на плане и поперечном разрезе видно, что храм поставлен на перепаде рельефа, и одна его лестница меньше другой.

²⁷ Ольга Константиновна Брискорн (в девичестве Маврогени, в первом браке Струкова) известна как «Курская Салтычиха». Жестокая помещица истязала и морила своих крепостных голодом. См.: *Арабоглы М.А. Три усадьбы, три судьбы*. СПб.: Искусство – СПб, 2006.

²⁸ Ранее Дмитровский уезд, ныне Хомутовский р-н Курской области. В Прилепах Брискорн устроила фабрику, куда насилино согнала своих крестьян, заставляя работать в тяжёлых условиях. Фабрика выпускала некачественное сукно и не приносила дохода. *Арабоглы М.А. Бароны Меендорфы в Курской глуши // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 13 – 14 (29 – 30)*. М.: Улей, 2008. С. 484 – 498.

²⁹ Ныне Днепровская область Украины.

³⁰ Волосовский р-н Ленинградской области. *Арабоглы М.А. «Пятая Гора» сенатора Брискорна // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 7 (23)*. М.: Жираф, 2001. С. 182 – 189; *Мурашова Н.В. Сто дворянских усадеб Санкт-Петербургской губернии*, СПб.: Выбор, 2005. С. 270 – 272.

³¹ *Арабоглы М.А. Бароны Меендорфы в Курской глуши // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 13 – 14 (29 – 30)*. М.: Улей, 2008. С. 484 – 498.

примыкающими по оси запад–восток полукружиями алтаря и притвора, завершался фальшивым деревянным куполом на низком деревянном барабане с круглыми окнами. Купол венчался цилиндрическим ярусом звона: таким образом, храм был «под звоном» (вся утраченная конструкция зафиксирована на фото 1960-х гг.). Фасады четверика украшены фронтонными портиками из шести полуколонн без капителей. Полукруглые части также декорированы полуколоннами. Окна на фасадах расположены в два света: арочные и прямоугольные внизу и квадратные наверху. Внутри сохранились остатки круглой колоннады ротонды, вписанной в четверик.

Та же тема внутренней колонной ротонды, скрытой в интерьере храма, проявилась в церкви **Спаса Нерукотворного села Аксиньино** (1790 – 1863) при усадьбе Давыдовых Тульской области³². Храм имеет долгую строительную историю. Он был начат помещицей Прасковьей Алексеевной Давыдовой (Урожд. Лопухиной), затем строительство продолжил её сын Алексей Владимирович Давыдов (братья георгия войны 1812 г. Евграфа Давыдова, известного по портрету О.А. Кипренского и кузен другого героя той же войны поэта Дениса Давыдова). Сначала освятили придел Михаила Архангела в трапезной, но отделка главного храма затянулась и была закончена уже при последующем владельце подполковнике Павле Ивановиче Кремешном³³. Храм, начатый в формах зрелого классицизма, достраивался уже в стилистике ампира. Неподалёку от храма с отдельно стоящей колокольней сохранился руинированный мавзолей Давыдовых. Неизвестно имя архитектора (архитекторов), однако облик церкви в Аксиньине удивительно схож с фасадом Никольской церкви села Шуй (1800-е, не сохр.) Калужской губернии, зафиксированном на позднем чертеже Е.Е. Латышева 1827 г.³⁴ Только крестообразная композиция храма в Шье, увенчанного купольной ротондой, была иной.

Двусветный трёхчастный храм в Аксиньине имеет продольно ориентированную центрическо-осевую композицию. К основному четверику, завершённому квадратным трибуном с купольной кровлей (утрачена), увенчанной белокаменным ангелом с крестом, примыкают идентичные прямоугольные объёмы алтаря и притвора-трапезной. Фасады четверика с арочными и круглыми окнами в три оси оформлены тосканскими портиками из четырёх полуколонн в антах под треугольными фронтонами. Аналогичные портики из сдвоенных полуколонн украшают торцевые фасады алтаря и притвора, а на боковых фасадах помещены трёхчастные римские окна (в притворе верхняя полукруглая часть окон – ложная). Верхний трибун рустован и освещён четырьмя полуциркульными арками. Особенno характерен для ампира «египетский» сужающийся кверху западный портал.

Внутри чётко выявлена трёхчастная структура. В центральный четверик вписана ротонда из восьми коринфских колонн большого ордера под фальшивым деревянным куполом, украшенным восьмигранными кессонами с розетками. Три арки ведут из подкупольной ротонды в круглое пространство алта-

³² Ранее Венёвский уезд, ныне р-н Тульско обл. [Малицкий П.И.] Приходы и церкви Тульской епархии. Тула: Типография Н.И. Соколова, 1895. С. 224 – 225; Чижков А.Б. Тульские усадьбы. Смоленск: Русская усадьба, 2011. С. 39 – 41.

³³ Служил управляющим Хреновским конным заводом в Воронежской губернии.

³⁴ Шорбан Е.А., Зубарёв В.В. Церковное строительство «мосальских меценатов» Хлюстиных во второй половине XVIII – первой трети XIX в. // Памятники архитектуры и монументального искусства XVI – XX вв. Вып. 7. М.: Наука, 2005. С. 208 – 241, 232.

ря, в котором установлена ещё одна ротонда – круглая надпрестольная сень на восьми сдвоенных коринфских малых колонках с ажурным куполом. Сень, очевидно, изначально была хорошо видна сквозь центральную триумфальную алтарную арку, которую невысокая алтарная преграда лишь символически отделяла от храма. В западном прямоугольном пространстве трапезной-притвора располагался придел Михаила Архангела. По старому фото известно, что иконостас этого придела также был выполнен в форме ротонды.

К тому же иконографическому типу близка **церковь Всех Скорбящих в Петербурге** (1817 – 1818, Л. Руска)³⁵. Проект был создан Луиджи Руска по некоторым сведениям ещё в 1814 г. Однако постройка началась только в 1817 г. В январе Александр I утвердил чертежи Руска. 20 июня 1817 г. состоялась закладка здания. При этом архитектор сохранил часть стен и фундамент старой церкви, бывшей на этом месте. Вначале надзор за строительством осуществлял сам Руска, а с мая 1818 г., после его отъезда из России, его ученик Людвиг Шарлемань (иногда пишут также об участии его брата Иосифа Шарлеманя).

Необычность храма заключается в его местоположении на углу улиц Воскресенской (Чернышевского) и Шпалерной в сплошном ряду жилых домов, что составило для архитектора двоякую проблему: как вписать храм в застройку, и в то же время как выделить его. Близкий к кубическому объёму плотно примыкает к соседним зданиям и завершён пологим куполом на низком барабане. Главный северный фасад, обращённый на Шпалерную улицу, украшен в средней части портиком из шести полуколонн большого ионического ордера под треугольным фронтоном. В интерколумниях в два света по пяти осям размещены окна: арочные внизу и небольшие прямоугольные наверху. По сторонам от портика устроены два симметричных входных портала (западный ведёт в храм, восточный – в алтарную часть), оформленных парами тосканских полуколонн, несущих антаблементы, над которыми сделаны полуциркульные окна. Венчающий трёхчастный антаблемент большого портика переходит на боковой восточный фасад и отделяет глухой верхний аттиковый ярус. На восточном фасаде с пятью арочными окнами алтарь символически выделен плоскостным ризалитом в три средних окна. Ризалит завершён треугольным фронтоном. Над окнами помещены барельефы.

Внутреннее пространство решено в форме просторной ротонды (ок. 20 м в диаметре), вписанной в квадратный абрис стен и окружённой ионической колоннадой из 24-х колонн большого ордера, декорированных искусственным мрамором. Колоннаду венчает большой глухой кессонированный купол типа Пантеона. Причём купол выполнен из кирпича и опирается на антаблемент колоннады. Переход от прямоугольных стен к ротонде сделан с помощью четырёх небольших угловых экседр шириной в один интерколумний. Свободно стоящие колонны перемежаются с трёхчетвертными колоннами, приставленными к пилонам, служащим опорой куполу. Колоннада открывается в пространство алтаря и западного притвора. Алтарь и притвор соединены с изолированными небольшими служебными помещениями.

³⁵ Георгиевский Н.Г. Историко-статистическое описание Санкт-Петербургской Скорбященской церкви, что за Литейным двором. С хромолитографическим изображением находящейся в ней чудотворной иконы Пресвятой Богородицы, Всех скорбящих Радости. СПб.: Тип. Я. Трея, 1866; Александрова Л.Б. Луиджи Руска. Л.: Лениздат, 1990. С. 149 – 150; Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов. СПб.: Лики России, Спас, 2010. С. 79 – 80.

В проекте Луиджи Руска, при его тесной связи с конкретной градостроительной ситуацией, просматривается структурное сходство с проектом из Алупки: и там и тут использован одинаковый ионический ордер снаружи и внутри, и там и тут колоннада увенчана пантеоноподобным куполом. Также важно отметить, что оба упомянутых проекта очень сходны с решением интерьера церкви в селе Будимирово. По всей видимости, между тремя этими проектами есть непосредственная связь. Возможно осторожно предположить участие Руска или Шарлеманя в проектировании храмов, заказанных Ольгой Брискорн, а также церкви в селе Будимирово. Впрочем, пока не обнаружено документальных доказательств, утверждать что-то об авторстве этих проектов сложно.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что композиция скрытой ротонды в Скорбященской церкви в Петербурге ближе всего к Благовещенскому храму села Будимирово. Судя по дате второго проекта храма в Будимирове (1819), он был создан сразу после постройки Скорбященской церкви, а формы храма с колоссальной ротондой-колоннадой, опоясывающей интерьер, явно говорят о влиянии петербургского прототипа.

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова Л.Б. Луиджи Руска. Л.: Лениздат, 1990.
- Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов. СПб.: Лики России, Спас, 2010.
- Арабоглы М.А. Бароны Меендорфы в Курской глуши // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 13 – 14 (29 – 30). М.: Улей, 2008. С. 484 – 498.
- Арабоглы М.А. «Пятая Гора» сенатора Брискорна // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 7 (23). М.: Жираф, 2001. С. 182 – 189.
- Арабоглы М.А. Три усадьбы, три судьбы. СПб.: Искусство – СПБ, 2006.
- Аронова А.А. Императорский финал: Погребение Петра I как последнее придворное торжество государя-реформатора // Искусствознание. 2007. № 3 – 4. С. 108 – 141.
- Аронова А.А. Последнее торжество императрицы Елизаветы Петровны // Искусствознание. 2016. № 3. С 98 – 135.
- Аронова А.А. Коронационные декорации как политический текст: Екатерина I – Екатерина II // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С.В. Малыцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 185 – 202. ISSN 2312-2129. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-2-18>.
- Аронова А.А. Триумф Минервы: военные праздники в России (1730 – 1770) // Искусствознание. 2018. № 4. С. 96 – 133.
- Белехов Н., Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М.: Издательство Академии Архитектуры, 1950.
- Власюк А.И., Каплун А.И., Кипарисова А.А. Казаков. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1957.
- Георгиевский Н.Г. Историко-статистическое описание Санкт-Петербургской Скорбященской церкви, что за Литейным двором. С хромолитографическим

изображением находящейся в ней чудотворной иконы Пресвятая Богородицы, Всех скорбящих Радости. СПб.: Тип. Я. Трея, 1866.

Добровольский И. Тверской епархиальный статистический сборник. Тверь, 1901.

Иванов П.И. О постройке Сенатского здания в Москве // ЧОИДР. [1864] Книга 4. М.: В Университетской типографии, 1864. С. 159, 184 – 185.

Клименко Ю.Г. История архитектуры Франции эпохи классицизма и неоклассицизма. М.: «АрхитектуроС», 2023.

Корндорф А.С. Le grand théâtre de la mort. Джакомо Кваренги и погребальные церемонии императора Павла // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 96: Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893 – 27.06.1972). 2017 – 2018. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2018. С. 387 – 415.

Крашенинникова Н.Л. Ансамбль Голицынской больницы. Обмеры и исследования. М., 1955.

Лем И. Начертание древних и нынешнего времени разнонародных зданий, как то: храмов, домов, садов, статуй, трофеев, обелисков, пирамид и других украшений... СПб.: Печатано с указанного дозволения при 1-м Кадетском корпусе иждевением И. Глазунова, 1803. [в 9 ч.].

[*Малицкий П.И.*] Приходы и церкви Тульской епархии. Тула: Типография Н.И. Соколова, 1895.

Матвей Казаков и допожарная Москва / авт.-сост.: З.В. Золотницкая, Т.В. Иванова. М.: Кучково поле Музейон, 2019.

Махотина А.А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. М., 2011.

Морозов В.Ф. Гомель классический. Эпоха, меценаты, архитектура. Минск: Четыре четверти, 1997.

Морозов В.Ф., Морозов Е.В. Античные темы в архитектуре Беларуси эпохи классицизма // Архитектура: сборник научных трудов. / Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский национальный технический университет, Архитектурный факультет. 2017. Вып. 10. С. 18 – 27.

Мурашова Н.В. Сто дворянских усадеб Санкт-Петербургской губернии, СПб.: Выбор, 2005.

Никитина А.Б. Проекты архитектора Н.А. Львова в фондах Воронцовского дворца-музея в Алупке // Н.А. Львов. Жизнь и творчество: Ч. IV. Новые материалы (дополнение к сказанному). Сборник статей исследователей творчества А.Н. Львова. Вышний Волочёк: Изд-во «Ирида-прос», 2013. С. 326 – 383.

Памятники архитектуры Москвы (ПАМ). Юго-восточная и южная части территории между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М.: Искусство, 2000.

Пилявский В.И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л.: Стройиздат, 1981. С. 159.

Постернак О.П. К истории создания и освящения храма св. царевича Димитрия при Голицынской больнице // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 4 (16). С. 143 – 161.

Путятин И.Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения. М., 2009.

- Путятин И.Е.* Образ храма русского ампира. М., 2013.
- Рисунок и акварель в России. XVIII век. СПб.: ГРМ, Palace Editions, 2005.
- Сафонов М.М.* Памятник удачного выстрела или? (Опыт масонской интерпретации павильона Орла в Гатчинском парке) // За гранью стиля: Оригинальное в искусстве. Материалы научной конференции. СПб.: Принт-лайн. 2007. С. 67 – 82.
- Свод памятников архитектуры и монументального искусства России (СПА-МИР). Тверская область. Ч. 4. М.: Academia, 2015.
- Сейделер И.И.* Московская Голицынская больница в ряду европейских больниц. Части 1, 2. М.: В Университетской типографии (Катков и Ко), 1865. Часть 3. М.: В Университетской типографии (Катков и Ко), 1869.
- Слюнькова И.Н.* Проекты оформления коронационных торжеств в России XIX века. М.: БуксМАрт, 2013.
- Сто лет Голицынской больнице в Москве. 1802 – 1902. М.: Издание кн. С.М. Голицына, 1902.
- Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. М.: Издательство «Жираф», 2001.
- Тюхменева Е.А.* Государственные символы в художественном оформлении императорского траурного церемониала в России первой половины XVIII в. // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] 101: Петровское время в лицах – 2019: материалы научной конференции. СПб., 2019. С. 316 – 326.
- Тюхменева Е.А.* Печальные торжества Петра I: принципы художественного оформления и их развитие в императорском погребальном церемониале XVIII в. // Культура и искусство. 2020. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.12.34466 URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=34466.
- Чекмарёв А.В.* Двухколоколенные храмы в усадьбах графа П.А. Румянцева-Задунайского // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Издательство «Жираф», 2006.
- Чертежи А.Н. Воронихина. Коллекция Музея архитектуры. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1938.
- Чижков А.Б.* Тульские усадьбы. Смоленск: Русская усадьба, 2011.
- Шорбан Е.А., Зубарёв В.В.* Церковное строительство «мосальских меценатов» Хлюстиных во второй половине XVIII – первой трети XIX в. // Памятники архитектуры и монументального искусства XVI – XX вв. Вып. 7. М.: Наука, 2005. С. 208 – 241.
- Яковлев А.Н.* Антикизирующие церкви-ротонды эпохи классицизма. Часть вторая // Архитектурное наследство. Вып. 74. СПб., 2021. С. 51 – 75.
- Яковлев А.Н.* Ротонда Сената в Московском Кремле. Архитектурная графика, иконография проекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8 / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 242 – 252.
- Peyre M.J.* Oeuvres d'architecture. Paris, 1765.
- Rusca, Louis.* Recueil des dessins de différens batimens construits a Saint-Péterbourg, et dans l'intérieur de l'empire de Russie; par louis Rusca, architecte de Sa Majesté Impériale. Saint-Petersbourg, 1810.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



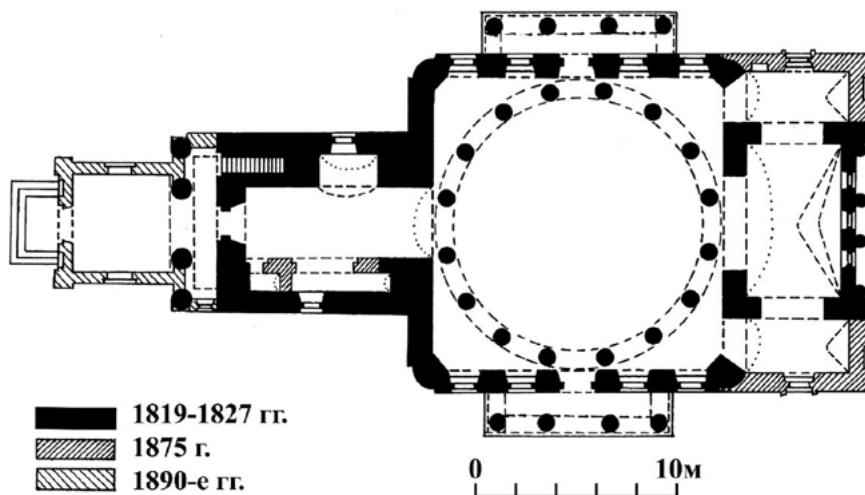
Илл. 1. Будимирово. Церковь Благовещения (1819 – 1827, 1875).
Вид с востока. Фото Д. Мозгового



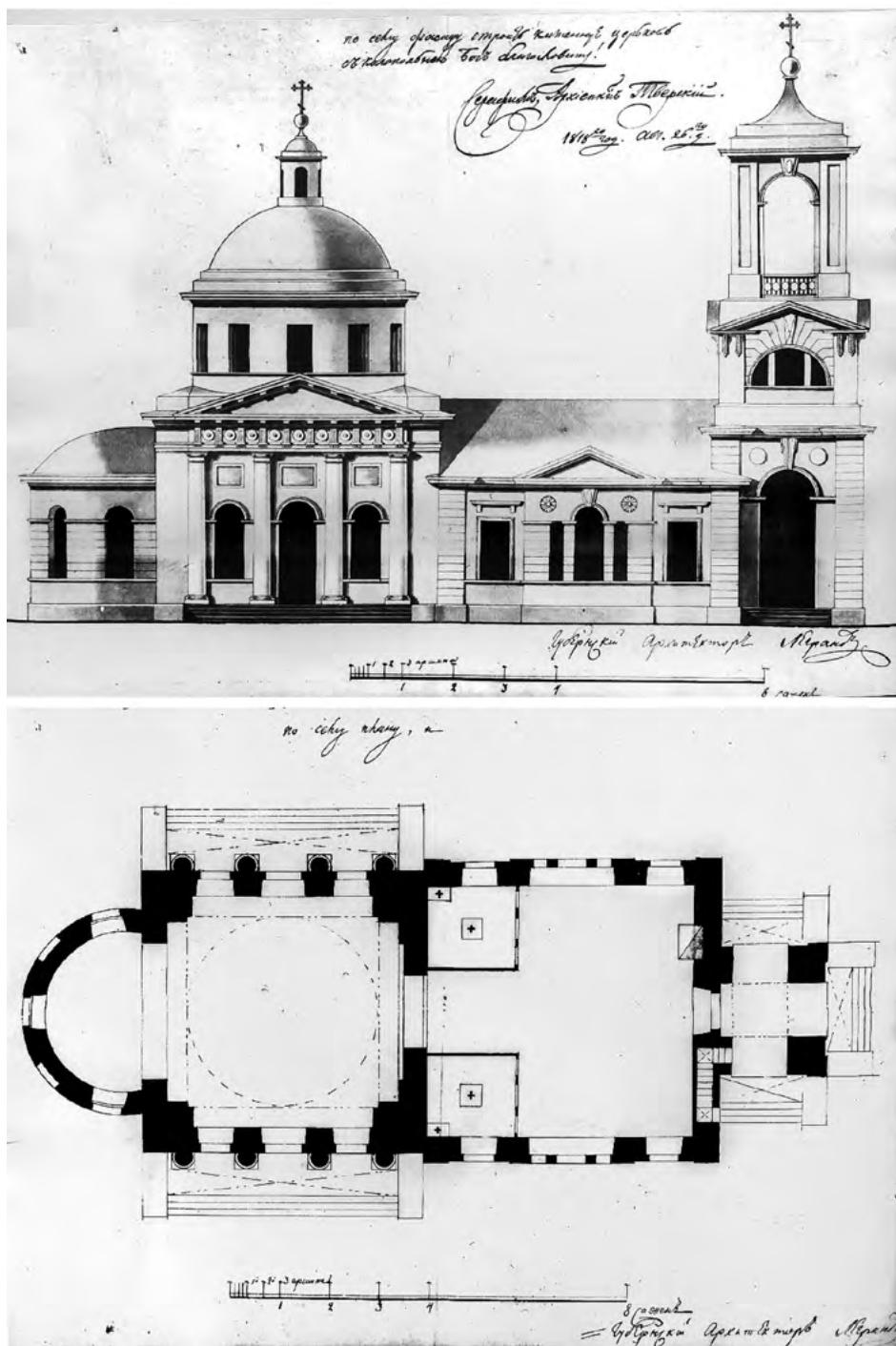
Илл. 2. Будимирово. Церковь Благовещения (1819 – 1827, 1875). Вид с северо-запада.
Фото Д. Мозгового, 2024



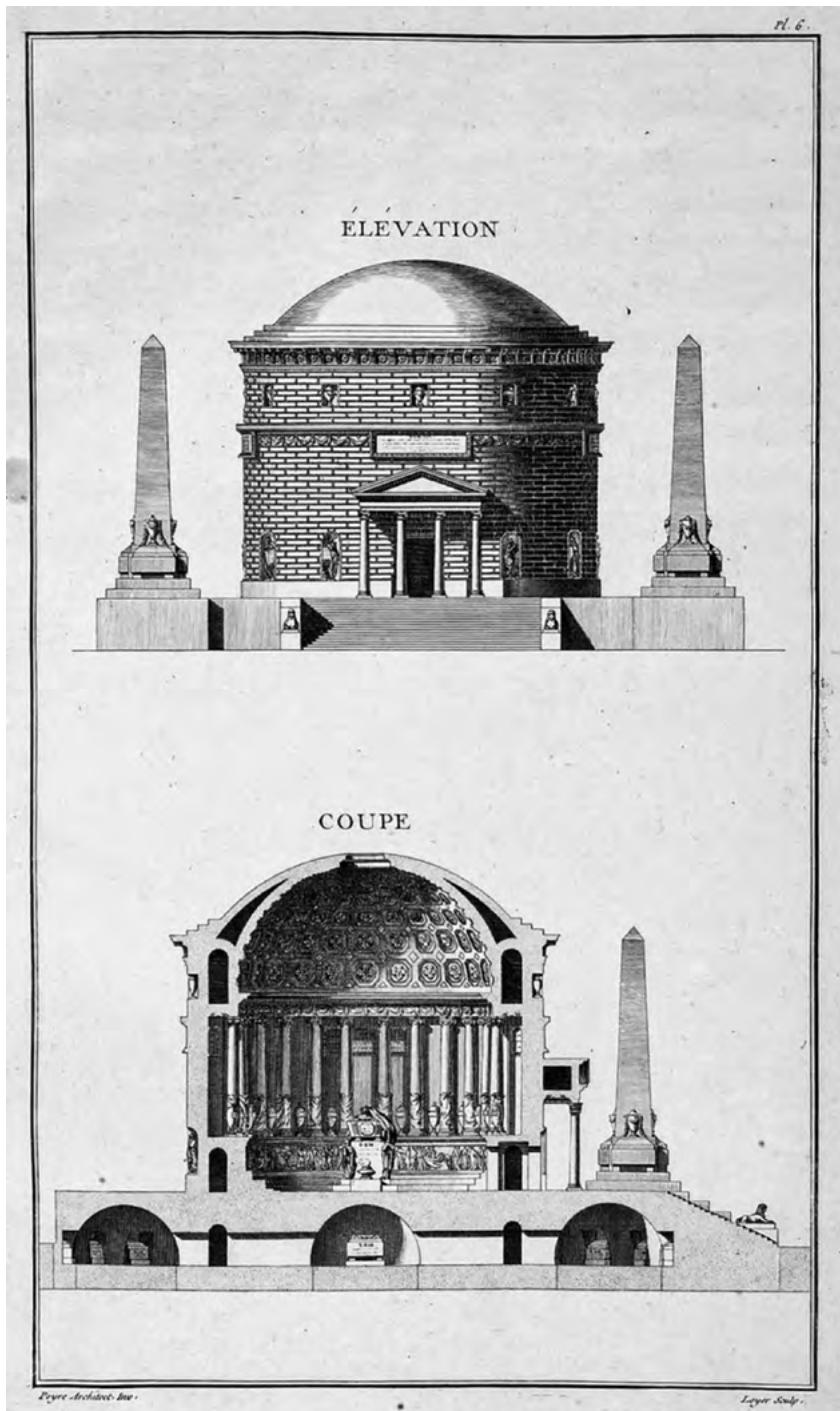
Илл. 3. Будимирово. Церковь Благовещения (1819 – 1827, 1875). Интерьер.
Фото А. Яковлева, 2007



Илл. 4. Будимирово. Церковь Благовещения (1819 – 1827, 1875). План.
Архив СПАМИР ГИИ МК РФ



Илл. 5. Будимиро. Церковь Благовещения. Неосуществлённый проект (1818). ГАТО

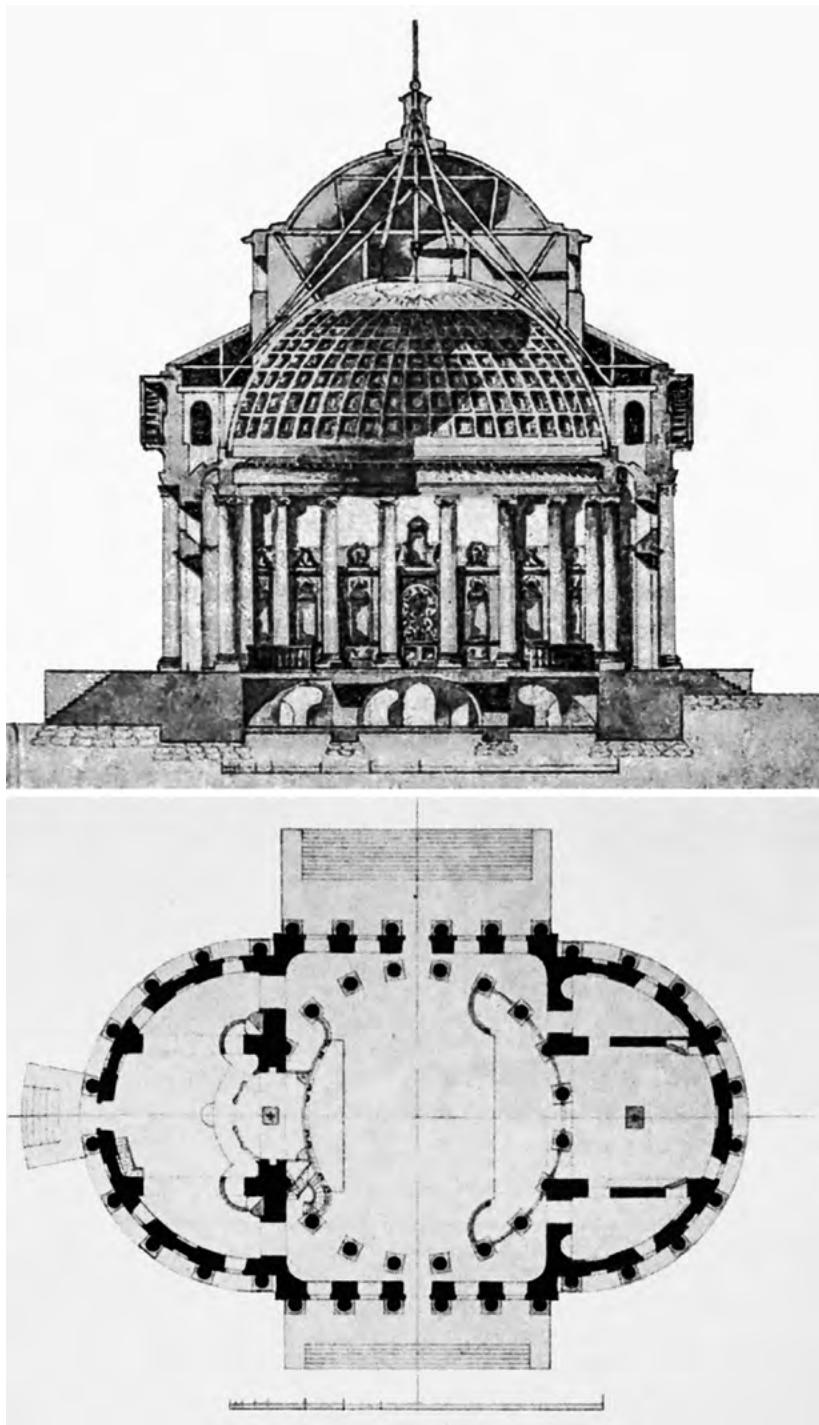


Илл. 6. М.-Ж. Пейр. Проект погребальной капеллы (1765)

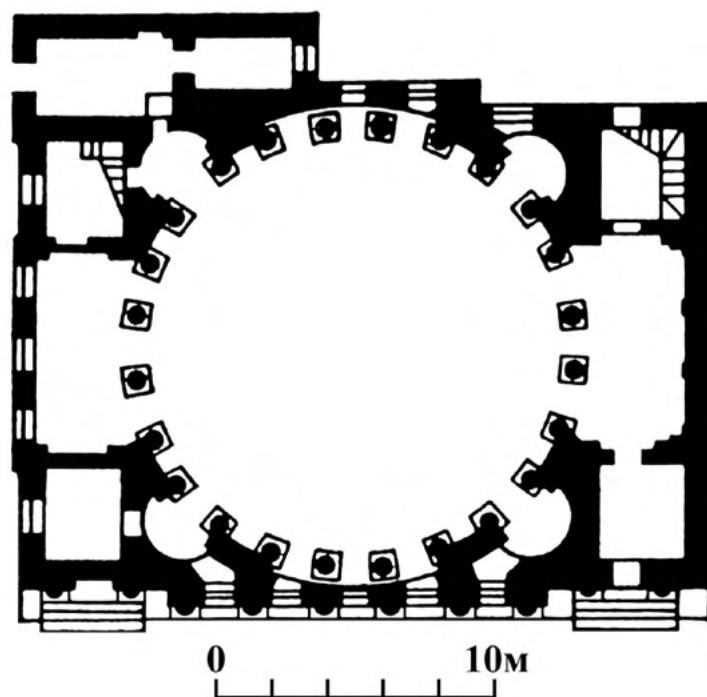


Изображение Катафалка
Въ Большом пышнейшемъ Государскіи Императора Петра Третьаго и Императрицы Екатерины Вторыя
упокоившагося въ Зимнемъ Дворце.
— Джакомо Куаренги.

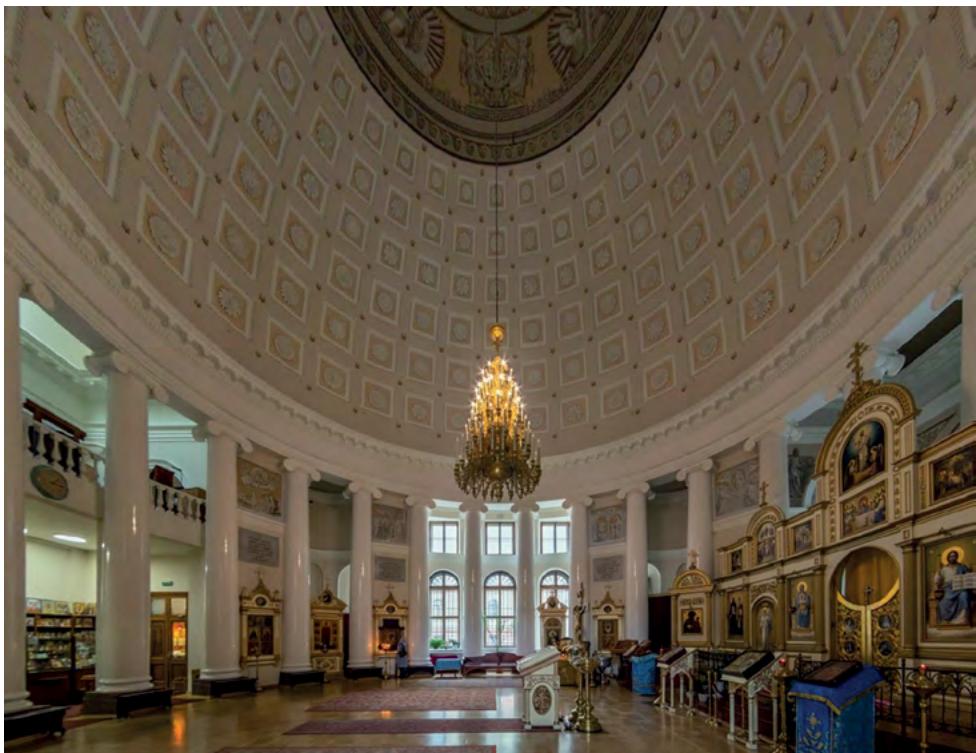
Илл. 7. С.-Петербург. Погребальная декорация Екатерины II и Петра III в Зимнем дворце
(1796, Дж. Кваренги)



Илл. 8. Проект церкви в селе Прилепы (ок. 1819). Разрез, план. АДПМЗ



Илл. 9. С.-Петербург. Церковь Всех Скорбящих Радости (1817 – 1818, Л. Руска).
Фото А. Яковлева, 2022. План



Илл. 10. С.-Петербург. Церковь Всех Скорбящих Радости (1817 – 1818, Л. Руска). Интерьер.
Фото А. Яковлева, 2022 г.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алексей Николаевич Яковлев – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Свода памятников архитектуры и монументального искусства России Государственного института искусствознания.



АРХЕОЛОГИЯ

ИЗ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ В ДОНСКУЮ ЛЕСОСТЕПЬ: О НАХОДКЕ БУСИНЫ-ПОДВЕСКИ С ГОЛОВОЙ ФИНИКИЙСКО-ПУНИЧЕСКОГО БАРАНА ИЗ МОГИЛЬНИКА ТЕРНОВОЕ-И

С.А. Володин

Тесные скифо-эллинские связи – непреложный и широко известный фрагмент историко-культурного контекста Восточной Европы в I тыс. до н.э. Не будет преувеличением сказать, что эллинские импорты для скифских племен степей и лесостепей Восточной Европы являлись во многом неотъемлемой частью культуры и быта. Амфорная тара, столовая посуда, сосуды для благовоний, различные металлические украшения, стеклянные бусы – тысячи предметов из мастерских Причерноморья и Средиземноморья поступали через греческие эмпории во владение ранних кочевников. Благодаря таким находкам в погребальных и поселенческих памятниках мы можем реконструировать порой крайне далекие и неожиданные связи с отдаленными уголками античной ойкумены.

В разветвленной сети торговых маршрутов северопонтийских городов и окружающих их варварских племен, пожалуй, одной из наиболее трудно-уловимых нитей экономических связей являются контакты с финикийскими городами Восточного Средиземноморья и Северной Африки (см., например, Ефремов и др., 2022). Наиболее точно их наличие можно установить благодаря находкам полихромных стеклянных украшений, в частности, т.н. «лицевых» бус. В фундаментальном своде Е.М. Алексеевой подобные бусины получили классификационное обозначение типы 457 – 459 (Алексеева, 1982: 33 – 34, 41, рис. 22, табл. 47: 1 – 10). Большинством исследователей эти украшения относятся к категории финикийского или пунийско-карфагенского импорта (см., например, Гуляев, 2018). Наиболее полная сводка находок «лицевых» бус на территории Северного Причерноморья и прилегающих широких территорий юга Восточной Европы не так давно была сформирована С.В. Полиным (Лесков и др., 2023: 116 – 117). Общее их число, впрочем, не превышает нескольких десятков.

В связи с редкостью материалов, свидетельствующих о торговых связях Причерноморья с финикийскими и пунийскими городами, особый интерес приобретает находка весьма редкой стеклянной бусины-подвески, обнаруженной Донской экспедицией ИА РАН (рук. В.И. Гуляев) в 1993 г. в погребении под курганом 6 могильника Терновое-И на Среднем Дону (Савченко, 2001: 68, рис. 11: 13). Она изготовлена из глухого черного стекла в форме головы барана, по сторонам головы которого, со лба, спускаются витые рожки, заканчивающиеся утолщением. На концах утолщения находятся небольшие отверстия, сами же рожки сформированы из перевитых полосок белого и темного стекла. По

сторонам головы животного – округлые глаза из белого стекла с округлыми черными зрачками. Через голову, с затылка к носу, проходит горизонтальный канал для подвешивания. Общая высота изделия – 1,38 см, ширина – 1,6 см, толщина – 1,15 см (**илл. 1: 1**).

При первоначальной публикации комплекса кургана В.И. Гуляев и Е.И. Савченко затруднялись с определением места производства бусины, указывая в качестве возможных вариантов мастерские Боспора или греческие метрополии (*Гуляев, Савченко, 1995: 90*). При первичном анализе материала подобное затруднение не выглядит странным, т.к. на территории Северного Причерноморья находок подобного рода украшений чрезвычайно мало. Две подвески в виде головы барана были обнаружены в Ольвии (Тип 468 и 469 по Е.М. Алексеевой), одна из которых была обнаружена в закрытом комплексе ямы конца VI – V в. до н.э., вторая происходила из культурного слоя без точной хронологической привязки (**илл. 1: 8**; *Алексеева, 1982: 42, 89, табл. 47: 31 – 32*). Третья подвеска (тип 470) не имеет точной привязки к памятнику и датирована Е.М. Алексеевой III – II вв. до н.э. (**илл. 1: 9**; *Алексеева, 1982: 42, 89, табл. 47: 33*).

Три десятилетия находка бусины-подвески из могильника Терновое-І, точные аналогии которой в отечественной литературе не обнаруживались, оставалась весьма таинственной. Однако если взглянуть шире, то можно выяснить, что предмет этот относится к типу украшений, называемых «подвесками с головой финикско-пунического барана», достаточно широко распространенных в Средиземноморье (**илл. 1: 2 – 4**; *Seefried, 1982*). Большинство из этих стеклянных подвесок, впрочем, происходит из частных коллекций, но даже те экземпляры, место происхождение которых установить удастся возможным, показывают их весьма широкое распространение в средиземноморском регионе (*Egg, 2010: 534, abb. 6*). Обусловлено это было, безусловно, интенсивностью морской торговли, ключевую роль в которой играли финикийцы и пунийцы. При этом исследователи не выделяют одного конкретного места их производства. Так, например, бусы-подвески из позднегальштатских и раннелатенских памятников Словении, вероятнее всего, производились уже на месте, по технологии, отличной от карфагенской или финикской (**илл. 1: 5 – 7**; *Egg, 2010: 530 – 532*).

Согласно типологии, предложенной М. Seefried, бусина-подвеска из Тернового может относиться к типу E1a, который датируется ей от середины VII в. до н.э. до конца V в. до н.э. (*Seefried, 1982: fig. 44*). Другие типы пунических подвесок с головой барана в целом датируются с начала VII в. до н.э. по конец V в. до н.э. В Словении подобные стеклянные бусы-подвески появляются, возможно, на этапе Ha D1, однако наиболее вероятна датировка наиболее ранних украшений в этом регионе концом VI – первой половиной V в. до н.э. (*Egg, 2010: 532*). В связи с этим датировка находки из Ольвии (тип 468 по Е.М. Алексеевой) концом VI – V в. до н.э. не вызывает возражений.

Вероятно, можно говорить о том, что за пределы основных центров карфагенско-финикской торговли бусы-подвески в виде головы барана выходят не раньше конца VI в. до н.э. Примерно этим же временем исследователями опре-

деляется начало попадания пунийских товаров в города Северного Причерноморья (Алексеева, 1982: 34; Копылов, 2006: 71). Учитывая, что время производства распространения подвесок с головой финикийско-пунического барана ограничивается исследователями концом V в. до н.э., а также факт крайней отдаленности Среднего Дона от основных мест находок (получается, что самое ближайшее – Ольвия), то, на мой взгляд, бусина из могильника Терновое-І вряд ли может датироваться ранее V в. до н.э.

С середины IV в. до н.э. в основных центрах Финикии и Карфагена начинается производство более упрощенных стилистически бус-подвесок в виде головы барана, которые доживают до конца III в. до н.э. (Seefried, 1982: pl. III, Eiib). Именно к этому типу Eiib, выделенному M. Seefried, можно отнести причерноморскую подвеску из неизвестного центра (тип 470 по Е.М. Алексеевой), причем предложенная датировка III – II вв. до н.э. также оказывается вполне правомерной. На территории Словении самые поздние находки бус-подвесок с головой финикийско-пунического барана исследователи относят к горизонту La B1 (Egg, 2010: 532), т.е. на северо-востоке Адриатики они выходят из употребления в основном несколько раньше, в IV в. до н.э.

В связи с вышесказанным хотелось бы уточнить, когда же подобная бусина могла попасть в столь отдаленный от Средиземноморья регион, как Среднее Подонье (в настоящее время это самая северная находка бус с головой барана)? Для этого необходимо обратиться к анализу остального погребального инвентаря в захоронении.

В заполнении деревянной каркасно-столбовой гробницы, возведенной на древнем горизонте, помимо рассматриваемой бусины-подвески были обнаружены следующие предметы погребального инвентаря: две золотые калачико-видные серьги; семь золотых полых рубчатых бусин; бронзовое зеркало с пuhanсонным орнаментом по краю и несохранившейся, видимо, деревянной ручкой, 28 бронзовых трехгранных наконечников стрел со скрытой втулкой, а также два рюмковидных втока (Савченко, 2001: 67 – 69; Гуляев, Савченко, 1995: 87).

По типологии, предложенной В.Г. Петренко, серьги относятся к четвертому варианту девятого типа (Петренко, 1978: 29 – 30; 107, табл. 19). Она датирует эти украшения достаточно широко, говоря об их появлении в начале V в. до н.э. и распространении вплоть до конца IV в. до н.э. как в степи, так и в лесостепи (Петренко, 1978: 30). Несмотря на то, что выборка изделий, рассматриваемых В.Г. Петренко, была значительно меньше современной, даже на её основании она сделала очень точное наблюдение – каждая из пар калачико-видных серег при общем сходстве внутри типа, никогда не повторяет другую, имеет уникальное оформление и оригинальные детали (Петренко, 1978: 29). Вероятно, именно поэтому С.С. Бессонова при специальном анализе калачико-видных серег вовсе отказалась от деления девятого типа на варианты (Бессонова, 2007: 3).

Вследствие этого, полной аналогии серьгам из Тернового не существует, хотя элементы орнаментации в виде припаянных проволочных спиралей встречаются на ряде экземпляров (см., например, Петренко, 1978: 107, табл.

19.;6; *Бессонова*, 2007: 5, рис. 2: 13; *Лесков и др.*, 2023: 500, рис. 30: 2 – 3). Из них наиболее близкими к украшениям из Тернового, на мой взгляд, являются серьги из кургана 5 могильника Осняги, кургана 6 у с. Круполь, а также из погребения 2 кургана 6 у с. Сергеевка (*Клочко и др.*, 2020: 73, кат. 93).

Наиболее полная сводка всех обнаруженных калачиковидных серег вариантов 4 – 7 девятого типа по В.Г. Петренко была совсем недавно систематизирована С.В. Полиной (*Лесков и др.*, 2023: 85 – 86). На основе разбора хронологии всех этих украшений он пришел к выводу о том, что основная их масса изготовлена была в V в. до н.э., производство прекратилось в первой четверти IV в. до н.э., а последние экземпляры доживаются лишь до второй четверти IV в. до н.э. (*Лесков и др.*, 2023: 87).

Погребение у с. Круполь, в котором были обнаружены наиболее похожие на терновские серьги, С.В. Полин датирует не позднее середины V в. до н.э. (*Лесков и др.*, 2023: 85). Курган у с. Сергеевка исследователи датируют широко, V – IV вв. до н.э.; это, вероятно, обусловлено тем, что комплекс не введен в научный оборот (*Клочко и др.*, 2020: 73). Сережка из кургана в урочище Осняги была датирована Н.А. Онайко IV в. до н.э. (*Онайко*, 1970: 66, 116). В соответствии с этим, Б.А. Шрамко этот курган в целом датировал тем же временем (*Шрамко*, 1987: 177, табл. I). С.С. Бессонова сережку из данного погребения датирует концом V – началом IV в. до н.э. (*Бессонова*, 2007: 11). А.Д. Могилов придерживается другой точки зрения, относя курган к более позднему времени. На основании сходства с бляшками из Чертомлыка он сузил датировку памятника до второй половины IV в. до н.э. (*Могилов*, 2008: 131).

Наносник с изображением ушастой птицы (грифона) из кургана в урочище Осняги относится к Гаймановско–солохскому типу по А.Р. Канторовичу (*Канторович*, 2022: 275), однако среди известных изображений этого типа, пожалуй, нет каких-либо наиболее полных аналогий, что затрудняет уточнение датировки. В данном случае ясность может дать находка железной подпружной пряжки с выступающим язычком-шипом. Подобные предметы, по мнению С.В. Полина, появились во второй четверти IV в. до н.э., но наибольшее распространение получили в третьей четверти этого столетия (*Бидзила, Полин*, 2012: 409). Учитывая наблюдения А.Д. Могилова, можно предположить, что более точной датировкой комплекса в урочище Осняги будет середина – третья четверть IV в. до н.э. Впрочем, датировка комплекса в целом, как заметил С.В. Полин, «не ограничивает датировку сережек, наверняка изготовленных в более раннее время» (*Лесков и др.*, 2023: 85).

Учитывая все вышесказанное, на мой взгляд, датировка серег из кургана 6 могильника Терновое-І должна находиться в пределах второй половины – конца V в. до н.э.

Золотые бусины из рассматриваемого погребального комплекса пустотельные, по внешней поверхности украшены пятью продольными валиками, пространство между которыми заполнено восемью поперечными валиками меньшего размера (*Савченко*, 2001: 68, рис. 11: 8 – 12). Отверстия украшены небольшим колечком из припаянной золотой проволочки. Схожие бусы на

территории скифской лесостепи были найдены в курганах 1 и 2 могильника у с. Яблоновка (Петренко, 1967: 147, табл. 19: 2, 5), кургана № 18 в урочище Соломаховка (Бандуровский, Буйнов, 2000: 180, рис. 40: 6), кургане 483 могильника Капитановка (Ковпаненко и др., 1989: 130, рис. 41: 45). Наибольшее сходство бусы из Тернового имеют с украшениями из кургана 2 Пастьрского некрополя (Ковпаненко и др., 1989: 130, рис. 41: 36); курганов 1(23)/2001 г. и к. 2(24)/2001 г. могильника Перещепино-І (Кулатова, Супруненко, 2010: 63, рис. 2; 75, рис. 89; 91, рис. 1; 98, рис. 108: 2 – 3); кургана 16 у с. Олиферщина (Кулатова и др., 1993: 50, 54 – 55, рис. 9, 4); погребения 1 кургана 6 у с. Купьеваха (Бойко, Берестнев, 2001: 91, рис. 4: 2 – 3), а также кургана 22 этого же могильника (Бойко, 2008: 211, рис. 6: 2); кургане 1 группы «Б» Бельского некрополя (Супруненко, 1996: 100, 105, рис. 10: 4); первом Мгарском кургане (Кулатова, Супруненко, 1996: 331, рис. 14: 3); кургане № 3 в урочище Стайкин Верх (Ильинская, 1968: 210, табл. VIII: 5); кургане № 10 Песочинского могильника (Бабенко, 2005: 255, рис. 22: 12).

Курганы у с. Яблоновка датируются V в. до н.э. (Ковпаненко и др., 1989: 278 – 279). Упомянутое погребение в урочище Соломаховка, к сожалению, почти целиком было разграблено, а имеющийся инвентарь вряд ли позволит точно его датировать. Курган 483 Капитановки был датирован III в. до н.э., впрочем, данная дата вряд ли правомерна и требует пересмотра, как и датировка кургана 2 Пастьрского могильника IV – III вв. до н.э. (Ковпаненко и др., 1989: 220 – 221, 250 – 251). Вероятно, в данном случае можно говорить просто о IV в. до н.э., без каких-то уточнений. Оба кургана могильника Перещепино-І датируются авторами серединой V в. до н.э. (Кулатова, Супруненко, 2010: 169, табл. 2). Курган группы «Б» Бельского некрополя – второй половиной V в. до н.э. (Супруненко, 1996: 100). Курган 16 у с. Олиферщина авторы раскопок датировали первой половиной IV в. до н.э. по аттической чернолаковой чашечке (Кулатова и др., 1993: 50). С.В. Полин оспорил эту датировку, указав, что данное античное изделие должно датироваться в рамках последней четверти V в. до н.э. – рубежа V – IV вв. до н.э. (Лесков и др., 2023: 86). Курган 6 у с. Купьеваха датируется второй половиной V в. до н.э. (Бойко, Берестнев, 2001: 49, табл. 1). Первый Мгарский курган датируется серединой – второй половиной V в. до н.э. (Кулатова, Супруненко, 1996: 335). Курган № 3 в урочище Сайкин Верх В.А. Ильинская датировала началом V в. до н.э. (Ильинская, 1968: 141 – 142). Впрочем, на мой взгляд, материалы данного погребения свидетельствуют о несколько более поздней хронологической позиции этого кургана, скорее, ближе к середине V столетия до н.э. Курган № 10 Песочинского могильника Л.И. Бабенко датировал второй половиной V в. до н.э., хотя и не исключал возможности включения в хронологические рамки IV в. до н.э. (Бабенко, 2005: 164).

В степных памятниках подобные золотые пустотельные бусы обнаружены в кургане у с. Богдановка (Битковский, Полин, 1987: 82, рис. 9), Малого Чертомлыка (Мозолевский, 1987: 67, рис. 6: 32), кургане Близнец-2 (Ромашко, Скорый, 2009: 193, рис. 12); кургане №5 у с. Беленькое (Тереножкин

и др., 1973: 183, рис. 53: 2); погребении 3 кургана 5 у с. Зеленое (*Фиалко*, 2010: 217, рис. 11: 11). Все приведенные комплексы, за исключением последнего, датируются в пределах последней четверти – конца V в. до н.э. Погребения у с. Зеленого Е.Е. Фиалко датировала первой половиной IV в. до н.э. (*Фиалко*, 2010: 220).

Как видно из приведенного выше, подобные терновским бусы встречаются чаще в погребениях V в. до н.э., преимущественно второй половины столетия. В IV в. в ряде погребений эти украшения, возможно, переживаю время своего производства и основного бытования, которое завершается на рубеже V и IV веков до н.э. Позднее более массовыми станут золотые пустотельные бусы с гладкой поверхностью, овальные или биконические, широко распространяющиеся по мнению С.В. Полина и М.Н. Дараган, во второй – третьей четверти IV в. до н.э. (*Полин, Дараган*, 2021: 239). Бусина с продольным рифлением была обнаружена при доследовании Александропольского кургана (*Полин, Алексеев*, 2018: 890, рис. 264, кат. 68) или, например, в курганах 8 и 10 Водославки (*Daragan, Polin*, 2022: 96, fig. 27). Однако они все же отличается от тех, что были обнаружены в Терновом-І, которые датируются, вероятнее всего, второй половиной V в. до н.э.

Бронзовое зеркало, обнаруженное в рассматриваемом погребении, представляло собой плоский диск с небольшими утратами металла. По краю его оформлен пuhanсонный орнамент, а также прорезаны два отверстия для заклепок деревянной ручки. Подобные зеркала по типологии Т.М. Кузнецовой относятся ко II классу, II отделу, 4 группе (*Кузнецова*, 2010: 162 – 163). Тип и вариант ввиду отсутствия сохранившейся ручки не определяется. Т.М. Кузнецова распространение подобных зеркал в скифской среде датирует IV в. до н.э., а в целом его существование – IV – III вв. до н.э. (*Кузнецова*, 2010: 179; 251, табл. 154). С.В. Полин и М.Н. Дараган относят появление зеркал с боковыми деревянными ручками к середине – третьей четверти V в. до н.э., однако наиболее массовое время их распространения отмечают во второй – третьей четверти IV в. до н.э. (*Полин, Дараган*, 2019: 208). В целом можно отметить, что зеркала подобного облика являются крайне распространеными в скифской среде, т.к. являются наиболее простым вариантом их изготовления. И наибольшее их количество действительно встречается именно в памятниках IV в. до н.э.

На мой взгляд, именно описанные выше находки позволяют наиболее точно определить хронологические позиции рассматриваемого погребального комплекса. При предварительной публикации кургана В.И. Гуляев и Е.И. Савченко датировали это погребение концом V – первой половиной IV в. до н.э. (*Гуляев, Савченко*, 1995: 90). Впоследствии Е.И. Савченко сузил датировку до рубежа V – IV вв. до н.э. (*Савченко*, 2002: 80). С.В. Полин солидарен, скорее, с первоначальным мнением (*Лесков и др.*, 2023: 86). Учитывая некоторую архаичность для IV в. до н.э. многих из представленных вещей, что было показано выше, на мой взгляд, маловероятно, чтобы погребение могло быть совершено уже в первой половине IV в. до н.э. Основное время бытования

серег и бусин приходится все-таки на вторую половину V в. до н.э. Поэтому более оправданной будет, как мне кажется, датировка погребения в кургане 6 могильника Терновое-I в рамках конца V – начала IV в. до н.э.

Таким образом, бусина-подвеска с головой финикийско-пунического барана в лесостепное Подонье попала, вероятнее всего, в последние десятилетия V в. до н.э., под закат массового бытования подобного рода украшений (тип E1a по M. Seefried). Наиболее вероятно, что проникновение пунийского импорта на северные границы скифского мира могло осуществляться через дельту Дона, Елизаветовское городище. Этот эмпорий, как считал В.П. Копылов, к IV в. до н.э. имел собственные отношения с финикийскими или карфагенскими торговцами (Копылов, 2006: 72). И именно это городище являлось, по мнению многих, стартовой точкой пути попадания импортных товаров эллинского мира в сообщество ранних кочевников, отдаленных от Причерноморья регионов (см., например, Брашинский, 1980: 105 – 106; Гуляев, 2018: 288; Treister, 2021: 60).

В конце хотелось бы кратко остановиться на вопросах назначения и иконографии бус с головой финикийско-пунического барана. В целом фигурные стеклянные подвески, произведенные финикийскими и карфагенскими мастерами, рассматриваются исследователями не просто как украшения, а как амулеты-апотропеи, имеющие отношения к религиозным культурам (Алексеева, 1982: 34; Гуляев, 2018: 292 – 293). Это же вполне справедливо и по отношению к украшениям в виде головы барана. M. Egg предполагает, что появление подобных бус-подвесок обусловлено сильной связью финикийских мастеров с египетскими ремеслами (Egg, 2010: 537 – 539). При возвышении в Египте кушитской царской династии в VIII – VII вв. до н.э. возрастает популярность культа бога Амона с головой барана, а также апотропеев с ним связанных, в частности – «бараньих» подвесок (Schlick-Nolte, 2002: 203). Такая версия представляется весьма убедительной, особенно в связи с тем, что некоторые пунийские «лицевые» бусы по результатам естественно-научных исследований оказались изготовленными именно по «египетскому рецепту» (Яковенко, 1987: 90). В рамках образов скифского звериного стиля изображения барана, а также его редуцированной головы было весьма распространено (Канторович, 2022: 181 – 189). В связи с этим не вызывает удивления, что подвеска с головой финикийско-пунического барана могла вызывать большой интерес со стороны скифских племен, оказавшихся волею судьбы за тысячи километров от места своего производства погребенной под насыпью кургана на Среднем Дону.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Е.М. Античные бусы Северного Причерноморья // Свод археологических источников. Вып. Г1-12. М.: Наука, 1982. 105 с.

Бабенко Л.И. Песочинский курганный могильник скифского времени. Харьков: Изд. Дом «Райдер», 2005. 284 с.

Бандуровский А.В., Буйнов Ю. В. Курганы скифского времени Харьковской области (северскодонецкий вариант). Киев: ИА НАНУ, 2000. 236 с.

Бессонова С.С. Калачиковидные серьги и греко-варварские контакты VII – IV вв. до н.э. // Боспорские исследования. Вып. XVI / Отв. ред. В.Н. Зинько. Симферополь – Керчь: б/и, 2007. С. 3 – 30.

Бидзилия В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. Киев: Изд. дом «Скиф», 2012. 752 с.

Битковский О.В., Полин С.В. Скифский курган у с. Богдановка на Херсонщине (к проблеме хронологии памятников V – IV вв. до н.э.) // Скифы Северного Причерноморья / Отв. ред. Е.В. Черненко. Киев: Наукова думка, 1987. С. 74 – 85.

Бойко Ю.Г. Новые исследования курганных могильников у с. Купьеваха // Древности 2006 – 2008. Харьковский историко-археологический ежегодник. Харьков: ООО «НТМТ», 2008. С. 204 – 225.

Бойко Ю.Н., Берестнев С.И. Погребения VII – IV вв. до н.э. курганных могильников у с. Купьеваха (Ворсклинский регион скифского времени). Харьков: Изд. Группа «РА – Каравелла», 2001. 144 с.

Брашинский И.Б. Греческий керамический импорт на Нижнем Дону в V – III вв. до н.э. Л.: Наука, 1980. 267 с.

Гуляев В.И. Финикийские торговцы в Скифии («лицевые» бусы-амулеты) // Причерноморье в античное и раннесредневековое время. Выпуск 2 / Отв. ред. А.Н. Коваленко. Ростов-на-Дону: Учебный музей археологии ИИМО ЮФУ, Археологическое общество «Наследие», 2018. С. 280 – 294.

Гуляев В.И., Савченко Е.И. Терновое I – новый скифский курганный могильник на Среднем Дону // Российская археология. № 4. 1995. С. 87 – 102.

Ефремов Н.В., Колесников А.Б., Болонкина Е.В., Карпов Д.А. Три пунийских амфорных клейма с Боспора (к вопросу о карфагенской торговой активности в Северном Причерноморье) // Проблемы истории, филологии, культуры. № 4. 2022. С. 37 – 53.

Ильинская В.А. Скифы днепровского лесостепного Левобережья (курганы Посулья). Киев: «Наукова думка», 1968. 268 с.

Канторович А.Р. Искусство скифского звериного стиля Восточной Европы (классификация, типология, хронология, эволюция): в двух томах. Т.1. М.: Издательство Московского университета, 2022. 431 с.

Клочко Л.С., Білан Ю.О., Березова С.А., Величко Є.О. Сережки у костюмах мешканців Скіфії (з колекції Музею історичних поштовностей України): Наукове видання. Київ: філіал Національного музею історії України, 2020. 169 с.

Ковпаненко Г.Т., Бессонова С.С., Скорый С.А. Памятники скифской эпохи днепровского лесостепного Правобережья. Киев: Наукова думка, 1989. 334 с.

Копылов В.П. О проникновении пунийских товаров на Нижний Дон в IV в. до н.э. // Международные отношения в бассейне Черного моря в скифо- античное время: Сборник статей по материалам XI Международной научной конференции / Отв. ред. В. П. Копылов. Ростов-на-Дону, 2006. С. 70 – 74.

Кузнецова Т.М. Зеркала Скифии VI – III веков до н.э. Т.П. М.: ТАУС, 2010. 426 с.

Кулатова И.Н., Луговая Л.Н., Супруненко А.Б. Курганы скифского времени междуречья Ворсклы и Псла. Москва–Полтава: изд. ПКМ, 1993. 108 с.

Кулатова И.Н., Супруненко А.Б. Первый Мгарский курган // Більське городище в контексті вивчення пам'яток раннього залізного віку Європи / Відп. Редактор О.Б. Супруненко. Полтава: ЦОДПА, вид.центр «Археологія», 1996. С. 318 – 338.

Кулатова И.Н., Супруненко А.Б. Кургани скіфського часу західної округи Більського городища. Київ: ПП Видавництво «Друкарня «Гротеск», 2010. 200 с.

Лесков А.М., Полин С.В., Дараган М.Н., Белан Ю.А. Скифские курганы левобережной Херсонеса (раскопки А.М. Лескова в 1968 – 1972 гг.). Том 1. Кишинеу, Киев: «Видавець Олег Філюк 2023», 2023. 778 с.

Могилов А.Д. Спорядження коня скіфської доби у Лісостепу Східної Європи. Київ – Кам'янець-Подільский: ПП Мошинський В.С., 2008. 439 с.

Мозолевский Б.Н. Малый Чертомлык // Скифы Северного Причерноморья / Отв. ред. Е.В. Черненко. Киев: Наукова думка, 1987. С. 63 – 74.

Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV – II вв. до н. э. (Свод археологических источников. Д1-27) М.: Наука, 1970. 212 с.

Петренко В.Г. Правобережье Среднего Приднепровья в V – III вв. до н.э. (Свод археологических источников. Д1 – 4) М.: Наука, 1967. 180 с.

Петренко В.Г. Украшения Скифии VII – III вв. до н.э. (Свод археологических источников. Вып. Д4-5) М.: Наука, 1978. 144 с.

Полин С.В., Алексеев А.Ю. Скифский царский Александропольский курган IV в. до н.э. в Нижнем Поднепровье. Киев-Берлин: «Видавець Олег Філюк», 2018. 930 с.

Полин С.В., Дараган М.Н. Зеркала в погребениях геродотовых скифов Северного Причерноморья второй половины V – IV вв. до н.э. // Античный мир и археология. Вып. 19. 2019. С. 201 – 241.

Полин С.В., Дараган М.Н. Стеклянные бусы – одноцветные пирамидальные, плоские ромбические и биконические, – типы 88 – 96, 112 – 115 и 171 по Е.М. Алексеевой. В поисках хроноиндикаторов для микрохронологии курганов и погребений Причерноморской Скифии V – IV вв. до н.э. // Античный мир и археология. Вып. 20. 2021. С. 221 – 260.

Ромашко В.А., Скорый С.А. Близнец-2: скифский аристократический курган в Днепровском Правобережном Надпорожье. Дніпропетровськ: «Пороги», 2009. 251 с.

Савченко Е.И. К вопросу о хронологии могильника «Терновое I – Колбино I» // Международные отношения в бассейне Черного моря в древности и средние века / Отв. ред. В. П. Копылов. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. пед. ун-та, 2002. С. 79 – 83.

Савченко Е.И. Могильник скифского времени «Терновое I – Колбино I» на Среднем Дону (погребальный обряд) // Археология Среднего Дона в скифскую эпоху: труды Потуданской археологической экспедиции ИА РАН, 1993 – 2000 гг. / Отв. ред. В.И. Гуляев. М.: ИА РАН, 2001. С. 53 – 144.

Супруненко О.Б. Розкопки Більського курганного некрополю «Б» // Більське городище в контексті вивчення пам'яток раннього залізного віку Європи / Відп. Редактор О.Б. Супруненко. Полтава: ЦОДПА, вид.центр «Археологія», 1996. С. 88 – 120.

Тереножкин А.И., Ильинская В.А., Черненко Е.В., Мозолевский Б.Н. Скифские курганы Никопольщины // Скифские древности / Отв. ред. А.И. Тереножкин. Киев: Наукова думка, 1973. С. 113 – 186.

Фіалко О.С. Скіфський курганний могильник біля с. Зелене на Херсонщині // Археологія і давня історія України. Вип. 4. 2010. С. 201 – 221.

Шрамко Б.А. Бельское городище скифской эпохи (город Гелон). Киев: Наукова думка, 1987. 184 с.

Яковенко Э.В. «Лавка ювеліра» на Елізаветівському городищі // Археологія. № 60. 1987. С. 83 – 91.

Daragan M., Polin S. Golden Jewellery of the Vodoslavka Scythian Burial-Ground of the Second and Third Quarters of the 4th Century BC // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. Iss. 28. 2022. P. 23 – 109.

Egg M. Gläserne Widderkopfperlen aus der Eisenzeit // Archäologisches Korrespondenzblatt, 40. 2010. P. 525 – 543.

Seefried M. Les pendentifs en verre sur noyau des pays de la Méditerranée antique. Roma: École française de Rome, 1982. 186 p.

Schlick-Nolte B. Phoenician and Punic Glass // Ancient Glass from the Borowski Collection [Ausstellungskat. Jerusalem] / Hrsg. B. S. Bianchi. Mainz, 2002. P. 177 – 214.

Treister M.Yu. Mediterranean and North Pontic Greek Imports in the Nomadic Burials of the Lower Volga Region and Foothills of South Urals of the 4th – First Third of the 3rd Century BC // Археологія і давня історія України. Вип. 4 (41). 2021. С. 51 – 67.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Бусы-подвески в виде головы финикийско-пунического барана (масштаб произвольный):
1 – курган 6 могильника Терновое-I, Средний Дон (фото из архива Донской экспедиции);
2, 3 – Восточное Средиземноморье, находки из частной коллекции (рис. по: The Walters Art
Museum Online Collection; Accession Number 47.96, 47.97); 4 – Кипр, находка из частной
коллекции (рис. по: *Seefried*, 1982: abb. 47: 10); 5 – погребение 41 кургана XIV могильника
Капителска пјива, Ново-Место, Словения (рис. по: *Egg*, 2010: 527, abb. 2: 4); 6 – погребение 28
кургана VII могильника Капителска пјива, Ново-Место, Словения (рис. по: *Egg*, 2010: 530, abb. 3:
4); 7 – погребение 26 кургана VI могильника Капителска пјива, Ново-Место, Словения (рис. по:
Egg, 2010: 530, abb. 3: 2); 8 – культурный слой Ольвии (рис. по: *Алексеева*, 1982: 89, табл. 47: 31);
9 – случайная находка из Северного Причерноморья (рис. по: *Алексеева*, 1982: 89, табл. 47: 33)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Семен Алексеевич Володин – ученый секретарь Института археологии РАН.

ОТКРЫТИЕ ЮЖНОГО ПРИГОРОДА ХЕРСОНЕСА ТАВРИЧЕСКОГО

*Н.Ф. Соловьева, С.Л. Соловьев, В.В. Вахонеев,
А.Ф. Покровская, Я.А. Низов*

Создание грандиозного историко-археологического парка на территориях, высвобождаемых Министерством обороны Российской Федерации по поручению президента РФ, потребовало проведения масштабных археологических исследований в границах выявленного объекта археологического наследия «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Раскопки были проведены в 2021 – 2023 гг. комплексной археологической экспедицией Института истории материальной культуры РАН при поддержке Фонда «Моя история» и Министерства обороны Российской Федерации.

В состав участников комплексной экспедиции под руководством ИИМК РАН вошли Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический», Институт археологии Крыма РАН, Севастопольский государственный университет, НАО «Наследие Кубани» и специалисты Государственного Эрмитажа. Исходя из опыта работ, такие исследования должны были занять десятилетия, однако, профессиональный коллектив специалистов использовал наработанные ИИМК РАН методики раскопок и цифровой фиксации, позволившие провести эти уникальные масштабные исследования в рекордно сжатые сроки на высоком методическом уровне, сохранив максимум информации для науки (Соловьева и др., 2021; 2022; Бюллетень, 2024).

Территория, на которой в 2021 – 2023 гг. велись археологические исследования, примыкает к изученным в разное время участкам херсонесского некрополя и древней хозяйственной застройки возле оборонительных стен городища. Первые раскопки Южного некрополя Херсонеса провел К.К. Косцюшко-Валюкинich в 1891 – 1895 гг. (OAK, 1893. С. 14, 15; 1894. С. 19, 20). В общей сложности на этом участке им было открыто более 600 погребальных сооружений. В 1908 – 1914 гг. изыскания на херсонесском некрополе были продолжены Р.Х. Лёпером и Н.И. Репниковым (Репников, 1927. С. 149 – 186; Зубар, 1978. С. 53). В январе – марте 1937 г. экспедиция Херсонесского заповедника под руководством А.К. Тахтая обнаружила здесь новые погребальные сооружения: 20 могил и четыре склепа (Тахтай, 1947. С. 123 – 125; 1948. С. 19 – 43). В 1955 – 1957 гг. В.В. Борисова исследовала остатки керамических мастерских эллинистического времени, открытые в ходе обустройства воинской части (автомобильного батальона) (Борисова, 1958. С. 144 – 153). Неподалеку от этого места в 1959 г. была открыта подбойная могила IV в., вырубленная в скале (Даниленко, 1961. С. 57 – 62), а в 1960-е гг. Л.Г. Колесникова и Ю.А. Бабинов раскопали средневековые склепы (Колесникова, 1962; 1967). В 1972 – 1973 гг. при прокладке траншеи для ливневой канали-

зации на территории автобата были обнаружены четыре склепа IV – V вв., исследованные С.Г. Рыжовым и В.Н. Даниленко (Даниленко, 1972; Рыжов, 1973). В 2020 г. на территории автобата и Учебного центра школы водолазов О.В. Шаров, С.Г. Рыжов и В.Л. Мыц провели археологические разведки с целью выявления объектов археологического наследия, уточнения сведений о них и планирования мероприятий по обеспечению их сохранности. Итогом этих работ стало выявление объекта археологического наследия «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический», который был включен в перечень выявленных ОАН приказом № 325 Управления охраны объектов культурного наследия города Севастополя от 17.09.2020 г.

Общая площадь ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический», согласно учетной документации, составила 139444 кв. м, из которых на конец 2023 г. было полностью исследовано 85797 кв. м (илл. 1, 2). Силами комплексной археологической экспедиции на этой территории открыты культурные слои и более полутора тысяч археологических объектов разных эпох – от Классики до Новейшего времени, которые включают: гидротехнические сооружения для запасов воды (цистерны и колодцы); хозяйственные и производственные постройки, некрополь античного времени с захоронениями, совершенными по обрядам ингумации и кремации, склепами с разнообразным и богатым погребальным инвентарем; некрополь раннехристианского времени, включающий вырубленные в скале склепы со сложной архитектурой; французский шанец времен Крымской войны 1854 – 1855 гг.; юртообразные постройки XIX в.; хозяйственные строения начала XX в.; следы обороны Севастополя в Великую Отечественную войну. Масштабные археологические раскопки в Южном пригороде Херсонеса в 2021 – 2023 гг., открывшие более 700 захоронений, не только существенно дополнили, но и сформировали новую картину представлений о погребальной практике жителей древнего города. Динамика освоения этой территории ныне представляется следующим образом.

Интенсивное освоение загородной территории началось в классическую эпоху и было связано в большей мере с сельскохозяйственной и ремесленной деятельностью первых жителей Херсонеса. Свидетельством тому служат открытые остатки сельских построек с колодцами и печи для обжига керамики. Уже в первой половине IV в. до н.э. местность перед городскими воротами наделяется особым статусом. Здесь обустраивается священный участок с мавзолеем (герооном), храмом в антах, алтарем, помещениями для даров, паломников и жрецов, мощеным камнем двором для процессий, священным источником (нимфеем) и, возможно, гимнасием.

К числу исключительных объектов относится героон – уникальный памятник погребальной архитектуры первой половины IV в. до н.э. в Северном Причерноморье (илл. 3). Героон представлял собой монументальную ордерную постройку, нижняя закрытая часть которой содержала саркофаг с останками героя, возможно, одного из архегетов Херсонеса (Malkin, 1987. Р. 204 – 240; Antanaccio, 1995. Р. 245 – 268; Lane, 2009. Р. 248 – 254; Herda, 2013. Р. 67 – 122), и снаружи была украшена рельефным фризом со сценами амазономахии, а примыкавшая к ней площадка служила своего рода экседрой и, возможно, местом для статуи героя.

Появление героонов и культов героев в древнегреческих городах уходит своими корнями в геометрическую и архаическую эпохи. Изначально они были связаны с культом предков и почитанием наиболее выдающихся граждан греческого полиса, его устроителей (архегетов), а также высших должностных лиц в полисной администрации (басилевсов) и военачальников (стратегов) после их смерти. Первоначально святилища и гробницы героев помещались внутри города, как правило, на агоре. Позднее, в классическую и эллинистическую эпохи они также устраивались в непосредственной близости от городских ворот в специальных святилищах (теменосах). В эпоху Великой греческой колонизации организаторы переселения и основатели новых полисов (оикисты) после смерти обычно обожествлялись, и для них возводились специальные мавзолеи – герооны.

С территории героона происходит одна из самых значимых находок – фрагмент рельефного фриза со сценой амазономахии (**илл. 4**). Иконография сцены при сопоставлении с известными образцами середины IV в. до н.э. совпадает в деталях. Рельеф невысокий, в композиции ясно читается «героическая диагональ» – главный художественный прием Скопаса, который скульптор применял в изображении битвы греков и амазонок в рельефах Галикарнасского мавзолея. Подобные фризы со сценами сражений и с амазонками украшали монументальные святилища – герооны Ликии и Карии, а под влиянием этих образцов они распространялись по всей Анатолии, в Греции, Италии и других регионах в «малых формах», в памятниках с погребальным контекстом. Так же, как подобные архитектурные рельефы из Тарента и Афин, херсонесский фриз украшал высокий подиум небольшого храма, воздвигнутого на месте похорон обожествленного умершего (*Сокровища*, 2022. С. 31).

Особое внимание привлекает крупный фрагмент краснофигурной пелики середины IV в. до н.э. с изображением крылатой богини Ники на квадриге, найденный при раскопках героона (**илл. 5**). На нем изображена сцена титаномахии – битвы богов-олимпийцев с титанами, в которой Ника появляется как возница Зевса, управляющая его квадригой.

Рядом с герооном открыта одна из самых ранних культовых построек Херсонеса – храм в антах первой половины IV в. до н.э., служивший святилищем и местом почитания героя, возможно, одного из архегетов Херсонеса (**илл. 6**). Храм – дистиль – построен в дорическом ордере с четырехколонным портиком с пронаосом и наосом для установки статуи божества и местом для даров – сокровищницей. Храмы в антах – одни из самых ранних ордерных построек, найденных в ряде античных городов Северного Причерноморья (*Чистов*, 2022. С. 190, рис. 1: 5, 6), изначально расположенные на акрополе или близко к агоре, в центральной части городской территории. Херсонесский храм классической эпохи находился за пределами городских стен, что, вероятно, было обусловлено его функциональной связью с герооном.

Прообразом подобных храмов служили мегароны геометрической и архаической эпох. По аналогии с жилищами царей древних эпох они служили обителями божеств и обожествленных героев. Такие храмы обычно располагались на территории священных участков, специально выделенных для этих целей

и проведения ежегодных праздников, посвященных таким божествам. Рядом с нашим храмом открыты остатки большого теменоса, включавшего большой мощеный двор и многокомнатное здание для жрецов, даров, паломников и проведения сисситий (**илл. 7**).

В течение эллинистического периода в окрестностях теменоса появляются первые погребения: открыто 31 погребение, в составе которых преобладали захоронения в простых ямах, обложенных камнями или вырубленных в скале (**илл. 8**), часть из них были перекрыты черепицей. Пять погребений были совершены по обряду кремации. Четыре детских захоронения помещены в амфоры. Найдено одно погребение в скорченной позе.

Территория Южного пригорода Херсонеса, отведенная под некрополь, не утратила своего особого значение для жителей Херсонеса, а во времена Диофантовых войн даже потребовала дополнительной фортификации в виде мощной оборонительной стены с контрфорсами (**илл. 9**), отделившей формирующийся некрополь от сельскохозяйственной территории и, возможно, служившей дополнительной преградой для грунта, стекавшего по дну Херсонесской балки в сторону городских стен (*Вахонеев и др.*, 2023; *Глазунов и др.*, 2023. С. 29).

В первые века н.э. Южный пригород Херсонеса – уже сформировавшийся некрополь со своей внутренней пространственной организацией, захоронения которого демонстрируют большое разнообразие погребальной обрядности жителей Херсонеса этого времени. Территория некрополя была поделена на участки, среди которых принадлежавшие зажиточным горожанам могли быть богато оформлены ступенчатыми стилобатами с пилонами (**илл. 10**). Наиболее привилегированный участок находился в непосредственной близости от городских ворот. К нему относились уникальные и монументальные погребальные сооружения, расположенные на восточной стороне древней улицы, идущей от ворот Херсонеса по территории городского некрополя (**илл. 11**).

Уникальный для Северного Причерноморья погребальный комплекс II в. – толос (сооружение круглой в плане формы с куполообразной кровлей) – содержал каменный саркофаг со свинцовой погребальной урной (**илл. 12, 13**). В первые века нашей эры Херсонес оказался под сильным воздействием римской культуры, в том числе и в погребальной архитектуре. Очень распространенным оставался тип погребального сооружения, исходящего из традиционной в Эtrурии и Лации формы тумулуса (толоса). К последней трети I в. до н.э. гробницы этого вида в целом далеко отошли от своего родоначальника – кургана, окруженного каменной крепидой, и превратились в архитектурные сооружения. Но многие из них еще сохраняли связь с землей в своей внутренней структуре, а некоторые и внешне продолжали воспроизводить основные черты тумулуса. Эти дорогостоящие постройки были по средствам лишь состоятельным кругом херсонесского общества.

Комплекс монументальных погребальных построек II в., принадлежавших выдающимся гражданам Херсонеса, сочетал в себе сложенный из массивных профилированных плит колумбарий для членов одной знатной семьи с многочисленными надгробными стелами, надписями и антропоморфами, и плитовые гробницы Аристона и Аннион, а также других безымянных граждан Херсонеса (**илл. 14**).

Камерные гробницы – прямоугольные в плане, с локулами (нишами для урн с прахом) внутри и каменными скамьями для поминальных трапез перед входами. Эти гробницы преимущественно строились гражданами среднего достатка – преуспевающими торговцами, ремесленниками, дельцами и т.п. и количественно всегда занимали большое место среди погребальных сооружений. Учитывая провинциальный характер культуры Херсонеса римского времени, такого рода сооружения, скорее всего, были по средствам лишь знатным фамилиям. Ко II в. они стали ведущим типом и ознаменовали собой новую стадию в погребальном зодчестве, которое в целом перешло к массовому типовому строительству. В силу этого здесь наиболее ярко отразились присущие римской архитектуре этого периода поиски живописности архитектурных решений.

Особым видом погребальных сооружений были колумбарии, развившиеся в I в. до н.э. из камерных гробниц. Если мавзолеи и гробницы предназначались для одного лица, одной семьи или одного рода, то колумбарии сначала служили для коллективного захоронения вольноотпущенников знатных семейств, а позже превратились в общественные кладбища, места в которых продавались и сдавались в аренду. Они могли быть наземными, подземными или частично заглушенными зданиями. Наряду с большими во II – III вв. строилось много средних и мелких колумбариев силами погребальных коллегий и отдельных предпринимателей. К концу II – началу III вв. возобладал христианский обряд, что привело к преобразованию типа общественных гробниц, заменив их катакомбами.

Плитовые гробницы Аристона и Аннион, а также других безымянных граждан Херсонеса представляли собой сложенные из массивных плит погребальные сооружения, напоминающие большие каменные ящики, помещенные на специальные подиумы, что давало возможность их кругового обзора. Мавзолеи и гробницы, прошедшие от тумулуса (толоса), преобладали в погребальном зодчестве до II в. Одновременно с ними продолжали развиваться и другие типы – камерные гробницы, погребения в виде алтарей, саркофаги и прямоугольные гробницы на подиумах. Именно к последним относятся монументальные плитовые гробницы Южного пригорода Херсонеса, в конструкции которых переплелись традиции позднеэллинистических погребальных сооружений Причерноморья и погребальной архитектуры Рима первых веков нашей эры. Подобные сооружения получили широкое распространение в погребальной практике античных городов Северного Причерноморья в римское время, в том числе и в Херсонесе (Даниленко, 1961).

Сюда же входила экседра-склеп с каменными скамьями и четырьмя погребальными камерами (илл. 15, 16) (Вахонеев, Соловьев, 2023). Экседра, как отдельное архитектурное сооружение, представляла собой особый тип ритуальной беседки, обычно устраиваемой в местах, имевших особое общественное или культовое значение, на важных улицах города или некрополя. Они были распространены в период эллинизма на агорах и в святилищах Греции и Малой Азии (Thüngen, 1994; Lepore, 2004), а в римское время использовались для того, чтобы воздавать почести высокопоставленным римским чиновникам в этих восточных римских провинциях (Балти, 2009. С. 197). Однако херсо-

несская эксадра имела свои особенности – ее нижняя часть служила семейной усыпальницей одной из знатных фамилий Херсонеса. Нижняя часть сооружения представляла собой погребальный комплекс с двумя саркофагами, вырубленными из цельных блоков известняка, и двумя плитовыми могилами (илл. 16). В перекрытии одного из саркофагов было использовано надгробие Касандры дочери Антисфена, датируемое по шрифту рубежом эр. Следует отметить, что упоминание имени Касандры в херсонесской эпиграфике зафиксировано впервые. После снятия перекрытия погребальных камер и саркофагов было установлено, что захоронения совершились как по обряду ингумации, так и кремации (илл. 17).

С востока к привилегированному некрополю примыкал участок, отделенный монументальным пропилоном с каменными ступенями (илл. 10), за которым располагались захоронения в ямах и склепах, значительная часть которых принадлежала знатным гражданам города. Рядовые горожане этого времени были захоронены южнее этих двух участков, в простых ямах или каменных ящиках (илл. 18). Важной особенностью погребальной практики жителей Херсонеса на протяжении античной эпохи стало устойчивое сочетание обрядов ингумации и кремации, причем последняя традиция заметно доминировала (Соловьева и др., 2023). Открытые на всех участках некрополя кремационные площадки (илл. 19), погребальные урны, оссуарии и колумбарии поражают своим числом (около 300 объектов).

В эпоху Средневековья, с началом христианства традиция захоронения в семейных склепах становится наиболее устойчивой на территории Южного пригорода, постепенно вытесняя другие погребальные обряды. Как правило, склепы состояли из входного коридора – дромоса – и сводчатой камеры с одно- или двухярусными лежанками (илл. 20, 21). Эти погребальные сооружения служили фамильными усыпальницами на протяжении длительного времени.

С X по XIII в. предназначение Южного пригорода стало иным. Как и в самую раннюю эпоху эта территория использовалась в основном в хозяйственных целях. Здесь строится сеть дорог, обустраиваются колодцы и цистерны для питьевой воды, размещается печь для выжигания извести, возводятся жилые и хозяйствственные постройки, участки земли размежевываются каменными стенками. Территория Южного пригорода на протяжении всей античной эпохи и в последующее время служила неиссякаемым источником пресной воды для жителей Херсонеса. Начиная с классического времени, здесь были устроены цистерны и колодцы, которые, по всей вероятности, использовались как источники воды, святилища водных божеств, а позднее как купели для первых христиан (обнаружено более 150 объектов).

Средневековые памятники на территории Южного пригорода Херсонеса занимают около трети его территории. Загородная территория в средневековый период использовалась как в хозяйственных целях, так и в качестве некрополя. Для захоронений нередко обустраивались склепы римского времени, но также сооружались и новые фамильные усыпальницы, в которых семьи хоронили своих умерших родственников на протяжении V – XIII вв. При погребенных

обнаружены редкие предметы личного благочестия (кресты, иконки), украшения (перстни, серьги, амулеты, стеклянные и бронзовые браслеты). В ходе археологических раскопок было извлечено более 600 тысяч находок V – XIV вв. Большую часть из них составляли амфоры, происходящие из десятков византийских центров (80 процентов от общего числа находок), с которыми Херсон вел торговлю. Наиболее впечатляющей группой артефактов стали монеты (в том числе и золотые) (илл. 22), а также вислые печати (моливдовулы).

На разных этапах средневековой эпохи динамика и характер использования загородной территории в значительной степени разнились. В V – VII вв. она была занята некрополем, дорогами, ведущими к южным и портовым воротам города, колодцами, местами для свалки бытовых отходов, где аккумулировались кости животных, рыбы чешуя, многочисленные обломки керамической посуды и т.п. На следующем этапе (VIII – X вв.) сеть дорог стала более разветвленной, появились виноградники, рядом с которыми возводились хозяйствственные постройки и винодельни с давильными площадками – тарапанами, втрое увеличилось число колодцев. Финал этого периода отмечен наличием массовых захоронений не только в склепах, но и в одном из колодцев, где обнаружено более 80 погребенных, в основном молодого возраста, со следами насильтвенной смерти.

В X в. параллельно городской стене была построена еще одна оборонительная стена, вероятно, связанная со временем осады Херсонеса войсками князя Владимира (илл. 23). Однако более вероятной может оказаться версия, что стена была возведена в первой четверти XI в., когда Херсонес сильно пострадал от землетрясения: оказались руинированными стены и башни города, а жители Херсонеса вынуждены были спешно возвести с внешней стороны старых стен новые временные куртины. Они были сложены из разномерного бутового камня на глине или насухо. После завершения восстановительных работ стена была разобрана и до наших дней сохранились лишь отдельные фрагменты основания кладки. Третий этап в истории Южного пригорода (XI – XIII вв.) – период угасания хозяйственной активности. К этому времени относятся лишь четыре колодца, в последней трети XIII в. засыпанные бытовым мусором, среди которого встречались и деревянные предметы (Сокровища, 2022. С. 35).

О масштабе археологических исследований в Южном пригороде Херсонеса также свидетельствует коллекция археологических находок 2021 – 2023 гг., в состав которой вошли 6 290 696 артефактов, из числа которых 351 780 предметов, в полной мере отражающих многовековую историю этого участка древнего города, переданы в Херсонесский музей на постоянное хранение. В их составе представлены разные категории археологических находок: от простой бытовой посуды до высокохудожественных образцов греческой вазовой живописи, от предметов повседневного быта, сделанных из стекла, камня, кости и бронзы, до изысканных ювелирных украшений, многочисленные нумизматические и эпиграфические памятники (определен более 7 900 и 3 200 находок, соответственно), большое число надгробий: от весьма условных антропоморфных изваяний до мастерски выполненных скульптурных погребальных стел. Выполнено более ста семидесяти тысяч рисунков и 224 435 фотографий археологических находок.

Реставраторы Государственного Эрмитажа восстановили более 18 тысяч предметов. Специалистами ИИМК РАН и Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского обработаны остеологические и антропологические материалы в количестве более 950 тысяч костных остатков.

Самую значительную часть археологических находок составляла амфорная тара разных средиземноморских и причерноморских центров производства. Насчитывающая более трех тысяч экземпляров коллекция керамических клейм дает представление об экономических связях Херсонеса в IV – I вв. до н.э. Как стало известно, среди его торговых контрагентов были такие крупнейшие центры производства вина и оливкового масла Эгейды и Средиземноморья, как Родос, Фасос и Книд, а также причерноморские полисы – Синопа и Гераклея Понтийская, кроме того, было найдено большое количество клейм на амфорах местного, херсонесского производства (*Сокровища*, 2022. С. 29). Хорошо представлена столовая (простая и расписная) и кухонная посуда античного и средневекового периодов. Отдельную группу находок составляют погребальные урны: керамические, свинцовые и бронзовые, иногда несущие на себе имена людей, чей прах был в них помещен. В составе погребального инвентаря часто встречались керамические светильники и стеклянные сосуды – бальзамарии, стеклянные фланчики с узким горлом для хранения душистых масел, кубки для питья, реже гуттусы (капельники для дозирования жидкости) (**илл. 24**), маленькие цветные баночки для мазей, применяемых как в фармакологии, так и для косметических целей. В женских погребениях частыми находками были украшения: бусы из «стеклянной пасты», украшенные инкрустацией цветного стекла, сердоликовые, янтарные, гагатовые подвески, амулеты. Интересны находки плакетки из голубого «египетского фаянса» с изображением сидящего льва, амулета-астрагала из стекла синего цвета. Стеклянные браслеты синего цвета, монохромные и с декором из цветных нитей (**илл. 25**) получили свое распространение с конца III в. в Палестине, откуда они привозились и в Херсонес (*Сокровища*, 2022. С. 19).

В погребениях херсонесского некрополя время от времени встречается металлическая посуда, железное оружие, бронзовые светильники и даже медицинские инструменты из серебра. Но самыми распространенными предметами из металла на раскопах являются детали одежды и простые украшения: пряжки, застежки-фибулы, булавки, браслеты, кольца, серьги, амулеты-обереги, в том числе и позднего времени. Интересно, что в течение первых пяти сотен лет существования Херсонеса одежда его жителей, по всей видимости, была вовсе лишена металлических деталей. Пояса с пряжками и плащи с фибулами вошли здесь в моду только с середины I в. Среди богато украшенных образцов застежек, найденных в Южном пригороде, можно назвать фибулу II в., украшенную разноцветной эмалью (**илл. 26**) (*Сокровища*, 2022. С. 21).

Предметы из кости – еще более редкая категория находок. Кость в основном использовали для изготовления небольших предметов – булавок, парфюмерных и медицинских ложечек, рукоятей для ножей. В средневековую эпоху популярным способом украшения шкатулок была инкрустация их костяными пластиинами. Среди находок из кости особо выделяется скульптурная ножка с

изображением фантастического крылатого существа, напоминающего сфинкса II – I вв. до н.э. (**илл. 27**), – свидетельство контактов античного Херсонеса с Востоком – Парфией или Месопотамией (*Сокровища*, 2022. С. 22 – 23).

При раскопках Южного пригорода Херсонеса найдено большое количество ювелирных изделий из драгоценных металлов – золота и серебра, которые входили в состав погребального инвентаря, помещенного в могилы усопших граждан херсонесской городской общины (**илл. 28**). На сегодняшний день можно выделить более пятидесяти предметов, которые являются художественными произведениями I – IV вв. В их составе представлены как типичные изделия, так и уникальные образцы, не имеющие аналогий среди уже известных памятников ювелирного искусства и глиптики римского времени. К первым можно отнести кольцевидные серьги разных типов и монетовидные индикации. Среди украшений второй группы особо следует отметить ажурную серьгу с бериллом и тремя подвесками, браслет с амулетом на цепочке, инталию с изображением стоящей богини, гемму с профильным мужским портретом (*Сокровища*, 2022. С. 25).

Большинство терракотовых статуэток из раскопок Южного пригорода были найдены в захоронениях и относились к божествам хтонического круга, куда входили, как и повсюду в Греции, Деметра и ее дочь Кора-Персефона, Дионис и представители его свиты, Эрот-Танатос. Среди привозных статуэток эллинистического периода особенно отличается фигурка Танатоса – крылатого гения смерти, которого представляли в виде стоящего обнаженного юноши с калафом на голове, с расправленными длинными крыльями и одетого в плащ с многочисленными складками (**илл. 29**). Терракота покрыта плотной белой краской. В Херсонес в IV – III вв. до н.э. такие фигурки поступали из Каллатиса (*Сокровища*, 2022. С. 27).

Раскопки Южного пригорода Херсонеса дали множество исключительно интересных находок античной скульптуры: фрагменты статуй, архитектурные рельефы и надгробия. Скульптуры изготовлены из местного известняка, а также из мрамора – дорогого привозного материала. На территории Южного пригорода обнаружена целая группа надгробных стел с рельефными изображениями, созданных в римский период: на одних изображены стоящие фигуры, закутанные в длинный гиматий, на других – сцены загробной трапезы. Такие сюжеты часто встречаются в памятниках Северного, Западного и Южного Причерноморья. Среди находок встречаются антропоморфы (надгробия с условным изображением головы умершего), рельеф с фигурой женщины и всадника. Надгробие Метродора было установлено в честь мальчика, почти ребенка (**илл. 30**). Рельефы на стелах со стоящей фигурой в гиматии портретны, при этом, в трактовке волос и черт лица скульпторы следуют традициям римского искусства I – II вв. Большое количество портретов на надгробиях выделяет Херсонес среди центров Северного Причерноморья (*Сокровища*, 2022. С. 31).

Большая часть лапидарных надписей – это разнообразные эпитафии широкого хронологического диапазона – от периода эллинизма до первых веков н.э. Среди них есть пространные стихотворные эпитафии, например, Филю, дочери Аполлонида, и Фарнака, сына Дионисия, но большая часть надгробных стел со-

держит только имя и патронимик умершего. Особое внимание привлекает надгробие подростка – Метродора, сына Аполлонида, поставленное его воспитателем и кормилицей. На этой стеле сохранилась предварительная разметка текста надписи, что позволяет получить уникальную информацию о технологии изготовления надписей в Северном Причерноморье. Еще одна интересная группа надгробных памятников – небольшие мраморные вставки с именем умершего, которые помещались в известняковые стелы (*илл. 31*). В Причерноморье надгробия такого рода встречаются только в Херсонесе и появились, по-видимому, благодаря культурному заимствованию из Мегар (через метрополию Херсонеса Гераклею Понтийскую или напрямую) (*Сокровища*, 2022. С. 29).

В составе многочисленной нумизматической коллекции из раскопок Южного пригорода Херсонеса в первую очередь следует отметить золотой статер Митридата Евпатора с датой ГКΣ ΙΒ (12-й месяц 223 г. виф.-понт. э. = сентябрь 74 г. до н.э.) (*илл. 32*) (*Абрамзон, Терещенко, 2022*). На сегодняшний день это пока единственный экземпляр из известных монет данного номинала с такой датой (*Абрамзон, Терещенко, 2022. С. 21 – 25*). Еще одна уникальная для Херсонеса находка – серебряный обол Митилен с изображением голов двух кабанов первой половины V в. до н.э. В составе нумизматического материала также были выявлены ранее неизвестные типы и разновидности монет херсонесской чеканки, к которой можно отнести серебряный гемиобол второй – третьей четверти II в. до н.э., на лицевой стороне которого изображение цветочного бутона (роза?), на обратной – рог изобилия, в левой верхней части монетного поля легенда – «Х(Е?)».

Масштабные раскопки на территории Южного пригорода Херсонеса представили для изучения антропологический материал из коллективных и индивидуальных погребений (грунтовые погребения, плитовые могилы, склепы, кремации). При работе с краниологическим материалом отмечено разнообразие краеноформ и других признаков, отражающих достаточно «пестрый» состав населения. Найдки искусственно деформированных черепов подтверждают более ранние наблюдения (*илл. 33*). Полученные деформированные черепа отражают различные виды и степень деформации. В основном деформированные черепа получены из коллективных погребений, в частности склепов. В ходе исследования разновременных погребальных сооружений Южного пригорода было отмечено небольшое количество погребенных с достоверно боевыми травматическими поражениями на краниологическом и остеологическом материале (*илл. 34*). Также были выявлены множественные патологические изменения на костях. Наибольший их процент приходился на зубочелюстной аппарат. Проблемы, связанные с опорно-двигательным аппаратом, фиксировались у большого количества погребенных. Обращает на себя внимание относительно молодой возраст погребенных с патологиями в позвоночнике и крупных суставах конечностей. Кроме того, на костях половозрелых индивидов были отмечены единичные случаи медицинского вмешательства.

В ходе раскопок в Южном пригороде Херсонеса найдено более 700 тысяч остеологических остатков животных в основном римского времени, большую часть которых составляли кости крупного рогатого скота, что является харак-

терным для памятников Северного Причерноморья первых веков н.э. (Цалкин, 1959. С. 19 – 37; 1960. С. 7 – 109; Либеров, 1960. С. 110 – 165; Кругликова, 1975. С. 298). В нашем случае преобладали остатки крупных старых особей, вероятно, использовавшихся в качестве тягловых животных. Доля мелкого рогатого скота – овец и коз – достигала 30 % от всех костных остатков. Также встречены кости диких животных: благородного оленя, кабана и сайги – вероятно, охотничьих трофеев. Как было установлено, рога оленя и сайги часто использовались в косторезном ремесле (**илл. 35**). Исследователь А.К. Каспаров отмечает малое количество остатков рыб в общей массе находок.

Учитывая уникальность ряда погребальных сооружений, открытых на двух метрах ниже уровня моря и постоянно подтопляемых грунтовыми водами (**илл. 36**), в силу чего их сохранение *in situ* не представлялось возможным, было принято решение об их разборке и последующем восстановлении для экспонирования на территории будущего историко-археологического парка. С этой целью детали таких сооружений после их всесторонней фиксации *in situ* и послойной неразрушающей разборки были перемещены в специальное хранилище (**илл. 37, 38, 39**), где они подверглись систематизации, каталогизации, очистке, сканированию и пропитке специальными составами (**илл. 40**). Фиксация объектов *in situ* предполагает геодезическую съемку, создание 3D-моделей текущего состояния объектов методом фотограмметрии, присвоение индивидуального номера (шифра) каждому фрагменту, создание чертежей объектов, внесение номера фрагмента на чертеж, создание паспорта фрагмента, где отражены его характеристики, фотофиксацию положения фрагмента в объекте. После очистки фрагмента создается его 3D-модель методом структурированной подсветки с помощью оптического 3D-сканера (в нашем случае 3D-сканер Artec «Eva»), который подсвечивает объект съемки структурированным светом (**илл. 41**). Улавливая отраженный свет, устройство передает на компьютер геометрию объекта и текстурную информацию. Программное обеспечение обрабатывает отраженный световой сигнал и высчитывает расположение точек поверхности объекта на основе разницы между спроектированным и отраженным пучком света, направленным на объект съемки. Все это позволяет всесторонне исследовать все детали объекта, оценить степень сохранности каждого фрагмента, а также узнать его объем, вес и другие параметры. Кроме того, это дает возможность смоделировать восстановление обрушившихся фрагментов, например крыши Колумбария, а после создать проект восстановления. Такая технология была разработана российскими специалистами для проекта реставрации Триумфальной арки Пальмиры (Блохин и др., 2022; Малай и др., 2022).

Проведенная оценка степени разрушений с инвентаризацией сохранившихся фрагментов конструкций позволила использовать в реставрации уникальных погребальных комплексов Южного пригорода Херсонеса метод анастилоза, который заключается в установке на свое изначальное место сохранившихся подлинных блоков и элементов сооружения с применением аутентичных технологий строительства. В настоящее время анастилоз был признан, в том числе стандартами ЮНЕСКО, оптимально подходящим для реставрации античных построек, сло-

женных из крупных квадров камня (*Thuswaldner et al.*, 2009; *Petzet*, 2016; *Stubbs*, 2016; *Явейн и др.*, 2022). Более того, именно этот метод позволяет провести реставрацию в тесной связке консервации руин с восстановлением утраченного внешнего облика памятника, обеспечив объемно-пространственную завершенность и конструктивную устойчивость сооружения, но при этом не привнося в него добавлений, не являющихся безусловно необходимыми для поддержания целостности объекта в зрительском восприятии. С появлением метода цифрового анастилоза многократно возросли возможности идентификации обломков и более точной подгонки дополняющих каменных блоков. В настоящее время алгоритм действий выглядит следующим образом: создается компьютерная трехмерная модель памятника, все детали-оригиналы оцифровываются и встраиваются в виртуальный макет с помощью *Blender* моделирования. Только после этого разрабатывается проект реставрации и начинается физическая сборка памятников, которые в настоящее время восстановлены в Новом Херсонесе (илл. 42 – 45).

ЛИТЕРАТУРА

Абрамзон М.Г., Терещенко А.Е. Статер Митридата с датой ГКΣ ΙΒ из раскопок Херсонеса // Нумизматические чтения Государственного исторического музея 2022 г. М., 2022. С. 21 – 25.

Балти Ж.-Ш. Большая колоннада Апамеи: письменные источники, эпиграфические свидетельства и данные археологии. Хронологические ориентиры для исследования главного памятника // ВДИ. № 4. 2009. С. 184 – 200.

Блохин Е.К., Малай Р.С., Низов Я.А. Цифровые технологии в проекте «Реставрация Триумфальной Арки Пальмиры» // Бюллетень Института истории материальной культуры РАН (Охранная археология). № 13. СПб., 2022. С. 65 – 79.

Борисова В.В. Гончарные мастерские Херсонеса (по материалам раскопок 1955 – 1957 гг.) // СА. № 4. 1958. С. 144 – 153.

Бюллетень Института истории материальной культуры РАН (Охранная археология). № 15. СПб., 2024. 334 стр.

Вахонеев В.В., Глазунов В.В., Букатов А.А., Паненко В.В. К вопросу о водоснабжении Херсонеса в античный и средневековый период (по материалам раскопок южного пригорода Херсонеса) // Боспорский Феномен: QUARTA PARS SAECULI. Итоги, проблемы, дискуссии. СПб., 2023. С. 436 – 440.

Вахонеев В.В., Соловьев С.Л. Новый погребальный комплекс II в. н.э. из раскопок Южного пригорода Херсонеса (предварительное сообщение) // Античные реликвии Херсонеса: открытия, находки, теории. Материалы научной конференции (Севастополь, 18 – 22 сентября 2023 г.). М., 2023. С. 13 – 18.

Глазунов В.В., Букатов А.А., Вахонеев В.В., Ефимова Н.Н., Панченко В.В. Геоморфология и водоснабжение прибрежной территории Херсонеса Таврического у Карантинной бухты по данным междисциплинарных исследований // МАИЭТ. Вып. XXVIII. 2023. С. 24 – 43.

Даниленко В.Н. Позднеантичное погребение // Сообщения Херсонесского музея. Вып. 2. Симферополь, 1961. С. 57 – 62.

Даниленко В.Н. Отчет о раскопках склепа по ул. Древней в мае 1972 г. // НА ГМЗ ХТ. 1972. Ф. 1. Д. 1657.

Зубар В.М. Історія розкопок і топографія античного некрополя Херсонеса // Археологія. Вип. 25. К., 1978;

Колесникова Л.Г. Отчет о раскопках участков херсонесского некрополя в 1960 – 1962 гг. // НА ГМЗ ХТ. 1962. Ф. 1. Д. 816. Л. 17 – 19.

Колесникова Л.Г. Отчет о раскопках склепа № 2 на северном склоне Девичьей горы (ул. Древняя) // НА ГМЗ ХТ. 1967. Ф. 1. Д. 1297. Л. 1.

Кругликова И.Т. Сельское хозяйство Боспора. М., 1975.

Либеров П.Д. К истории скотоводства и охоты на территории Северного Причерноморья в эпоху раннего железа // История скотоводства в Северном Причерноморье. МИА. № 53. 1960. С. 110 – 165.

Малай Р.С., Атаянц Б.М., Малай Е.А., Тушкина М.С., Котелевец П.Д. Архитектурная обработка археологических исследований на примере Триумфальной Арки Пальмиры // Бюллетень Института истории материальной культуры РАН (Охранная археология). № 13. СПб., 2022. С. 80 – 104.

ОИАК за 1891 г. СПб., 1893. С. 2 – 20.

ОИАК за 1892 г. СПб., 1894. С. 13 – 27.

Репников Н.И. Дневник раскопок херсонесского некрополя // Херсонесский сборник. Вып. 2. Севастополь, 1927. С. 149 – 186.

Рыжов С.Г. Отчет о раскопках трех склепов на территории гаража, расположенного против башни Зенона // НА ГМЗ ХТ. 1973. Ф. 1. Д. 1657.

Сокровища Южного пригорода Херсонеса Таврического. Каталог выставки (Е.И. Арсентьева, В.В. Дорошко, Д.А. Костромичев, Е.С. Лесная, В.Л. Мыц, В.А. Нессель, Н.А. Павличенко, Л.А. Рыжова, С.Л. Соловьев, А.Е. Терещенко, А.А. Трофимова, М.И. Тюрин, С.В. Ушаков). Севастополь, 2022.

Соловьева Н.Ф., Мыц В.Л., Соловьев С.Л. Южный пригород Херсонеса Таврического (предварительные итоги археологических раскопок в 2021 г.) // Бюллетень Института истории материальной культуры РАН (Охранная археология). № 11. СПб., 2021. С. 183 – 188.

Соловьева Н.Ф., Соловьев С.Л., Вахонеев В.В. Особенности погребальной практики жителей Херсонеса-Херсона (по материалам раскопок в Южном пригороде) // Археология и история Боспора. Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Археология и история Боспора» (Результаты новейших исследований памятников Боспорского царства), 10 – 13 августа 2022 г. Симферополь. Вып. V. 2023. С. 116 – 123.

Соловьева Н.Ф., Соловьев С.Л., Мыц В.Л. Краткие результаты раскопок в южном пригороде Херсонеса Таврического в 2022 г. // Бюллетень Института истории материальной культуры РАН (Охранная археология). № 12. СПб., 2022. С. 161 – 169.

Тахтай А.К. Археологические открытия в Херсонесе в 1942 – 1944 гг. // КСИИМК. Вып. 14. 1947.

Тахтай А.К. Раскопки херсонесского некрополя в 1937 г. // Херсонесский сборник. Вып. 4. Севастополь, 1948. С. 19 – 43.

Цалкин В.И. Млекопитающие Северного Причерноморья в скифосарматскую эпоху // Бюллетень Московского общества испытателей природы. Отделение биологии. Т. 64. № 2. 1959. С. 19 – 37.

Цалкин В.И. Домашние и дикие животные Северного Причерноморья в эпоху раннего железа // История скотоводства в Северном Причерноморье. МИА. № 53. 1960. С. 7 – 109.

Чистов Д.Е. Древнейшие антовые постройки Северного Причерноморья // Археологические вести. № 35. СПб., 2022. С. 187 – 201.

Явейн Н.И., Иванов Г.В., Сабанцев И.В., Блинов О.А., Кресов Д.П. К вопросу об идеологическом и проектном подходе к реставрации Триумфальной Арки Пальмиры методом анастилоза // Бюллетень Института истории материальной культуры РАН (Охранная археология). № 13. СПб., 2022. С. 113 – 127.

Antanaccio C.M. An Archaeology of Ancestors. London, 1995.

Herda A. Burying a Sage: The Heroon of Thales in the Agora of Miletos // Le Mort dans la Ville. Istanbul, 2013. P. 67 – 122.

Lane C.S. Archegetes, Oikistes, and New-Oikistes: The Cults of Founders in Greek Southern Italy and Sicily. Vancouver, 2009.

Lepore G. Un'esedra funeraria da Phoinike (Albania): appunti per la definizione di una tipologia architettonica // OCNUS. № 12. Bolonga, 2004. P. 127 – 144.

Malkin I. Religion and Colonization in Ancient Greece. Leiden, 1987.

Petzet M. Anastylosis or reconstruction – the conservation concept for the remains of the Buddhas of Bamiyan // International Council on Monuments and Sites (March 27, 2016). 2016.

Stubbs J.H., Thomson R.G. Architectural Conservation in Asia: National Experiences and Practice. London, 2016.

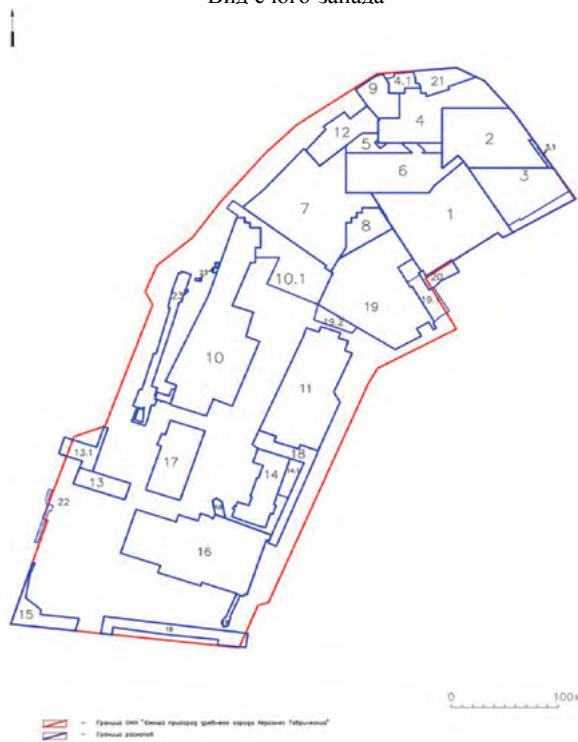
Thuswaldner B., Flöry S., Kalasek R., Hofer M., Qi-Xing Huang, Thür H. Digital Anastylosis of the Octagon in Ephesus // ACM Journal on Computers and Cultural Heritage. Vol. 2. № 1. 2009. P. 1 – 27.

Thüngen S. von. Die frei stehende griechische Exedra. Mainz, 1994.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический» в процессе раскопок.
Вид с юго-запада



Илл. 2. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Схема раскопок



Илл. 3. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Героон. IV в. до н.э. Вид с северо-запада



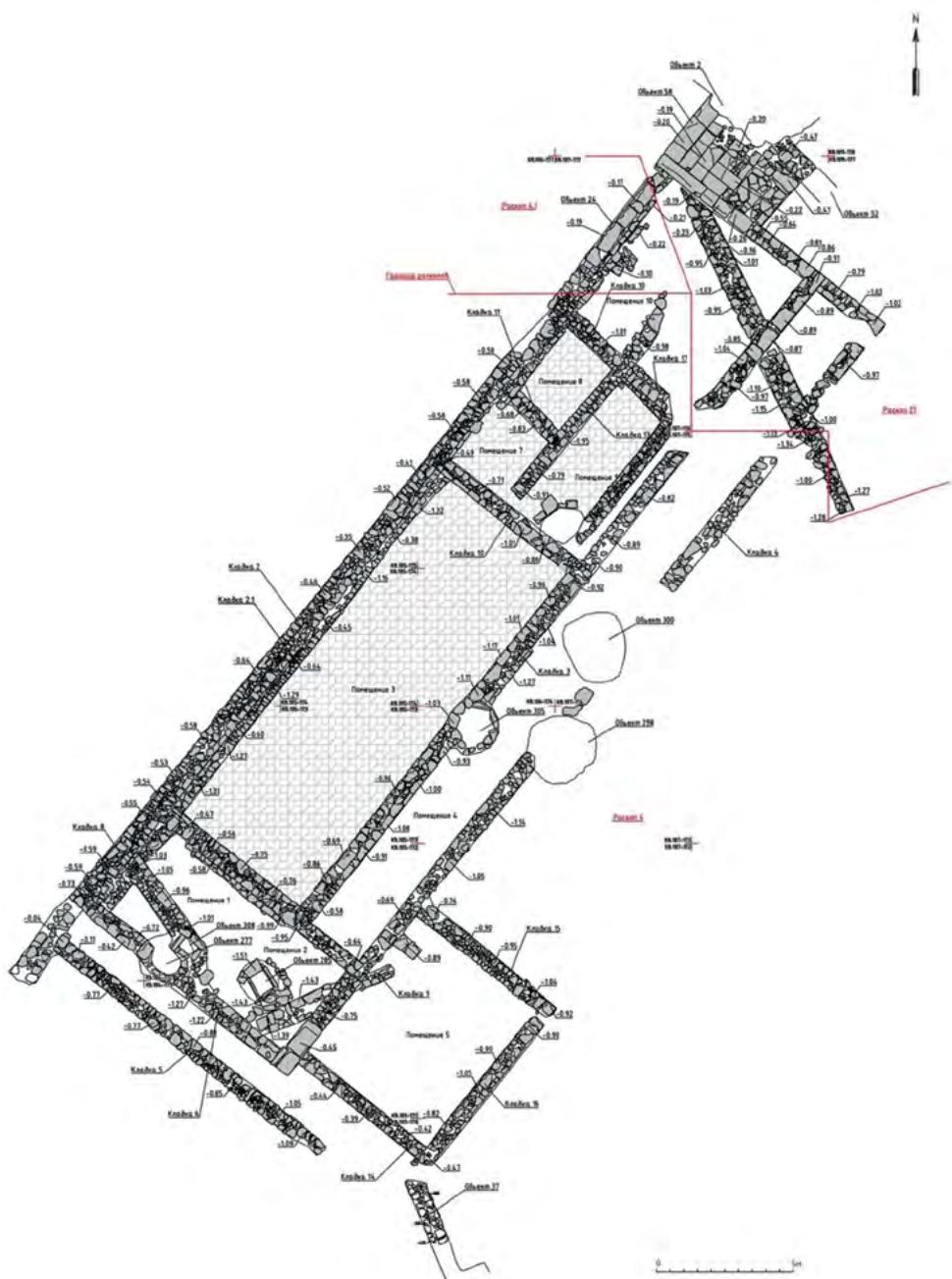
Илл. 4. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Мраморный фриз со сценой амазономахии. Фрагмент. Середина IV в. до н.э.



Илл. 5. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Пелика краснофигурная с изображением крылатой богини Ники на квадриге.
Фрагмент. Аттика. Середина IV в. до н.э.



Илл. 6. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Храм в антах. IV в. до н.э. Вид с юго-запада



Илл. 7. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Тененос. IV – II вв. до н.э. План



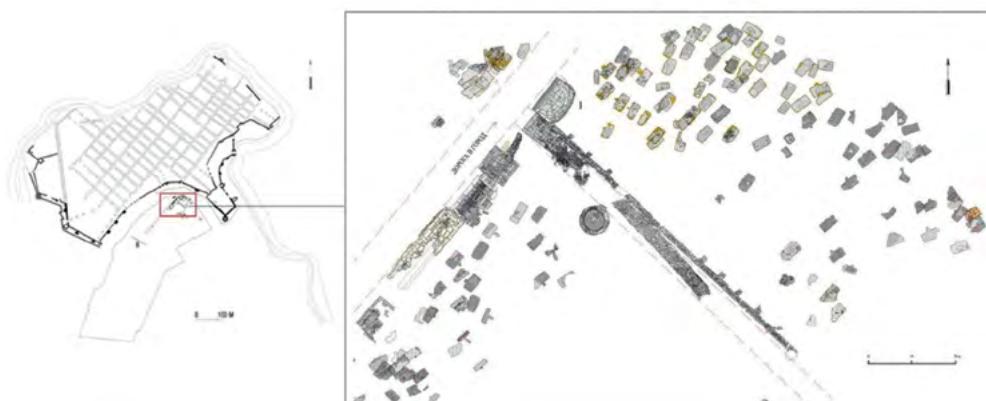
Илл. 8. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Погребение. III – II вв. до н.э.



Илл. 9. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Оборонительная стена. II в. до н.э. Вид с северо-востока



Илл. 10. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Пропилон. I – II вв. Вид с севера



Илл. 11. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Схема привилегированного участка некрополя Южного пригорода с монументальными погребальными сооружениями и кремационными площадками вдоль главной улицы из города



Илл. 12. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Толос. I – II вв. Вид с юго-востока



Илл. 13. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Погребальная урна. Свинец. I – II вв.



Илл. 14. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Колумбарий. Гробницы Аристона и Аннона. I – II вв. Вид с северо-запада



Илл. 15. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Экседра. Перекресток улиц некрополя. I – II вв. Вид с северо-запада



Илл. 16. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Экседра-склеп. I – II вв. Вид с северо-запада



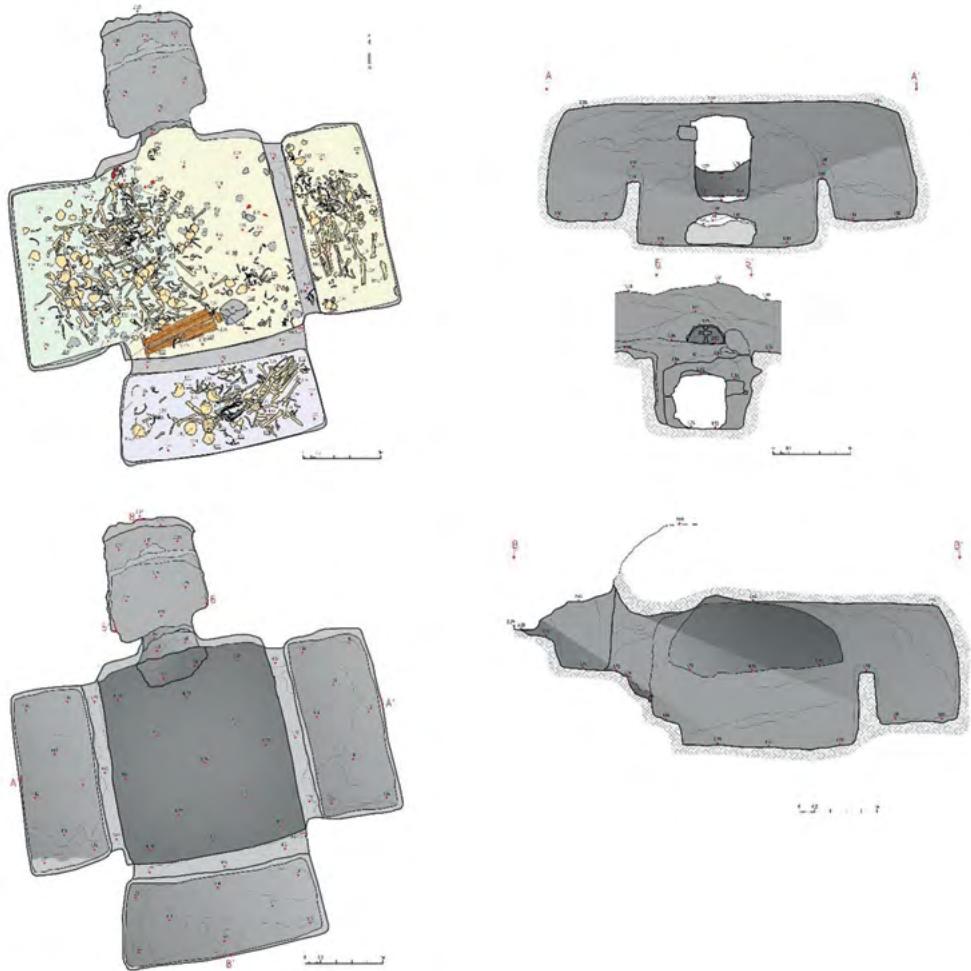
Илл. 17. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Экседра. Урны из погребения № 4. I – II вв.



Илл. 18. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Погребение. I – II вв. Вид с северо-запада



Илл. 19. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Кремационная площадка. I – II вв. Вид с севера



Илл. 20. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Склеп. II – V вв.
План



Илл. 21. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Склеп. II – V вв.
Вид с востока



Илл. 22. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Электрорый гистаменон Алексия I (1081 – 1118 гг.)



Илл. 23. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Оборонительная стена. X – XI вв. Вид с северо-востока



Илл. 24. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Гуттус. Стекло. II в.



Илл. 25. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический».
Браслет. Стекло. IV – VII вв.



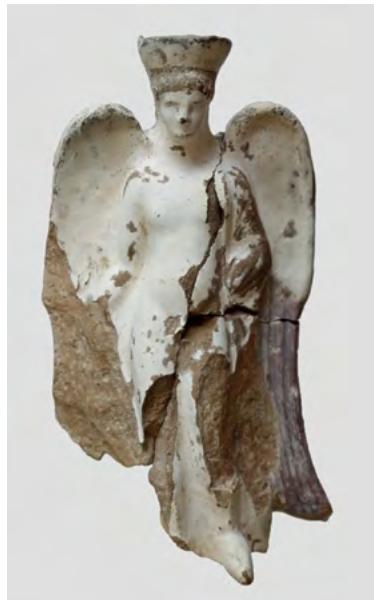
Илл. 26. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический»
Фибула. Бронза. I – III вв.



Илл. 27. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Фрагменты накладки ножки столика. Слоновая кость. II – I вв. до н.э.



Илл. 28. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Ювелирные изделия из погребальных комплексов античного времени.



Илл. 29. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Терракотовая статуэтка Танатоса. II в. до н.э.



Илл. 30. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Надгробие Метродора, сына Аполлонида. Мрамор. Вторая – третья четверть II в.



Илл. 31. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Табличка-вставка в надгробие Стратиппа, сына Гимна. Мрамор. I – II вв.



Илл. 32. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Статер. Золото. Митридат VI Евпатор (74 г. до н.э.)



Илл. 33. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Человеческий череп с следами искусственной деформации



Илл. 34. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Человеческий череп с следами повреждения боевым оружием



Илл. 35. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Рога сайги, отпиленные для отделения роговых чехлов



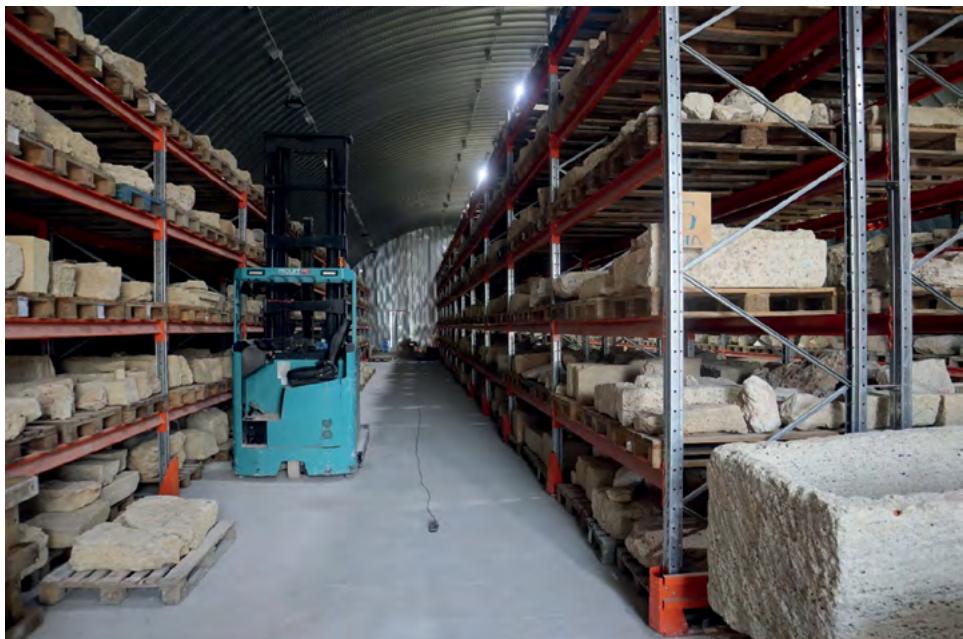
Илл. 36. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Тальвег Херсонесской балки, подтопленный грунтовыми водами после завершения археологических раскопок. Вид с юга



Илл. 37. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Послойная разборка гробона



Илл. 38. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Ангар – хранилище деталей, перемещенных погребальных сооружений



Илл. 39. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Хранение деталей, перемещенных погребальных сооружений в ангаре



Илл. 40. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Пропитка деталей, перемещенных погребальных сооружений в ангаре



Илл. 41. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Сканирование каменных конструкций с помощью 3D- сканера



Илл. 42. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Героон после восстановления



Илл. 43. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Экседра после восстановления



Илл. 44. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Храм в антах после восстановления



Илл. 45. ОАН «Южный пригород древнего города Херсонес Таврический». Колумбарий после восстановления

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Наталья Федоровна Соловьева – кандидат исторических наук, директор Центра спасательной археологии ИИМК РАН.

Сергей Львович Соловьев – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра спасательной археологии ИИМК РАН, ведущий научный сотрудник Государственного Эрмитажа.

Виктор Васильевич Вахонеев – кандидат культурологии, старший научный сотрудник Центра спасательной археологии ИИМК РАН.

Анна Федоровна Покровская – кандидат исторических наук, заведующая Лабораторией камеральной и цифровой обработки, учета и хранения археологических коллекций ИИМК РАН.

Ян Андреевич Низов – научный сотрудник Центра спасательной археологии ИИМК РАН.

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Формат 70x100 1/16
Гарнитура Times
Усл.-п. л. 26,98, Уч.-изд. л. 17,43
Тираж 300 экз.

Издатель – Российская академия наук

Верстка и печать – УНИД РАН
Отпечатано в экспериментальной цифровой типографии РАН

Издаётся по решению Научно-издательского совета
Российской академии наук (НИСО РАН) от 13.02.2025 № 19
и распространяется бесплатно