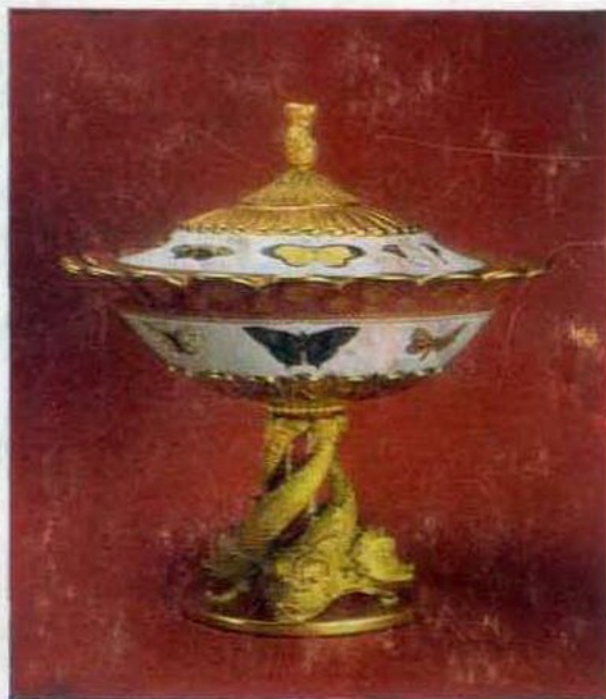


708 (0.п.)

М89

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ



V

НОВЫЕ АТРИБУЦИИ

KKKKK.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

V

НОВЫЕ
АТРИБУЦИИ

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1987

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н.С. ВЛАДИМИРСКАЯ, Е.Б. ГУСАРОВА (отв. секретарь), Н.А. МАЯСОВА (отв. редактор),
А.С. НАСИБОВА, В.Д. ЧЕРНЫЙ.

СОДЕРЖАНИЕ

Л. А. ЩЕННИКОВА	Запрестольная икона Успенского собора с изображением «Богоматери Корсунской»	8
Н. А. МАЯСОВА	Памятники шитья с именем Геннадия	24
И. А. БОБРОВНИЦКАЯ	Два памятника русского ювелирного искусства XV века	35
О. А. БЕЛОБРОВА	Латинская надпись на Фроловских воротах Московского Кремля и ее судьба в древнерусской письменности	51
И. М. СОКОЛОВА	Резная икона «Снятие со креста»	58
В. Д. ЧЕРНЫЙ	Некоторые особенности обозначения исторической среды в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI века (география, топография, архитектура)	68
М. П. КУДРЯВЦЕВ	Проект царских палат Кремля в аксонометрическом чертеже XVII века	79
И. И. ВИШНЕВСКАЯ	Группа предметов парадного конского убранства иранской работы XVI—XVII веков из собрания Музеев Кремля	94
Л. П. КИРИЛЛОВА	Новая атрибуция двух маленьких экипажей конца XVII века	106
А. В. ГРАЩЕНКОВ	Две мемориальные плиты из древних монастырей Московского Кремля	117
И. Д. КОСТИНА	Ранние произведения серебряника Якова Семенова Масленникова	123
<u>А. М. ТЕРЕХОВА</u>	Новое о мануфактуре серебряного дела Василия Матвеева Кункина	136
Н. С. ВЛАДИМИРСКАЯ	Художественная керамика XVIII века из Алевизова рва на Красной площади	151
Т. М. СОКОЛОВА, К. А. ОРЛОВА	Карточный столик с набором	164
Л. М. ФРОЛОВА	Настольное украшение Олимпийского сервиза	170
Памяти А. М. Тереховой (1938—1985)		182

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БАН	— Библиотека Академии наук СССР
ВАА	— Всесоюзная Академия архитектуры
Владимирский музей	— Государственный объединенный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ГАКО	— Государственный архив Калининской области
ГБЛ	— Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина
ГИМ	— Государственный Исторический музей
ГМИИ	— Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
ГПБ	— Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина
ГПБУ	— Государственная Публичная библиотека Украины
ГРМ	— Государственный Русский музей
ГТГ	— Государственная Третьяковская галерея
ГЦХРМ	— Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская имени академика И.Э. Грабаря (ныне ВХНРЦ)
ГЭ	— Государственный Эрмитаж
Загорский музей	— Загорский Государственный историко-художественный музей-заповедник
ИОРЯС	— «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук»
МАО	— Московское археологическое общество
МИА	— «Материалы и исследования по археологии СССР»
МиАР	— Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева
Музеи Кремля	— Государственные музеи Московского Кремля
Музей керамики в Кусково	— Государственный музей керамики и «Усадьба-Кусково XVIII века»
Новгородский музей	— Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
НЭ	— «Нумизматика и эпиграфика»
ОИДР	— Общество истории и древностей российских при Московском университете
ОР	— Отдел рукописей
ОРГП Музеев Кремля	— Отдел рукописных, графических и печатных материалов Музеев Кремля
ПДПИ	— «Памятники древней письменности и искусства»
ПСРЛ	— «Полное собрание русских летописей»

РАО	— Русское археологическое общество
РИБ	— «Русская историческая библиотека»
Рязанский музей	— Рязанский областной краеведческий музей
СА	— «Советская археология»
ТОДРЛ	— «Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР»
ЦГАДА	— Центральный государственный архив древних актов СССР
ЦГИАЛ	— Центральный государственный исторический архив в Ленинграде
ЧОИДР	— «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете»

Сборник статей «Новые атрибуции» продолжает серию научных публикаций Государственных музеев Московского Кремля. Проблемы атрибуции произведений искусства связаны с основным направлением в научной работе музеев.

Сборник охватывает широкий хронологический диапазон. Он включает статьи о памятниках русского искусства XIII — начала XIX в. и зарубежного — XVI — начала XIX в. как уже известных широкому кругу специалистов, так и впервые введенных в научный оборот. Среди них — произведения станковой живописи, книжной миниатюры, лицевого шитья. Другую большую группу составляют памятники декоративно-прикладного искусства: мелкая пластика, изделия из серебра, фарфора и тканей, предметы конского убранства, экипажи, мебель. В статьях выявляются новые производственные центры, ранее неизвестные мастера и их творческие методы, даются новые атрибуции, рассматриваются вопросы организации производства. В большинстве статей применяется комплексный метод, при котором художественный анализ произведений сочетается с исследованием документальных материалов.

Новые атрибуции целого ряда памятников из собрания Музеев Кремля позволят более точно определить их место в истории искусства, более четко обозначить культурно-историческую среду их создания.

Л.А. ЩЕННИКОВА

ЗАПРЕСТОЛЬНАЯ ИКОНА УСПЕНСКОГО СОБОРА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ «БОГОМАТЕРИ КОРСУНСКОЙ»

Запρεстольная выносная икона Успенского собора Московского Кремля с образом благословляющего Христа Вседержителя на лицевой стороне и Богоматери с младенцем на оборотной принадлежит к числу малоизученных памятников древней иконописи¹ (ил. 1). Видимо, из-за недостаточной сохранности живописи она еще не была предметом специального исследования. Краткие замечания об изображении Богоматери встречаются в работах 1920-х гг. Так, А.И. Анисимов первый увидел в иконе византийский памятник «эпохи переходной к XIV веку»². У И. Э. Грабаря мы находим замечание об исполнении иконы «если не византийцем, то суздальцем»³. В каталоге «Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате» повторена датировка А.И. Анисимова⁴. В каталоге «Искусство Византии в собраниях СССР» икона отнесена к византийской живописи конца XIII в.⁵

Первые исторические сведения об иконе относятся к началу XVII в. В это время и до 20-х гг. нашего столетия она стояла вместе с другим выносным образом, «Богоматерь Одигитрия» (с «Нерукотворным Спасом» на обороте), за престолом в алтаре Успенского собора⁶. Икона, несомненно, являлась одной из наиболее чтимых святынь. Ее древнее нерусское происхождение отразилось в устном предании, впервые литературно оформленном протоиереем Успенского собора А.Г. Левшиным в 1783 г. Согласно этому преданию, обе запрестольные иконы были принесены на Русь киевским князем Владимиром Святославичем из Херсонеса (Корсуни, по терминологии русской летописи) в Новгород, а оттуда взяты царем Иваном Васильевичем в Москву⁷. Однако в описях Успенского собора XVII — начала XVIII в. никаких легендарных сведений о запрестольных иконах не приводится⁸. В сочинении же А.Г. Левшина многие старые иконы снабжаются подобными сказаниями, причем часто используются не исторические факты, зафиксированные в летописях, а известия более поздние. Название иконы «Богоматерь Корсунская» появилось лишь в первых послереволюционных описях и было закреплено за иконой в каталоге «Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате».

Изучение иконы связано с большими трудностями. Плохая сохранность ее живописи (почти полная утрата одежд и фона, сильные потертости верхних красочных слоев на ликах и руках) мешает восприятию живописных особенностей изображений. Отсутствие достоверных исторических сведений, своеобразие образного строя памятника, прямые аналогии которому не обнаруживаются пока не только на русской почве, но и среди опубликованных произведений балканской живописи, чрезвычайно затрудняют его атрибуцию. Учитывая эти особенности, мы попытались мысленно реконструировать первоначальный художественный образ произведения и на этой основе произвести его анализ. Для сравнения привлекаются характерные памятники ведущих стилистичес-



1. Богоматерь с младенцем. Икона.
Вторая половина XIII в. Музеи Кремля

2. Богоматерь с младенцем. Деталь иконы



ких течений византийской живописи, что позволяет четче выявить индивидуальный облик кремлевской иконы и ту духовную среду, в которой могло возникнуть подобное художественное произведение.

Богоматерь представлена на иконе слегка повернувшей склоненную голову к младенцу Христу, сидящему на ее левой руке (ил. 2). Обостренное ощущение горестного состояния Богоматери во многом обусловлено противопоставлением двух образов. Охваченная чувством проникновенной печали, тревоги и сострадания, Богоматерь нежно склоняет голову к сыну. Не случайно ее образ вызывает ассоциации с иконами «Умиления». Но младенец не по-детски решителен и суров. Он предстает перед нами в образе грозного судии мира. «Предвечная мудрость» запечатлена в его сосредоточенно-строгом лице.

Внутренняя содержательность образов, их глубокая одухотворенность вызывают в памяти иконы комниновского времени. На первый взгляд как будто совпадают и основные принципы создания образного строя произведения. Действительно, у Богоматери четкий, ясный рисунок высоко поднятых и асимметрично расположенных надбровных дуг, обрисованных единой линией вместе с носом, крупным, длинным, с очень широкой переносицей и резко изогнутым концом, подчеркнутым ломающейся линией рисунка. Лики с такими укрупненными, чуть утрированными чертами можно встретить в искусстве конца XII — начала XIII в. (например, икона Богоматери из Лагудера на Кипре)⁹. Однако сходство ограничивается лишь незначительной внешней похожестью. Несмотря на легкую удлиненность, абрис ее лика далек от четких, плавных овалов, характерных для Богоматери из Лагудера, Богоматери на иконе «Устюжское Благовещение»¹⁰ и других изображений той эпохи. Напротив, лик ее полный и даже широкий. Еще большее отличие обнаруживается в трактовке глаз. На иконах конца XII — начала XIII в. они нередко огромные, гипнотизирующие своей созерцательной самопогруженностью. Сохранив необходимую для моленного образа медитативность, взгляд Богоматери на кремлевской иконе более «живой» и активный. Несколько иная здесь и форма глаз, приблизился к естественным их размер, на глазницы легли густые тени. Яркие блики-штрихи на серых белках, контрастирующие с темными радужками и зрачками, усиливают выразительность взгляда. Но самой примечательной чертой являются тонкие киноварные мазки, отмечающие слезники в уголках глаз у переносицы. Именно они придают взгляду «живоподобное» выражение.

Анализ пластики ликов также выявляет существенное отличие запрестольной иконы от произведений комниновской эпохи. Многослойные плавни на иконах XII в. создают неглубокий рельеф; лики кажутся как будто озаренными внутренним светом, мягко и равномерно разлитым по форме. В ликах на кремлевской иконе использован санкирь — прием, хорошо известный в XII в., но получивший особенное распространение в XIII в.¹¹ Однако в результате, возможно, сознательной непоследовательности и упрощения этого приема мастером кремлевской иконы возникает ощущение свободной живописной моделировки. Темно-оливковый санкирь покрыт сильно разбеленной охрой, смешанной с небольшим количеством темной краски (сажи?) и киновари. Слои охры очень

3. Богоматерь Великая
Панагия. Деталь иконы.
Начало XIII в. ГТГ



тонкие и, видимо, немногочисленные. Их смешение с темно-зеленым санкирем окрашивает лики в холодный, серебристо-пепельный цвет, контрастирующий с живописными, проложенными поверх санкиря теплыми вишнево-коричневыми широкими притенениями и «описями».

Аналогичные технические приемы иногда использовались и в начале XIII в., например, в иконе «Богоматерь Великая Панагия» из Ярославля¹² (ил. 3). Однако сравнение ее с иконой из Успенского собора выявляет принципиальное отличие двух произведений, хотя между ними есть и определенное сходство (архитектоничность построения, сильно затененные глазные впадины под высоко поднятыми надбровными дугами, живописно положенные притенения). Но, возможно, как раз на этом примере особенно ясно видны стилистические признаки, указывающие на принадлежность икон к различным художественным эпохам. Выше мы отметили несходство в типах ликов и в трактовке пластической формы на комниновских памятниках и запрестольной иконе. Это отличие наблюдается и здесь: в иконе «Великая Панагия» скульптурность форм

сочетается с линейной подчеркнутостью каждого отдельного объема в противоположность живописной моделировке на иконе из Успенского собора. Показательно сравнение полных красных полуоткрытых губ, исполненных мягко, без четких границ, оттененных в уголках вишневыми мазками (что создает иллюзию «дышащего» рта Богоматери на кремлевской иконе), с плотно сомкнутыми, резко очерченными губами Богоматери на иконе из Ярославля. Но самое большое отличие, на наш взгляд, состоит в передаче света. На иконе «Великая Панагия» (как и на многих других той поры) отсутствует противопоставление освещенных и затененных сторон лица. Напротив, на кремлевской иконе одна щека Богоматери (так же как и младенца, хотя он изображен почти в фас) освещена, другая погружена в тень. Это противопоставление создается не только тоном, но и цветом: холодные сероватые охры на освещенной щеке и теплые вишнево-коричневые краски на затененной. На иконе «Великая Панагия» сама красочная поверхность насыщена светом, выступающим широкими легкими бликами на освещенных частях лиц. Пластическая форма лиц на кремлевской иконе лишена внутреннего сияния, краски ее кажутся более живописно открытыми, в их наложении ощутимо прикосновение кисти, сменившее сложную эмалевидную сплавленность красочных слоев на комниновских иконах. Белильные блики — «света» — здесь превратились в тонкие короткие мазочки, нанесенные на форму в виде резких параллельных и веерообразных штрихов. Острые белильные штрихи лежат на скуле и на крыле носа, над верхней губой и на подбородке Богоматери, подчеркивают тени под нижними веками. На лице младенца они многочисленны. Такой способ наложения «светов» совсем не свойствен иконам XII — начала XIII в.¹³

Не характерно для позднего XII—раннего XIII в. и цветовое решение иконы. Здесь нет ни сдержанной благородной монохромности, ни лучезарной светоносности охры и золота. Первоначальный колорит ее был необычен, но по-своему красив и звучен. Пепельно-серый цвет лиц, противопоставленный пылающей киновари губ и белизне световых бликов-штрихов, усиливал эмоциональную остроту образов, акцентируя их скорбность (лицо Богоматери) и суровость (лицо Христа). Холодный, сдержанный блеск серебра, обильно украшавшего одежды, еще больше способствовал возникновению такого впечатления от иконы. Широкая серебряная кайма обрамляла лицо Богоматери, на ее челе и на правом плече светились крупные серебряные звезды. Серебром были украшены бахрома мафория, зарукавье нижней одежды Богоматери. Серебряным был и гиматий младенца. Серебристо-серая гамма дополнялась изумрудно-синим чепцом и зарукавьем Богоматери, нежным малиново-розовым с тонкими белильными пробелами хитона младенца и контрастировала с чистым, насыщенным вишневым цветом мафория Богоматери, теплыми вишнево-коричневыми притенениями и «описями», киноварью губ, перекрестий и монограмм нимбов.

Эмоциональное содержание образов, их внутренняя значительность и глубокая одухотворенность принципиально отличны от спиритуалистической самопогруженности или преувеличенной трагической аффектации позднего XII в. Для кремлевской иконы характерна открытость, ясность

эмоционального выражения. Образы Богоматери и Христа не столько увлекают верующего в бесконечные глубины самосозерцания, сколько предстают перед ним, являются ему в зримой, осязаемой, «телесной» форме.

Таким образом, анализ приводит к выводу, что образная система иконы из Успенского собора не соответствует принципам искусства XII — начала XIII в., в то же время многие элементы этой системы находят аналогии среди произведений более позднего времени. Так, тип лика Богоматери (полный и широкий в верхней части) нередко встречается в столичной и провинциальной византийской живописи второй половины XIII в., например на иконах из монастырей св. Екатерины на Синае¹⁴ и Хиландар на Афоне¹⁵. Для многих изображений этого времени, так же как и для Богоматери на кремлевской иконе, характерны несколько укрупненные черты пластически вылепленных ликов и киноварные мазки в уголках глаз у переносицы, что сообщает образам своеобразную «реальность бытия», приближенность к земному в противоположность утонченному спиритуализму комниновских икон. Значительная типологическая близость обнаруживается между образом Богоматери на московской иконе и на миниатюре из греческого лицевого Евангелия Ивирон-5 на Афоне, одном из наиболее точно датированных и бесспорно константинопольских произведений второй половины XIII в.¹⁶. У Богоматери на миниатюре такой же полный овал округлого лика с широким носом, «живым» взглядом глаз и «чувственными» губами приоткрытого рта.

Если рассматривать кремлевскую икону в одном ряду с произведениями балканской живописи XIII в., ее цветовое решение также не будет восприниматься как нечто исключительное и неповторимое. На Балканах широкое применение оливковых санкирей способствовало появлению большого разнообразия «зеленых» и «серых» ликов, как, например, на иконах середины — второй половины XIII в.: «Христос Вседержитель» из Хиландара¹⁷, «Богоматерь Одигитрия» из Охрида¹⁸, «Георгий» из Струга¹⁹. Примечательно, что на всех этих иконах губы исполнены яркой, звучной киноварью, мягко и живописно, а глаза проработаны тщательно и сложно: цветные «описи» век и ресниц, яркие блики белков, киноварные мазочки слезников. Система нанесения «светов» также находит близкие аналогии в искусстве второй половины XIII в. Нетрудно увидеть идентичность не только системы их нанесения, но даже и рисунка («света» на лбу), например, при сравнении ликов младенца кремлевской иконы и Спаса из Хиландара. Однако дальнейшее сравнение кремлевской иконы с названными памятниками выявляет не столько их сходство, сколько различие. Отчасти такое впечатление возникает за счет больших утрат и потертостей. Тщательное изучение сохранившихся фрагментов показывает, что первоначально лики не были лишены объемной живописной пластичности и, конечно, должны были более напоминать образы второй половины XIII в.

Необходимо также принимать во внимание, что византийское искусство XIII в. имело множество вариантов, воплощавших основные стилевые тенденции века с различной полнотой и осмыслением, благодаря чему возникло большое разнообразие художественных образов. Поэтому

не удивительны такие особенности кремлевской иконы, как суровая сосредоточенность образов, несколько сумрачное цветовое решение, замена золота серебром²⁰, некоторая скованность позы Богородицы и младенца, тенденция к сухости и графичности в исполнении одежд, определенная роль линии в конструктивном построении ликов. Этот перечень свидетельствует о присутствии в иконе архаизирующих черт, являющихся едва ли не обязательными компонентами стиля многих произведений середины и даже второй половины XIII в. По-видимому, кремлевская икона не может быть отнесена к самым передовым памятникам второй половины XIII в. (типа Сопочанских росписей и миниатюр рукописи Ивирон-5), но в ее живописи ощущаются близкие им художественные поиски. Разница заключается лишь в полноте и совершенстве их реализации, хотя именно это и создает своеобразие образного строя кремлевской иконы.

Мы уже отметили, что для нашей иконы характерно сложное противопоставление образов Христа и Богородицы. Младенец отстранен от матери, их внешняя связь кажется случайной, композиционное соотношение двух фигур вызывает ощущение незавершенности, что не типично для «классических» икон «Одигитрии» XII—XIII вв. Противопоставление выражено и в самом иконографическом варианте, соединившем в себе особенности двух основных типов «Одигитрии» — строго репрезентативного (прямоличное положение младенца) и более свободного и эмоционального, условно называемого типом «Перивлепты» (склоненная голова Богородицы)²¹. Среди известных византийских икон XIII — раннего XIV в. такой смешанный вариант типа «Одигитрии» не встречается. Но на его существование указывают иконы XIV в., например икона Богородицы из бывшего собрания Рябушинского²². Однако кремлевская икона имеет одну существенную и только ей присущую особенность — необычно низкое расположение младенца (его голова находится на уровне шеи Богородицы), — не встречающуюся в иконах XII—XIV вв. Объяснить столь не характерное для погрудных и даже поясных изображений Богородицы соотношение фигур, вероятно, можно было бы одним из трех логических предположений: 1) возможной случайностью при исполнении; 2) воспроизведением определенного типа полнофигурного изображения Богородицы с младенцем; 3) сознательным смысловым противопоставлением двух образов. На малую вероятность первого предположения указывает высокое качество исполнения в целом. Второе, кажется, могло бы иметь реальные основы: в византийском искусстве XIII в. (вероятно, и более раннего времени) был известен тип «тронной» Богородицы, представленной склонившей голову к младенцу, сидящему низко на ее руке и изображенному строго в фас. Этот тип воспроизведен в итальянской реплике византийской иконы XIII в.²³. Думается, что близость кремлевской иконы к некоторым полнофигурным изображениям Богородицы с младенцем следует искать в смысловом сходстве иконографических типов.

Для объяснения редких иконографических особенностей иконы представляется важным исследование Н.П. Кондакова о двух византийских «святынях» — изображениях Богородицы «Одигитрии» и «Никопеи». Оказывается, что эти прославленные иконы Византии среди населения

столицы часто воспринимались как один и тот же чудотворный образ. Отсюда это заблуждение перешло, по словам Н.П. Кондакова, «к историкам и летописцам, даже отчасти к иконописцам, изготовлявшим копии и списки, и до такой степени было общераспространено, что самое существование Никопейской иконы временами забывалось, и в летописных свидетельствах как будто существовала одна и та же «Одигитрия». Даже похищенная латинянами в 1204 г. сама «чудотворная Никопейская» икона называлась греками то «Одигитрией», то «Никопеей»²⁴. А между тем символическое значение двух «святынь» не было одинаковым. Икона «Одигитрия», несмотря на свое имя — «Водительница», — никогда не была войсковою иконой и не бралась в поход. Палладиумом собственно императорского дома и Византии, эмблемой триумфов ее войск над варварами всегда была икона «Никопейской Богоматери». Совершенно различны были и первоначальные иконографические признаки двух икон. Если образ «Богоматери Одигитрии» исходил от реального изображения матери и ребенка, удобно и естественно сидящего у нее на руках, то «Никопейская» икона первоначально представляла стоящую во весь рост Богоматерь, держащую в обеих руках овальный щит, на котором был изображен в рельефе Спас Еммануил — далекое «пластическое воспоминание о поборнице греков богине Афине»²⁵. Наряду с этим основным типом вскоре возникли и многочисленные варианты, среди которых были и такие, где «образ» Спаса заменялся изображением «живого» младенца, окруженного сиянием или без него. Тип «Никопейской» иконы, изображавшей Богоматерь на троне с «живым» младенцем на коленях, стал наиболее популярен и внешне очень сблизился с «Одигитрией». Появились поясные и погрудные варианты, внешне связанные с «оригиналом» лишь трудноуловимыми иконографическими признаками (голова младенца никогда не изображалась на уровне лица Богоматери, но всегда — значительно ниже; особым было положение рук Богоматери). Однако подобные иконы неизменно сохраняли основное символическое значение «Никопеи»: младенец всегда преподносился Богоматерью миру как «образ» божественного покровительства грекам и неминуемой кары неверных. Можно предположить, что именно в XIII в. в изображение Богоматери «Одигитрии» могла сознательно привноситься символика «Никопейской» иконы. В эпоху непрекращавшихся кровопролитных сражений выносная икона Богоматери с младенцем должна была стать для греков прежде всего воплощением древнего воинского палладиума Византийской империи, символом ее военных и духовных побед над неверными, «эмблемой» вновь утвержденного православия.

Если такие «программные» произведения возникали в освобожденной столице, то в кремлевской иконе можно видеть одно из повторений подобных образов. Исходя из этой гипотезы, легче объяснить практически никогда не встречающееся в погрудных иконах «Одигитрии» столь низкое расположение младенца на руках матери, иератичность его фигуры, отстраненность, отсутствие внешней связи и контрастное противопоставление двух образов. Важным фактом, подкрепляющим это предположение, является то обстоятельство, что тип младенца Христа не имеет близких аналогий среди подобных образов на иконах «Одигит-

рий» XIII в., но сходен с ликами Спаса Еммануила в изображениях «Никопейской Богоматери». У младенца на нашей иконе удлинённый овал лица, довольно длинный и широкий нос со слегка загнутым и утолщённым концом, небольшие, необычно широко расставленные затенённые глаза (ил. 4). Их тёмные зрачки с яркими белильными отметинами белков и кинноварными мазками слезников сообщают взгляду редкую пронизательность и живость. Это впечатление усиливают высоко поднятые и сведённые у переносицы надбровные дуги. Убедительную «реальность» образу придают и ярко-красные, неплотно сомкнутые губы приоткрытого рта. Подбородок маленький, мягко округляющийся. Лик обрамляют тёмные гладкие волосы. Существенное отличие его от детских ликов младенцев в типах «Перивлепты» очевидно. Сравнение со строгими прямолинейными изображениями также не выявляет черт близкого сходства²⁸.

С другой стороны, обращаясь к таким ранним произведениям византийской «классики», как мозаики в главной апсиде в церкви Успения в Никее (вскоре после 787 г.)²⁷ и в южном вестибюле константинопольской св. Софии (вторая половина X в.)²⁸, мы видим в них типологический прообраз младенца Христа на запрестольной иконе (ил. 5). У младенцев на мозаиках такие же удлинённые овалы ясных, открытых ликов, широко расставленные глаза, округлые подбородки, гладкие волосы. Значительное сходство обнаруживается и с образом младенца на фрагменте алтарной фрески в ските св. Троицы на Спасовой Воде в Хиландаре (середина XIII в.)²⁹.

Типологическая близость образа младенца к столичным произведениям ранних эпох наводит на мысль о копировании подобных образцов в той среде, где была создана кремлевская икона. Известно, что обращение к ранневизантийским рукописям было характерно для константинопольского искусства второй половины XIII в.³⁰ Принимая во внимание, что самая близкая типологическая аналогия для образа Богоматери (миниатюра из Евангелия Ивирон-5) также несёт на себе печать «эллинистических реминисценций» X в. и является творением константинопольских художников³¹, можно думать, что запрестольная икона из Успенского собора связана с этим же художественным центром. С этой мыслью согласуется и наша гипотеза о «программных» иконах «Одигитрии—Никопеи» и их возможных «списках». С нашей точки зрения, подобному предположению не противоречит и значительное различие между передовым стилем столичной рукописи и его, условно говоря, «архаическим» вариантом на кремлевской иконе. Согласно общераспространённому и вполне справедливому мнению, с Константинополем следует связывать самое прогрессивное, лучшее по качеству, наиболее рафинированное и дорогое искусство. Но при этом необходимо принимать во внимание, что во второй половине XIII в. после освобождения Константинополя от латинян сюда стекались художники из многих городов и провинций империи и несли с собой различные художественные традиции³², а их личные способности были не одинаковы. Кроме того, видимо, нужно учитывать также «социальную неоднородность» столичного общества и его интеллектуальную жизнь. Так, если придворный вельможа, великий логофет, «гуманист» Феодор Метохит заказывал драгоцен-



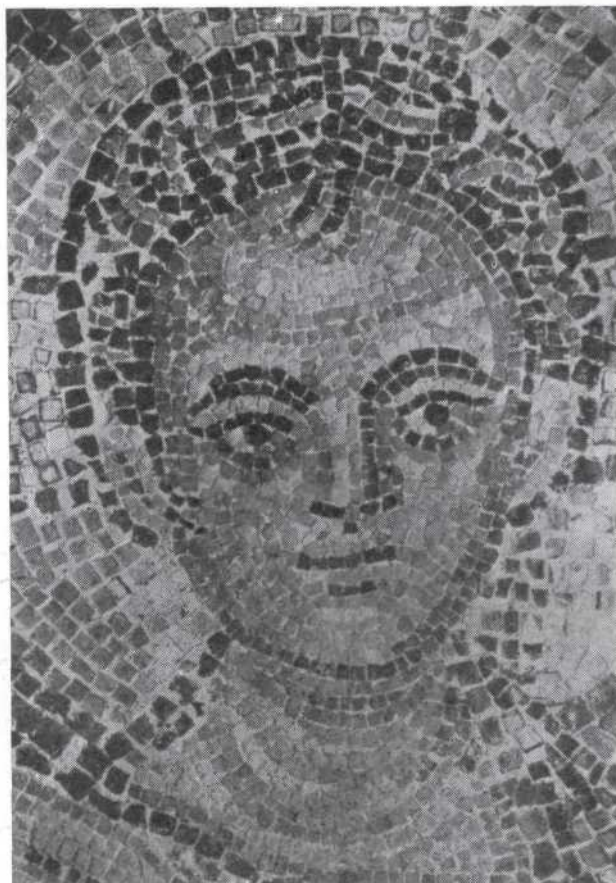
4. Богоматерь с
младенцем.
Деталь иконы

ные, сверкающие яркими красками мозаики, то представитель монашеской среды патриарх Афанасий, сурово осуждая роскошь церковных декораций, вероятно, хотел видеть моленные образы внешне более скромными, но внутренне содержательными и глубоко духовными. К тому же, если император и его приближенные расточали накопленные богатства на утонченные, дорогостоящие произведения искусства, то основная масса духовных лиц была в то время бедна и должна была довольствоваться более скромными священными изображениями.

Проведенный нами анализ позволяет говорить о наличии в рассматриваемом памятнике разнородных тенденций, обусловленных существованием в византийской культуре двух начал — античного наследия и аскетического монашеского мировоззрения.

В этом отношении интересно сопоставить нашу икону с изображением Богоматери из Деисуса в южной галерее св. Софии в Константинополе, относимым В.Н. Лазаревым ко второй четверти XII в.³³, а О. Демусом — ко времени Михаила VIII (1261 —1282)³⁴ (ил. 6). Принимая

5. Младенец Христос. Деталь мозаики южного вестибюля Софии Константинопольской. Вторая половина X в.



датировку О. Демуса, считаем возможным видеть в кремлевской иконе некоторые сходные черты стиля и внутреннего содержания, хотя и переданные в значительно более упрощенном и несколько огрубленном виде. Чтобы лучше понять особенность образного строя нашей иконы, выраженную в сочетании «эллинистических реминисценций» и черт XII в., вспомним один из самых выдающихся памятников раннепалеологовского искусства, всесторонне проанализированный О. Демусом, — мозаичную икону «Сорок мучеников» из собрания Дембертен Оукс в Вашингтоне. Показывая новаторский «экспериментальный» характер произведения, присутствие в нем прямых «цитат» как из «эллинистических», так и «средневековых» источников, Демус отмечает, что этот ранний памятник, строго говоря, еще «не имеет стиля», по сравнению, например, с отшлифованным и уравновешенным искусством Кахрие Джамии³⁵. Созданная в ту же эпоху, кремлевская икона представляет собой аналогичное явление. Поэтому отсутствие идентичных ей произведений, вероятно, надо считать не столько исключением, сколько закономерностью того времени.

2*



3. Богоматерь.
Деталь композиции
«Денсус» мозаики
южной галереи Софии
Константинопольской
Вторая половина XIII в.

Итак, запрестольная икона Успенского собора относится к произведениям византийской (вероятно, константинопольской) живописи второй половины XIII в. и отражает те же тенденции художественной жизни, что и первоклассные столичные памятники. От последних она отличается более упрощенным характером формального исполнения, отсутствием изощренной рафинированности и высокой интеллектуальности образов, что, возможно, связано с социальной принадлежностью ее заказчика, выучкой и личной одаренностью ее исполнителя.

Можно высказать несколько предположений о том, как и когда эта икона попала на Русь. В годы монголо-татарского ига контакты между Русью и Византией происходили в основном в церковной сфере. В конце XIII в. своего рода дипломатическим представителем в Константинополе от киевского митрополита Кирилла и одновременно татарского хана Менгутемира был епископ сарайский Феогност. С 1270 по 1279 г. он был там трижды³⁶. Известно, что в 1279 г. он ездил туда по поручению митрополита и хана с грамотами и подарками от них. Икона могла быть

прислана в качестве ответного дара константинопольского патриарха киевскому митрополиту в один из этих визитов. Еще более вероятным кажется предположение о принесении иконы митрополитом Максимом, первым греком, приехавшим в 1283 г. в опустошенную кочевниками русскую митрополию. Максим был в Константинополе и в 1300 г.³⁷ Выносную икону Богоматери мог привезти в Москву его преемник митрополит Петр, перенесший сюда кафедру.

Этот замечательный памятник византийской живописи второй половины XIII в. стал одной из первых святынь главного храма московской Руси и более шести веков стоял в его алтаре за престолом, являясь неизменным участником торжественных и радостных, трагических и печальных событий русской истории.

¹ Музеи Кремля, инв. № Ж—288. Размер 80,7X59,5 см. Раскрыта во Всероссийской реставрационной комиссии в 1919—1920 гг. Реставраторы Е.И. Брягин и В.А. Тюлин (архив ГТГ, ф. 67, д. 45).

² Анисимов А.И. Домонгольский период древнерусской живописи. — В кн.: Вопросы реставрации. Вып. 2. М., 1928, с. 168—170 (ил.), 173.

³ Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. М., 1968, с. 157, 164.

⁴ См.: Писарская Л.В. Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате. М.—Л., 1965, с. 9, табл. XVIII.

⁵ См.: Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 3. М., 1977, № 884, ил. на с. 10.

⁶ См.: Описи Московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно. — РИБ. Т. 3. СПб., 1876, стб. 336, 430, 646—648; Описная книга Большого Успенского собора. 1771—1773 гг. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 4, д. 89, л. 81—82); Описная книга 1815—1817 гг. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 4, д. 91, л. 53—53 об.); Главная Церковная и Ризничная опись Московского Большого Успенского собора 1853—1854 гг. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 4, д. 98, л. 5—5 об.); Акты и описи комиссии по изъятию церковных ценностей Успенского собора в Гохран (ОРГП Музеев Кремля, ф. 20, д. 24, 1922 г., л. 23).

⁷ См.: Левшин А.Г. Историческое описание первопрестольного в России храма, Московского Большого Успенского собора и О возобновлении первых трех московских соборов Успенского, Благовещенского и Архангельского... М., 1783, с. 24.

⁸ Рассматриваемая нами икона в источниках называется: «Пречистые Богородицы Умиление» (опись начала XVII в.), что, возможно, связано с ее не характерной для строгого типа Одигитрии иконографией (склоненная голова Богоматери), а также, вероятно, обозначало ее отличие от второго запрестольного образа Богоматери Одигитрии, с образом Нерукотворного Спаса на другой стороне; «Пречистые Богородицы» (опись 1627 г.); «Пресвятая Богородица Одигитрия» (опись 1701 г.). Икона с образом Нерукотворного Спаса всегда называлась «Пречистые Богородицы Одигитрии». В описи начала XVII в. о последней есть интересное уточнение: «...да у того же образа на нижнем поле летописец, серебрян попорчен» (РИБ. Т. 3, стб. 335). В описи 1856 г. сообщается, что обе иконы «известны под именем Корсунских» (ОРГП Музеев Кремля, ф. 4, д. 98, л. 5—5 об.) и приводится записанная Левшиным легенда. Возможно, в XVII—XVIII вв. эта легенда еще читалась на «попорченном серебряном летописце» на иконе Богоматери Одигитрии и Нерукотворного Спаса (или о ней помнили после утраты старого оклада). Впоследствии с этой легендой связали также запрестольный образ Богоматери и Всемиловитого Спаса (Христа Вседержителя), так как иконы в течение многих веков стояли вместе в алтаре, где помещался также запрестольный Корсунский (Херсонский) крест, носимый в больших крестных ходах. Наша икона в XIX в. выносилась во время всех крестных ходов с хрустальными крестами (ОРГП Музеев Кремля, ф. 4, д. 98, л. 5—5 об.). В 1856 г. для нее изготовили новый серебряный чеканный золоченый оклад. Выявление иконы с образом Нерукотворного Спаса в музейном собрании затруднено тем, что эта икона не была занесена в музейные описи 1930-х гг. С ней, видимо, следует отождествлять двусторонний образ «Спас Нерукотворный» со святыми на полях и «Богоматерью Одигитрии»

ей» на обороте (инв. № Ж—1796; 87X65,5 см). Икона под записью XVIII—XIX вв., но ее доска действительно очень древняя.

⁹ Byzantine Icons from Cyprus. Benaki Museum. 1 Sept. — 30 Nov. [Athens], 1976, Cat. N 6, pl. on p. 35.

¹⁰ См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. М., 1963, № 4, табл. 21.

¹¹ См.: Перцев Н.В. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII—XIII вв. — В кн.: Сообщения Государственного Русского музея; 8. Л., 1964, с. 89—92.

¹² См.: Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки. М., 1974, № 6, с. 40—45.

¹³ См.: Попова О.С. Свет в византийском и русском искусстве XII—XIV веков. — В кн.: Советское искусствознание'77. Вып. 1. М., 1978, с. 75—99.

¹⁴ См.: Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. Vol. 1. Athenes, 1956, fig. 192, 199, 200.

¹⁵ См.: Богдановић Д., Турић В., Медаковић Д. Хиландар. Београд, 1978, ил. 48, с. 66.

¹⁶ См.: Kämpfer F. Das russische Herrscherbild. [S. 1.], 1978, S. 31, Fig. 6a, b.

¹⁷ См.: Frühe Ikonen. Aut: Weitzmann K, Chatzidakis M., Miatev K., Radojčić S. Sofia—Belgrad, 1972, fig. 157.

¹⁸ Ibid., fig. 178.

¹⁹ См.: Icones de Jougoslavie. Belgrade, 1961, N 3, tab. III.

²⁰ Применение серебра вместо золота встречается на многих (чаще провинциальных) иконах XII—XIII вв. Большинство русских икон с серебром (или имитирующим его оловом) связано с северо-восточной Русью: «Дмитрий Солунский» из Дмитрова (конец XII — начало XIII в., ГТГ, см.: Живопись домонгольской Руси. М., 1974, № 20); «Богоматерь Боголюбская» (около 1158 г., Владимирский музей; см. там же/№ 1); «Богоматерь Макашовская» (1299 г., Владимирский музей; см.: Ростово-Суздальская школа живописи. М., 1967, ил. на с. 40); «Богоматерь Федоровская» (1239 г. Кострома, церковь Воскресения на Дебре; см.: Масленицын С.И. Икона «Богоматери Федоровской» 1239 г. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. М., 1977, с. 157, 159); три иконы Толгской Богоматери (XIII в., ГТГ, см.: Ростово-Суздальская школа живописи XII—XVI веков. М., 1970, ил. 12; 13; 14 г., Ярославский художественный музей, см. там же, ил. 13; первая половина XIV в., ГРМ, см. там же, ил. 14). На этом основании И.Э. Грабарь считал употребление серебра специфической чертой владими́ро-суздальской живописи и, видимо, поэтому не исключал «суздальское» происхождение рассматриваемой нами иконы. Использование серебра и имитацию золотого фона яркой желтой охрой на кремлевской иконе можно объяснить двумя причинами: отсутствием золота (или материальных возможностей) и желанием создать художественный образ, выражающий определенные «аскетические» настроения заказчика (исполнителя?).

²¹ О типе «Перивлепты» см.: Татић-Турић М. Икона Богородице «Прекрасне». Њено порекло и распрострањеност. — In: Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969, с. 335—354.

²² См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1, № 301; см. также: Триста веков искусства. М., 1976, ил. на с. 165.

²³ Мадонна с младенцем на троне из ГМИИ (см.: Искусство Византии в собраниях СССР. Т. 3, № 889, ил. на с. 15).

²⁴ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т. 2. Пг., 1915, с. 124.

²⁵ Там же, с. 126—128.

²⁶ Ср., например, с иконой Богоматери Одигитрии из Охрида (Frühe Ikonen, fig. 178).

²⁷ См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 2. М., 1948, табл. 39.

²⁸ См. там же, табл. 92—93.

²⁹ См.: Богдановић Д., Турић В., Медаковић Д. Хиландар., с. 61.

³⁰ См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1, с. 163—168.

³¹ См. там же, с. 164—165.

³² См.: Demus O. The Style of the Karije Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art. — In: Underwood P. The Karije Djami. Vol. 4. New York, 1975, p. 143—145.

³³ См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. Т. 1, табл. XXVIII а.

³⁴ См.: Demus O. The Style of the Karije Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, p. 144—145.

³⁵ См.: Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. — Dumbarton Oaks Papers. N 14. Washington, 1960, p. 109.

³⁶ См.: Соколов П. Русский архиерей из Византии и право его назначения до начала XV века. Киев, 1913, с. 191—192.

³⁷ См. там же, с. 193—216.

Н.А. МАЯСОВА

ПАМЯТНИКИ ШИТЬЯ С ИМЕНЕМ ГЕННАДИЯ

В Музеях Кремля хранится сударь с композицией «Се агнец». Под изображением на среднике сударя золотной нитью полуустановом в две строки вышита надпись: «ЛЕТ 7019 [1511 г. — Н.М.] МЦА ИЮНА СРЯЖЕН СЕИ СУДАРЬ ПРИ ВЕЛИ//КОМЪ КНЗИ ВАСИЛИИ ИВАНОВИЧИ ВСЕЯ РУСИ СОРУЖЕНИЕМ ГЕНАДИА»¹ (ил. 1). То же имя значится во вкладной надписи, шитой золотом по кайме хоругви с изображением Рождества Богородицы, хранящейся во Владимиро-Суздальском музее: «СОРУЖНИЕ ЯЕТ 7020 [1512 г. — Н. М.] // ЕНАДИЕ»² (ил. 2).

Нет оснований сомневаться, что оба произведения являются «сооружением» одного и того же лица. Отсутствие родового имени свидетельствует, что это было лицо духовное. В начале XVI в. имя Геннадий во Владимире носил архимандрит Рождественского монастыря, ставший с 1517 г. архиепископом суздальским и торусским³. Геннадий известен как заботливый хозяин. В 1528—1529 гг. его «замышлением и благословением» был перестроен «в версех» обветшавший суздальский собор Рождества Богородицы XIII в.⁴ В 1523 г. архиепископ был вызван в Москву митрополитом Даниилом и великим князем, вероятно, не только для церковных дел, но и для переговоров по поводу готовившегося пострига бесплодной великой княгини Соломонии, сосланной вскоре в суздальский Покровский монастырь⁵. Умер Геннадий в 1531 г.⁶

Слово «сооружение» в надписях на сударе и хоругви, встречающееся и в других произведениях и древних документах, отнюдь не означает «непосредственное выполнение». Это лишь «замышление», «заказ». Мог ли этот «заказ» быть выполнен в Рождественском монастыре, возглавляемом Геннадием? В некоторых исторических источниках, например в Житии троицкого архимандрита Дионисия, составленном Симоном Азарьиным между 1646 и 1654 гг., наряду с иконописцами, книгописцами и другими «мастера прехитры», которых Дионисий собрал при монастыре, упоминаются и «швецы»⁷. Были они и в других монастырях⁸. При царском дворце в XVI и XVII вв. было несколько специальностей мужчин-швецов. Это мастера «золотошвей», изготавливавшие «круживо» и другие орнаментальные украшения; «наплечные мастера», шьющие «всякие наряды», то есть платья⁹, и, наконец, «шатерные мастера», которые кроме изготовления шатров переносили шитые изображения с обветшавшего фона на новый, однако их работ, связанных непосредственно с вышиванием, не упоминается¹⁰. Все это заставляет думать, что и в мужских монастырях роль «швецов» ограничивалась также шитьем одежд и облачений духовенства и несложной починкой пелен. Вышивание же было преимущественно делом женским¹¹, распространенным особенно среди инокинь монастырей, существуя здесь, вероятно, с их основания. Так, одна из первых монахинь-княжон Янка-Анна (ум. 1113 г.), сестра Владимира Мономаха, побывавшая «в греки», «сама учила чер-

норизец-девиц грамоте, петь, шить»¹². Возникшая в XV в. известная легенда о муромском князе XIII в. Петре и его супруге Февронии, рассказывая, как посланец князя застал инокиню-княгиню «шваше во храм пречистые богородице соборные церкви своима рукама воздух, на нем же бе ли(цы) святых...»¹³, отражает, думается, уже сложившееся представление о женском монастыре как о месте, где вышивали церковные пелены и воздухи. Женские монастыри были повсюду. В Новгороде в XVI в. их было двенадцать, в Москве — не менее семи, во Владимире известно два — Княгинин Успенский и Георгиевский, и оба существовали с XII—XIII вв.¹⁴ Многие монастыри за свое многовековое существование неоднократно переживали периоды расцвета и упадка. Описи захудалых монастырей почти не называют произведений лицевого шитья. Ризы и пелены там были полотняные, крашенинные, набойчатые или «киндяшные»¹⁵. В такие монастыри шли люди незнатные, и искусство шитья, требующее дорогостоящих материалов и выучки мастериц, в них не могло получить особого развития. В то же время оно процветало в прославленных женских обителях, куда постригались по своей воле или по принуждению богатые боярыни, княгини и даже царицы. В большинстве случаев знатные постриженницы имели свои кельи, свою прислугу, свой «обиход». Примеры княгини Евфросинии Старицкой и царицы Ирины Федоровны¹⁶ свидетельствуют, что их «светлицы» не сливались с уже имевшимися в монастыре, а продолжали работать «особно». В этом отношении интересна опись имущества, оставшегося после смерти старицы московского Вознесенского монастыря княжны Ирины Ивановны Мстиславской, принужденной постричься после неудачной попытки заговорщиков в 1586 г. заменить ею бездетную царицу Ирину Федоровну Годунову¹⁷. В описи мы встречаем и «розсыпи жемчужку мелкого» и золото «полцевки» да «на дву витейках», «шолку рудожелтого, да белого, да черленово по смете золотников с 50», куски разных тканей, шитые ширинки, покровцы — остатки шитьевой «светлицы» старицы Ирины¹⁸.

Надо думать, эти сложившиеся в боярских или царицыных хоромы и перекочевавшие вместе с хозяйками в монастыри мастерские не могли не оказывать влияния на уже существовавшие там светлицы. И, несомненно, не без этого воздействия в отдельных женских монастырях создавались свои художественные «школы» шитья с присущими только им особенностями.

Именно в таких прославленных женских монастырях и заказывали церковные иерархи произведения художественного шитья. Об этом свидетельствуют документальные материалы более позднего времени. Так, в 1631 и 1642 гг. старица-золотошвея московского Варсонофьевского монастыря Домника Волкова за определенную плату «перенизывала» одежды из патриаршей ризницы, в том числе саккос митрополита Фотия¹⁹. В 1695 г. патриарший саккос украшала инокиня Вознесенского монастыря Евдокия Челищева²⁰. Иногда такие работы духовные лица поручали и частным мастерским. В 1672 г. на патриарший дом работала светлица Авдотьи Яковлевны, жены окольного Василия Семеновича Волынского, славящаяся своими мастерицами²¹, а в 1690-х гг. — светлицы Авдотьи Петровны Куракиной и Анны Алексеевны Дашковой.



1. Се агнец. Сударь. 1511. Музеи Кремля

Причем, в последнем случае принимал заказы, получал деньги, доставлял исполненные работы сам стольник Иван Васильевич Дашков²². О плащанице Успенского собора Переяславля Рязанского с надписью о «построении» ее в 1680 г. митрополитом рязанским и муромским Иосифом в Расходных книгах митрополичьего дома сказано, что «шила оную разными шелками и серебром и золотом и низала жемчугом Григория Дмитриевича Строганова прикащика ево Алексеева жена Агапова. Дано ей за те труды 80 рублей»²³. Интересно, что не только манера шитья с ее техническими особенностями, но и рисунок ликов с «разлатыми» бровями характерны для строгановского шитья. Это говорит об участии в создании плащаницы не только вышивальщиц, но, очевидно, и работавшего при этой мастерской художника. В других случаях художник подбирался заказчиком. Так, в надписях на покровах с изображением Иоанна и Никиты Новгородских, «построенных» в 1672 и 1673 гг. «софийскою домовою казною» и выполненных «тщанием и труды» княгини



2. Рождество Богоматери. Хоругвь. 1512. Владимирский музей

Дарьи Ивановны Дашковой, упоминается иконописец-знаменщик Михайло Новгородец, получивший, вероятно, поручение непосредственно от новгородского митрополита Питирима²⁴.

Примечательно, что, судя по дошедшим до нас памятникам шитья, каждое духовное лицо заказывало их в одной и той же облюбленной им мастерской, так что вклады этих лиц составляют характерные группы. Примерами могут служить шитый «Деисусный чин», Пучежская и Хутынская плащаницы середины XV в., связанные с новгородским архиепископом Евфимием²⁵, плащаница и одежда на престол 1512 г. вклада Досифея, архиепископа рязанского Солотчинского монастыря²⁶, два

упоминавшихся выше покровов, выполненных в 1672 и 1673 гг. при митрополите Питириме, и другие произведения.

Подобную же группу составляют сударь и хоругвь с именем архимандрита Рождественского монастыря Геннадия. Оба произведения шиты по алой (теперь палевой) камке шелковыми и золото-серебряными нитями. По середине сударя вышито изображение младенца Христа, лежащего в дискосе под звездицей. Чтобы не закрывать лица, один из концов звездицы опущен художником за нимб, внутрь дискоса. Колени младенца приподняты, ступни перекрещены, одна рука прижата к груди, другая, с благословляюще сложенными пальцами, согнута на уровне живота. Под звездицей низанная жемчугом монограмма Христа. Лик и тело шиты некрученым шелком телесного цвета аккуратными мелкими стежками швами атласным и «в раскол», местами «по форме». Черты лица и контуры прошиты тонкой коричневой нитью. Дискос и звездица шиты пряченым золотом и серебром с малозаметной прикрепой. Весь нимб, контуры тела младенца, дискос и монограмма Христа над ним обнизаны жемчугом. Внизу средника серебром в две строки крупными буквами полууставом вышита упомянутая выше вкладная надпись. Таким же полууставом с элементами вязи на кайме шит тропарь Великого четверга: «ВЕЧЕРИ ТВОЕЙ ТАИНЕ // ДНЕС ЕНА БЖИИ ПРИЧАС//ТНИВА МЯ ПРИИМИ НС//ИМАМ БО ВРАГОМЪ ТВОИМЪ»²⁷. В углах каймы — херувимы с ликами, обнизанными мелким жемчугом. Кайма с внутренней и внешней стороны отграничена шитыми серебром полосами. Подкладка сударя из зеленой тафты.

Композиция и рисунок сударя до мельчайших деталей повторяют сударь, вложенный в 1495 г. в Троице-Сергиев монастырь Овдотьей, женой казначея Ивана III Дмитрия Владимировича Ховрина²⁸ (ил. 3). Причем здесь абсолютно тождественно даже расположение вкладной надписи и слов песнопения по кайме. Впечатление, что судари шиты с одного образца. Однако сударь Геннадия исполнен искуснее, более тонко шит лик, лучший каллиграф знаменит надписью. Несмотря на жемчуг, он кажется и более легким. Этому способствует в значительной степени то, что мастерицы архимандрита Геннадия вышили и средник и каймы на одном и том же куске алой камки, тогда как Овдотья Ховрина при красном среднике использовала для фона кайм черный шелк, чем значительно утяжелила всю сцену.

Следует заметить, что в XV в. более известны другие варианты композиции «Се агнец». Так, на трех сударях XV в., хранящихся в Русском музее, по сторонам дискоса с младенцем стоят два ангела с рипидами²⁹; на сударе, вложенном в 90-е гг. XV в. в Троице-Сергиев монастырь Софией Палеолог, четыре ангела с рипидами летят к дискосу от углов³⁰. Вариант композиции на сударях Ховриной и Геннадия наиболее лаконичный и, по-видимому, наиболее древний³¹. Сама же близость в композиционном и стилевом отношении сударя Геннадия к памятнику, несомненно московскому (сударю Ховриной), свидетельствует, на наш взгляд, что и для рождественского архимандрита работу выполняла москвичка — постриженица одного из владимирских монастырей. Вероятно, это был Княгинин Успенский монастырь, откуда происходит второе «сооружение» Геннадия — хоругвь «Рождество Богородицы»³².



3. Се агнец. Сударь. 1495. Загорский музей

На хоругви изображен главный праздник монастыря, которым управлял Геннадий. Композиция «Рождества» малофигурная. Слева от зрителя на фоне высокого сооружения с открытой дверью и полусферической кровлей расположено высокое ложе с сидящей на нем Анной. Справа к ней направляются две прислуживающие женщины. У первой из них в руках плоское блюдо. За женщинами — базиликальное сооружение с открытой дверью и выглядывающим из бокового верхнего окна Иоакимом. На переднем плане перед ложем, на фигурном стояне — купель. Слева от нее стоящая на коленях служанка льет воду из круглого с узким горлышком сосуда, справа сидит кормилица с младенцем. На фоне

надпись: «РЖСТВО ПРЕСТЫА БЦЫ». Впечатлению уравновешенности, классической четкости композиции способствует и отграниченная серебряными полосами кайма с красивой надписью полууставом с элементами вязи, прерываемой по углам кругами с херувимами. Надпись содержит тропарь праздника «Рождество Богородицы»: «РОЖЕСТВО ТВОЕБЦЕДЕВО РАДОСТЬ ВЪЗВЕСТИ ВСЕ // И ВСЕЛЕНЕИ ИС ТЕБЕ БО ВОСИА СЛЦЕ ПРАВДНОЕ ХС // БГЪ НАШЪ И РАЗРУШИ КЛЯТЪВУ ДАСТЬ БЛВНИЕ УПРАЗ//НИВЪ СМЕРТЬ ДАРОВА НАМ ЖИВОТЬ ВЕЧНЫЙ» — и заканчивается в левом верхнем углу приведенными выше датой и именем архимандрита.

В отличие от сударя, где превалирует золото, в шитье хоругви цвет играет большую роль, более разнообразны и технические приемы. Здесь использовано двустороннее шитье, применяемое для хоругвей и знамен³³. Это шитье, при котором на обеих сторонах получается одинаковое изображение, представляет значительную сложность в техническом отношении, и, видимо, поэтому в большинстве древнерусских мастерских предпочитали вышивать отдельно две половинки хоругви, а затем сшивать их вместе³⁴. Использование в хоругви Геннадия двустороннего шитья свидетельствует о высоком искусстве мастериц. Хоругвь шита в основном скаными серебряными нитями с голубым, зеленым и коричневым шелками. Чистым голубым цветом отмечены вода в купели и круги с херувимами. Фоном служила алая (теперь палевая) камка, впоследствии сплошь зашитая красным шелком «в раскол»³⁵. Имеются значительные утраты, особенно в ликах, шитых тонким некрученым шелком телесного цвета, но и теперь виден тонкий рисунок художника, искусно выявленный вышивальщицей. Удлиненные фигуры с маленькими головами и кистями рук, изящные позы, подчеркнутые легкими складками одежд, приближают знаменщика к кругу московских художников конца XV — начала XVI в., наиболее ярким представителем которых был прославленный Дионисий. Однако знаменщик не повторяет распространенные в этом кругу изображения, а опирается на более древние традиции. Это касается и архитектурных форм, и расстановки фигур, и выбора деталей. Камерный характер всей сцены, отдельные детали — склоненная перед Анной служанка с блюдом, поза кормилицы, дающей младенцу грудь, — а также неяркий, приглушенный колорит вносят в изображение особую теплоту. Сам вариант композиции, лаконичный и, по-видимому, наиболее древний, идущий от XI — XII вв.³⁶, встречается как в новгородских, так и в московских памятниках³⁷ (ил. 4).

Княгинин Успенский монастырь, где, по нашему предположению, были вышиты сударь и хоругвь, был основан на рубеже XII—XIII вв. великим князем владимирским Всеволодом III по обету его супруги Марии Шварновны и в первые десятилетия стал местом пострига и погребения княгинь³⁸. Однако разоренный, как и весь Владимир, во время набега татарского царевича Талыча в 1411 г., он, вероятно, захирел, так как упоминание о нем вновь встречается только в начале XVI в. Как раз ко времени создания наших произведений, к 1512 г., относится грамота великого князя Василия III, данная монастырю по жалобе игуменьи, что на доход с вотчины «приходит им мало, прожити им нечем»³⁹. Грамота определяла содержание всем монастырским лицам за счет денег, давае-



4. Рождество Богоматери со сценами из жизни Иоакима, Анны и Богоматери.
Средник иконы. Середина XVI в. МиАР

мых в рост с купленной великим князем вотчины. И хотя монастырь здесь назван «новым», он имел немалый по тому времени штат. В грамоте упоминаются тридцать три старицы, три попа, два дьякона и, кроме игуменьи Марфы, поименно три старицы, вероятно, происходившие из более знатных родов, — Александра Есиповская, Аксинья Елизаровская и Анна Окинфовская Иванова (не из знаменитого ли рода Акинфовичей?). О том, что монастырь и до 1512 г. пользовался почитанием, свидетельствует вложенная в него в последней четверти XV в. большая пелена с изображением «Успения Богоматери», связанная своим происхождением с Москвой⁴⁰. Возможно, энергичная игуменья, желая поднять благосостояние монастыря, обращалась не только к великому князю, но и к влиятельным лицам города Владимира. Среди них был и архимандрит Геннадий, который отозвался вкладом соорудившихся в этом же монастыре по его замыслению и на его средства произведений.

Таким образом, мы здесь встречаемся с характерным примером работы «на заказ» в том виде средневекового искусства, который был более, чем другие, связан с замкнутым феодальным хозяйством. Благодаря двум датированным произведениям с именем Геннадия выявляется новая мастерская древнерусского шитья, своими традициями уходящая в московское искусство.

¹ Музеи Кремля, инв. № ТК—39. Размер 50x48 см (см.: М а я с о в а Н.А. Древнерусское лицевое шитье XVI в. Дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Рукопись. М., 1971, с. 354—355, ил. 119 — здесь впервые говорится о мастерской Геннадия).

² Владимирский музей, инв. № В—2165. Размер 43x43 см. В музей поступила в 1923 г. из древлехранилища Братства Александра Невского (см.: М а я с о в а Н.А. Древнерусское лицевое шитье XVI в., с. 354—355, ил. 120; Т р о ф и м о в а Н. Русское прикладное искусство XIII — начала XX в. Из собрания Государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. М., 1982, с. 150, № 36). Хоругвь впервые была описана нами в 1951 г. Впоследствии в надписи утратились еще некоторые буквы.

³ См.: С т р о е в П. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. Спб., 1877, стб. 655, 662.

⁴ Сведения о перестройке собора со ссылкой на имеющуюся в нем резную по камню надпись приводятся в старинном описании (см.: Историческое собрание о богоспасаемом граде Суждале ключаря тамошнего собора Анании Федорова. — Временник МОИДР. Кн. 22. М., 1855, «Материалы», с. 30—31).

⁵ Об этом свидетельствует грамота великого князя архиепископу, в которой упоминается, что кроме духовных дел «мне до вас мое дело» (Акты юридические. Спб., 1838, № 360); см. также: И. Л. Церковно-историческое исследование о древней области вятичей, входившей с начала XV и до конца XVIII столетия в состав Крутицкой и частию Суздальской епархии. — ЧОИДР, 1862, кн. 2, отд. 1, с. 124—125.

⁶ См.: Русский биографический словарь. Т. «Гааг — Гербель». М., 1914, с. 413.

⁷ См.: Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевой лавры, Радонежскому чудотворцу с присовокуплением жития его. М., 1855, с. 17.

⁸ На изображении Соловецкого монастыря в лицевых Житиях Зосимы и Савватия 90-х гг. XVI в. помечена «швальня» — пошивочная мастерская (ГИМ, Вахром., № 7, л. 1).

⁹ В1587 г. «июля 16 дано золотошвеям Богдану Григорьеву да Мартыну Петрову под круживо на подкладку, что делали по червчатому отласу снурново образца, полотно тверское». В 1585 г. 21 мая «золотошвеями» Мартыном Петровым, Юрием Андреевым и Богданом Григорьевым была делана шляпа «большого наряду» для

царицы Ирины Федоровны (см.: Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 1901, с. 742. 493).

¹⁰ В 1642 г. «шатерные мастера Ив. Янышев с товарищи три человека делали покров на гроб Кирилы Белозерскаго чудотворца и слова переводили на новую камку»; в 1645 г. «шатерные мастера Ив. Янышов, да Васко Орефьев 9 дней починивали старую херуговь и перешивали на тафту»; в 1650 г. «шатерные мастера Ивашка да Федька Янышевы 5 дней перешивали две пелены шитые в лицах Рожество Преч. Богородицы да Христовы мученицы Парасковгеи, нарицаемыя Пятницы, на новую камку, для того, что на чом шиты и те камки в шитье позамарались» (там же, с. 726—728).

¹¹ Несомненно, из этого правила могли быть исключения. Так, в 1920-х гг. реставратором тканей Е.С. Видоновой было высказано предположение, записанное в инвентарной книге ГИМ, что поступившая сюда из Владимирского музея пелена XIV в. могла быть выполнена мужчиной. На среднике пелены (ГИМ, инв. № РБ—2663; размер 37х31,5 см) изображен «Покров Богородицы»; на верхней кайме — Богоматерь и Иоанн Предтеча в предстоянии Спасу Нерукотворному; на нижней кайме — Успение; по сторонам его и на боковых каймах — восемь поясных святых; в углах — символы евангелистов. Рисунок пелены тонкий, но лики шиты телесным шелком довольно грубо. Одежды и архитектура вышиты волооченым серебром по пергамену и, по-видимому, не иглою, а крючком, образующим петли, как при тамбурном шве. Такая работа, по мнению реставратора, требует сильных, не женских рук.

¹² Карамзин Н.М. История государства Российского. Кн. 1. Т. 2. Спб., 1842, примеч. 156, с. 63 (ссылается на Татищева).

¹³ Скрипиль М.О. Повесть о Петре и Февронии (тексты). — ТОДРЛ. Т. 7. М. — Л., 1949, с. 243.

¹⁴ См.: Ратшин А. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852, с. 25, 42.

¹⁵ Такое положение, например, отметила Опись 1641 г. в древнем, но обедневшем тверском Рождественском монастыре (см.: Драницын Гр. Краткое описание Рождественского девичьего монастыря и его достопамятностей. М., 1852, с. 12).

¹⁶ См.: Маясова Н.А. Мастерская художественного шитья князей Старицких. — В кн.: Сообщения Загорского музея. Вып. 3. Загорск, 1960; Она же. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой. — В кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 2. М., 1976.

¹⁷ О заговоре см., например: Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Кн. 4. Т. 7. М., 1960, с. 196. Княжна Ирина Ивановна — сестра знаменитого боярина и воеводы князя Федора Ивановича Мстиславского. При Михаиле Федоровиче, живя вместе с его матерью в Вознесенском монастыре, пользовалась почетом. Еще в 1605—1606 гг., по-видимому, желая замолить свой «грех», она дает по царице Ирине Федоровне — инокине Александре — богатый вклад в Троице-Сергиев монастырь: жемчуг, цепи, пуговицы, наконечники, перстни, запонки — всего на двести сорок рублей (см.: Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря 1673 года. Рукопись Загорского музея, инв. № 288, л. 409).

¹⁸ Опись имущества старицы княжны Ирины Ивановны Мстиславской. — ЧОИДР, 1915, кн. 3, «Смесь», с. 1—6.

¹⁹ См.: Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст., с. 557—558.

²⁰ См. там же, с. 557.

²¹ См. там же, с. 556. Мастерницы Авдотьи Яковлевны были столь искусны, и хитрый окольный так умел где нужно использовать их работу, что это, по словам современников, значительно способствовало его продвижению по службе (см.: История о невинном заточении ближнего боярина Артемона Сергеевича Матвеева. М., 1785, с. 388).

²² См.: Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст., с. 557.

²³ Из рукописного «Описания достопамятностей, в Рязанской области находящихся», составленного в конце XVIII в. архиереем рязанским Симоном (см.: Тихонравов К.Н. Сведения о русских мастерах XVII и начала XVIII в. — В кн.: Известия [Р]АО. Т. 3. Вып. 3. Спб., 1861, с. 216). Плащаница хранится в Рязанском музее (инв. № 3517).

²⁴ См.: Покровский Н.В. Древняя Софийская ризница в Новгороде. Спб., 1913, с. 29, табл. XV, рис. 1, 2.

- ²⁵ См.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971, с. 16—17, табл. 17—18.
- ²⁶ См.: Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье XVI в., с. 355—358, ил. 121, 122; Вагнер Г.К. Рязань. М., 1971, табл. 19, 24—26.
- ²⁷ Редакция тропаря несколько отличается от современной. В надписи встречаются ошибки, вероятно, допущенные вышивальщицами. Так, в слове «СНА» («сына») вместо «С» вышито «Е»; в слове «ПРИЧАСТНИКА» вместо «К» — «В»; в слове «НЕ ИМАМ» вместо «Е» — «С».
- ²⁸ Загорский музей, инв. № 367; размер 56x54 см (см.: Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971, с. 63, № 48, табл. 37).
- ²⁹ ГРМ, инв. № ДРТ—38, ДРТ—50, ДРТ—148 (см.: Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1980, № 4, 5, 18, ил. на с. 18).
- ³⁰ Загорский музей, инв. № 369; размер 52x51 см (см.: Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., табл. 38 (3)).
- ³¹ См. там же, с. 63, № 48.
- ³² См.: Инвентарные книги Владимирского музея, № 2165/865.
- ³³ См., например, знамя с изображением Спаса Нерукотворного 1653 г. (Музеи Кремля, инв. № ЗН—203) или так называемое «Знамя Сапеги» (ГТГ, инв. № 20982; см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье, с. 32—33, табл. 54).
- ³⁴ Например, хоругвь XIV в. с изображением архангелов (Музеи Кремля, инв. № ТК—2557/1—2; см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье, с. 8—9, табл. 1) или хоругвь конца XVI в. с изображением на одной стороне Иоанна Предтечи, на другой — «Явления Богоматери и Николы пономарю Юрашу» (Новгородский музей, инв. № 1988; см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье, с. 30—31, табл. 50).
- ³⁵ Переделкам, судя по их характеру, хоругвь подверглась в XIX в., когда она приобрела вид пелены. В это время в монастыре особенно процветало рукоделие. В 1889 г. здесь была открыта школа для девочек, которые шили и церковные облачения, а на Нижегородскую промышленно-художественную выставку 1896 г. были представлены и воздушные их работы. В 1961 г. хоругвь была на реставрации в ГЦХРМ (реставратор Т.А. Горошко), во время которой было снято позднее шитье на ликах и по фону, а также красная бархатная кайма с орнаментом в виде вьюнка, грубо шитым тамбуром. Фон был дублирован палевым крепдешинном в тон древней камки.
- ³⁶ См.: Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976, с. 204.
- ³⁷ Например, на иконе «Рождество Богоматери со сценами из жизни Иоакима, Анны и Богоматери» середины XVI в. (см.: Иванова И.А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Альбом. М., [1968], табл. 64). Несколько иной вариант композиции имеет другая хоругвь Владимирского музея конца XV — начала XVI в. с изображениями Рождества Богоматери и двух епископов (инв. № В — 4582).
- ³⁸ См.: Историческое описание первоклассного Княгинина Успенского женского монастыря в губ. городе Владимире. М., 1900.
- ³⁹ Там же, прил. 1.
- ⁴⁰ См. там же, с. 79, ил. на с. 81. Пелена хранится в ГТГ, инв. № 2098; размер 62,5x100 см (см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье, с. 14—15, табл. 13).

И.А. БОБРОВНИЦКАЯ
ДВА ПАМЯТНИКА
РУССКОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА XV ВЕКА

В обширных музейных собраниях нашей страны изделия русского ювелирного искусства, датируемые XV в., встречаются не часто. Поэтому каждый сохранившийся памятник представляет большой интерес для исследователя. Такими редкими произведениями являются и серебряные кадила из коллекции Музеев Кремля, которым посвящена настоящая статья.

Одно из кадил¹ выполнено в виде одноглавого кубического храма с позакмарным покрытием (ил. 1). На стенках его — чеканные изображения святых, составляющие композицию Деисуса: Спас на престоле и предстоящие в рост — Богоматерь, Иоанн Предтеча и девять апостолов: Петр, Иоанн Богослов, Варфоломей, Павел, Андрей, Иаков, Матфей, Фома и Филипп. Над престолом, по сторонам от Христа, изображены летящие архангелы Михаил и Гавриил. Около фигур на уровне нимбов — обронные надписи с именами.

Кадило поступило в Оружейную палату в 1935 г. из Благовещенского собора Московского Кремля². Есть основания считать, что оно было выполнено для этого собора и пребывало в нем с момента своего создания. Первое документальное свидетельство о принадлежности кадила соборной утвари мы находим в Описи Благовещенского собора 1680 г., ссылающейся на предыдущую Опись — 1634 г. На одном из ее листов имеется следующая запись: «Кадило серебряное, золоченое, четверугольное, по нем Деисус резной, весом два фунта, 54 золотника»³. Несмотря на предельную краткость описания, его можно отождествить с исследуемым памятником, так как в нем четко выявлены характерные признаки кадила — четырехугольная форма и наличие Деисуса. Подобных кадил в этой описи больше нет. В следующей Описи Благовещенского собора, 1745 г., запись о кадиле более развернутая и конкретная, причем, что очень важно для идентификации записей, предметы здесь описаны в такой же последовательности, как и в предыдущей Описи: «Кадило серебряное, золочено, четверугольное, по нем деисусы, и святых лица и ризы чеканные выбивные золочены, а верхняя половина с оконцами, цепочки серебряные, весу в нем два фунта сорок семь золотников»⁴. Это описание, в котором уже хорошо угадывается наш памятник, практически без изменений переходит во все последующие соборные описи XVIII — XIX вв. (1761, 1817, 1837 и 1854 гг.)⁵. Из описей следует также, что кадило, благодаря хорошей сохранности и отсутствию утрат, не претерпело на протяжении столетий никаких изменений, полностью сохранив свой первоначальный облик. В дореволюционных описях Благовещенского собора кадило, подобно другим соборным предметам, не имело датировки. Первую атрибуцию памятник получил в 1924 г. В составленной в этот год сотрудниками Оружейной палаты «Описи предметов по Благовещенскому собору» оно датировано XV в.⁶ С этой датировкой кадило было впервые опу-



1. Кадило. Москва. Конец XV — начало XVI в. Музеи Кремля

ликовано в 1956 г.⁷. В дальнейших публикациях атрибуция кадила была несколько уточнена. Так, М.М. Постникова-Лосева сочла, что «кадило может быть отнесено по форме и изображениям к концу XV в.»⁸. Эту же атрибуцию повторила в своих работах Т.В. Николаева⁹. Однако никто из исследователей не ставил своей целью детальное изучение памятника, и поэтому его датировка нигде не получила достаточно серьезного обоснования. Указывалось лишь, что «форма кадила была, вероятно, навеяна мастеру-серебрянику построенным псковичами Благовещенским собором, сходство с которым можно усмотреть и в некоторых мелких деталях, например в прорезных оконцах на барабане»¹⁰. Между тем кадило из Благовещенского собора, отличающееся исключительно высоким качеством исполнения, является одним из интереснейших памятников древнерусского ювелирного искусства, ставшим для последующих поколений русских серебряников, как мы увидим в дальнейшем, образцом для подражания.

Древнерусские кадила, как правило, имеют довольно устойчивую шарообразную форму, образованную двумя полусферическими чашами. Верхняя чаша завершается цилиндрическим барабаном с округлой главкой, увенчанной крестом, что вызывает некоторые ассоциации с русскими храмами¹¹. Однако встречаются кадила и другой формы, в которой сходство с культовыми сооружениями еще более ощутимо. Так, древнейшее из известных нам сохранившихся русских кадил — кадило 1405 г., принадлежавшее игумену Троице-Сергиева монастыря Никону, — имеет вид кубического одноглавого храма с тремя рядами поднимающихся друг над другом закомар. По поводу этого кадила в литературе утвердилось мнение, что его создатель следовал в нем формам раннемосковских каменных храмов, в частности Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря¹². К этой же группе своего рода «архитектурных» кадил принадлежит и кадило Благовещенского собора, воссоздающее тот же тип древнерусской одноглавой кубической церкви с позакомарным верхом. С кадилом игумена Никона его сближает не только композиционный замысел, но и сходство отдельных деталей, и прежде всего — иконография лицевых изображений. На благовещенском кадиле, как и на троицком, вычеканена деисусная композиция с девятью апостолами. В обоих памятниках идентично и расположение фигур: на одной из стенок изображены три основных персонажа чина, на других — по три апостола¹³. Кроме святых, составляющих Деисус, на обоих кадилах есть изображения архангелов. Однако они не введены здесь непосредственно в деисусный ряд, а, как в композициях с Распятием, представлены летящими над престолом на уровне нимба Христа (на троицком кадиле в руках они держат кадила, на благовещенском руки их прикрыты платом). Изображения летящих архангелов — деталь необычная для иконографии Деисуса¹⁴. Среди памятников русского ювелирного искусства нам больше не известны примеры с таким Деисусом. Троицкое и благовещенское кадила сближает и еще одна деталь — сходство кандеек, воспроизводящих позакомарное покрытие храмов: четырехугольные в основании, они декорированы двумя поясами из килевидных кокошников, завершающихся конусом с чеканными стрелообразными выпуклостями.

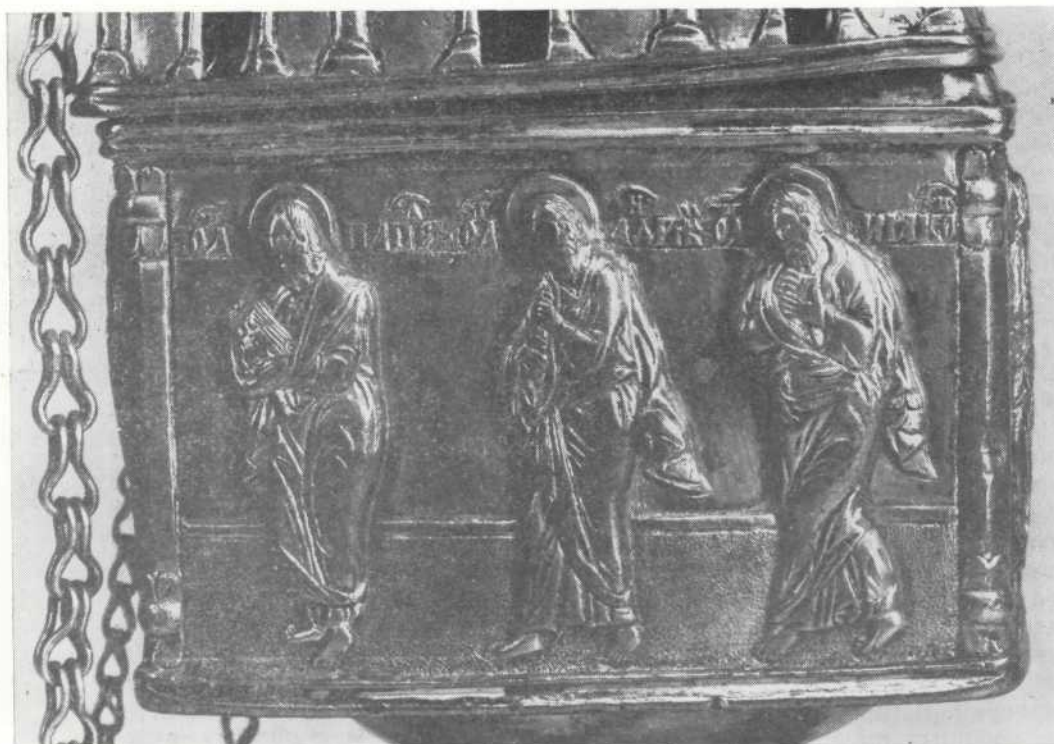
Все сказанное выше, казалось бы, дает определенные основания для датировки благовещенского кадила, как и троицкого, ранним XV в. Однако отдельные черты в его убранстве указывают на более позднее время. Прорезные оконца для дыма в закомарах стенок и на барабане имеют вид круглых арок, опирающихся на колонки с прямоугольными базой и капителью с выступами в верхней части. Исследователи архитектуры утверждают, что «возврат к древней полуциркульной форме архивольтов закомар и порталов от обычной для раннемосковской эпохи килевидной происходит в русской архитектуре не ранее конца XV в. и связан со строительством московского Успенского собора»¹⁵. Широкие, плавно очерченные оконца на благовещенском кадиле, в отличие от щелевидных проемов троицкого, действительно напоминают порталы архитектурных сооружений, в частности Архангельского собора Московского Кремля. Основания барабана и купола на благовещенском кадиле декорированы подзорами из акантообразных листьев, в чем, возможно, нашли отражение новые ренессансные мотивы архитектурного декора, входившие на рубеже XV—XVI вв. в практику русских строителей¹⁶. Стенки кадил завершаются тремя закомарами. Однако закомары благовещенского памятника, в отличие от троицкого, имеют более сложную форму, близкую трехлопастной с килевидным завершением арке, которой, например, заканчиваются фасады московской церкви Трифона в Напрудном, сооруженной в 90-х гг. XV в. На цилиндрическом барабане кадила вычеканены швы кирпичной кладки, а первые кирпичные постройки появились в Москве, как считают, не ранее середины XV в. Наряду с кирпичом в качестве строительного материала продолжали использовать и белый камень, причем часто в одном здании встречалось сочетание того и другого. Подобный метод строительства дожил в архитектуре до начала XVI в.¹⁷ Так, и в уже упоминавшейся церкви Трифона в Напрудном стены выполнены в белом камне, а барабан главы выложен из кирпича.

Таким образом, создавший благовещенское кадило мастер ориентировался в своем произведении на московские культовые сооружения рубежа XV—XVI вв. Однако решение верхней части кадила сближает его в какой-то мере и с московской архитектурой более раннего времени — конца XIV — начала XV в. В кадиле, как и в звенигородских Успенском и Рождественском соборах¹⁸, над закомарами стенок по углам возвышаются четыре диагональные закомары, над которыми в свою очередь поднимается пояс из восьми кокошников, декорирующих основание барабана. Здесь, возможно, отразились ретроспективные устремления, типичные для русской действительности конца XV в. Именно в это время в Москве в некоторых кругах стойко держатся за приемы и формы, развившиеся и расцветшие еще в начале XV в. Нараставший антагонизм между государственной властью и все еще очень сильной церковью, контролирующей область искусства, характерен для этого времени. «... В этой атмосфере возобладали охранительные, консервативные тенденции. Церковь прямо указывала зодчим на необходимость следовать образцам предшествующей архитектуры», одним из которых было раннемосковское зодчество XIV — начала XV в.¹⁹.

Характеристика чеканных фигур на кадиле представляет опреде-

ленную трудность, так как их высокорельефные изображения, отличающиеся почти скульптурным пониманием формы, не характерны для русской пластики XV в. с ее стремлением к плоскостной, линейно-графической манере. Составляющие Деисус фигуры святых трактованы объемно; представленные в разнообразных позах, они свободно развернуты на плоскости. Моделированная крупными складками одежда выявляет их пластику. Изображения отличаются энергичным, выразительным контуром и, несмотря на относительно небольшие размеры, монументальны по своему характеру. Все указанные черты, наиболее отчетливо выраженные в фигурах шести «идущих» апостолов (ил. 2), сближают рельефы кадила с памятниками палеологовского искусства. В свою очередь интерес к византийским культурным традициям объединяет эти изображения с отдельными произведениями книжной миниатюры Москвы конца XV в., проявившими «запоздалое тяготение к византийским художественным формам»²⁰. Так, изображения на кадиле обнаруживают определенную близость с миниатюрами «Книги пророков» — одного из наиболее известных рукописных сборников конца XV в. Фигуры «идущих» апостолов из Деисуса кадила по их общей провизантийской ориентации можно отождествить с одной из двух групп миниатюр этой рукописи²¹, в то время как фронтально стоящие на кадиле апостолы Фома, Матфей и Филипп (ил. 3) сопоставимы с изображениями на миниатюрах другой группы (ил. 4), принадлежащими к лучшим образцам московской книжной иллюстрации последней четверти XV в. и близкими к так называемой «дионисиевской» манере²². В изображениях фронтально стоящих апостолов на кадиле, в изысканных пропорциях их фигур, особенно апостола Фомы, также ощутимо влияние искусства мастеров дионисиевского круга. Из рельефов два особенно близки миниатюрам рукописи. Апостола Фому, с его несколько манерной позой, с чуть склоненной к плечу головой, можно сравнить с пророком Захарией, а величественность фигуры пророка Малахии сродни ораторской позе апостола Матфея. Изображения святых на кадиле и в миниатюрах сближает, кроме того, некоторая театральность их жестов и поз, подчеркнутая эффектно отведенной в сторону рукой и изящно отставленной ногой, чуть согнутой в колене. Близка здесь и трактовка одежд, драпирующихся крупными диагональными и вертикальными складками. У некоторых апостолов и пророков одна рука окутана одеждой и дана в ракурсе, отчего она кажется как бы прижатой к туловищу. И последнее: в рукописи и на кадиле фигуры святых даны на фоне плоскости, разграниченной линией позёма на две параллельные части. Позём довольно высокий, что в произведениях прикладного искусства встречается относительно редко (обычно он просто отсутствует). Благодаря тому, что позём декорирован (на кадиле — канфаренными точками, в миниатюрах — «движками» в виде зигзагов), он зрительно хорошо отделен от остального фона, на котором четко читается силуэт фигур.

«Книга пророков» — один из интереснейших памятников миниатюрной живописи — была выполнена в 1489 г. по заказу великокняжеского дьяка Василия Мамырева столичными, вероятно, даже придворными мастерами. Таким образом, кадило Благовещенского собора,



2. Кадило. Деталь боковой стенки.
Москва. Конец XV — начало XVI в.

учитывая все вышеприведенное, можно датировать последним десятилетием XV — началом XVI в.²³. Оно отмечено исключительно высокими художественными и техническими достоинствами и, бесспорно, было сделано профессиональным московским серебряником, возможно, принадлежавшим к кругу великокняжеских мастеров. Как известно, в 1489 г. был освящен вновь отстроенный Благовещенский собор. Не исключено, что кадило было исполнено в связи со строительством нового собора и естественно последовавшим после этого обновлением соборной ризницы²⁴.

Кадило имеет хорошую сохранность. Это свидетельствует о том, что оно использовалось не очень часто, будучи, может быть, предметом чтимым. Последнее в какой-то мере подтверждает и факт создания его многочисленных копий на протяжении XVI—XVII вв. Наиболее древней из известных нам копий является знаменитый памятник годуновского времени — золотое с чернью кадило 1598 г., вложенное царицей Ириной Годуновой в Архангельский собор Московского Кремля²⁵. Оно отличается от своего прототипа большей ценностью использованных в нем материалов, исключительной нарядностью декоративного убранства, а также изображениями на лицевой стороне, где вместо централь-



3. Кадило. Деталь задней стенки.
Москва. Конец XV — начало XVI в.

ной группы Деисуса дан «Собор Архистратига Михаила», что соответствовало месту вклада. Подражанием нашему кадилу являются серебряное чеканное кадило 1603 г., вложенное Дмитрием Ивановичем Шуйским в суздальский Ризположенский монастырь²⁶, и драгоценное кадило кремлевских мастеров Третьяка Пестрикова и Данилы Осипова, выполненное в 1616 г. по заказу царя Михаила Романова для Троице-Сергиева монастыря²⁷. Несколько подобных кадил XVII в. хранятся в фондах Музеев Кремля²⁸. Наиболее роскошное из них — золотое 1676 г., вклад царя Федора Алексеевича в суздальский Рождественский собор²⁹. Все эти кадила, по-разному декорированные в соответствии со стилистической направленностью искусства своего времени, сближает одно — общность формы, восходящая к памятнику XV в.

Не меньший интерес представляет второе кадило, хранящееся в Музеев Кремля (ил. 5)³⁰. Оно состоит из двух частей. Верхняя выполнена в виде девятигранного шатрового покрытия с двускатными гранями, заштрихованными крестом. К нижним, срезанным частям граней припаяны девять трехлопастных с килевидными завершениями киотцев. В киотцах литые фигуры деисусного чина: в центральном — изображение сидящего на престоле Христа, в остальных — по две фигуры



4. Пророки Иосия, Малахия и Захария.
Миниатюры Книги пророков. Москва. 1489. ГБЛ

в рост предстоящих, обращенных к Христу, — Богоматери и архангела Михаила, апостола Петра и Василия Великого, Николая Чудотворца и митрополита Петра, Георгия и Варлаама, Иоанна Предтечи и архангела Гавриила, Дмитрия Солунского и Сергия Радонежского, Григория Богослова и Леонтия Ростовского, апостола Павла и Иоанна Златоуста. Шатер венчает декорированный резными кринами барабан с низким куполом, к которому прикреплен шар с четырехконечным крестом³¹. Нижняя чаша гладкая, полусферическая, с вкладной надписью по венцу: «В ЛЕТ 6977 МАРТ...ИЕ КАДИЛО ДЕЛАНО БЫС БЛГОВЕРНЫМ ХРСТОЛЮБИ КНЗЕМ ГЕОРГИЕМ ВАСИЛЕВИЧЕМ ВО ОБИТЕЛ СТГО НИКОЛЫ ПЕСНОШ ПРИ ИГУМЕНИ ИАКИМЕ». К чаше припаян восьмилепестковый поддон, украшенный накладным пояском из литых трилистников. Как следует из надписи на кадиле, оно было сделано по заказу удельного дмитровского князя Юрия Васильевича в 1469 г. и вложено им в Николо-Песношский монастырь. В этом монастыре кадило находилось до 1917 г.³². Затем оно было передано в Гохран, откуда в сентябре 1923 г. поступило в Оружейную палату³³.

Несмотря на то, что на кадиле имеется вкладная надпись с точной датой, в литературе нет единого мнения о времени его создания. Первый исследователь памятника М.М. Постникова-Лосева отнесла к 1469 г. лишь нижнюю чашу с поддоном и барабан крышки, считая, что сама шатровая крышка и киотцы с Деисусом были выполнены позднее, в первой четверти XVI в.³⁴. По мнению М.М. Постниковой-Лосевой, датировке кадила 1469 г. противоречит состав деисусного чина, а именно присутствие в нем таких святых, как Леонтий Ростовский, Георгий и Варлаам Хутынский, так как первое упоминание о существовании в



5. Кадило. Москва. 1469. Музеи Кремля

Песношском монастыре придела в честь Леонтия Ростовского встречается в XVI столетии, а Георгия и Варлаама автор считает соименными дмитровскому князю Юрию Ивановичу, брату Василия III (1504—1533), и московскому митрополиту Варлааму (1511—1522)³⁵. Кроме того, ранней дате кадила, по мнению М.М. Постниковой-Лосевой, противоречит и сама форма шатра, поскольку «из сохранившихся архитектурных памятников с шатровыми покрытиями с гранями, упирающимися в кокошники, нет ни одного, который мы могли бы отнести к середине XV в.»³⁶. Т.В. Николаева по поводу этого замечания М.М. Постниковой-Лосевой указала, что «крышка воспроизводит в серебре форму шатровых покрытий храмов того времени (т.е. XVI в. — *И.Б.*) типа муромской Козьмодемьянской церкви с 16 двускатными гранями, упирающимися в кокошники»³⁷. Г.В. Попов, уделивший памятнику большое внимание, провел тщательный анализ литых изображений Деисуса как с точки зрения состава святых, так и со стороны стилистических особенностей, причем последнее было сделано впервые. Оспаривая мнение М.М. Постниковой-Лосевой, исследователь останавливается лишь на изображении двух святых, Георгия и Варлаама, так как Леонтия Ростовского он ошибочно принял за митрополита Алексея. По мнению автора, их включение в деисусный чин вполне правомерно для московского произведения второй половины XV в., так как великомученика Георгия здесь надо рассматривать не как патрона дмитровского князя Юрия Ивановича, а как святого, парного Дмитрию; фигуру же Варлаама Хутынского нельзя соотносить только с именем митрополита Варлаама, поскольку почитание этого новгородского святого получило широкое распространение в Москве с 60-х гг. XV в.³⁸. Главным аргументом в пользу датировки кадила 1469 г. Г.В. Попов считает стиль изображений, которым можно найти аналогии в памятниках московской иконописи и пластики XV в.³⁹. Т.В. Николаева, еще раз уделившая внимание песношскому кадилу, согласилась с выводами Г.В. Попова, отметив, что «стилистический анализ изображений, сделанный Г.В. Поповым, не подтверждает ранее высказанного о них мнения М.М. Постниковой-Лосевой как о произведениях XVI в.»⁴⁰. К сожалению, Г.В. Попов, тщательно проанализировав отдельные детали кадила, а именно киотцы с рельефами, поддон и украшающие его трилистники, ничего не говорит о памятнике в целом, так что не совсем понятно, например, считает ли автор шатровую форму кадила изначальной или результатом позднейших переделок. Исследование кадила, таким образом, нельзя считать завершенным, а его атрибуцию — исчерпывающей.

Нам представляется совершенно справедливым мнение Г.В. Попова о том, что состав деисусного чина не противоречит второй половине XV в. Изображение Варлаама Хутынского действительно часто встречается в памятниках московского искусства начиная с середины XV в.⁴¹. Более того, о популярности в это время культа Варлаама в Москве в великокняжеском кругу и о том значении, которое ему придавалось, свидетельствуют и письменные источники. Так, в рассказе Софийской летописи о походе Ивана III на Новгород в 1471 г. упоминается молитва князя, в которой он среди других святых призывает

себе на помощь «преподобного святого чудотворца Варлаама»⁴². Почитание Варлаама в Москве с 60-х гг. XV в., вызванное политическими соображениями, было введено, по-видимому, по инициативе московских князей. Первый в Москве придел в честь Варлаама Хутынского был основан в 1461 г. при кремлевской церкви Иоанна Предтечи. «Варлаама же оттоле почаша праздновати на Москве»⁴³, — сообщает летопись. Все это, думается, не могло не отразиться на идейной программе памятника, выполненного по заказу брата Ивана III, Юрия Васильевича, очевидно, сочувствовавшего объединительной политике великого князя. Напомним, что Юрий Васильевич принимал участие в новгородском походе 1471 г.: «А с собою князь великий взял брата своего младшаго князя Юрья Васильевича»⁴⁴.

Изображение Леонтия Ростовского в деисусном чине на кадиле, оставшееся вне внимания Г. В. Попова, также не противоречит датировке Деисуса XV в. В грамоте Ивана Грозного упоминается о приделе святителя Леонтия Ростовского, бывшем в соборной Никольской церкви Николо-Песношского монастыря⁴⁵. Однако вполне вероятно, что придел существовал и раньше, в XV в., при старом деревянном соборе, который во времена Грозного был заменен новым, каменным, частично сохранившимся до наших дней. Леонтий Ростовский, канонизированный еще в XII в., «почитался в Москве как первый святой Северо-Восточной Руси»⁴⁶. Для XV столетия характерно его особое почитание; «В это время память о Леонтии ознаменовалась рядом чудес. Они описаны в особой статье, которая обыкновенно присоединяется в списках к третьей редакции жития святого, составленной в XV в.»⁴⁷. О широком почитании Леонтия в это время свидетельствуют и сохранившиеся произведения искусства с его изображениями. Из памятников ювелирного дела в качестве примера можно привести резную икону «Похвала Богоматери» из Музеев Кремля с фигурой святителя на оборотной стороне⁴⁸.

По поводу состава деисусного чина на кадиле отметим еще, что входящие в него избранные святые были вообще характерны для московского искусства XV в. и составляли канонический набор, с небольшими изменениями переходящий из памятника в памятник.

Как уже говорилось, большие сомнения относительно своей принадлежности к середине XV в. вызывала у исследователей шатровая крышка кадила. И одна из причин этого — отсутствие шатровых зданий среди сохранившихся русских архитектурных памятников XV в. Однако и от первой четверти XVI в. построек с шатровыми завершениями также не сохранилось. К середине XVI в. (не ранее 1552 г.) относится и муромская Козьмодемьянская церковь, которую в качестве возможного архитектурного прототипа форме кадила приводят М.М. Постникова-Лосева и Т.В. Николаева. Эта церковь, таким образом, также не может объяснить предложенную М.М. Постниковой-Лосевой датировку кадила с учетом переделок не позднее чем первой четвертью XVI в. Хотя вопрос о существовании в России до XVI в. шатровых покрытий, по крайней мере в деревянных постройках, в специальной литературе решается на основании косвенных данных в целом положительно, однако отсутствие памятников не дает возмож-

ности точно представить их форму⁴⁹. В то же время к XV в. шатровые завершения давно уже были достоянием архитектуры западных соседей России. Высокие островерхие шатры с арками в основании — характерная черта поздних романских и готических сооружений. Шатры были многогранными, как правило, с плоскими гранями. Встречаются шатровые завершения и с двускатными гранями, ребра которых упираются в арку (вариант, близкий форме нашего кадила), например, в кёльнском соборе Святых апостолов (XII—XIII вв.). Под сильным влиянием подобных архитектурных форм находился и западноевропейский художественный металл вплоть до конца XV в. Сохранившиеся культовые изделия, выполненные в готическом стиле, представляют сложные по композиции многоярусные сооружения. Каждая деталь такого предмета напоминает собой какой-либо архитектурный мотив, а его верхняя часть решается в форме высокого шатра, обведенного у основания пояском из ажурных арок, часто с фигурами святых. Как правило, на шатровые завершения таких металлических изделий наносилась штриховка в виде косой сетки, имитирующая черепичное покрытие архитектурных шатров⁵⁰. И если трудно предположить, что русские мастера были знакомы с готической архитектурой, то западноевропейские ювелирные изделия, различными путями попадавшие на Русь, бесспорно, были им хорошо известны. «Основную часть готической утвари притягивал Новгород, который держал в своих руках товарный транзит из Руси на Запад, и Москва, торговавшая с генуэзскими и венецианскими колониями в Крыму»⁵¹. В самой Москве XV в. с ее сложной культурно-художественной жизнью «имел место если не осознанный поиск, то возможность и готовность не только к иному осмысливанию, но и к восприятию и интерпретации вообще новых сюжетов, новых мотивов, в том числе и западных»⁵². (В русском искусстве конца XIV—XV вв. некоторое влияние готики можно проследить на примере целого ряда памятников⁵³. Среди них и кадило Николо-Песношского монастыря. Его форма с готизирующей крышкой вполне укладывается в XV в.⁵⁴ Как и в готических изделиях, шатер кадила покрыт штриховкой. Такая же штриховка, ставшая своего рода орнаментальным мотивом, повторяется, кроме того, на куполе барабана и верхнем крае киотчатых дробниц, что, бесспорно, объединяет эти части кадила. Параллели с готикой можно провести и в отношении некоторых других деталей исследуемого памятника. Именно для готических сосудов характерны профилированные фигурные поддоны, состоящие из двух многолепестковых розеток, соединенных ажурным пояском из литых столбиков. Поддон Николо-Песношского кадила имеет утраты, несколько искажившие его внешний вид за счет изменения соотношения между верхней и нижней частями. Судя по следам припоя, сохранившимся по контуру шестилепесткового основания, первоначальная форма поддона полностью соответствовала готическим образцам. Мотив соединяющихся друг с другом трилистников был также излюбленным в художественном убранстве готических произведений. Наряду с ними не последнее место в арсенале орнаментальных элементов готики занимал и мотив кринов. В нашем памятнике использованы они оба: поясок из ритмично повторяющихся

литых трилистников обрамляет верхнюю часть поддона кадила, а резные крины украшают его гладкий барабан. Наконец, одна из технических особенностей исполнения кадила также свидетельствует о его связи с готическими изделиями: к чаше кадила с наружной стороны по контуру ее дна прикреплена круглая пластинка, по срезу которой напаян сканый жгут. Этот технический прием, благодаря которому чаша сосуда приобретала большую устойчивость, имел определенное конструктивное значение и был характерен для творчества западноевропейских серебряников⁵⁵. Однако, отмечая наличие готических деталей в никола-песношском кадиле, мы должны быть предельно осторожны в его характеристике, поскольку по своей общей художественно-пластической структуре оно довольно далеко от истинно готических произведений, оставаясь изделием русского серебряного дела.

Итак, нам представляется, что кадило Никола-Песношского монастыря является памятником единовременным. Все детали его как с точки зрения стиля, так и в отношении исторической достоверности вполне правомерны для XV в. Создавший его мастер использовал традиции как национального, так и современного ему западноевропейского искусства. Отсюда некоторая неоднородность художественного языка исследуемого памятника и отсутствие цельности впечатления от него. Это, однако, ни в коей мере не уменьшает его значения среди других произведений русского ювелирного дела XV в. Напротив, кадило 1469 г., в котором столь интересно и образно преломились разные художественные вкусы и устремления, являет собой яркий пример творческих исканий русского искусства.

¹ Музеи Кремля, ннв. № МР—1027.

² См.: Опись предметов по Благовещенскому собору 1924 г. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 20, д. 39, л. 12). На полях описи — позднейшая запись о передаче кадила в Оружейную палату 2 мая 1935 г.

³ Переписная книга Московского Благовещенского собора XVII в. — В кн.: Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1873, с. 18. Обозначение в описи Деисуса как резного ошибочно. Заметим, что ошибки в определении техники и материала встречаются в старых описях нередко.

⁴ Опись церковного имущества Благовещенского собора за 1745 г. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 3, д. 84, кн. 1, л. 57 об.).

⁵ См.: Опись церковного имущества Благовещенского собора за 1761 г. (там же, д. 88, л. 56); Опись церковного имущества Благовещенского собора за 1817 г. (там же, д. 104, л. 54 об.); Опись церковного имущества Благовещенского собора за 1837 г. (там же, д. ПО, л. 75 об.); Опись церковного имущества Благовещенского собора за 1845 г. (там же, д. 116, л. 131 об. — 132). К сожалению, описи конца XIX и начала XX в. сохранились частично. Утрачены те их книги, в которых должны были фигурировать богослужебные предметы.

⁶ См.: Опись предметов по Благовещенскому собору 1924 г. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 20, д. 39, л. 12).

⁷ См.: Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956, с. 96.

⁸ Постникова-Лосева М.М. Прикладное искусство XVI—XVII веков. — В кн.: История русского искусства. Т. 4. М., 1959, с. 525.

⁹ Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971, с. 64—65.

¹⁰ Постникова-Лосева М.М. Прикладное искусство XVI—XVII веков, с. 525.

¹¹ До наших дней в основном сохранились шарообразные кадила XVI—XVII вв. О бытовании круглых кадил в более раннее время можно в какой-то мере судить по изображениям на древнерусских иконах. С таким кадилом, например, изображен апостол Петр на иконе «Успение Богоматери» конца XII в. из ГТГ (Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1974, табл. 34), в сцене «Успения» на обороте иконы «Богоматерь Донская» конца XIV в. (там же, табл. 62). Классический образец шарообразного кадила можно видеть в иконе «Успение» середины XIV в. из новгородского Софийского собора (Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976, ил. на с. 229). Изображения круглых кадил часто встречаются также в произведениях западноевропейского искусства XII—XIII вв. (Les tresors des eglises de France. Musee des arts decoratifs. Paris, 1965, pi. 41; Porcher J. L'enluminure Francaise. Paris, 1958, pi. 161; Propylaen Kunstgeschichte. Bd 2. Berlin, 1967. Abb. 45, 55).

¹² См.: Брунов Н.И. Русская архитектура X—XV вв. — Сообщения кабинета истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР. Вып. 1. М., 1940, с. 8; Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976, с. 245, ил. 78.

¹³ Композиция Деисуса с таким количеством апостолов не характерна для русского искусства. Подобные композиции, однако, встречаются в памятниках византийского и южнославянского искусства и известны там с довольно раннего времени. См., например, икону X в. из слоновой кости с изображением Дмитрия Солунского, обложенную серебряными пластинками с композицией трехфигурного Деисуса с двенадцатью апостолами по сторонам (см.: Кирпичников А.И. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели. — «Журн. М-ва нар. просвещения», 1893, № 11, с. 12).

¹¹ Эта особенность композиции, насколько нам известно, не получила пока объяснения. Можно предположить, что изображение архангелов с кадилами в Деисусе связано с одним из богословских толкований символики кадила и его роли в процессе моления: «Каждение выражает желание молящихся, чтобы их молитвы возносились к горнему престолу Божию, подобно тому, как фимиам из кадила возносится к нему, были бы так приятны Богу, как бывает приятно благоухание фимиама» (Никольский К.Т. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. Спб., 1900, с. 81). В связи с этим могут представить интерес, например, изображения Иоанна Предтечи с кадилом в руках в трехфигурном Деисусе (Кирпичников А. И. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели, с. 12) или кадящих архангелов в сцене «Моления о чаше» в одной из романских миниатюр позднего XII в. (см.: Kidson P. Romanske a goticke umeni. Praha, 1973, il. 53).

¹⁵ Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александровская слобода. М., 1970, с. 12.

¹⁶ См. там же. Купол кадила имеет шлемовидную форму и расчленен восемью гранями. Шлемовидные купола считаются характерными для архитектуры XV в., однако не выяснено, были ли они тогда гладкими или гранеными. Учитывая, что мастер в своем произведении использовал в других деталях современные ему архитектурные формы, можно предположить, что и здесь он опирался на реальные образцы.

¹⁷ См.: Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александровская слобода, с. 11.

¹⁸ Храмы с таким завершением мастер, вероятно, мог наблюдать и в Москве. Так, предшественницей звенигородских храмов считается кремлевская церковь Рождества Богоматери 1393 г.

¹⁹ Ильин М. Путь на Ростов Великий. М., 1973, с. 91.

²⁰ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975, с. 15.

²¹ См. там же, с. 71.

²² См. там же, с. 69—70.

²³ Предлагаемой атрибуции кадила не противоречат и имеющиеся на нем надписи, датированные по палеографическим признакам концом XV — первой четвертью XVI в. Приносим благодарность за консультацию по этому вопросу сотруднику ГИМЛ. М. Костюхиной.

²⁴ Не был ли дьяк Василий Мамырев вкладчиком кадила? Этот крупнейший представитель государственного управления при великом князе Иване III, судя по всему, особенно заботился об украшении Благовещенского собора, домового великокняжеской церкви, для которой по его заказу была написана икона «Символ веры».

возможно, приуроченная также к освящению храма (Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в., с. 49).

²⁵ Музеи Кремля, инв. № МР—1154.

²⁶ См.: Очерки русской культуры XVI в. Ч. 2. М., 1977, ил. на с. 383.

²⁷ Музеи Кремля, инв. № МР—1074.

²⁸ Там же, инв. № МР—5209, МР—5210, МР—5215.

²⁹ Там же, инв. № МР—10547.

³⁰ Там же, инв. № МР—1015.

³¹ Шар и крест, очевидно, более поздние.

³² См.: Калайдович К. Ф. Историческое описание мужского монастыря св. чудотворца Николая, что на Пешноше. М., 1893, с. 67—77.

³³ См.: Черновая опись церковного отдела Оружейной палаты (ОРГП Музеев Кремля, ф. 20, д. 43, л. 11).

³⁴ См.: Лосева М. М. Образец русского серебряного мастерства XV в. — В кн.: Сборник Оружейной палаты. М., 1925, с. 113—117. Следует отметить, однако, что в составленной незадолго до выхода этой статьи «Черновой описи церковного отдела Оружейной палаты» кадило рассматривается как памятник цельный и датируется 1469 г. (см. примеч. 33).

³⁵ См.: Лосева М.М. Образец русского серебряного мастерства XV в., с. 116.

³⁶ Там же, с. 114.

³⁷ Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., с. 81. Автор ошибочно считает изображенного на кадиле Дмитрия Солунского Дмитрием Прилуцким, чему, однако, противоречит иконография святого.

³⁸ См.: Попов Г.В. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973, с. 52—53.

³⁹ См. там же, с. 54 и след.

"Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси, с. 233. Относительно стиля рельефов мы также полностью разделяем мнение Г.В. Попова, как и он, считая их произведениями мастеров московского круга второй половины XV в.

⁴¹ См., например, икону «Чин Деисусный» второй половины XV в. (см.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. М., 1963, табл. 201—202); пелены XV в. «Неопалимая Купина» из ГРМ (см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971, табл. 14) и «Явление Богоматери Сергию» из Музеев Кремля (там же, табл. 15).

⁴² ПСРЛ. Т. 6, с. 9.

⁴³ Там же, с. 184.

⁴⁴ Там же, с. 9.

⁴⁵ См.: Калайдович К.Ф. Историческое описание мужского монастыря св.чудотворца Николая, что на Пешноше, с. 137.

⁴⁶ Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в., с. 72.

⁴⁷ Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, с. 12.

⁴⁸ Музеи Кремля, инв. № ДК—8.

⁴⁹ См.: Ильин М.А. Каменная летопись Московской Руси. М., 1966, с. 36.

⁵⁰ См.: *Les tresors des eglises de France*, p. 160; Evans J. *English Art. 1307—1461*. London, 1949, p. 34a. Серебряный реликварий конца XV в. из собрания Эрмитажа имеет шатер с двускатными гранями, правда, не такими глубокими, как на нашем кадиле (Лапковская Э.А. Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже. М., 1971, табл. 81).

⁵¹ Даркевич В.П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X—XIV вв. М., 1966, с. 70.

⁵² Орлова М.А. Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля. — В кн.: *Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв.*, 1980, с. 315.

⁵³ Влияние готики сказалось в архитектурном декоре (Очерки русской культуры XVI в., с. 282), рукописном орнаменте (Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века, с. 45), произведениях ювелирного искусства: Малый Сион (Музеи Кремля, инв. № МР—1026), ковчег архиепископа Дионисия (там же, инв. № МР—1030). Русские ювелиры использовали в своих изделиях и

отдельные готические детали, примером чего может служить новгородский потир из церкви Жен-мироносиц (там же, инв. № ДК—10).

⁵⁴ Трудно сказать, опирался ли мастер в своей работе только на впечатления от западноевропейской художественной культуры или он видел близкие образцы и в национальном искусстве. Так, на новгородской иконе «Рождество Богоматери с избранными святыми» конца XIV — начала XV в. изображена шатровая башня с четырьмя двускатными гранями, ребра которых упираются в круглые арки (см.: Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода, с. 347).

⁵⁵ Приносим благодарность Г.А. Марковой, обратившей наше внимание на эту деталь.

О.А. БЕЛОБРОВА

ЛАТИНСКАЯ НАДПИСЬ
НА ФРОЛОВСКИХ ВОРОТАХ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ
И ЕЕ СУДЬБА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

Среди нелетописных источников, отразивших участие итальянских зодчих в строительстве Московского Кремля, особое место занимают редкие эпиграфические памятники. Это резные надписи на каменных плитах, укрепленных над проездной частью бывших Фроловских ворот нынешней Спасской башни Кремля, одна на русском, другая на латинском языке. Обе эти надписи давно введены в научный оборот и неоднократно публиковались, хотя их воспроизведения нельзя признать сколько-нибудь удовлетворительными. Известны издания транскрибированного текста надписей в середине XIX в. в труде И.М. Снегирева¹, в начале XX в. — в книге С.П. Бартенева², в статьях К.А. Хрептовича-Бутенева и А.В. Орешникова, В.К. Трутовского³. В советский период оба текста были включены в «Библиографию русских надписей» академика А.С. Орлова⁴; наиболее точная передача транскрибированного текста содержится в известном своде В.Б. Гиршберга, а также в книге Е.В. Федоровой⁵.

Русская надпись: «В ЛЕТО 6999 ИУЛИА БОЖИЕЮ МИЛОСТИЮ СДЕЛАНА БЫСТ СИА СТРЕЛНИЦА ПОВЕЛЕНИЕМЪ // ИОАННА ВАСИЛЬЕВИЧА ГДРА И САМОДРЪЖЦА ВСЕЯ РУСИИ. И ВЕЛИКОГО КНЗЯ ВОЛО//ДИМЕРЬСКОГО. и московского и новгородского. И ПСКОВСКОГО. И ТВЕРЬСКОГО. И ЮГ//ОРСКОГО И ВЯТСКОГО. И ПЕРМСКОГО. И БОЛГАРСКОГО. И ИНЫХ ВЪ 30 Е ЛЕТО ГДР//ЪСТВА ЕГО А ДЕЛАЛЪ ПЕТРЪ АНТОНИЕ ОТ ГРАДА МЕДИОЛАНА».

Латинская надпись: «IOANNES VASILII DEI GRATIA MAGNUS// DUX VOLODIMERIAE, MOSCOVIAE, NOV//OGARDIAE, TFERIAE, PLESCOVIAE, VETICIAE, // ONGARIAE, PERMIAE, BUOLGARIAE ET//ALIAS TOTIUSQ(UE) RAXIE D(OMI)NUS, // A(N)NO 30 IMPE-RII SUI HAS TURRES CO(N)DERE // F(ECIT) ET STATUIT PETRUS ANTONIUS SOLARIUS//MEDIOLANENSIS A(N)NO N(ATIVIT) A-(TIS) D(OM)INI 1491 K(ALENDIS) M(ARTIIS) I(USSIT)P(ONE-RE)».

Отмеченный еще в 1916 г. курьез — публикация С.П. Бартеным вместо древнерусского текста надписи современного перевода латинского аналога⁶ — все еще остается непреодоленным: и по сей день продолжает перепечатываться этот новый перевод, а не подлинная надпись, будто и не была разъяснена эта печальная ошибка А.В. Орешниковым и В.К. Трутовским⁷. Мы располагаем в настоящее время такими технически слабыми репродукциями русской надписи, как цинкография 1916 г. и фоторепродукция в своде 1960 г.; латинская же надпись не воспроизводилась вообще, если не считать малодостоверных книжных гравюр середины XIX в. работы П. Васильева⁸.

Основной вопрос — современны ли обе надписи постройкам конца

XV в. — решен положительно: на основании веской аргументации они признаны изначальными. В каждой из них назван заказчик, московский великий князь Иван III, и архитектор, Пьетро Антонио Солари, родом из Милана («Медиолана»); и в той и в другой сообщается, что строительство пришлось на тридцатый год правления Ивана III. Имеются в надписях и различия: русская начинается с даты (лето 6999), латинская — датой (1491) завершается; русская размещена в пяти, а латинская — в восьми строках; в русской говорится про одну стрельницу, а в латинской читается — «TURRES» (башни), во множественном числе. Не совпадает порядок слов титулатуры, отличаются летосчисление и цифровые обозначения. Главное же различие: в латинской надписи имя архитектора трехчастное — Пьетро Антонио Солари, в русской — двухчастное (опущено имя Солари). Этого последнего имени нет и в русских летописях.

Сопоставление обеих надписей с русскими летописными известиями о Пьетро Антонио Солари показывает, что они между собой вполне согласуются. Правда, на плитах Солари не называется «архитектон», как в Воскресенской летописи⁹. И в надписях говорится не о всех зданиях, которые связаны с творчеством Пьетро Антонио Солари в Московском Кремле, а только о Фроловской башне. По типу или жанру надписи на Фроловских воротах — строительные. Сходный древнерусский текст более позднего времени, середины XVI в., сохранила каменная резная доска от Кирилловской церкви монастыря Рождества Богородицы «на Возмище» в Волоколамске, построенной повелением архимандрита Ионы мастером Повиликой Тверитином¹⁰. Типологическую связь этой надписи и текстов Фроловских ворот уловил еще П.М. Строев, снимавший с них копии¹¹.

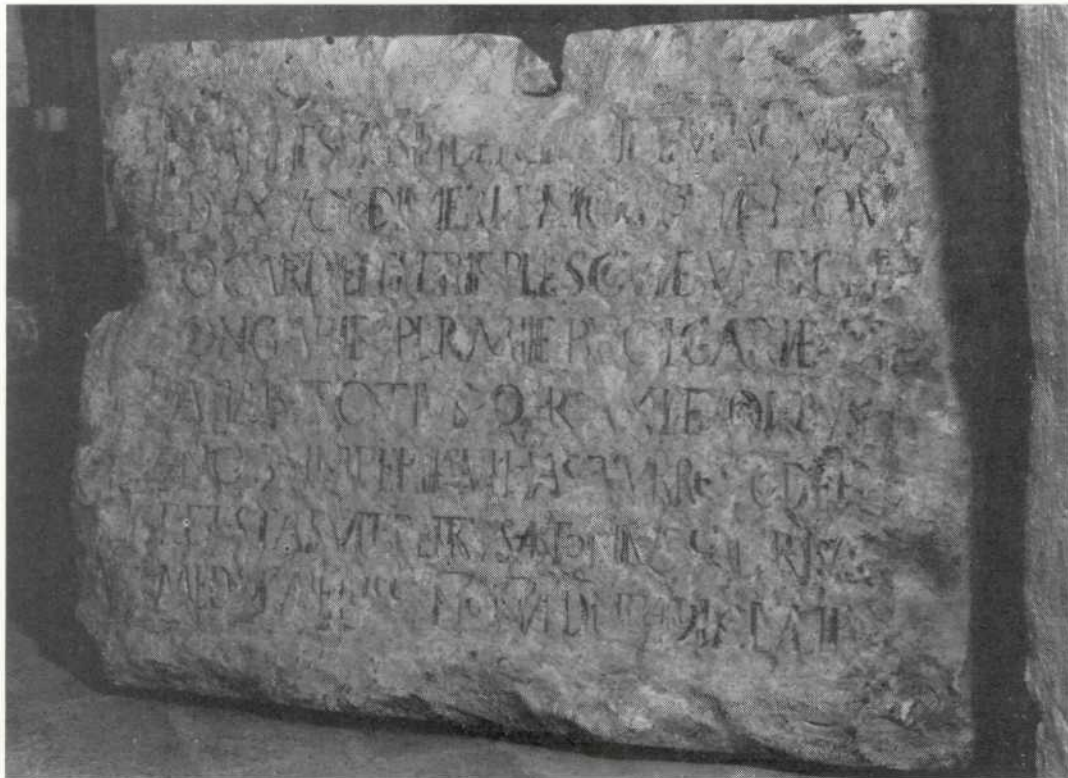
Латинский текст Фроловских ворот столь же традиционен. Сравнение его со строительными надписями XV—XVI вв. на крепостных стенах, воротах и храмах итальянских городов, в частности Рима, показывает, что он составлен по давно сложившейся формуле: сначала названо имя высокопоставленного или знатного заказчика, затем упоминается строитель, и в самом конце указана дата. Чтобы оценить зависимость латинской надписи Фроловских ворот от устойчивой итальянской эпиграфической традиции, достаточно обратиться, например, к четырнадцатитомному своду надписей на зданиях Рима, изданному В. Форчеллой более ста лет назад¹². Тот же характер имеют надписи на майоликовых дисках, находившихся на зданиях в г. Фаэнце (1475 и 1491)¹³. Единственное отклонение в московской латинской надписи от этой массы образцов — обозначение даты не римскими, а арабскими цифрами. Можно полагать, что это дань местным условиям: в Москве XV в. благодаря торговым связям арабские цифры были более понятны и употребительны, чем римские. В целом латинская надпись на Фроловских воротах традиционна, выполнена по широко принятой тогда в Италии формуле. В русской же надписи известия излагаются по порядку, или «чину», принятому на Руси, в духе летописных записей, которые, естественно, начинаются с даты¹⁴. Таким образом, сопоставление русской и латинской надписей позволяет оценить не только их идентичность и равноправность, но и присущую каждой из них жи-

вую связь с эпиграфическими традициями строителей как Италии, так и Руси.

Судьбы самих плит с надписями сложились по-разному: плита с русской надписью сейчас находится на прежнем месте — на стороне башни, обращенной внутрь крепости; плита с латинским текстом была заменена копией, подлинник же, с полусбитыми буквами (ил. 1), хранится в фондах Музеев Кремля¹⁵. Когда произошла замена, неизвестно. Так, подробная Опись ветхостей в башнях и стенах Московского Кремля, составленная в 1667 г., резные плиты не включает, хотя состояние Спасской башни в целом было не безупречным. В Описи читаем: «Спасская проезжая башня. В нее с городской стены от Никольских ворот вход: в дверех свод разселся и кирпичье висят...»¹⁶.

В это время памятники Московского Кремля тщательно оберегаются. По указу царя Алексея Михайловича в 1672 г. было сделано описание живописи Золотой и Грановитой палат. Определение сюжетов и описание их расположения было поручено ведущему царскому изографу Симону Ушакову. До того внимание обращалось лишь на описание сюжетов, или «притч», росписей, в то время как «царь... Алексей Михайлович... указал... списать подписи и описать подлинно, какие на стенах и сводах притчи написаны, и зделати тому всему книги»¹⁷. Это указание привело к фиксации не только живописи, но и эпиграфического ее материала, нашими филологами и палеографами еще не оцененного в должной мере. Любопытно, что в ряде случаев надписи вязью не прочитаны, а перерисованы как орнамент, хотя в основном все подписи разобраны и тщательно переписаны.

По-видимому, в круг тех же мероприятий входило и поручение переводчику Посольского приказа Николаю Спафарию перевода латинской надписи на Спасской башне. Ученый книжник, валах, обучавшийся в Константинополе, знавший культуру Италии, Николай Спафарий прибыл в Москву и был принят в 1671 г. в число переводчиков с «еллинского и греческого и латинского и волоского языков». Сохранились списки его перевода, сделанного, по-видимому, непосредственно с плиты. Примечательно, что вначале помещен русский текст, а уж после него идет перевод латинской надписи. В одном из списков конца XVII в. читаем: «Кремля города на Спасских воротах изнутри города в клейме руское письмо: в лето 6999-го иулия божиею милостию зделана бысть сия стрельница повелением Иоанна Васильевича, государя и самодержца всеа Росии и великого князя владимирского и московского и новгородцкого и псковскаго и тверского и югорского и вятцкого и пермского и болгарского и иных, в 30-е лето госу-дарства его, делал Петр Антоние от града Медиолана. На тех же Спасских воротех з загородную сторону в клеймех подпись по латине: Иаанн Васильевичъ божиею милостию великий князь владимирский, московский, новгородцкий, тверский, псковский, вятцкий, угорский, пермский, болгарский и иных и всеа Росии государь в лето в 30-е госу-дарства своего сии стены созда, строитель же бысть Петр Антоний Сонъарии медиоланянин в лето от рожества Спасителява 1493-го, а переводил тое латинскую подпись Посольского приказу перевотчик Микалос Спотали»¹⁸. Подобная транскрипция имени Николая Спафа-



1. Каменная плита со сбитой латинской надписью XV в.
с Фроловской башни Кремля

рия, скорее всего, орфоэпического происхождения, то есть записана с его слов; видимо, его речь звучала непривычно для русского уха, да и говорил он, вероятно, недостаточно внятно по той причине, что ему в свое время «урезали» нос (в наказание за причастность к политическому заговору). Аналогичная транскрипция встречается в документах о приезде Спафария в Москву «в вечную службу»¹⁹ и характерна только для первых месяцев его пребывания на Руси. В дальнейшем его именуют в Москве и Сибири, где он побывал в связи с посольством в Китай, — Николай Спафарий. Так его называет и глава Посольского приказа боярин Артемон Сергеевич Матвеев, сына которого Андрея, будущего дипломата, Спафарий обучал латыни²⁰.

В настоящее время известны тринадцать списков надписей на плитах кремлевской башни (русской и, в переводе Спафария, латинской), из них семь — конца XVII в., а шесть — XVIII в. Заметим, что надписи воспринимались как единый нераздельный комплекс, то есть читались и переписывались вместе²¹. В некоторых списках имя переводчика латинской надписи опущено²². Во всех списках перевода имя итальянского архитектора читается с одинаковым искажением: «Строитель же

бысть Петр Антоний Сонъарии, медиоланянин». Дата постройки, верная в русской надписи (6999-1491), в переводе с латыни читается почему-то как «1493». Наконец, слово «TURRES» переведено не как «стрельницы» или «башни», а как «стены». Трудно сказать, были ли это описки или в конце XVII в. плохо читался латинский текст на камне.

Летописный характер русской надписи и латинского ее перевода определил до известной степени пути их распространения в русской письменности. Как правило, текст надписей на кремлевской башне входит в сборники, иногда тематически подобранные. Так, надписи попали в круг повестей о начале Москвы, исследованных и опубликованных в 1964 г. М.А. Салминой. Из тринадцати списков надписей девять так или иначе связаны с этим циклом: восемь составляют концовку в «Повести о начале Москвы»²³, и один завершает список «Сказания о зачатии Москвы и крутицкой епископии»²⁴. Так эпитафические памятники приобрели смысл и значение реалий, призванных своей достоверностью оправдать в глазах читателей художественный вымысел повестей об изначальной истории Москвы и о ее великокняжеском роде. Возможно, что эта дополнительная концовка нашла отражение и в одном из греческих переводов «Повести о начале Москвы» конца XVII в.²⁵.

Нельзя не отметить также, что в некоторых списках после надписей на кремлевской башне выписывалась надпись на колокольне Ивана Великого, а в одном случае — еще и описание паникадила Успенского собора Московского Кремля, вклада Бориса Ивановича Морозова²⁶.

Проникновение в русскую письменность и даже в область художественной литературы текстов конца XV в., скопированных в XVII в., — явление не случайное. Дело заключалось не только в хозяйственном, охранном описании ветхостей. И не в том, что при переводе на греческий язык (не без участия Спафария) к «Повести о начале Москвы» механически присоединились списки надписей. В конце XVII в. надписи всякого рода привлекали к себе внимание, вызывали интерес. Значение слова, слова-эпиграфа, изречения или девиза, иногда эпитафии возрастает в период, когда во всех сферах культуры все более и более сказываются требования стиля эпохи — барокко²⁷. В это время в круг интересов древнерусских книжников входит составление своеобразных сводов, примером чего является известный список надписей на надгробиях Троице-Сергиевой лавры²⁸. Списываются надписи с надгробия Максима Грека, составляются пышные стихотворные эпитафии патриарху Никону, Симеону Полоцкому, царю Феодору Алексеевичу²⁹, с большим вниманием составляются переводы подписей к гравюрам в Библии Пискагора и к настенным листам. В Посольский приказ обращаются не только из Кремля, а, например, из владимирского судного приказа с просьбой прислать переводчика для перевода надписей на пушках³⁰. Таким образом, надписи на Фроловских воротах Московского Кремля являются не только историческим свидетельством русско-итальянских культурных связей XV в. и деятельности в Москве зодчего Пьетро Антонио Солари, но имеют и определенное историко-художественное значение, которое было впоследствии, в XVII в., осмыслено по-новому. Эти редкие эпитафические памятники конца XV в., сохранившие имя заказчика, архитектора и называющие точную дату со-

зданных им сооружений, шагнули далеко за XV столетие, войдя в круг совершенно новых историко-культурных явлений, связанных с восточнославянским барокко конца XVII — начала XVIII в.

¹ См.: Снегирев И.М. Памятники московской древности с присовокуплением очерка монументальной истории Москвы. М., 1841—1845, с. 328.

² См.: Бартенева С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 1. М., 1912, с. 129.

³ См.: Хрептович-Бутенев К.А. Латинская надпись на Спасских воротах и их творец, Петр Антоний Солари. — В кн.: Сборник статей в честь гр. П.С. Уваровой. М., 1916, с. 215—228; Орешников А.В., Трутовский В.К. Русская надпись на Спасских воротах. — Там же, с. 229—230.

⁴ См.: Орлов А.С. Библиография русских надписей XI—XV вв. М.—Л., 1936, с. 137; изд. 2-е. М.—Л., 1952, с. 147—148.

⁵ См.: Гиршберг В.Б. Материалы для свода надписей на каменных плитах Москвы и Подмосковья. Ч. 1. Надписи XIV—XVI вв. — НЭ, 1. М., 1960, с. 14, табл. 1, рис. 1; последнюю публикацию латинской надписи см.: Федорова Е.В. Введение в латинскую эпиграфику. М., 1982, с. 219. Эта публикация взята нами за основу. [Русская надпись на с. 51, как и в других статьях сборника, по техническим причинам приводится в современной орфографии. — *Ред.*]

⁶ См.: Бартенева С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 1, с. 129.

⁷ См.: Орешников А.В., Трутовский В.К. Русская надпись на Спасских воротах, с. 229, 230.

⁸ См.: Белянкин Л. Исторические записки о Фроловских, что ныне Спасских, кремлевских воротах в Москве. М., 1850; упоминание гравюр см.: Обольянинов Н.Н. Каталог русских иллюстрированных изданий 1725—1860 гг. Т. 1. М., 1914, с. 67, № 305.

⁹ См.: ПСРЛ. Т. 8 (продолжение летописи по Воскресенскому списку), с. 219. Впрочем, в сообщениях Софийской второй (ПСРЛ. Т. 6, с. 38) и Новгородской четвертой (ПСРЛ. Т. 4, с. 16) летописей он назван Петр Антон Фрязин, без определения «архитектон» и без прозвища Солари.

¹⁰ См.: Гиршберг В.Б. Надпись мастера Повилики. — СА, 1959, № 2, с. 248—249, рис. 1; Он же. Материалы для свода надписей на каменных плитах Москвы и Подмосковья, с. 29, № 44, рис. 2.

¹¹ См.: Бычков А.Ф. О материалах к библиологическому словарю П.М. Строева. — В кн.: Библиологический словарь и черновые к нему материалы П.М. Строева. Спб., 1882, с. 3, примеч. 1.

¹² См.: Forcella V. Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino al giorni nostri. Vol. 1—14. Roma, 1869—1884. В этом издании находим надпись, называющую под 1514 г. родственника Солари (Alberio Solario mediolanensi, architecto peritissimo) и его братьев Петра, Христофора и Андрея (vol. 13. Roma, 1879, p. 350, N 820).

¹³ См.: Giacomotti J. La majolique de la Renaissance. Paris, 1961, pi. II, p. 10, 38, 157; Rackham B. Catalogue of Italian majolica. Victoria and Albert Museum. London, 1940, № 147. Благодарю за сообщение об этой традиции в майолике сотрудника ГМИИ Г.А. Есипову.

¹⁴ Ср.: Подольская Н.В. Надписи на предметах и зданиях — лингвистический источник (по материалам XI—XIV веков). — В кн.: Исследования источников по истории русского языка и письменности. М., 1966, с. 25—43.

¹⁵ Инв. № А—1600, размер 84x59x10 см. Приношу благодарность сотруднику Музеев Кремля А.В. Гращенкову за это сообщение. Башня в 1658 г. изменила название (с Фроловской на Спасскую) и не раз подвергалась переделкам (каменные рельефы, иконы и др.).

¹⁶ Опись ветхостей в башнях и стенах Московского Кремля, Китая-города и Белого города 1667 года. — ЧОИДР, 1877, кн. 2, «Смесь», с. 1—16 (по рукописи ГБЛ, Музейное собрание, № 1390/5; см. также: Музейное собрание рукописей ГБЛ. Ч. 1. М., 1961, с. 217—218).

¹⁷ Сверено по рукописи (ГПБ, Q. XIII. 8, л. 3, 4 об., 5, 33 и др.); см. издание

текста: Бартенев С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 2. М., 1916, с. 183—193.

¹⁸ БАН, 34.6.59, л. 631 об.

¹⁹ ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, реестр 1 (книги), 1671 г., д. 7, л. 130—147.

²⁰ Недавно в Хельсинкском университете обнаружены книги на латинском языке, по которым это обучение проводилось. Благодаря Т.П. Воронову, М.В. Кукушкину и И.Н. Лебедеву за сообщение об этих книгах. На них записи типа: «Николай Спифарей челом ударил» (см.: Русские библиотеки и их читатель. Л., 1983, с. 152; Библиотека А.А. Матвеева. Каталог. М., 1986).

²¹ Четыре списка XVII в. (из семи) опубликованы: тверской, ныне калининский (Забелин И.Е. История города Москвы. Ч. 1. М., 1902, с. 138—139; Сперанский М.Н. Описание рукописей Тверского музея. М., 1891, с. 214; Голубев И.Ф. Коллекция рукописей Гос. архива Калининской области. Краткий обзор. Калинин, 1960, с. 42, № 310/150); румянцевский, ныне в ГБЛ, собрание Румянцева, № 413 (Востоков А.Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. Спб., 1842, с. 638—639, № 413); из собрания ОИДР, № 212, ныне также в ГБЛ (Повести о начале Москвы. Исследование и подготовка текстов М.А. Салминой. М.—Л., 1964, с. 187), из собрания БАН, 34.6.59 (там же, с. 180). Только в одном сборнике (ГИМ, собрание Уварова, № 148) надписи приведены порознь, сначала латинская (л. 84 об.), а затем русская (л. 92).

²² Например, в списке ОИДР.

²³ ГИМ, Синод, собрание, № 153, л. 3 об. — 4; ГПБ Эрмитажное собрание, № 356, л. 3 об.; БАН, 34.6.59, л. 631 об.; ГПБУ, собрание Киев, ун-та, Маслов, № 115/63, л. 4 об. — 5; ГИМ, собрание Уварова, № 670/1308, л. 298 об. — 299; ГАКО, № 150/3237, л. 2; ГБЛ, собрание Румянцева, № 413, с. 123; ГБЛ, собрание ОИДР, № 212, л. 177—177 об.

²⁴ ГБЛ, собрание Ундольского, № 664, л. 15 об.

²⁵ См.: Лопарев Х.М. Повесть о смерти князя Даниила Александровича и о начале Москвы. — ПДПИ. Вып. 141. Прил. Спб., 1901, 2-я паг., с. 7. В некоторых сборниках надписи Спасской башни сочетаются с сочинениями Николая Спафария (в списке ГБЛ, собрание Румянцева, № 413, находится «Василиологнон», в списке БАН, 19.1.5, — «Титулярник»).

²⁶ БАН, 19.1.5, последняя четверть XVIII в., л. 55 об. — 57 (см.: Исторические сборники XVIII—XIX вв. (Описание ОР БАН СССР). Т. 3. Вып. 3. Л., 1971, с. 38).

²⁷ См., например: Панченко А.М. Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого. — ТОДРЛ. Т. 25. М.—Л., 1970, с. 232—241.

²⁸ ГБЛ, ф. 304, № 820 (опубликован: Леонид, архим. Список погребенных в Троицкой Сергиевой лавре от основания оной до 1880 года. М., 1880).

²⁹ Подробнее см.: Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 111—115 и др.

³⁰ ЦГАДА, ф. 138, оп. 1, 1699 г., д. 7.

И.М. СОКОЛОВА

РЕЗНАЯ ИКОНА «СНЯТИЕ
СО КРЕСТА»

Резная икона «Снятие со креста» — один из выдающихся памятников древнерусской пластики в коллекции Музеев Кремля¹ (ил. 1). Она не раз публиковалась, в 1973 г. была экспонирована на выставке русской деревянной скульптуры в Париже, однако до сих пор не имеет обоснованной атрибуции и датировки. Этим вопросам и посвящена настоящая работа.

Икона поступила в музей из храма-усыпальницы великого князя Сергея Александровича, находившегося в Кремле, в Чудовом монастыре. В 1909 г. она была опубликована М.П. Степановым, который сделал ее краткое описание и датировал XV—XVI вв.² Из указаний М.П. Степанова явствует, что икона входила в личную коллекцию великого князя³. К сожалению, более точных сведений о ее происхождении не сохранилось. В 1967 г. икона была воспроизведена в альбоме Н. Н. Померанцева «Русская деревянная скульптура» и датирована XVI в.⁴ В каталоге парижской выставки она была помещена в разделе памятников XVI в., связанных с Ростовом Великим⁵. Однако особенности пластики нашей иконы выделяют ее из круга произведений, представленных в этом разделе каталога, таких, например, как резной крест из деревни Угодичи (Ростовский музей)⁶ и близкая ему по стилю резьбы икона «Избранные святые» с ростовскими святителями (Музеи Кремля)⁷. Они принадлежат к преобладающему в русской пластике типу плоского рельефа, в котором незначительная высота изображений, ограниченная поверхностью доски, достигается путем частичной выборки фона. Разделка ликов и одежд имеет по большей части плоскостный и орнаментальный характер. Пластический эффект такого образа строится на выразительности контура, сочетаниях гладких и покрытых резьбой поверхностей, а иногда дополняется раскраской и позолотой.

Икона «Снятие со креста» прежде всего поражает своим пространственным построением и богатством тонко дифференцированного рельефа. Композиция отличается устойчивостью, почти архитектурной ясностью и силой внутренней динамики. В ее основе — ритм нескольких округлых упругих линий, которому естественно подчинены движения фигур. Наибольшей выразительности он достигает в фигуре Христа, уподобленной упругой арке, опорами которой служат основание креста и стоящая на «стольце» Богоматерь. При этом следует отметить архаическую черту — выделение Христа, как главного персонажа сцены, значительными размерами.

Движение разрабатывается не только параллельно плоскости рельефа, но и в глубину. Впечатление глубины пространства достигается масштабным сокращением фигур, расположением их на разной высоте над линией лузги, как бы на втором и третьем планах. Особенно ярко этот прием иллюстрирует фигурка человека слева от креста.



1. Снятие со креста. Дерево, резьба.
Новгород. Первая половина XVI в. Музеи Кремля

Она расположена боком к зрителю, выше линии луги, широко расставленные ноги даны в сильном ракурсе, чем отмечается глубина рельефа и пространственная зона вокруг креста.

Иоанн Богослов справа и одна из жен слева представлены в наибольшем удалении от зрителя. Их фигуры помещены в средней части иконы, в сильном сокращении. Особенно это заметно при сопоставлении Иоанна и величественной фигуры Богоматери, причем резчик, видимо, не будучи уверен в достаточной убедительности постановки фигуры Иоанна в пространстве, намечает у его ног линию позема. Ре-

шение той же задачи в изображении одной из мироносиц упрощается тем, что мастер наполовину скрывает ее за другими персонажами. За двумя фигурами третьего плана глубину рельефа замыкает плоскость иерусалимской стены. Впечатлению пространственности способствует и свободная расстановка фигур.

Фон рельефа глубоко выбран, контуры фигур мягко скруглены, благодаря чему они обретают ясно выраженную объемность. Выбирая фон не только вокруг, но частично и за фигурами, мастер превращает некоторые из них в горельеф. Прием, используемый резчиком для изображения Никодима, Иоанна Богослова, Богоматери, близок к приемам резьбы монументальных скульптур, например изображениям на крышках раков, в которых объем нарастает кверху, так что наиболее объемной, почти округлой оказывается голова. Благодаря горельефному построению некоторых фигур глубокие тени, очерчивающие их силуэты, вместе с мягким блеском отшлифованного дерева на выступающих частях создают определенный живописный эффект.

Выразительность ликов и жестов передана скупыми средствами: движение руки Иоанна, поднесенной к лицу в печальной задумчивости, горестно опущенные концы губ и сведенные к переносью брови Богоматери и Иосифа. Драматизм образа усиливает напряженный изгиб тела Христа, контрастирующий с его бесстрастным ликом. Ясное, спокойное, с правильными чертами лицо Иисуса и склоненное к нему скорбное лицо Богоматери являются эмоциональным центром сцены.

Плоскость иконной доски нигде не нарушена, но тонкой нюансировкой высоты рельефа мастер добивается эффекта живой, динамичной поверхности, а достаточно сложными композиционными приемами — впечатления его пространственности и глубины.

Эти качества пластики отчасти нивелировались тем, что фон и поля иконы когда-то покрывал серебряный позолоченный оклад, о чем свидетельствуют многочисленные мелкие гвоздики и следы от них, а также маленький кусочек позолоченной серебряной фольги, сохранившийся в правой части доски, над изображением стены. На золоченом фоне читались верхние части фигур главных персонажей, горизонтальная перекладина креста с парящими ангелами и полосы обронных надписей: «ЦРЬ СЛАВЫ ИСХСН», «МР ФУ», «ИОАН БОГОСЛОВ».

Золото фона и полей, вступая в противоречие с осязательной объемностью рельефа, утверждало его нематериальный, иконный характер. Эта двойственность художественного языка памятника связана, видимо, с тем, что источником вдохновения для мастера-резчика послужило живописное произведение, язык которого он перевел в пластические формы. Отсюда, быть может, и черты некоторой неуверенности в постановке фигур, связанные с не до конца понятой логикой иконного образца.

Исследователями древнерусской пластики отмечен факт широкого обращения резчиков второй половины XV — XVI вв. к иконописи, являвшейся для них «основным художественным и иконографическим образцом»⁸. Было бы заманчиво найти для нашего рельефа такой иконный прототип. Однако среди памятников иконописи XV — XVI вв. с изображением «Снятия со креста» трудно назвать икону, которую можно было

бы уверенно сопоставить с кремлевским рельефом. Иконография большинства икон восходит к рублевской традиции, и в частности к праздничной иконе из иконостаса Троицкого собора, и отличается от иконографии рельефа, где все жены-мироносицы представлены слева от креста, а Иоанн Богослов — справа, в позе, напоминающей изображения Иоанна в сцене «Распятия». Назовем, например, икону «Снятие со креста» конца XV в. из собрания Остроухова⁹, икону XVI в. из Вологды¹⁰, таблетку из новгородского Софийского собора рубежа XV—XVI вв.¹¹.

Среди памятников мелкой пластики наибольшее иконографическое сходство с рельефом обнаруживает резная из кости композиция «Снятие со креста» с запрестольного креста второй половины XV в. из Троице-Сергиева монастыря¹². Это одна из лучших композиций, исполненных в традициях знаменитого троицкого мастера Амвросия. В костяной миниатюре, так же как и на резной иконе «Снятие со креста», святые жены сгруппированы слева, Иоанн стоит справа от креста, Иосиф Аримафейский снимает тело Христа, коленопреклоненный Никодим клещами вытаскивает гвозди из его ног. Однако иконографическое сходство делает еще более очевидной разницу художественных решений двух композиций. Костяные фигурки, хотя их на одну меньше, чем на нашей иконе, тесно заполняют всю поверхность рельефа. Изящные, почти лишенные объема, они заслоняют одна другую — этим наложением нескольких резных слоев мастер создает иллюзию многоплановости. Все фигурки расположены на одном уровне и как бы заключены в узком пространстве, ограниченном поверхностью рельефа и золотым фоном, причем движение разворачивается лишь параллельно плоскости рельефа. В композиции «Снятие со креста» работы мастеров Троице-Сергиева монастыря все уравновешено, гармонично, окрашено тонким лиризмом. Достаточно сравнить сильный, полный внутреннего напряжения изгиб тела Христа на рельефе с мягким, грациозным наклоном его тела на композиции с запрестольного креста, чтобы стало очевидным, что перед нами памятники, принадлежащие к различным художественным направлениям, по-разному решающие проблему многопланового рельефа, имеющие разную эмоциональную окраску.

Единственным памятником, который вполне сопоставим с нашим рельефом по четкости композиции и силе экспрессии, является каменная иконка «Снятие со креста» из Исторического музея — характерный образец новгородской пластики XIV—XV вв.¹³ (ил. 2). Ее иконография отличается от рельефа из Музеев Кремля отсутствием нескольких фигур. Зато центральная часть композиции — тело Христа в сильном изгибе с прильнувшей к его лицу Богородице — обладает очень большим сходством. Памятник отличен от нашего рельефа и по технике и по стилю — изображения большеголовых фигур носят плоскостно-орнаментальный характер, и все же преемственная связь их образных систем представляется очевидной.

В поисках аналогий художественно-пластическим особенностям нашего рельефа обратимся к Новгороду — ведущему центру древнерусской скульптуры XIV—XVII вв.¹⁴, к произведениям конца XV — середины XVI в. — эпохи расцвета новгородской пластики. Одна из



2. Снятие со креста.
Камень, резьба.
Новгород. XIV—XV вв.
ГИМ

тенденций ее развития, названная А.В. Рындиной «византинизирующей»¹⁵, представлена памятниками второй половины XV в., рельеф которых отличается динамичностью, сложным внутренним ритмом, подчеркнутой объемностью форм. Это в основном праздничные композиции, образцом для которых служили произведения новгородской живописи, ориентирующиеся в свою очередь на памятники позднепалеологовского искусства. Шедевром новгородской пластики этого направления является композиция «Премудрость созда себе дом» конца XV в. из собрания Исторического музея¹⁶ (ил. 3).

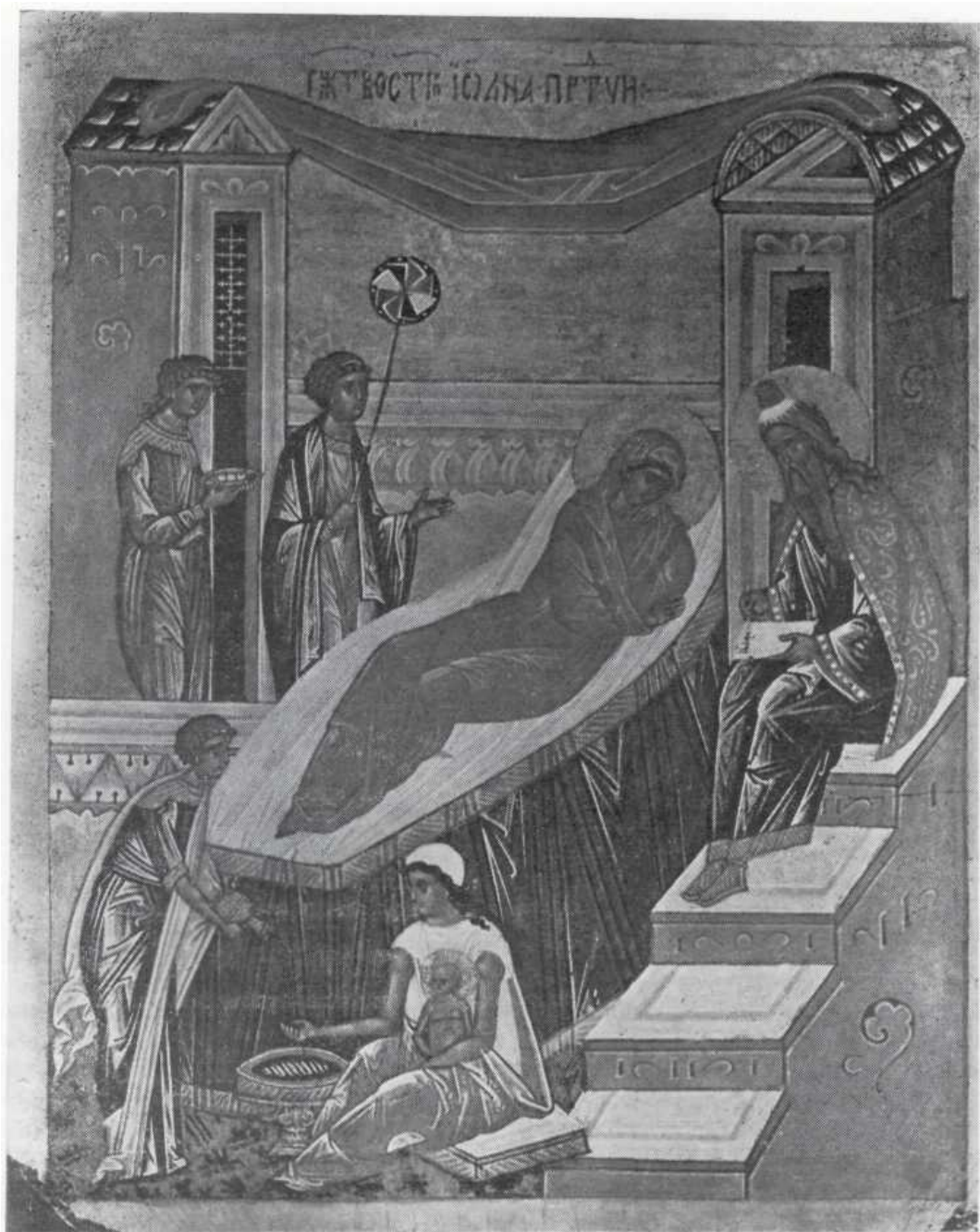
На рубеже XV — XVI вв. в новгородской иконописи вновь наблюдается интерес к пространственным композициям, — достаточно вспомнить праздничные иконы новгородского Софийского собора или софийские таблетки. Очевидно, это могло послужить толчком для поисков пространственных решений и в пластике первой половины XVI в., учитывая ее стилистическое «запаздывание» по сравнению с иконописью.

3. Премудрость созда себе дом.
Дерево, резьба.
Новгород. Конец XV в. ГИМ



Одним из примеров подобного отклика пластики на живописные искания может быть и рельеф «Снятие со креста» из Музеев Кремля. Выше уже отмечались иконографические различия этого рельефа и композиции «Снятие со креста» на софийской таблетке. Однако праздничные композиции таблеток обнаруживают несомненную близость к рельефу в таких существенных чертах, как пространственное построение композиции и пропорции фигур. Отметим также почти полное совпадение размеров (таблетки - 24X19,5 см, рельеф - 26X22,5 см) что также позволяет предположить, что образцом резчику служила иконка типа таблетки.

В своей работе о софийских таблетках В.Н. Лазарев отмечает их стилистическую неоднородность, связанную с влиянием московских традиции. Чертами, отличающими новгородскую иконопись начала XVI в. от московской, являются, по его мнению, меньшая каноничность более разнообразные композиционные приемы, смелые пространственные решения¹⁷. Особенно ярко эти черты проявились в таблетках: «Рождество Иоанна Предтечи»¹⁸ (ил. 4), где глубина пространства ак-



4. Рождество Иоанна Предтечи.
Икона-таблетка из собора Св. Софии в Новгороде.
Конец XV — начало XVI в. ГТГ

тивно утверждается архитектурными формами — перспективой лестницы, ложа, а также расположением фигур на разных уровнях, как и на рельефе «Снятие со креста»; «Уверение Фомы»¹⁹, где в построении пространства большую роль играет архитектура и постанова фигур (например, склоненная, с широко расставленными ногами фигура Фомы, почти буквальным повторением которой является фигурка человека у креста на рельефе, а также одинаково орнаментально трактованные линии торса Христа на этой таблетке и на рельефе); «Рождество Богородицы»²⁰ и «Беседа Христа с книжниками»²¹ — с ясно и убедительно построенной глубиной пространства. В «Беседе Христа с книжниками» отметим, кроме того, выделение, как и на рельефе, размерами главного персонажа — Христа. Несмотря на очевидное различие средств художественной выразительности резчика и иконописца, нам представляется возможным указать точки соприкосновения стиля указанной группы таблеток и исследуемого рельефа, особенно в области пространственных решений.

В «Снятии со креста» округлые, плотные формы подчеркиваются и обогащаются тонкой графикой складок, орнаментальной трактовкой линий торса Христа и полос надписей. Великолепно понята и обыграна мастером фактура кипариса, свойства которого он умело использует при резьбе ликов и деталей композиции. Цветовой эффект памятника строился на сочетании естественного, золотисто-коричневого тона дерева и теплого блеска позолоты басменного оклада (следы красной краски на нимбах, стене, кресте, видимо, поздние).

Произведение высокого художественного достоинства, рельеф «Снятие со креста» продолжает ту же линию развития пластики, к которой принадлежит иконка «Премудрость создала себе дом» конца XV в., обнаруживая, однако, в композиционном построении и пропорциях, как мы попытались показать, определенную зависимость от памятников живописи начала XVI в.

Из произведений пластики XVI в. вполне сопоставима с нашим рельефом композиция «Рождество Иоанна Предтечи» на двустворчатом деревянном складне середины XVI в. из Новгорода²² (ил. 5). Рельеф композиции складня сложный, многоплановый, с ярко выраженным пространственным построением. Объемность изящных фигур подчеркнута мягко округленными контурами, главные персонажи выделены размером.

Отметим также близость пропорций, технических приемов резьбы ликов и складок на нашем рельефе с таким памятником пластики зрелого XVI в., как боковая стенка раки Зосимы и Савватия Соловецких 1566 г.²³.

Таким образом, резная икона «Снятие со креста» из Музеев Кремля была, по нашему мнению, создана в Новгороде в первой половине XVI в. талантливым резчиком, искусство которого формировалось под влиянием одного из самых рафинированных направлений новгородской живописи рубежа XV — XVI вв., представленного таблетками Софийского собора. Говоря о возможном месте изготовления таблеток, В.Н. Лазарев называет мастерскую при архиепископском дворе²⁴; может быть, в этой мастерской и следует искать мастера нашей иконы.



5. Складень. Дерево, резьба.
Новгород. Середина XVI в. ГИМ

Это произведение, обладающее высокими художественными достоинствами, выполненное из ценного материала — кипариса — и украшенное серебряным окладом, было, вероятно, исполнено для заказчика, принадлежавшего к социальным верхам новгородского общества.

¹ Музеи Кремля, инв. № СК.—80; размер 26X22,5 см, кипарис. Реставрирована в ГЦХРМ в 1958 г. (реставратор Н.А. Крошечкин).

² См.: Степанов М.П. Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре в Москве. М., 1909, табл. XIII, XXXIV, прил., с. 97, № 84.

³ См. там же, с. 33.

⁴ См.: Померанцев Н.Н. Русская деревянная скульптура. М., 1967, ил. 42.

⁵ См.: La grande tradition du bois sculpté russe ancien et moderne. Paris, 1973, № 67.

⁶ Ibid., № 63.

⁷ Ibid., № 66.

⁸ Рындина А.В. Проблема традиций в новгородской пластике XIV—XV вв. — В кн.: Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978, с. 262.

⁹ См. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. М., 1963, № 107, ил. 75.

¹⁰ См. там же. Т. 2, № 621, ил. 74.

¹¹ См.: Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977, табл. XV.

¹² См.: Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, № 157/9, с. 322, ил. с. 323. Назо-

вем здесь и другие памятники мелкой пластики с изображением «Снятия со креста»: каменный образок XIV—XV вв. из ГИМ; двусторчатый складень с резными из дерева изображениями «Снятия со креста» и «Уверения Фомы» в серебряном окладе второй половины XVI в. (ГИМ, № 74404); двусторчатый костяной складень с композициями: «Снятие со креста», «Троица», «Богоматерь Знамение» и «Избранные святые», XVI в. (Загорский музей, № 7553).

¹³ См.: Рындина А.В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV—XV веков. М., 1978, с. 64, ил. 49.

¹⁴ См. там же, с. 125.

¹⁵ См.: Рындина А.В. Проблема традиций в новгородской пластике XIV—XV вв., с. 263.

¹⁶ См.: Рындина А.В. Древнерусская мелкая пластика, с. 97—100, ил. 85.

¹⁷ См.: Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи, с. 43—44.

¹⁸ См. там же, табл. XXI.

¹⁹ См. там же, табл. XVII.

²⁰ См. там же, табл. II.

²¹ См. там же, табл. XVII.

²² См.: Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968, с. 31, ил.

71.

²³ Музеи Кремля, инв. № СК—85/2.

²⁴ См.: Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи, с. 40.

В.Д. ЧЕРНЫЙ

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБОЗНАЧЕНИЯ
ИСТОРИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В МИНИАТЮРАХ
ЛИЦЕВОГО ЛЕТОПИСНОГО СВОДА XVI ВЕКА
(ГЕОГРАФИЯ, ТОПОГРАФИЯ, АРХИТЕКТУРА)

Для летописей, к которым в период средневековья относились как к «политическим документам», проблема исторической достоверности имела особый смысл. В лицевых летописях в силу их своеобразия — сочетания письменного и «живописного повествования» — историческая среда и сами события обретают конкретные очертания. Причем в обозначении исторической среды миниатюра обладает большими возможностями, чем текст. Если в тексте, как правило, только называется место, где происходят события, то в миниатюре должно быть изображено, как оно выглядело.

Среди миниатюр исторического содержания самое заметное место занимают рисунки Лицевого летописного свода, созданного, вероятно, в 70-е гг. XVI в.¹ Названный одним из его многочисленных исследователей, В. Н. Щепкиным, «колоссальной исторической энциклопедией»², Свод насчитывает десять томов, содержащих около шестнадцати тысяч миниатюр.

А.В. Арциховский, первым рассмотревший миниатюры Лицевого летописного свода как исторический источник, обратил внимание на привязку изображенных в них событий к той или иной конкретной местности. Исследователь отметил, что миниатюры в одних случаях «являются своего рода картами», в других обнаруживают знание новгородской топографии или содержат «наметки» плана Москвы. В то же время, по убеждению автора, «искать в миниатюрах реальные виды древнего Новгорода или древней Москвы нельзя»³. Изображение в миниатюрах архитектурных сооружений почти сплошь каменными дает ему повод для сомнения в реалистичности «палатного письма». Однако А.В. Арциховский не принял во внимание изобразительных особенностей миниатюр XVI в. Отсюда и некоторая противоречивость в его суждениях о знакомстве художников с планами Новгорода и Москвы, с одной стороны, и о фантастичности изображений подавляющего большинства архитектурных построек — с другой. Изучению изобразительных особенностей миниатюр Лицевого летописного свода XVI в. и других исторических рукописей посвящена монография О.И. Подобедовой⁴, в которой рассматриваются приемы построения художественного образа средневековыми миниатюристами.

Между тем важно отметить, что для обозначения места действия в миниатюре XVI в. использовался и ряд специальных «чертежных» приемов, которые применяли художники-универсалы, одновременно являвшиеся и чертежниками и живописцами.

Если русские средневековые географический и топографический «чертежи» по древнерусским миниатюрам фактически не изучались,

то зарождение строительного чертежа на этом материале рассматривали в своих работах Н.Н. Воронин и Б.В. Раушенбах. «Как правило, — писал Н.Н. Воронин о миниатюрах XVI в., — план, фасад и разрез существуют обособленно, не объединяясь в синтетическое изображение, к которому приходит чертеж XVII в.»⁵. Б.В. Раушенбах в русских средневековых изображениях выделяет такие чертежные приемы — проекции, повороты плоскостей и развертки, — преследующие, по его мнению, задачи наиболее полного показа изображаемого сооружения⁶.

Повествовательные приемы книжных художников, направленные на обозначение «времени рассказа» в «пространстве изображения», были выделены Д.С. Лихачевым. Сравнивая порядок расположения отдельных сцен в русской и западноевропейской миниатюре XVI в., автор приходит к выводу, что низ листа имеет значение главного места действия, верх — заднего плана. Кроме направления действия снизу вверх, которое Д.С. Лихачев считает главным, он выделяет более слабое движение повествования — горизонтальное. «...Приезд, поход врагов, возвращение войска, — по мнению исследователя, — совершается, как и в Радзивилловской летописи, слева направо. Выступление в поход русских воинов, отправление послов, отъезд — справа налево». Лещадным горкам отводится роль «обозначать, что действие происходит вне города». Для обозначения сцен в городе служит палатное письмо, хотя «миниатюрист не ставит себе целью изобразить реальную архитектуру или даже просто возможную»⁷.

История изучения древнерусских миниатюр как исторического источника приводит к выводу, что ключ к раскрытию тайн средневековых изображений следует искать в изобразительных принципах миниатюристов, основанных как на традиционных «художественных» приемах, так и на «документальных». Задача данной статьи состоит в рассмотрении основных особенностей обозначения места действия в миниатюрах Свода. Для анализа привлекаются миниатюры из пяти томов Лицевого свода, охватывающие хронологический период с 1113 по 1533 г.⁸.

Прежде всего необходимо установить закономерности «переведения» текста в изображение. Анализ миниатюр, иллюстрирующих сразу несколько связанных между собой сюжетов, позволяет отметить, что миниатюрист как бы начинает читать надпись к будущей миниатюре с конца. Тем самым в изображении сохраняется последовательность изложения текста. Именно последний, итоговый эпизод и занимает нижнюю, главную часть миниатюры. В обратном порядке разворачивается и само живописное «действие»: на итоговую картину накладывается очередной слой с обозначением события, непосредственно предшествующего финалу, и так далее. В конечном счете эпизод, названный в тексте первым, оказывается в самой верхней части миниатюры.

Летописный текст, дающий географическое описание, маршруты путешествий и военных походов, названия городов, рек, озер, морей и прочее, ставит перед миниатюристом задачу их конкретного обозначения. Возникает необходимость поместить историческое событие в географическое пространство, обусловленное текстом.



1. Появление звезды на Западе.
 Миниатюра Голицынского тома, л. 1034. ГПБ

На ориентировку географического пространства в миниатюрах указывают те изображения, где обозначаются названные в подписях части света. Как правило, правая сторона листа обозначает запад, левая — восток (Л. 365; О—I. 200 об.; О—II. 713; Г. 1034— ил. 1). Отсюда, юг занимает верх листа, а север — низ. Именно так ориентировано большинство древнерусских карт XVI—XVII вв.⁹

С учетом выявленной в миниатюрах географической ориентировки можно определить принцип развертывания в них исторического действия. Так, выступления русских против немцев и литовцев направлены



2. Устья Оки и Волги.

Миниатюра Лаптевского тома, л. 890. ГПБ

в правую сторону листа, то есть на запад (О— П. 694 об., 713 об., 715; Л. 360 об., 649 об.; Ш. 627 и др.). Верх изображения занимают Черное (О— I. 143) и Каспийское (Л. 890 — ил. 2) моря. В нижней части — Мурманское море (Г. 631 об.). Таким образом, регион, в котором развиваются действия миниатюры, охватывает территорию русских земель. Тем не менее основное направление движения, отмеченное в миниатюре, проходит по горизонтали. Этому способствует принятая в то время особенность построения сложной композиции в миниатюре, ког-

да каждому эпизоду отводится свой смысловой слой. Эти слои зачастую бывают совершенно не связанными друг с другом.

При довольно четкой фиксации сторон света в односюжетных изображениях на первый взгляд вызывают удивление отдельные изображения татар с правой стороны в верхнем углу листа. В данном случае такая композиция может быть объяснена традиционным художественным приемом, взятым из канонической живописи. Обычно это место в иконах занимает бог. Поэтому и в миниатюрах учитывается феодальная «табель о рангах»: лицо, занимающее более высокое «место», изображается в правом верхнем углу, а зависимые от него лица — в нижнем левом. Поскольку упоминания татар в тексте связаны чаще всего с посещениями «восточного царя», постольку они занимают свое место наверху справа (О — I. 161 об., 365 об.; О — II. 729 об., 734 об. и др.). Действием этой же закономерности можно объяснить занятие Витовтом почетного места, когда новгородцы просят у него князя себе «на стол» (О — II. 726).

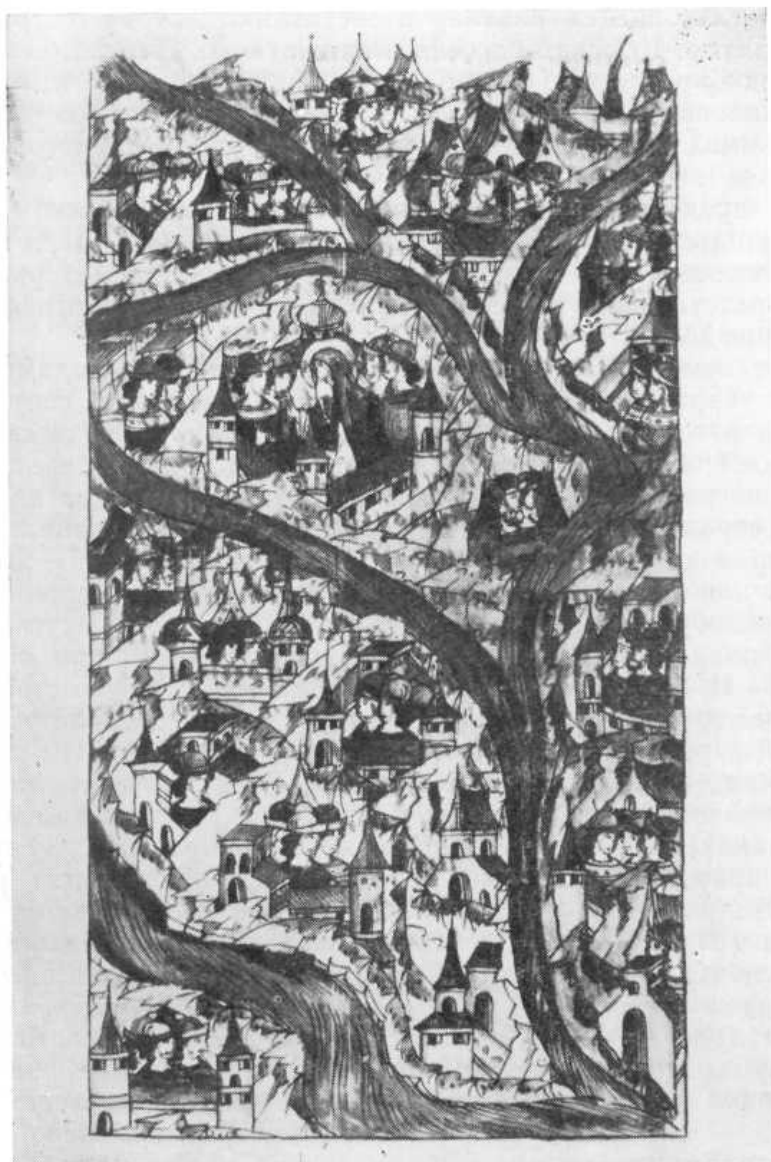
Изображения отдельных географических регионов своими подробностями превышают информацию сопровождающего их летописного текста. Например, народность чудь помещается миниатюристом у берега Чудского озера (Л. 360 об.). «Коломенские места» помимо упомянутой в тексте Оки обогащены изображением реки, впадающей в Оку с севера, то есть Москвы-реки (Ш. 835). Названные в тексте Новгород и Руса нарисованы миниатюристом по обе стороны Ильмень-озера (Г. 865). Причем все приведенные примеры, как и многие другие миниатюры, четко ориентированы, подобно средневековым картам, на юг. Наряду с элементами картографии в миниатюрах можно отметить копирование географических чертежей целых регионов. Один из таких «чертежей» (О — II. 575 — ил. 3) сопровождает географическое описание Пермской земли, помещенное в летописи под 1396 г.: «А се имена живущим около Перми землям и странам и местом иноязычным...» Чертеж охватывает лишь четвертую часть описанной в сопроводительном тексте территории. Из названных здесь шести рек (Вымь, Вычегда, Двина, Вятка, Кама и Волга) в границы миниатюры входят только три. Изображенная внизу река в два раза шире других. Несомненно, это Волга. В нее, согласно описанию, впадает «обходящи всю землю Пермскую» Кама. Центр епископии, то есть собственно Пермская земля, отмечен церковью, там же показан и епископ Стефан. С другой стороны Пермскую землю обходит Вятка, впадающая в Каму. Она тоже есть на «чертеже». Остальные реки, текущие в Сиверскую страну, на изображении отсутствуют. Зато в миниатюре обозначены еще три неупомянутые реки, являющиеся левыми притоками Камы. Можно предположить, что речь идет о Вишере, Белой и Чусовой. Тем более их месторасположение на чертеже соответствует действительности. Ни одна из изображенных рек не показана с истоков до устья, все обозначены начиная со среднего течения. Между тем Пермская земля располагалась в верховьях Камы и на реке Вычегде с притоками. Чем же объяснить привлечение данного чертежа к имеющемуся описанию? В тексте не оговорены четкие границы Пермской земли, а названные в конце географического описания реки Вятка, Кама, Волга логически завершают на-

рисованную летописцем картину и составляют основу географического чертежа. Вятско-Камский бассейн в миниатюрах Лицевого свода встречается неоднократно (Л. 926 об.; О — П. 368 об., 757) и, как отмечал А.В. Арциховский, фиксируется с большой точностью¹⁰. Вероятно, художник имел в пользовании современную карту данного региона и копировал ее¹¹.

Четкие представления миниатюристов о географическом пространстве свидетельствуют как об их широких познаниях, так и об использовании имеющихся в наличии картографических материалов. Все это дает представление о степени развития русской картографии во второй половине XVI в.

Следует отметить, что если расстояние между городами и более обширная территория обозначаются миниатюристом в соответствии с принятыми в то время принципами построения географических «чертежей», то изображение города с окрестностями или без таковых строится по «топографическому» принципу. В таких рисунках не приходится искать страны света. Осью их ориентировки, как правило, является река, которая и членит миниатюру по вертикали (О — П. 225 об.), горизонтали или диагонали (Ш. 328). Излюбленным приемом топографического изображения Москвы и Новгорода (из других городов элементы плана прослеживаются, пожалуй, только при обозначении Твери: О — П. 602 об., 649 об.) являлся показ городов со стороны высокого берега: со стороны Кремля — в Москве (Ш. 324, 325 об., 710 об.), с Торговой стороны — в Новгороде (О — П. 381 об., 410 об.; Г. 466). Должно быть, планы в средневековой Руси составлялись художниками с высоты, господствующей над местностью. Своеобразным центром таких композиций становятся река, городские укрепления и соборный храм, относительно которых и размещаются различные объекты. Например, Большой посад в Москве располагается к востоку от Кремля (Ш. 60 — ил. 4). Верно показано место Неревского конца в Новгороде (О — П. 717 об.). Примечательно, что град обычно имеет больший масштаб, нежели посады. При этом соборный храм сохраняет свои архитектурные особенности. Храмы и даже монастыри за пределами города могут быть обозначены просто условным значком (в виде церковки простейшей формы). Таков один из «планов» Новгорода (Ш. 209 — ил. 5), где четко обозначено Ильмень-озеро, вытекающий из него Волхов, кремль с пятиглавым Софийским собором и две церковки, стоящие на местах Юрьева и Аркажского монастырей. Пропорция плана нарушена: кремль занимает большее место, чем он должен был занимать согласно масштабу. Такие топографические особенности сохраняются и на известных планах Москвы начала XVII в. (Петровом, Сигизмундовом и др.).

Пожалуй, важнейшим показателем места происходящих событий является «палатное письмо». Оно присутствует на каждой миниатюре, будь то изображение значительного географического региона или города с его окрестностями. Конечно, в зависимости от масштаба изображения архитектура играет разную роль. Крепостные сооружения с главками соборного храма фиксируют общее местоположение города (у слияния рек, у озера или моря и т. д.). Наиболее характерные по-



3. «Чертеж» Вятско-Камского района.
Миниатюра II Остермановского тома, л. 575. БАН

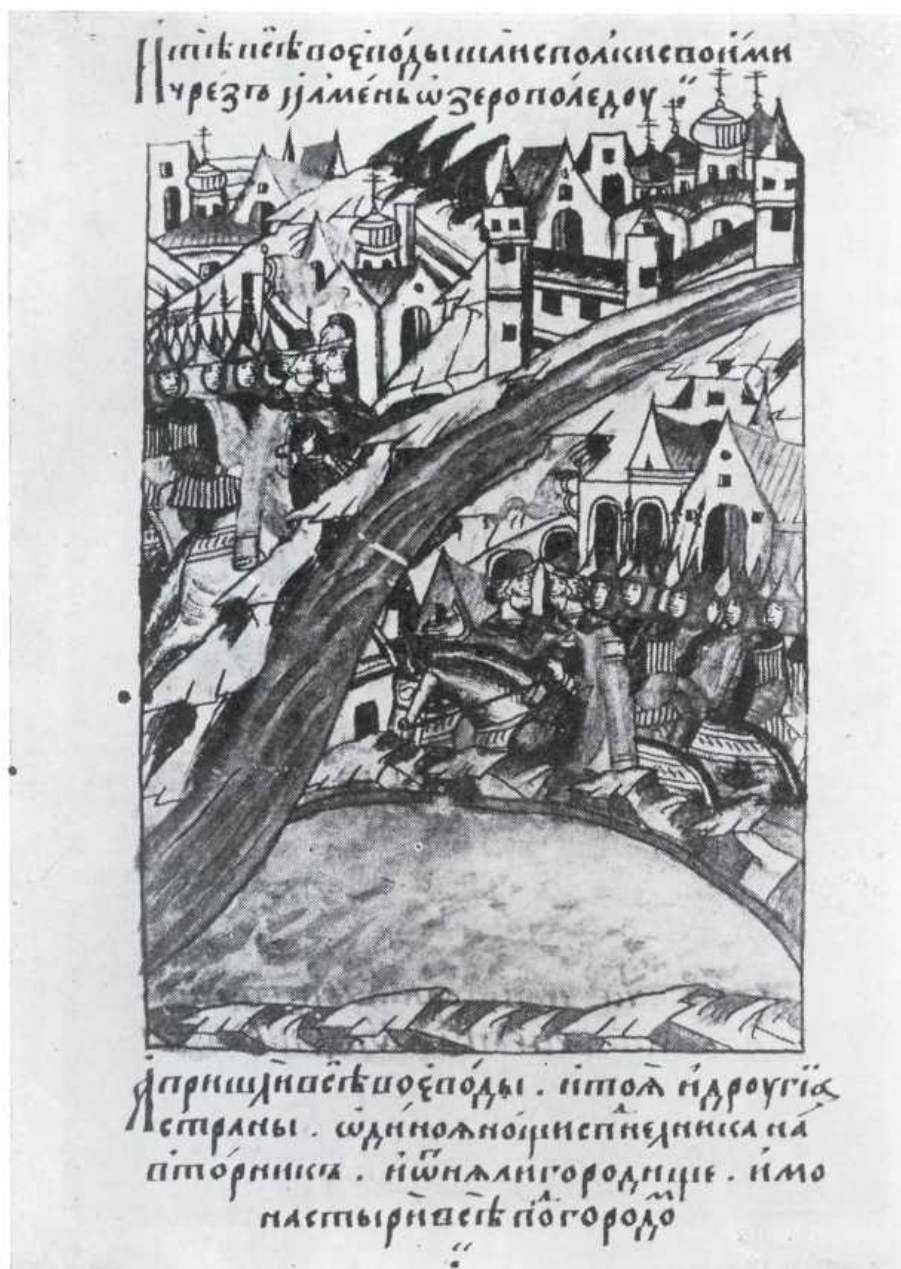
стройки обозначают конкретное место в городе, где происходит действие. Такими сооружениями обычно бывают церкви. Изображение городских стен преследует цель обозначить не конкретный город, а обобщенный образ города. Это может быть проиллюстрировано на примере башен московских укреплений (О — I. 194 об., 479; О — II. 668; Ш. 409). Они буквально повторяют башни Владимира (Ш. 469, 533 об.; Л. 838), Твери (О — I. 477; О — II. 790 об.), Смоленска (О — I. 382), Коломны (О — II. 18) и других городов. Исключение иногда состав-



4. Пожар в Московском посаде.
 Миниатюра Шумиловского тома, л 60. ГПБ

ляют изображения Московского Кремля в период его постройки в 1490-х гг. (Ш. 444 об. — ил. 6; Ш. 456, 473 и др.).

Особое место в миниатюрах Лицевого свода занимают культовые постройки. При упоминании города, даже когда о храме в тексте не говорится ни слова, наряду с крепостной стеной изображается храм, ставший символом города, о котором идет речь в тексте. Для Москвы это Успенский собор, для Новгорода — Софийский, для Твери — Спасский и т. д. Архитектурные сооружения на бумаге сохраняют далеко не



5. Новгород с предместьями.
Миниатюра Шумиловского тома, л. 209. ГПБ

все свои особенности, выделяются лишь главные, с точки зрения художника: соответствующее количество глав, четырехчастное членение фасадов для московского Успенского собора (О — II. 688 об.; Ш. 311), «раковины» для Архангельского собора (О — I. 205; О — II. 337 об.), Мартирьевская паперть Софии новгородской (Л. 217; О — I. 393 об.; О — II. 771) и т. д. Наибольшую точность рисунки построек имеют тогда, когда речь идет об их закладке, освящении либо перестройке¹².



6. Строительство Московского Кремля 1490-х гг.
 Миниатюра Шумиловского тома, л. 444 об. ГПБ

Таким образом, изображения исторической среды в миниатюрах Лицевого свода отличаются своей неоднозначностью и должны рассматриваться в зависимости от сложившихся изобразительных структур, которые условно можно назвать «географическими», «топографическими» и собственно архитектурными (посвященными отдельным сооружениям). При рассмотрении любого типа изображения необходимо учитывать, что миниатюра XVI в. представляла собой синтез традиционных — художественных и специальных «чертежных» — приемов.

¹ См.: Амосов А.А. К вопросу о времени происхождения Лицевого свода Ивана Грозного. — В кн.: Материалы и сообщения по фондам отдела рукописей и редкой книги Библиотеки Академии наук СССР. Л., 1978, с. 6—36.

² Щепкин В.Н. Лицевой сборник императорского Российского исторического музея. — ИОРЯС. Т. 4. Спб., 1899, с. 1351—1352. Библиографию работ по изучению Лицевого свода XVI в. см.: Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, с. 102—106; Клозе Б.М. Никоновский свод и русские летописи XVI—XVII вв. М., 1980, с. 206—265.

³ Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944. Еще в конце прошлого столетия исследователи заметили разницу в изображениях внешне схожих каменных и деревянных построек (см.: Гусев П.Л. Новгород XVI века по изображению на хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия». Спб., 1900).

⁴ Подобедова О.И. Миниатюры русских исторических рукописей.

⁵ Воронин Н.Н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. Л., 1934, с. 58—62.

⁶ См.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975, с. 81—107.

⁷ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 36—54. Автор считает, что «повествовательное пространство» доминирует в миниатюрах над географическим, поэтому миниатюрист и его зритель «читают» миниатюры без учета сторон света, в том же направлении, в каком читается текст.

⁸ В работе используются следующие сокращения названий томов Лицевого свода: Лаптевский (ОР ГПБ, Ф. IV, 233) — Л.; Остермановский первый (ОР БАН, 31.7.30) — О—I; Остермановский второй (ОР БАН, 31.7.30) — О—И; Голицынский (ОР ГПБ, Ф. IV, 225) — Г.; Шумиловский (ОР ГПБ, Ф. IV, 232) — Ш.

⁹ См.: Рыбаков Б.А. Русские карты Московии. М., 1974, с. 19.

¹⁰ См.: Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник, с. 106—108.

¹¹ Черный В.Д. Карта в миниатюре. — Памятники Отечества. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. М., 1984, № 1 (9).

¹² См.: Черный В.Д. Архитектурные сооружения Московского Кремля в Лицевом летописном своде XVI в. — В кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1980, с. 19—28.

М.П. КУДРЯВЦЕВ

ПРОЕКТ ЦАРСКИХ ПАЛАТ КРЕМЛЯ
В АКСОНОМЕТРИЧЕСКОМ ЧЕРТЕЖЕ XVII ВЕКА

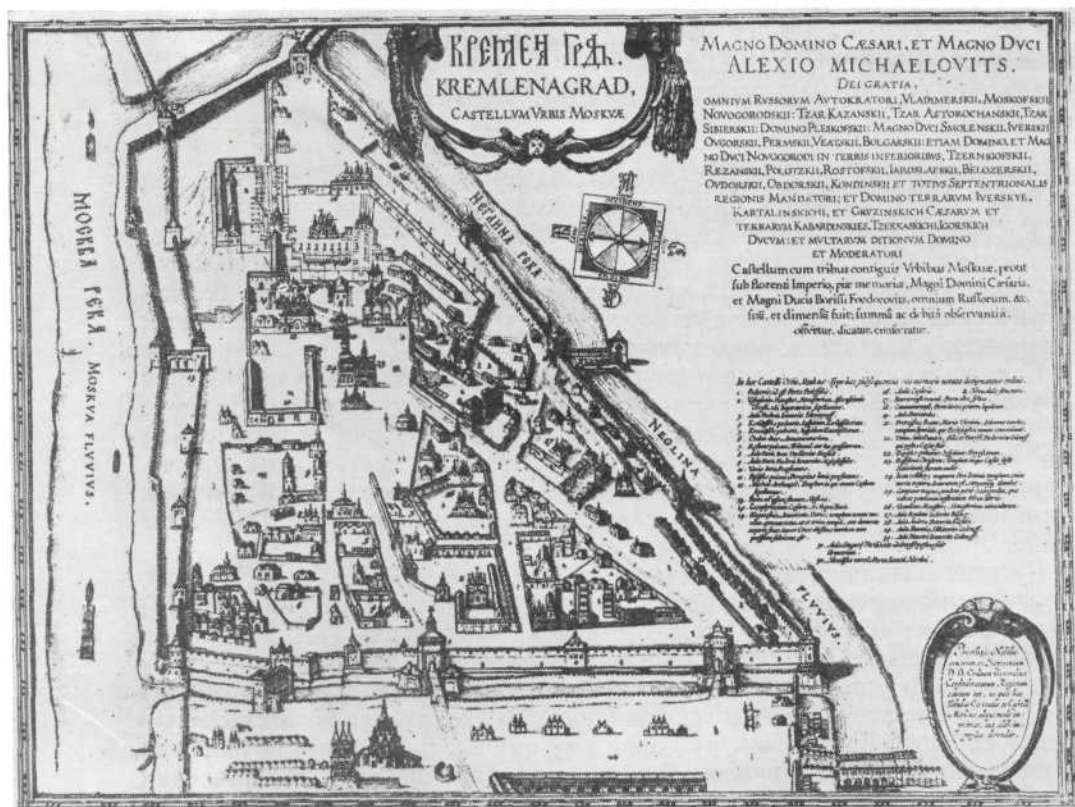
Для изучения различных этапов развития и совершенствования архитектурного ансамбля Кремля необходимо постоянно возвращаться и к самим сохранившимся древним зданиям и к документам, касающимся их. Особый интерес представляют древние планы XVI — XVII вв., одному из которых посвящена статья. Это известный аксонометрический план Кремля под названием «Кремлена Градь», который датируется в настоящее время началом XVII в.¹ (ил. 1).

К сожалению, исследователями уделено недостаточно внимания разнице в манере изображения отдельных частей документа и технике его исполнения². Однако именно здесь есть целый ряд возможностей для уточнения его происхождения, назначения и места среди других планов. Особенностью плана является наличие русских и латинских надписей, а также написание посвящения и экспликации на латинском языке.

Русское название плана состоит из двух слов — «Кремлена Градь», а латинский перевод объединяет их в одно слово — «Kremlenagrad», с пояснением: «Castellum Urbis Moskuae» — крепость (замок) города Москвы. Название окружает виньетка в виде лент, скрепленных снизу изображением ангела. Виньетка несимметрична относительно обрамляемых ею надписей: автор изобразил слева шкуру барса, а справа — связку соболей, причем шкуру барса ему пришлось отодвинуть вниз от изображения башни Кремля. Виньетка сделана поверх изображения правого берега реки Неглинки, так как сквозь нее видны штрихи, которыми обозначен береговой обрыв (ил. 2). Манера рисунка и штриха виньетки резко отличается от манеры изображения самой аксонометрии. Прежде всего это касается манеры нанесения теней: на плане ' они изображаются только при помощи горизонтальной и вертикальной штриховки, а на виньетке штрихи положены по форме лент, крыльев и лика ангела, а «падающая» тень слева сверху от завитка виньетки сделана слегка округленными косыми штрихами, что совершенно не встречается в плане.

В изображении Кремля можно отметить меньший, чем в виньетке, контраст толщины между самыми тонкими и самыми толстыми линиями. Это говорит о том, что при гравировании виньетки применен более тонкий резец. Подобную виньетке манеру рисунка имеет «печать о привилегиях» в нижнем правом углу документа (ил. 26).

В правой части чертежа размещается надпись с посвящением этого документа царю Алексею Михайловичу, а также экспликация³:



1. План Кремля. 1601. ГИМ

"Magno Domino Caesari, et Magno Duci
ALEXIO MICHAELOVITS,
Dei gratia,

omnium Russorum Autokratori, Vladimerskii, Moskofskii, Novogorodskii: Tzar Kazanskii, Tzar Astorochanskii, Tzar Sibierskii: Domino Pleskofskii: Magno Duci Smolenskii, Iverskii, Ovgorskii⁴, Permskii, Veatskii, Bolgarskii: etiam Domino, et Magno Duci Novogorodi in terris inferioribus, Tzernigofskii, Rezanskii, Polotzkii, Rostofskii, Iaroslafskii, Belozerskii, Ovdorskii, Obdorskii, Kondinskii et totius Septentrionalis regionis Mandatori; et Domino terrarum Iverskye, Kartalinskichi, et Gruzinskich Caesarum⁵ et terrarum Kabardinskies, Tzerkaskichi⁶, Igorskich Ducum: et multarum ditionum Domino et Moderatori. Castellum cum tribus contiguis Urbibus Moskuae⁷, prout sub florenti Imperio, piae memoriae, Magni Domini Caesaris, et Magni Ducis Borissi Foedorovits⁸, omnium Russorum, &c. situ, et dimensu fuit; summa ac debita observantia,



2. План Кремля. Детали. 1601

offertur, dicatur, consecratur.

In hoc Castellı Urbis Moscuę Typo haec subsequētia suis numeris notata designantur ordine.

- 1 Podvorie, id est Porta Froloffskie⁹.
2. Vosnesenie Monaster. Monasterium Ascensionis Christi, ubi Imperatrices sepeliuntur
3. Aula Foedoris Ivanovits Selemeytoff.
4. Keriloffske podvorie, hospiti um Keriloffskorum.
5. Kroetitsche podvorie, hospiti um Kroetitschorum.
6. Chobro duor, Armamentarium
7. Rosbonopricaes, Tribunal aut Ius grassatorum¹⁰.
8. Aula Ducis Ivan Vacihovits Sietskie
9. Aula Ducis Foedoris Ivanovits Mesiesloffske.
10. Varię Iuris Praefecturae.
11. Posolske prikaes; Peregrinae Iuris praefecturae.
12. Michael Archangel; Templum in quo omnes Caesares sepeliuntur
13. Porta ad ipsum ilumen Moskua
14. Gazophylacium Caesaris, et Magni Ducis.
15. Blagavesnie, Anuntiatio Mariae; templum novem turribus, quarum tecta, ut et totius templi, aere deaurato cooperta sunt, imo et Crux altissimae turris ex auro purissimo fabricata est.
16. Aula Caesaris. a. Nova Aulae structura.
17. Boeravinskevorod. Porta altae sylvae.
18. Cammenemost, Porta iuxta pontem lapideum.
19. Aula Patriarchae
20. Pretzista; Beatae Mariae Virginis, Soboorno tzerke, templum Synodale, quo Ecclesiastici omnes conveniunt. Vetus Aula Domini, scilicet Borissi Foedorovits Godonoff qui postea Caesar tuit. Troytske podvorie; hospitium Troytskorum.
- Rosestova Christova; Templum in quo Caesar festo Nativitatis sacrum audit
24. Ivan velikoy; magnum Divi Ioannis templum, cuius turris tegmen deauratum est, campanisq (?), abundat.
25. Campana magna, pendens paene. 2200. poedas, quae valent ponderum nostratum. 6600. libris
26. Tzoudoua Monaster; Monasterium miraculorum.
27. Aula Bogdani Iaclovits Belskoy.
28. Aula Andreae Petrovits Klesnin.
29. Aula Simonis Mikitovits Godonoff.
30. Aula Dimetri Ivanovits Godonoff.
31. Aula Gregorij Vaciliovits Godonoff; postea fuit Granarium.
32. Nicoolskevorod; Porta Sancti Nicolai».

Ниже сделана овальная «печать» со следующим текстом: "Privilegio Nobilis: simorum et Praepotontum D.D. Ordinum Generalium Confoederatarum Regionum cautum est, ne quis has Tabulas Civitatis et Castellı Moskuę aliquo modo im: primat, aut alibi im: pressas divendat".

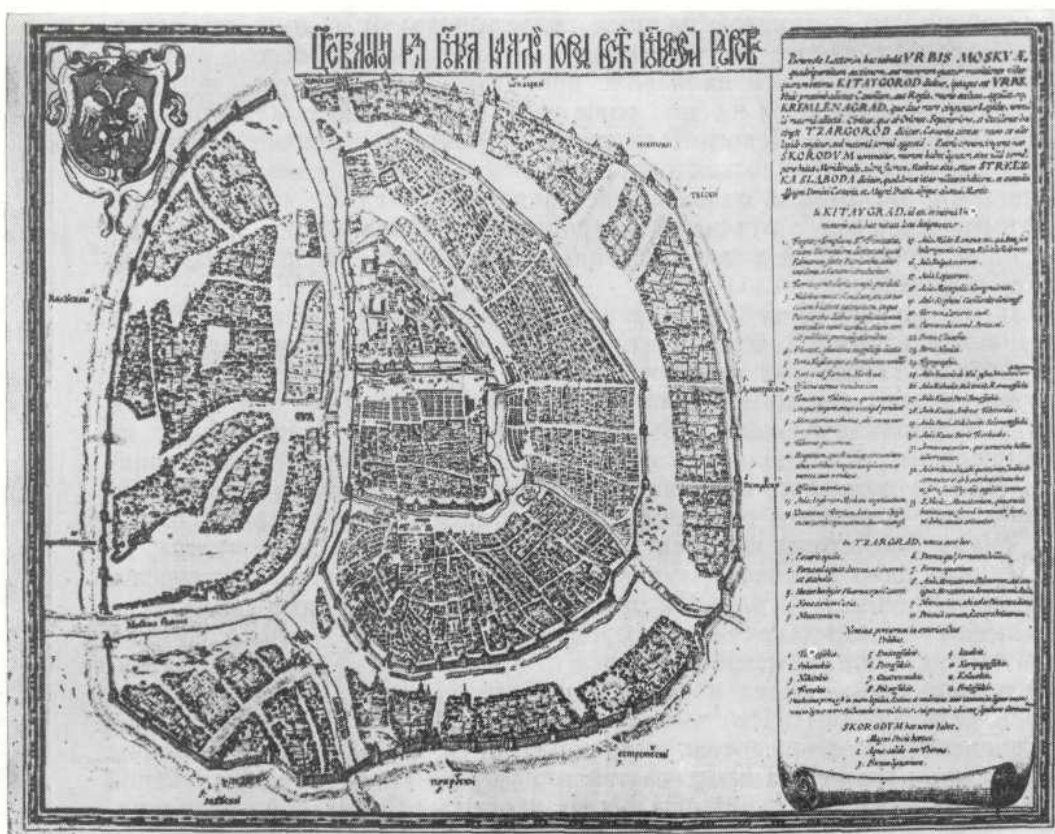
Особенности латинской надписи свидетельствуют о том, что автор ее — европеец, скорее всего, немец. На это указывает манера оканчивать фамилии на «ff» и написание прилагательных, корень которых по-русски оканчивается на «в», тоже через «ff», например «Pleskofskii». Само наименование Пскова Плесковом («Pleskau») типично немецкое. По своей чисто европейской привычке автор надписи считает, что гостиницами, за которые он принимает подворья, владеют частные лица. Поэтому подворья Крутицкой митрополии, Кирилловского и Троице-Сергиева монастырей у него названы гостиницами Кирилловых, Троицких и Крутицких.

Автор латинской надписи не нашел ничего более достойного для украшения заголовка, чем дорогие меха, считая их, по-видимому, одним из наиболее очевидных символов русской столицы, что говорит о том, что он представлял себе Москву через призму торговых дел. Знания его о постройках Кремля достаточно поверхностны, о некоторых из перечисленных в экспликации объектах он имеет весьма смутное понятие. Однако пояснения свои на латыни он пишет столь уверенно, что подчас они становятся нелепыми, вроде объяснения к Чудову монастырю (Чуда Архистратига Михаила в Хонех) — «монастырь чудес».

Однако одно его замечание в посвящении плана царю интересно: «Замок (Кремль. — *М.К.*) с тремя смежными городами Москвы...» На самом листе нет «смежных городов (то есть стен. — *М.К.*) Москвы», видны лишь маленькие участки отходящих от Кремля стен Китай-города (внизу слева и справа) и Белого города (наверху слева, вдоль реки Москвы). Из этого следует, что Алексею Михайловичу был преподнесен не один чертеж, а не менее двух. По-видимому, должны были быть планы остальных частей города или всей Москвы. Такой план есть — это знаменитый «Петров чертеж» с латинской экспликацией, в которой нет перечисления построек Кремля. Изображение Кремля на этом чертеже очень сходно с планом «Кремлена Градь» (ил. 3).

Неправильности в передаче русского текста, которыми насыщены латинские надписи, свидетельствуют как о слабом знании русского языка их автором, так и о том, что он пользовался двумя написанными по-русски текстами — официальным титулом царя и экспликацией к плану. Текст титула царя в подлиннике, имевшемся у автора латинской надписи, был в именительном падеже, что вызвало путаницу в грамматике. Тот факт, что в латинском тексте при передаче латинскими буквами русских названий часто происходит слияние различных слов, говорит о характере письма русского подлинника: он, вероятно, был записан в древней манере, то есть достаточно слитно (с разделением на фразы, а не на слова).

Прямое указание в посвящении плана на то, что Кремль изображен, «каким он был при царе Борисе», подтверждается тем, что обозначенные на плане и отмеченные в экспликации постройки, их вид соответствуют времени Бориса Годунова. Например, указанные на плане дворы бояр в Кремле: Федора Ивановича Шереметева (3), Ивана Васильевича Сицкого (8), Федора Ивановича Мстиславского (9), Богдана Яковлевича Вельского (27), Андрея Петровича Клешнина (28), Семена Никитича Годунова (29), Дмитрия Ивановича Годунова (30).



3. «Петров чертеж» Москвы. Конец XVI в. ГИМ

О составлении плана в начале XVII в. говорит указание, что на месте двора Григория Васильевича Годунова уже разместились житницы, или «осадные дворы», названные по-латыни «Granagium». Перечень бояр дает возможность более точно датировать план. Так, в нем упоминается двор Ивана Васильевича Сицкого (8), который в 1601 г. попал в опалу и был сослан в Кожезерский монастырь. Освободившиеся дворы обычно забирались в казну или жаловались другому владельцу. Так, например, о дворе Григория Васильевича Годунова (31), умершего в 1598 г., говорится: «впоследствии стал житницами». В то же время двор Андрея Петровича Клешнина (28), умершего годом позже, еще не перешел к другому владельцу¹¹.

Уточнить «нижнюю» границу датировки плана помогает представленный на нем вид колокольни Ивана Великого, у которой подробно показан верхний ярус таким, каким он был после перестройки в 1600 г., — с широким карнизом и луковичной главой. Таким образом, по облику колокольни и времени ссылки Ивана Васильевича Сицкого чертеж можно датировать временем между 1600 и 1601 гг. Как пока-

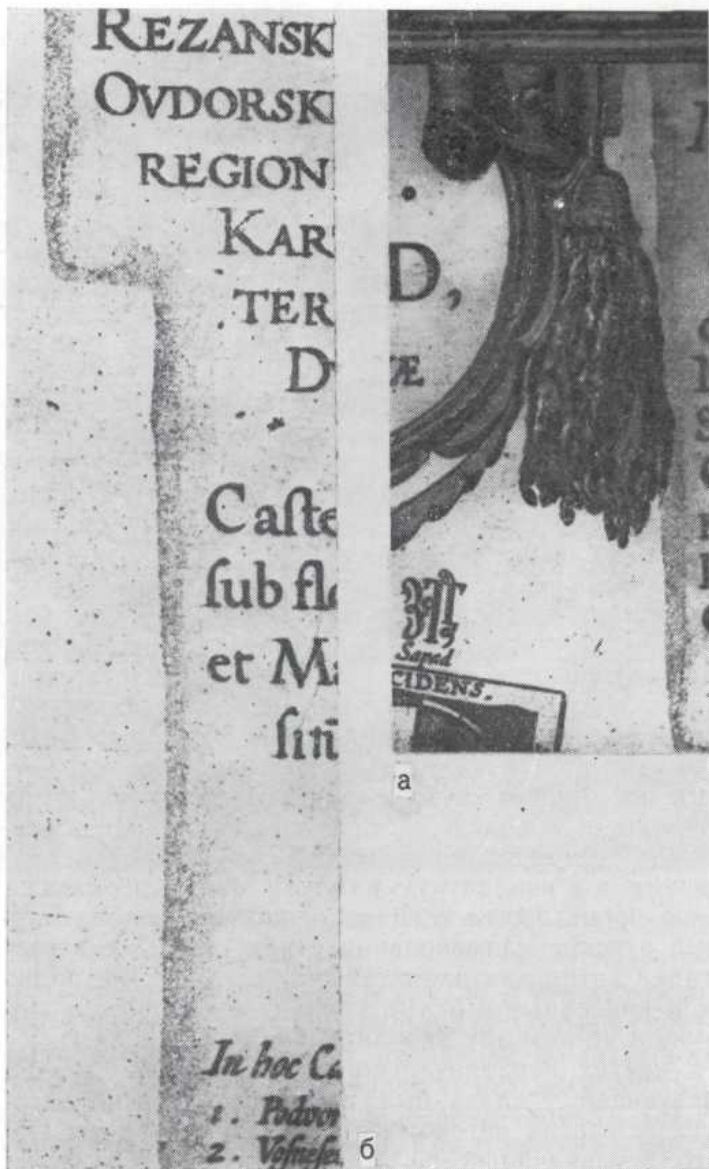
зало исследование подлинного отпечатка плана, дальнейшее уточнение датировки можно произвести, рассмотрев документ с точки зрения одновременности различных его частей.

При внимательном изучении гравюрных оттисков можно отметить наличие бледной, широкой серой полосы, ограничивающей надпись о посвящении плана Алексею Михайловичу и экспликацию (л. 4а). Причем по внешней части своей эта полоса более четкая. Такая полоса на гравюре по медной доске может возникнуть только в одном случае - если часть клише гравюры была аккуратно стесана, чтобы какое-то изображение (или надпись) убрать для замены его иным. Такая стеска делается тщательно, однако ее граница всегда представляет перепад поверхностей на клише, который хоть и слабо, но все-таки отпечатывается на хорошем гравюрном оттиске.

На оттисках ясно видно, что для латинской экспликации была подтесана часть изображения реки Неглинки, на которую пришелся нижний левый угол надписи, а также часть изображения торговых лавок у Воскресенского моста через Неглинку (внизу справа), где разместились надпись «о привилегиях». О едином происхождении виньетки, печати и латинских надписей свидетельствуют общность графической манеры и начертание шрифтов (ил. 4).

Из всего сказанного выше следует несколько выводов. Во-первых, непосредственно сам план Кремля не одновременен текстам и виньеткам, он выполнен на клише раньше и другим гравером. Во-вторых, план не перегравировывался автором латинских надписей. Им использовано и частично переделано подлинное клише, на котором сохранился подлинный план и, судя по сходству в манере гравировки, «компас» — обозначение ориентации по странам света. Латинские названия на компасе сделаны одновременно с пояснениями к заголовку и с экспликацией и подобны им: под русскими надписями, написанными вязью, дана латинская транскрипция, а в квадратную рамочку вписан перевод на латинский язык. Русское происхождение знака ориентации плана подтверждают характерные русские наименования стран света: «сиверь», «стокъ» и «летне». Вставки латинских надписей утяжеляют композицию знака ориентации, как и вписанные в белый квадрат переводы — слова с разным числом букв и по-разному заполняющие белые поля.

О несохранившихся частях первоначального изображения можно лишь предполагать следующее: у плана был, по-видимому, свой заголовок, который неточно переписан автором латинской надписи на новом месте. Скорее всего, первоначально он не был в середине чертежа. Слово «Кремлена» в древнерусском языке ни в каких источниках не встречается. Возможно, что подлинный заголовок был «Кремль Градь». В подлиннике было указание на царствование царя Бориса, иначе оно не могло появиться в более позднем посвящении Алексею Михайловичу. Также бесспорно, что план имел свою экспликацию, иначе ее неоткуда было переписать. Из наличия в латинской экспликации русских слов, переданных латинскими буквами, и ошибок в переводе с русского языка названий сооружений можно сделать вывод, что экспликация плана первоначально была написана на русском языке. Автор латинской надписи лишь добавил к ней свои пояснения.



4. План Кремля.
Детали. 1601

Обратимся к самому изображению Кремля. Общий анализ всех объектов на плане сделан исследователями достаточно исчерпывающе, однако до сих пор не было обращено должного внимания на изображение в верхней части плана Государева двора с Набережной палатой¹², Золотой, Ответной, Столовой палатами и Теремами, которое выполнено в совершенно иной изометрической проекции¹³, чем весь план. Сам план, как говорилось выше, представляет собой аксонометрическое изображение, когда на правильном ортогональном плане каждое сооружение показано стоящим, то есть изображено с того фасада, кото-

рый по положению здания в плане обращен к зрителю, смотрящему на чертеж. Однако постройки Государева двора вместе с Алевизовой стеной (между двором и Боровицкими воротами) изображены в ортогональных чертежах. Причем эти чертежи даны в двух проекциях — планах и фасадах. Разные части двора выполнены по-разному: у Алевизовой стены есть план и фасад со стороны реки, по Набережным палатам даны главный и дворовый фасады, восточный комплекс палат представлен и планом и фасадом, а Терема показаны только в плане.

Указание в 16-м пункте экспликации — «а. Нового двора строение» — ясно говорит о том, что перед нами один из редчайших документов — чертеж, имеющий прямое указание на то, что он является проектом: полатыни слово «зґисґига» означает «строение, конструкция»¹⁴. Известно, что строительство Государева двора при Годунове началось в 1601 г., следовательно, план нельзя датировать ранее этого года. Подтверждается это еще и тем, что на плане показаны уже построенными южные «висячие» палаты Запасного дворца — огромная, в 110 сажен длиной, постройка, заложенная в 1601 г. и, по-видимому, в том же году покрытая кровлями. Однако нельзя датировать план и позже 1601 г., потому что именно в этом году развернулось строительство царских палат, следовательно, проект должен был быть готов. Поэтому нельзя согласиться с С.П. Бартевым, предлагавшим датировать план 1602 г., и вернее считать временем создания чертежа середину 1601 г.

Слово «чертеж» применено здесь не случайно: при изготовлении плана использованы линейка и угольник. Нет приблизительности или ошибок в изображении форм. Все рисунки построек — палат, стен, храмов — очень индивидуальны: по ним легко определить тип постройки, вид покрытия и даже строительный материал, из которого построено здание. Высокие художественные достоинства плана совершенно очевидны. В легкой и твердой прорисовке архитектурных деталей, в штриховке, в том, как мастерски выбраны основные характерные элементы сооружений для выявления образа каждого из них, чувствуется свобода опытного рисовальщика и гравера и подчеркнута архитектурный язык рисунка плана Кремля — он выгодно отличается от латинских надписей и виньеток меньшей нарочитостью и большей простотой.

Нельзя не присоединиться к данной В.Е. Румянцевым и С.П. Бартевым высокой оценке чертежа Кремля. Они отметили подробность, близость к натуре всех деталей изображения и высказали мнение, что автором этого чертежа, несомненно, был русский, очень хорошо знавший Кремль. Это, на наш взгляд, подтверждается еще и тем, что, как уже отмечалось выше, судя по латинской транскрипции, первоначальная экспликация плана была написана на русском языке.

Включение в план проектных частей и применение при его изготовлении чертежных инструментов приводит к мысли о том, что автором этого документа мог быть, видимо, только строитель царских палат¹⁶. Важность выполняемой им работы, бесспорно, свидетельствует о том, что в период правления царя Бориса этот зодчий занимал ведущее место в строительных работах в Кремле. Ортогональная, проектная, часть чертежа настолько органично и легко вписана в аксонометрию, так

естественно с нею связана, что на чертеже это включение не бросается в глаза, не диссонирует с остальными частями изображения.

Сравнение чертежа двора с планом его, реконструированным и изданным Бартеневым (ил. 5а, б), приводит к интересным результатам: в основных пропорциях габариты зданий и площадей на этих чертежах совпадают, что еще раз подтверждает мысль о проектном назначении древнего плана. Совпадает даже расхождение направления осей корпусов дворца. Совершенно правильно, через равные интервалы размечены оси колонок галереи (ил. 5в, г). Чуть-чуть заужены арки только в том месте, где показано, сколько их видно за крыльцом дворца (ил. 5 в). Здания, изображенные аксонометрически, несколько сдвинуты со своих мест. Однако их сдвигка не случайна, а закономерна: если сейчас аксонометрия строится от начерченного плана вверх, то в исследуемом чертеже метод противоположен — изображение здания «опускается» от его места в плане вниз. Кроме того, при изображении уже построенных зданий допущено преувеличение объемов по высоте и ширине: так, один этаж фасада Иконного терема на чертеже в полтора раза ниже этажей на аксонометрических рисунках построенных дворцов. Число арок, изображенных на плане Государева двора, совпадает с числом арок дворцовых зданий середины — конца XVII в. — их двенадцать (без крыльца) и еще четыре арки у галереи Сретенского собора, обозначенные на чертеже как проектируемые.

Можно предположить наличие на чертеже своеобразной разбивки проектируемых построек на «очереди строительства». Так, уже законченными показаны покои Запасного дворца, изображенные в аксонометрии, подробно разработаны фасады Иконного терема за Сретенским собором и восточный комплекс царских палат. Более условно, в схеме, показаны сени у Золотого крыльца, Золотая Царицына палата и «мастерские палаты». Возможно, что объекты, обозначенные на чертеже только в плане или схемой, предполагалось возводить позже. Если дворцовые сени и мастерские палаты изображены без разделения фасадов линией, означающей кровлю, то у Иконных теремов показан первый этаж, окруженный галереей, с примыкающим к нему фасадом первого этажа палаты со двора. Разрыв между верхом одного и другого фасадов условно отмечает место начала кровли на южном фасаде.

Очень интересно внутреннее пространство нового двора (ил. 6), с южной стороны которого возвышаются длинные корпуса с двумя шатровыми башнями, в которых можно предполагать крыльца, так как к южной башне направлен высокий переход от Сретенского собора; вторая башня в таком случае — крыльцо от уровня земли. Прекрасная па-

5. Царский двор в Кремле:

а — план (реконструкция плана Кремля С. П. Бартенева);

б — чертеж из плана Кремля 1601 г.;

в — южная часть ансамбля (совмещение плана С. П. Бартенева и чертежа 1601 г.);

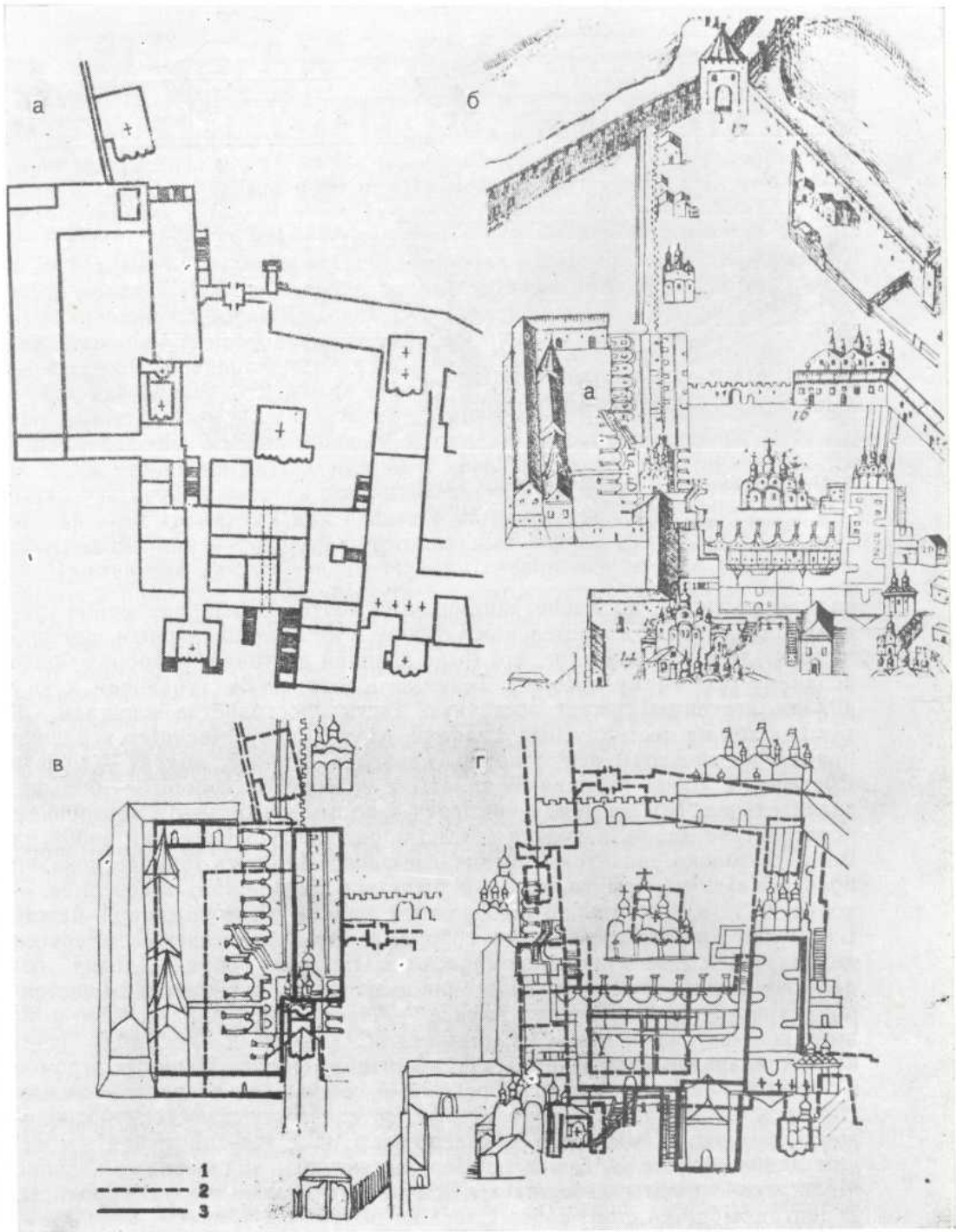
г — северная и восточная части ансамбля

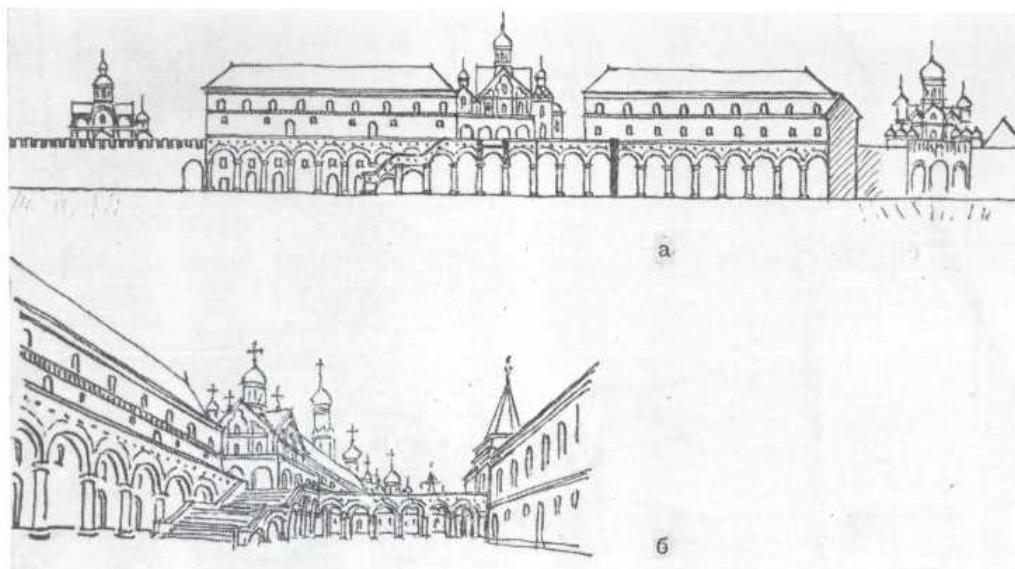
(совмещение плана С. П. Бартенева и чертежа 1601 г.).

1 — план Кремля 1601 г.

2 — план С. П. Бартенева

3 — совпадающие в обоих планах линии или места сооружений





6. Набережная часть ансамбля царских палат:
а — развертка палат; *б* — внутренний двор.
 Реконструкция автора

радная лестница, по длине занимающая почти половину северной стороны двора, ведет к Сретенскому собору и ко всем дворцовым помещениям. Судя по ее величине, это была главная лестница, подобная более позднему огромному крыльцу Теремного дворца. Выступающая к югу аркада лестницы сужает восточную часть пространства площади, а так как ход на лестницу был с запада, то из-за искусственного усиления прямой перспективы вся площадь казалась длиннее, аркада — тоже, а Сретенский собор и главные палаты к востоку от собора — больше, значительнее. Тот же прием применен и во втором, главном внутреннем пространстве двора, в центре которого расположен Спасский собор на Бору. Довольно значительный южный фасад Иконных теремов показан большей высоты, чем та, которая была у этих теремов в середине — конце XVII в. Они равны Набережной палате, расположенной между Сретенским и Благовещенским соборами. Этот факт очень интересен для изучения композиции кремлевского Царского двора. Здания отдельных палат его соотнесены по длине: Иконные терема равны восточному корпусу, а Мастерская палата — Набережной палате. Все композиционные узлы отмечены храмами. С юго-запада ансамбль начинается от храма Иоанна Предтечи, в середине фронта Иконных теремов и Набережной палаты стоит Сретенский собор. На повороте, между Набережным и восточным корпусами, со сдвижкой к востоку расположен Благовещенский собор, в северо-восточном углу ансамбля мы видим двойной храм — Спаса и Великомученицы Екатерины. Здание Мастерской палаты завершается церковью Рождества Богородицы. В центре площади стоит собор Спаса на Бору.

Позже, когда ансамбль отстраивался при царях Михаиле Федоровиче и Алексее Михайловиче, западная часть комплекса царских палат, выходящая на самую бровку холма (Иконные терема и Запасной дворец), была понижена, но на месте Мастерской палаты вырос великолепный Теремной дворец. Вся композиция приобрела ярко выраженную ярусность и многоплановость; южный фасад ансамбля, однако, утратил свою монументальность, сохранив от более ранней композиции одну величественную Набережную палату между Сретенским и Благовещенским соборами.

Из дошедших до нас аксонометрических планов Москвы нет ни одного, в котором были бы вставки ортогональных чертежей. Особая ценность проекта Царского двора состоит прежде всего в том, что это самый древний из известных нам русских архитектурных проектов. Он свидетельствует, что одним из методов проектирования в Древней Руси был ортогональный чертеж, выполненный с точным соблюдением пропорций зданий в плане и в фасадах. Само соблюдение пропорций уже является фактически чертежом в масштабе.

Это явление в столь древнем документе знаменательно не только с позиций уточнения наших знаний о древнерусском проектировании, но и как постановка вопроса о наличии достаточно точного чертежа в более древнее время, так как нельзя с уверенностью утверждать, что исследуемый план — первый ортогональный чертеж на Руси.

Применение для уточнения техники гравировки метода анализа оттисков с помощью фотографии дает возможность установить, были ли какие-то поправки в клише, единовременны ли все части документа или же мы имеем дело с подлинником, включающим поздние добавки. Этот метод можно с успехом применять для изучения старинных гравюр. Возможно, где-то в Европе, скорее всего в Амстердаме (так как план «Кремлена Градь» был там издан¹⁶), хранится в каком-то музее или архиве подлинное медное клише уникального древнерусского проектного чертежа, вывезенное, по всей вероятности, в Смутное время из Москвы.

Сам же план требует еще более детального изучения, особенно подробного архитектурного анализа всех сооружений и возможного уточнения личности автора.

¹ План хранится в ГИМ (ед.хр. 43512/Л 13642) в нескольких экземплярах. Выполнен в технике гравюры на меди. Некоторые экземпляры раскрашены. Наиболее ранние исследования этого плана см.: Румянцев В.Е. Вид Московского Кремля в самом начале XVII века. — В кн.: Древности. Труды МАО. Т. 10. Вып. 2. М., 1886, с. 53—78; С.П. Бартнев датировал план 1602 г. (см.: Бартнев С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 2. М., 1916, 263). Позже Н.Я. Тихомиров и В.Н. Иванов датировали план концом XVII в. (см.: Тихомиров Н.Я., Иванов В.Н. Московский Кремль. М., 1967, с. 152), однако эта датировка ошибочна и противоречит мнению остальных исследователей. Наконец, Р.Г. Скрынников относит план к началу XVII в. (см.: Скрынников Р.Г. Борис Годунов. М., 1978, с. 119). [После того как настоящий сборник статей был полностью подготовлен и сдан в издательство, план «Кремленаград» с переводом на русский язык всех латинских надписей и датировкой 1600-ми гг. был опубликован в кн.: Памятники архитектуры

Москвы: Кремль, Китай-город, центральные площади, М., 1982; 2-е изд М., 1983. -*Ред.*]

² Только С.П. Бартенев отметил присутствие в плане кроме аксонометрических еще и ортогональных проекций царских палат (см.: Бартенев С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Т. 2, с. 263).

³ Часть латинского текста (экспликации) и перевод латинских надписей плана опубликованы в упомянутой выше статье В.Е. Румянцева (см. примеч. 1). Однако перевод там дан в литературной обработке, с исправлениями допущенных латинским автором неправильностей в передаче русского текста. В.Е. Румянцев отметил лишь отдельные ошибки в латинской надписи, однако не сделал из этого выводов, уточняющих атрибуцию плана. Автор приносит благодарность Л.А. Фрейберг за сделанные специально для данной статьи дословный перевод латинского текста и комментарий к нему.

⁴ Под словом "Ovgorskii" надо понимать — «Югорский».

⁵ Видно, что автор надписи не разобрался в русском тексте титула, где было, по-видимому, почти слитно написано «Карталинских и Грузинских царств»; он же пишет: "Kartalinskichi (приписывая к слову «Карталинских» союз «и», — *М.К.*), et (повторяя уже полатыни союз «и» — *М.К.*) «Gruzinskich Caesarum». Слово «Gruzinskich» является латинской транскрипцией русского слова в соответствующем падеже.

⁶ Случай, подобный указанному в примеч. 5. Видимо, в русском тексте титула было написано «Черкасских и Горских княжеств»; автор латинской надписи приставил к концу первого слова и к началу второго союз «и»: «Tzerkaskichi, Igorskich Ducum»

⁷ Эти слова указывают на то, что лист «Кремлена Градь» имел дополнение в виде полного плана Москвы.

⁸ Имя «Феодор» и отчество от него в латинской экспликации везде пишется с, перестановкой гласных: "Foedor".

⁹ Путаница в надписи: здесь на плане только Фроловские ворота.

¹⁰ Цифры «7» нет на плане.

¹¹ См.: Румянцев В.Е. Вид Московского Кремля в самом начале XVII века, с. 63 (о Спском), 75—76 (о Клешнпне), 77 (о Григории Годунове).

¹² Названия помещений и отдельных палат Государева двора начала XVII в. неизвестны и даны по более поздним документам середины XVII в.

¹³ Изометрические проекции — точные чертежи планов и фасадов сооружений.

¹⁴ С.П. Бартенев (см.: Бартенев С.П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 2, с. 263) счел чертеж палат фиксацией уже построенных зданий, но в плане все ранее существовавшие постройки изображены аксонометрически, что опровергает мнение Бартенева.

¹⁵ На наш взгляд, наиболее вероятно, что автором проекта царских палат был «Государев церковный, городской и палатный мастер» Федор Савельевич Конон (или, в некоторых документах, Конь). Во-первых, он был в это время единственным человеком, имевшим наивысший для зодчих в Древней Руси титул. Против участия мастера Федора в годуновской реконструкции Кремля высказался В.В. Косточкин (см.: Косточкин В.В. Государев мастер Федор Конь. М., 1964, с. 165) на том основании, что в 1600—1602 гг. он строил еще стену Смоленска. Однако исторические данные, приведенные самим В.В. Косточкиным, не подтверждают, а опровергают такое мнение. Федор Савельевич после составления сметы и, по-видимому, проекта (так как одно без другого невозможно) вместе с дьяком Нечаем Перфирьевым в 1595 г. приехал в Москву (там же, с. 74, 76—77). Вернулся в Смоленск один Нечай Перфирьев, что В.В. Косточкин трактует как указание на возвращение и государева мастера. Однако если в последующих документах перечисляются все прибывшие в Смоленск в первый раз, и вместе с ними — дьяк Перфирьев, то нигде больше не упоминается Федор Конь. Ни в коем случае не отрицая авторства великого мастера в проекте стен Смоленска, можно лишь указать, что его присутствие при осуществлении проекта было совершенно не обязательно. Более обоснованно, на наш взгляд,

мнение А.И. Михайлова (см.: Михайлов А.И. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. М., 1963, с. 14—15), что именно Федор Савельевич мог быть автором надстройки колокольни в 1600 г. После этой работы мастер мог начать строительство царского двора. Таким образом, при всей неубедительности аргумента В.В. Косточкина против участия Федора Савельевича в строительстве кремлевских построек выглядит несостоятельным и его мнение о неких никому не известных «приглашенных мастерах» (см.: Косточкин В.В. Государев мастер Федор Конь, с. 165). Думается, есть достаточно веские основания предполагать, что наиболее вероятный автор чертежа, названного позднее «Кремлена Градь», — великий русский зодчий конца XVI — начала XVII в. Федор Савельевич Конон.

¹⁶ См.: Second volume de la Geographie Blaviane (Russie, liv. 4), chez Jean Biaeue. Amsterdam, 1663, p. 20.

И. И. ВИШНЕВСКАЯ

ГРУППА ПРЕДМЕТОВ ПАРАДНОГО КОНСКОГО
УБРАНСТВА ИРАНСКОЙ РАБОТЫ XVI—XVII
ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЕВ КРЕМЛЯ

В собрании Государственных музеев Московского Кремля хранится небольшая коллекция предметов парадного конского убранства иранской работы XVI — XVII вв. — два седла, две оголови и паперсть (нагрудная часть конского убора)¹. Седла и одна из оголовей уже были объектами внимания исследователей², вторая оголовь ранее не публиковалась.

Настоящее обращение к памятникам продиктовано попыткой внесения некоторых атрибуционных уточнений и возможной локализации центра их производства.

Все рассматриваемые предметы упоминаются в документах XVI—XVII вв. — материалах Посольского приказа, Описи царской казны 1640 г., Описи Конюшенной казны 1706 г.

Возможность точного соотнесения памятников с архивными данными имеет большое значение как при изучении проблем иранского искусства, так и для освещения вопросов русско-иранских дипломатических отношений. Фундаментальной работы, посвященной детальному изучению дипломатических и торговых связей России с Ираном, пока нет, хотя многие исследователи неоднократно обращались к отдельным аспектам этой проблемы. Итог этих исследований подводит монография П.П. Бушева³. Несомненной заслугой автора является обработка и публикация новых архивных данных, и прежде всего материалов Посольского приказа. Но в них имеются значительные лакуны (почти не представлены перечни посольских привозов, да и дела далеко не всех посольств сохранились полностью). Поэтому полное, всестороннее освещение проблемы невозможно без привлечения материалов из архивов Оружейной палаты, хранящихся в ЦГАДА⁴. Важное значение в связи с этим приобретают упоминания имен послов и дат привозов, имеющиеся в описях царской казны, материалах приходо-расходных книг и т. д. Однако и в этом архиве документы конца XVI — начала XVII в. сохранились не полностью. Самые ранние описи царской казны относятся к 1588 и 1634 гг., а расходные книги — к 1584—1585 гг., но в них часто встречаются упоминания о событиях более раннего времени. Например, в Описи царской казны 1640 г. в разделе «разные товары» записано: «Два бархата (кызыльбашские)... прислал к Государю в дарех кызыльбашский шах во 137 (1629—1630. — *И.В.*) г.» и далее: «...бархат... куплен у кызыльбашскаго посла у Мамет-Цылибека в 137 г.»⁵.

Наиболее эффективным нам представляется метод сравнительного анализа разных источников, при котором подтверждаются или уточняются архивные данные. Пользуясь им, оказалось возможным внести некоторые уточнения в атрибуцию рассматриваемых памятников. Так, в самой ранней публикации материалов, связанных с иранским посольством 1589—1590 гг., читаем: «От кызыльбашского Обас шаха помин-

1. Седло. Иран.
Конец XVI в.
Музеи Кремля



ков: седло, кизыльбашское дело, настилка бархат кизыльбашской, шолк червчет, да лазорев, з золотом, луки и зведи кованы золотом, в луках и в звездах вделано яхонты червчаты и лалы и бирюзы, войлоки бархат кизыльбашской розные шелки, крыльца и тебенки - камка кизыльбашская; стремена железные обогнуты серебром, пряжи серебряный, пуслища и подпруги ткани в крушки, шолк черн да лазорев да черевчат, да бел, з золотом и с серебром; цена пятьсот двадцать шесть рублей»⁶. В перечне привозов этого же посольства, опубликованном в последнее время, значится: «Седло персидской работы, отделано бархатом и шелком с золотом... луки и зведи кованы золотом с вделанными яхонты червчаты и лалы и бирюза... ценою 526 рублей»⁷. Приводимые описания несколько различны по форме, но, несомненно, относятся к одному и тому же предмету. Кроме того, это подтверждает одинаковая сумма оценки.

Занимавшаяся специальным исследованием Конюшенной казны М.М. Денисова сочла возможным идентифицировать седло привоза 1589—1590 гг. с одним из седел коллекции Оружейной палаты⁸. Седло

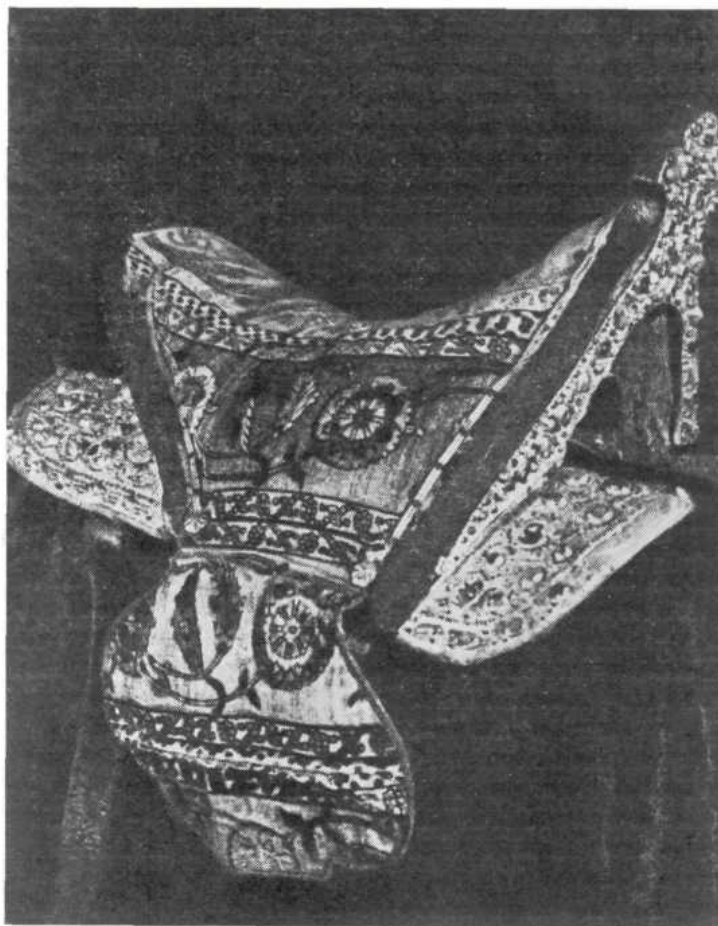
имеет высокую, узкую переднюю луку с круглым завершением и пологую низкую заднюю. Высота передней луки — 31 см, задней — 23 см, общая длина седла — 47 см. Оправа, золотая, с невысоким чеканным растительным узором по канфаренному фону, украшена крупными рубинами, бирюзой, жемчугом, между которыми расположены мелкие камни и цветные стекла. Седло обито турецким рытым бархатом с крупным цветочным узором, подбито темно-красным сафьяном. Следует отметить, что седло подверглось позднейшей переделке. Не сохранились его первоначальная обивка, тебеньки, стремяна.

Опубликованные документы по истории русско-иранских дипломатических отношений дают возможность уточнить некоторые детали, связанные с этим, одним из самых ранних в коллекции Музеев Кремля, седлом. В мае 1589 г. шахом Аббасом I было отправлено в Москву посольство. Члены посольства вместе с возвращавшимся из Ирана русским послом Григорием Борисовичем Васильчиковым прибыли 28 августа 1589 г. в Астрахань, 1 ноября 1590 г. — в Казань. Задержавшись на несколько месяцев в Нижнем Новгороде и Ярославле, они только 5 мая 1590 г. попали в Москву. Десятого мая их принял царь Федор Иоаннович. Поднесенные царю шахские дары состояли из седла, узды и па-персти, шатра, ковра, драгоценных тканей и других предметов и были оценены в 1529 руб.⁹. Посольство состояло из тридцати одного человека. Во всех документах посольства главным послом, подносящим шахские дары, вручающим шахскую грамоту и ведущим переговоры, назван Бутак-бек. Он же в качестве главного посла упоминается и в статейном списке Григория Борисовича Васильчикова¹⁰.

Наше седло в литературе значится как привоз посла Анди-бека¹¹. Гилянский купец Анди-бек был послом от шаха Ходабендэ в 1587 — 1588 гг., в посольстве же 1589 г. он был только вторым послом. Думается, в атрибуции седла необходимо указывать и имя первого посла — Бутак-бека.

В Описи царской казны 1640 г. значится седло иранского привоза 1635 г.: «Седло кизыльбашское, оправлено золотом с камнем: с лалы, и с изумруды, и с бирюзы и с жемчуги. В звездах (sic!) восемь колец, да два пробойца без колец. Покрыто бархатом кизыльбашским золотным... Цена 350 р., а на том же ярлыке написано: немцы золотого дела ценили 660 руб. Прислал к Государю в дарех кизыльбашской шах во 143 г.»¹². В Описи 1706 г. о седле говорится: «Седло (золотое) казыльбашское, нарезка и крыльца бархат золотной персицкой, полосами; по нем травы розные шолки. Луки оправлены золотом с камнями, с яхонты червчатые, с изумруды, и с лалы, и с бирюзы и с зерны жемчужными половинчатыми. На передних и на задних известях 8 колец с петли, да две петли без колец. У крылец 4 гвоздя золотые... А по осмотру у того седла стремян нет. Цена 400 рублей»¹³. Оба описания полностью соответствуют еще одному седлу из коллекции Музеев Кремля¹⁴, что уже отмечалось исследователями. Седло имеет высокую переднюю луку, заканчивающуюся трехлепестковым цветком, низкую и отлогую заднюю. Высота передней луки — 33 см, задней — 16 см., общая длина седла — 47 см. Оправа золотая, с невысоким чеканным растительным узором по канфаренному фону, украшена крупными рубинами, изумрудами,

2. Седло. Иран.
Первая половина
XVII в. Музеи
Кремля



бирюзой, жемчугом, свободно расположенными, и мелкими рубинами, бирюзой, зелеными стеклами, создающими цветочный орнамент. Седло обито иранским рытым бархатом с узором из распустившихся гвоздик, расположенных горизонтальными рядами, подбито зеленым сафьяном.

Обращает на себя внимание близость формы и размеров двух рассмотренных седел, сходство их технического и художественного решения, несмотря на почти полувековую разницу во времени исполнения. Думается, что это не случайно. На сходство форм седел обращалось внимание и раньше, но объяснялось это их общим иранским происхождением. Такие седла часто встречаются на иранских миниатюрах¹⁵. Их сглаженная линия сиденья, пологая задняя лука рассчитаны на свободную посадку всадника. Подобной формы седла ведут свое происхождение от седел кочевников времени великого переселения народов. Но на миниатюрах можно увидеть и седла иной формы — так называемые креслообразные, с одинаковой высоты луками, задняя из которых образует высокую спинку¹⁶. Эти седла появились как на Запа-

де, так и на Востоке с обособлением тяжелой конницы и с изменением тактики боя. Их высокие передняя и задняя луки создавали твердую, четко зафиксированную посадку всадника.

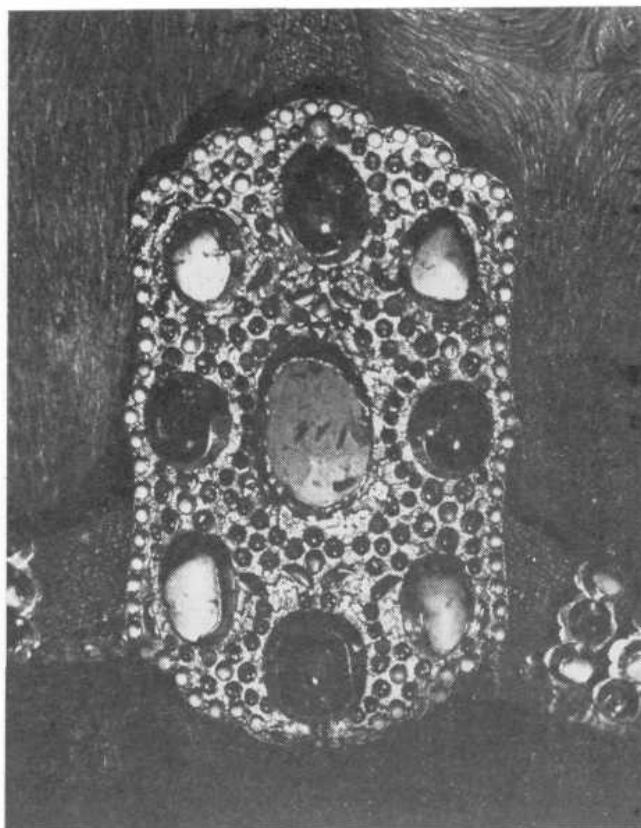
Таким образом, общность формы иранских седел коллекции Музеев Кремля должна быть объяснена не столько их общим иранским происхождением, сколько единым центром производства. Это подтверждает и ряд совпадающих признаков художественного и технического решения рассматриваемых седел. Так, оба седла имеют золотую оправу с чеканным в невысоком рельефе по канфаренному фону растительным узором. Несимметричный, свободно располагающийся по всей поверхности узор состоит из вьющихся тонких стеблей с пятилепестковыми цветами, имеющими один, два или три ряда лепестков, бутонами, косыми удлиненными листиками «ислими». Золотая оправка украшена драгоценными камнями идентичного состава — рубинами, турмалинами, бирюзой, жемчугом. Объединяющим признаком служит также наличие мелких камней и цветных стекол. Аналогичен и способ крепления драгоценных камней: крупные помещены в высокие касты, повторяющие своими очертаниями природную форму камня, многие касты приближаются к форме цветочных лепестков, разделанных специальными утолщениями. Мелкие рубины, половинки жемчуга, стекла крепятся в невысокие гладкие касты, круглые или имеющие форму косоугольного листочка. Единым является и особый композиционный прием, состоящий в наличии бордюра из крупных и мелких камней и стекол по краям отдельных конструктивных деталей.

Различие в декорировке седел выражается лишь в характере компоновки мелких камней и стекол: на оправе седла привоза 1589—1590 гг. они расположены свободно, заполняя пространство между крупными кастами; на оправе же седла привоза 1635 г. из мелких камней и стекол выложен узор вьющихся стеблей с листиками и пятилепестковыми цветами.

Две оголови и паперсть иранской работы, хранящиеся в Музеев Кремля, также упоминаются в документах XVI — XVII вв. Так, в перечне привозов посольства 1589—1590 гг. вместе с седлом значились: «Узда (то есть оголовь. — *И.В.*) и паперсть хоз чорн, опушено гзом празеленым, пряжи и наузолники и запряжники у паперсти крюки, и запряжники золоты»¹⁷. В Описи царской казны 1640 г. упоминается оголовь, присланная в дар царю в 1635 г. от кизылбашского шаха¹⁸. В Описи Конюшенного приказа 1706 г. эта узда записана более подробно: «Узда (золотая)... плащики невелики, золотые, с камнем, с изумруды и с лалы. По сторонам на плащах искорки яхонтовые и изумрудные. Меж ошейка и оголови плащ большой золотой, с лалы и с изумруды; на плаще ж искорки яхонтовые и изумрудные маленькие и бирюзки косые... А ся узда прислана к великому государю в дарех от Кизыльбашского шаха Сефии...»¹⁹.

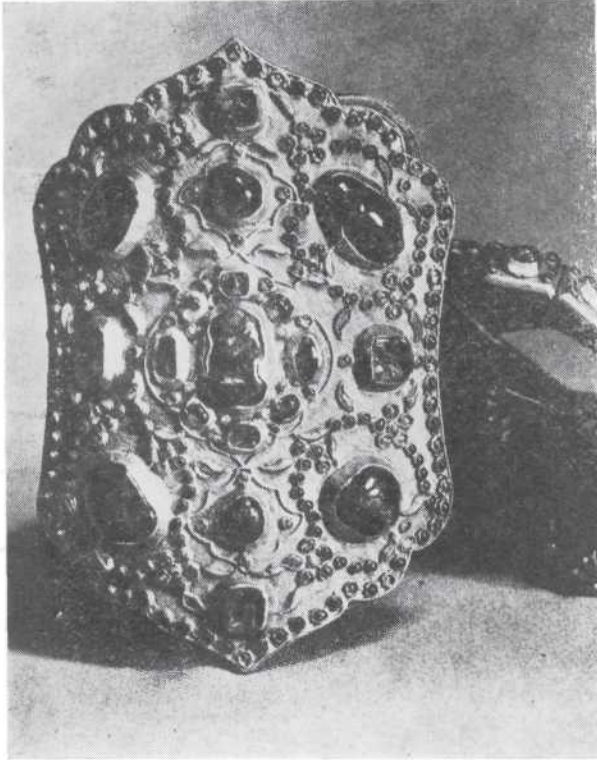
Одна из интересующих нас оголовей и составляющая комплект с ней паперсть набрана по зеленой шелковой тесьме золотыми накладками с рубинами, турмалинами и бирюзой²⁰; другая оголовь набрана по темно-красному кожаному ремню золотым набором (накладками) с рубинами, турмалинами и изумрудами²¹.

3. Оголовь. Деталь.
Иран. Конец XVI в.
Музей Кремля



Исследователи связывали ранее первую из приведенных выше оголовей с привозом 1635 г. Нам представляется возможной иная идентификация. Для доказательства этого рассмотрим более подробно обе оголови и паперсть. На них имеются большие золотые перемычки-плащи с крупными драгоценными камнями и мелкими камнями и стеклами, выложенными в цветочный узор. Рисунок мелких камней и стекол и состав драгоценных камней в каждом случае различаются. На первой оголови круглая мелкая бирюза, турмалины и красные стекла располагаются в ряд вокруг крупных кастов. Только в местах соприкосновений линий помещены пятилепестковые цветы из тех же камней и стекол. Мелкие камни и стекла находятся почти на середине расстояния между крупными кастами, объединяя их и способствуя равномерной и плотной заполненности поверхности. На перемычке-плаще другой оголови мелкая бирюза, турмалины, красные и зеленые стекла создают узор вьющихся стеблей с пятилепестковыми цветами и косо помещенными листочками. Линии этого узора свободно располагаются на фоне, оставляя незаполненные, четко выделяющиеся участки поверхности. Драгоценные камни на первом плаще-перемычке состоят из рубинов, турмалинов и бирюзы. На втором — из рубинов, турмалинов и изумрудов.

Обратившись еще раз к описанию в документах 1706 г. узды привоза 1635 г., отмечаем наличие изумрудов среди драгоценных камней,



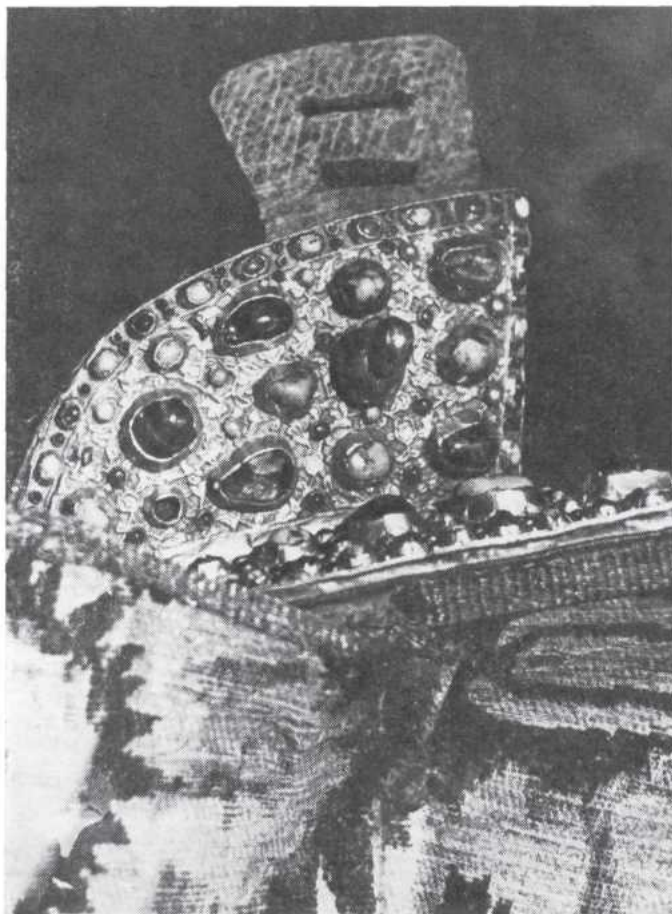
4. Оголовь. Деталь. Иран.
Первая половина XVII в.
Музеи Кремля

«изумрудных искорок», или зеленых стекол, и «бирюзок косых» — камней, составляющих определенный цветочный узор. Несомненно, это относится ко второй из рассматриваемых нами оголовей. Подтверждением этого может служить и аналогия в рисунке, создаваемом мелкими камнями и стеклами, на оправе седла привоза 1635 г. и оголови, отнесенной нами к этому же привозу.

Первую оголовь и паперсть, составляющие комплект, мы относим к более раннему времени — к привозу 1589—1590 гг. Действительно, при сравнении чеканного узора золотой оправы седла и плаща-перемычки оголови выявляется почти полное их совпадение. Одинаков и подбор камней на предметах — рубины, турмалины, бирюза; близким представляется и принцип размещения мелких камней и стекол — и в том и в другом случаях они заполняют фон. По описанию XVI в. оголовь и паперсть были набраны по зеленому кожаному ремню, с черной кожаной подложкой. В настоящее время они укреплены на зеленой шелковой тесьме. Вероятно, это результат более поздней переделки в мастерских Конюшенного приказа Московского Кремля. Можно вспомнить, что и седло этого же привоза также переделывалось. Интересно отметить, что общее цветовое решение оголови и паперсти — сочетание зеленого фона и золотых накладок — при переделке было сохранено.

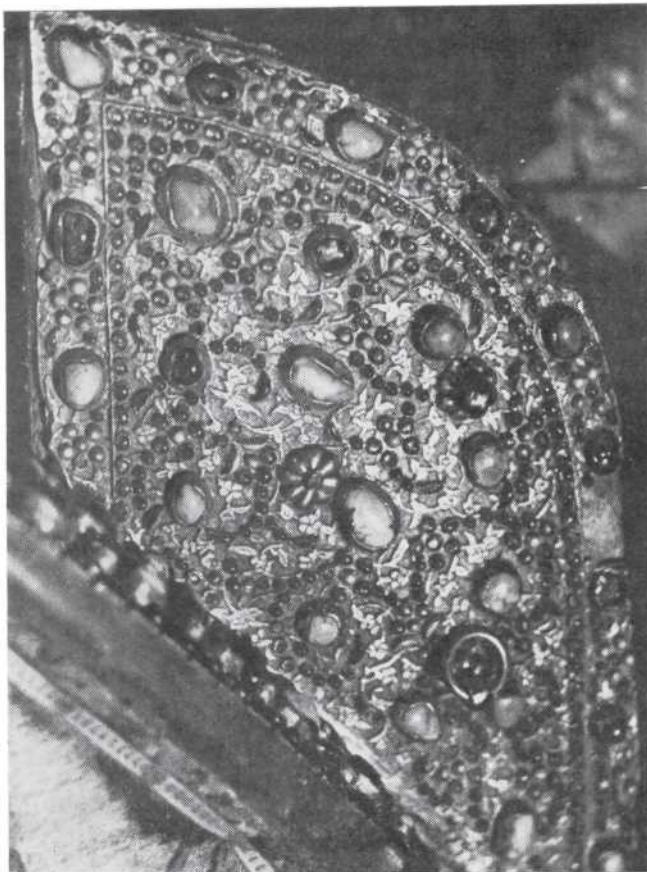
Подводя итог, можно сказать, что все рассмотренные предметы

5. Оправа седла. Деталь.
Иран. Конец XVI в.
Музеи Кремля



парадного конского убранства иранской работы могут быть сгруппированы в два комплекта — посольские привозы 1589—1590 гг. и 1635 г.

Отмечая близость художественного и технического решения этих предметов и предполагая наличие единого центра их производства, необходимо обратить особое внимание на то, что все они имеют золотую оправу с искусно скомпонованными драгоценными камнями. Это дает возможность, на наш взгляд, сузить поиски места производства, связав его с крупным ювелирным центром, и привлечь в качестве аналогий предметы иного, нежели конское убранство, назначения, но также выполненные из золота и драгоценных камней. Единственным музеем, обладающим значительной группой золотых изделий иранской работы конца XVI — XVII вв., являются Музеи Кремля, поэтому в поисках аналогий мы обращаемся к некоторым памятникам из его собрания. Это два трона, один из которых связан с привозом 1604 г. иранского посла Лачин-бека царю Борису Годунову²², а второй — с именем царя Михаила Федоровича²³; кинжал, привезенный иранским купцом Мехмет-Касимом в 1617 г.²⁴, и топорик, числящийся в Описи Большой Государе-



6. Оправа седла. Деталь.
Иран. Первая половина
XVII в. Музеи Кремля

вой казны 1687 г.²⁵. К этой же группе стилистически близки и некоторые другие памятники коллекции Музеев Кремля, ранее не связываемые с иранским искусством: чинаровый посох в золотой оправе с драгоценными камнями, принадлежавший патриарху Филарету²⁶; буйволоный рог в золотой оправе с камнями, привезенный в 1665 г. в посольских дарах Голландии и принадлежавший царю Алексею Михайловичу²⁷; два золотых мощевика с драгоценными камнями²⁸; золотые запоны на окладе Евангелия русской работы XVIII в., вклада архимандрита Мефодия в церковь Успения в Астрахани²⁹.

Все эти предметы выполнены из золота или имеют золотую оправу с проработкой канфареньем, с чеканным свободно расположенным узором, состоящим из одних и тех же орнаментальных мотивов — пятилепестковых цветов, бутонов, листиков «ислими». Объединяет их также идентичный состав драгоценных камней и способ их компоновки, использование цветных стекол, обозначение бордюром контура предметов или отдельных частей. Единым является и особый прием сочетания узора золотой оправы с цветочным орнаментом, выложенным



7. Шараф ал-Хусайни ал-Иазди.
Юноша с лютней. 1594—1595. ГЭ

мелкими камнями и стеклами. Отличает всю группу предметов и благородное колористическое решение — звучные цвета драгоценных камней на матовом золотом фоне.

При доминировании общих признаков имеются и некоторые различия. Так, на некоторых предметах с небольшими плоскостями золотой поверхности отсутствует чеканный узор, или в цветочный узор вводится еще один изобразительный элемент (пышный цветок лотоса на троне царя Бориса Годунова), или растительный чеканный узор дополняется аналогичного рисунка узором из мелких драгоценных камней и стекол. Еще одно, несколько неожиданное на первый взгляд отличие — на фоне уже знакомого растительного узора на лицевой стороне мощевика помещено изображение Распятия, а на другом мощевике — четырехконечный крест из крупных драгоценных камней.

Значительно преобладающее количество совпадающих признаков дает основание говорить о едином центре производства всей группы рассмотренных памятников. Этот центр, по-видимому, специализировался на изготовлении вещей из золота и драгоценных камней. Если вспомнить, что Иран в XVI — XVII вв. не располагал хорошо развитой местной добычей золота³⁰, а пользовался привозным (в виде иностранной валюты), то можно предположить, что данный производственный центр обладал монополией на изготовление золотых изделий. Продукцию этого центра отличает ярко выраженный репрезентативный харак-

тер, на что указывает, кроме всего прочего, источник поступления большинства предметов в Московское государство, связанный с посольскими привозами. Следует также подчеркнуть и еще одну особенность: изделия отмеченного центра нередко имели нехарактерные для иранского искусства формы и изобразительные мотивы, что, несомненно, свидетельствует об ориентации производства на экспорт. Приведенные данные позволяют предположительно отождествить рассматриваемый центр с исфаханскими придворными мастерскими «кархане», где, как известно, было сосредоточено производство предметов роскоши для шахского двора и изделий, предназначенных для вывоза в различные страны мира, в том числе и в страны с христианским населением.

Детальный и подробный разбор деятельности центра, с тщательным художественным анализом его продукции, соотнесение ее с общим развитием иранского искусства XVI — XVII вв. должны составить предмет самостоятельного исследования³¹.

¹ Музеи Кремля, инв. № К—209, К—210, К—212, К—213, К—1015.

² См.: Денисова М.М. Конюшенная казна. Парадное конское убранство XVI—XVII вв. — В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 276, 280, 281, рис. 23, 24; Кириллова Л.П. Конюшенная казна. — В кн.: Оружейная палата. М., 1964, с. 309—310; Путеводитель по выставке иранского и турецкого искусства XVI—XVII вв. М., 1960, с. 4—5, рис. 2, 3; Оружейная палата Московского Кремля. М., 1969, примеч. к № 136; По Кремлю. М., 1970, с. 229.

³ См.: Бушев П.П. История посольств и дипломатических отношений Русского и Иранского государств в 1586—1612 гг. М., 1976.

⁴ Часть их была опубликована (см.: Вельтман А. Московская Оружейная палата. М., 1860; Савваитов П. Описание старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора. СПб., 1865; Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. Вып. 1, 2. М., 1878, 1883, Кологривов С.А. Материалы для истории сношений России с иностранными державами в XVII в. — Вестник археологии и истории. Вып. 20. СПб., 1911; Успенский А. И. Столбцы бывшего архива Оружейной палаты. Вып. 1. М., 1912; Опись Московской Оружейной палаты. Ч. 1—7. М., 1884—1893).

⁵ Цит. по кн.: Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. Вып. 1, с. 22.

⁶ Памятники дипломатических и торговых отношений Московской Руси с Персией. Т. 1. СПб., 1890, с. 129—130.

⁷ Бушев П.П. История посольств и дипломатических отношений Русского и Иранского государств в 1586—1612 гг., с. 130.

⁸ Музеи Кремля, инв. № К—212.

⁹ См.: Бушев П.П. История посольств и дипломатических отношений Русского и Иранского государств в 1586—1612 гг., с. 121—144.

¹⁰ См.: Памятники дипломатических и торговых отношений Московской Руси с Персией. Т. 1, с. 13—112.

¹¹ См.: По Кремлю, с. 229.

¹² Цит. по кн.: Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. Вып. 1, с. 26—27.

¹³ Там же. Вып. 2, с. 498.

¹⁴ Музеи Кремля, инв. № К—213.

¹⁵ См. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to Present. Vol. 9. Tokyo, 1967, pi. 906a, 913a.

¹⁶ Ibid, pi. 898.

¹⁷ См.: Памятники дипломатических и торговых отношений Московской Руси с Персией. Т. 1, с. 130.

¹⁸ См.: Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. Вып. 1, с. 26.

¹⁹ Там же. Вып. 2, с. 496.

²⁰ Музеи Кремля, инв. № К—210.

²¹ Там же, инв. № К—1015.

²² Там же, инв. № Р—28.

²³ Там же, инв. № Р—29.

²⁴ Там же, инв. № ОР—208.

²⁵ Там же, инв. № ОР—188.

²⁶ Там же, инв. № ДК—840.

²⁷ Там же, инв. № ДК—263.

²⁸ Там же, инв. № МР—270, МР—2698.

²⁹ Там же, инв. № КН—1.

³⁰ См.: Кикнадзе Р.К. Из истории ремесленного производства в Иране XII—XIV вв. М., 1962, с. 47.

³¹ Некоторые положения и выводы определенного этапа исследования были сделаны нами в докладе «Группа золотых изделий иранской работы XVI—XVII вв. из собрания Музеев Кремля», прочитанном 20 сентября 1979 г. на IV Республиканской научной конференции по проблемам культуры и искусства Армении в Ереване.

Л. П. КИРИЛЛОВА

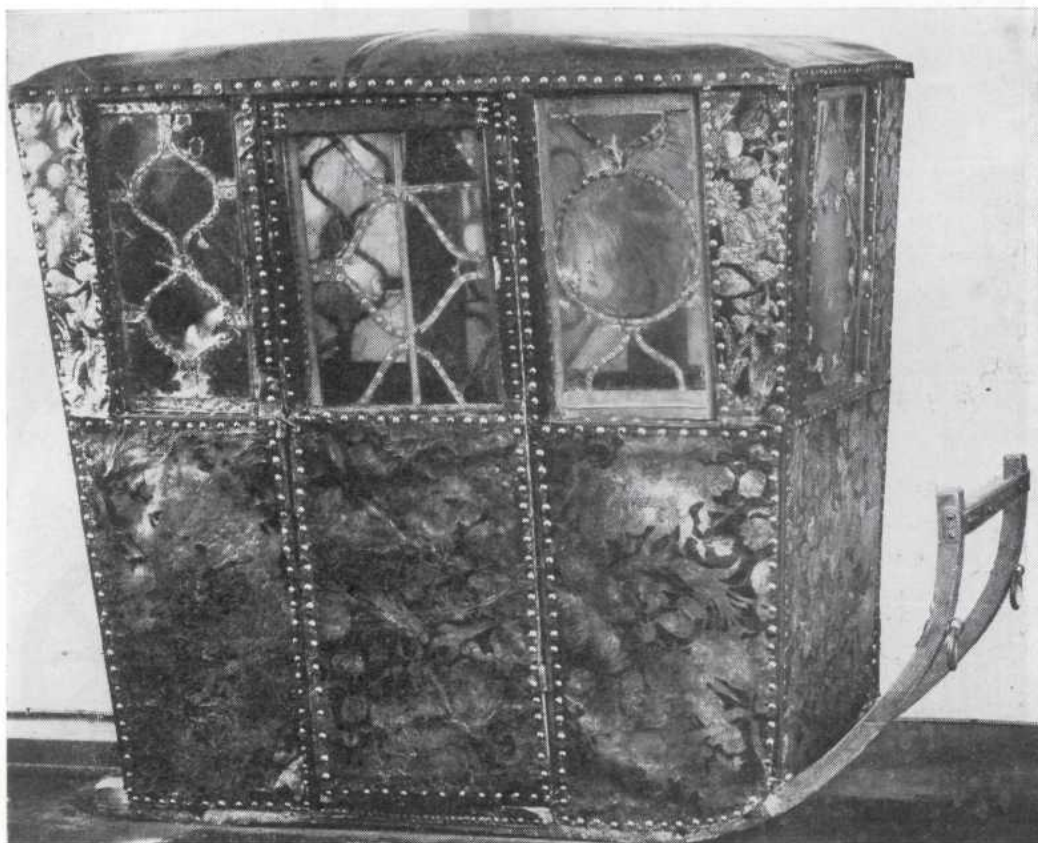
НОВАЯ АТРИБУЦИЯ ДВУХ МАЛЕНЬКИХ ЭКИПАЖЕЙ КОНЦА XVII ВЕКА

В статье предлагается новая атрибуция двух маленьких экипажей, находящихся в экспозиции Оружейной палаты. Один из них зимний¹, другой летний². Подобные экипажи XVII в. вообще очень редки, их нет ни в одном другом музее нашей страны. Зимний экипаж сохраняет древнюю традиционную форму (ил. 1). Кузов его, обтянутый красной кожей, имеет строгий и четкий силуэт, прямолинейные очертания. У летнего экипажа кузов, обитый серо-голубой кожей, суживается книзу, передняя и задняя стенки изогнуты в нижней части (ил. 2). В художественном оформлении обоих возков использованы различные приемы украшения. Обивку их покрывает тисненый рельефный позолоченный узор из крупных цветов и плодов, переплетающихся стеблей и листьев. В орнаментальную композицию введены изображения животных, орлов, экзотических птиц и грациозных фигурок путти. В характере узора обивки экипажей (и в форме летней каретки) сказались особенности стиля барокко. Кузовы возков орнаментированы также мелкими и крупными медными «пупчатыми» гвоздиками. В окна вставлена слюда, скрепленная узкими полосками олова, украшенными оловянными гвоздиками с декоративными шляпками и ажурными накладками в виде звездочек и двуглавых орлов, создающими впечатление кружева (ил. 3). Декоративное убранство дополняет внутренняя обивка из алой тафты, которая при солнечном освещении создает радужную игру бликов. Колеса и полозья возков окрашены суриком.

Устройство этих экипажей было достаточно совершенным по тем временам. Летняя каретка имеет приспособление для поворота — поворотный круг и лебязью шейку (ил. 4).

Историческая и художественная ценность возков, их техническое совершенство, а также сведения о месте, времени исполнения и принадлежность их определенному лицу отмечались в литературе, хотя отдельных исследований, посвященных им, до сих пор еще не было.

Оба экипажа впервые упоминаются в 1853 г., в книге «Древности Российского государства», где сказано, что «возки... служили для катания царских детей. По преданию они принадлежали Петру Алексеевичу»³. То же самое отмечали А.Ф. Вельтман и В.К. Трутовский⁴. Ю.В. Арсеньев без всяких обоснований дополняет, что «оба экипажа являются произведением мастеров Конюшенного приказа»⁵. В Описи Московской Оружейной палаты 1884 г. читаем пометку директора палаты Д. Д. Иванова со ссылкой на статьи М.П. Погодина⁶ и И.Е. Забелина⁷: «В 1675 году в мае боярин Артемон Сергеич Матвеев ударил челом царевичу Петру каретку маленькую. В ней трехлетний Петр I ехал на богомолье в Троице-Сергиев монастырь 19 сентября 1675 года»⁸. О возках еще в 1930 г. писала М.М. Денисова, отмечая высокохудожественное исполнение тисненого узора на обивке обоих экипажей и усовершенствованное приспособление для поворота у летней каретки⁹.



1. Зимний потешный возок. Мастерские Конюшенного приказа Московского Кремля. Конец XVII в. Музеи Кремля

В другой своей работе она указывала, что в Описи Конюшенной казны 1706 г. содержится описание детского летнего возка, в котором якобы секретарь римского посольства Лизек видел трехлетнего Петра во время выезда царя Алексея Михайловича в Троице-Сергиев монастырь в 1675 г.¹⁰ Все названные выше авторы имели единое мнение о времени создания маленьких экипажей и об их принадлежности, а именно: возки детские (летний и зимний) сделаны мастерами Конюшенного приказа Московского Кремля в 1675 г. и принадлежали трехлетнему царевичу Петру I. Затем эта атрибуция повторялась во всех изданиях по Кремлю 1950—1970 гг.

Сопоставление литературных источников и архивных документов показало, что в некоторые общепринятые, «классические» атрибуции экипажей нашей коллекции, в том числе и маленьких возков, необходимо внести существенные изменения. Следует отметить, что экипажей второй половины XVII в. сохранилось мало. Как в музеях Советского Союза, так и в зарубежных они представлены единичными экземплярами. О характере этих произведений мы знаем в основном по сохранив-

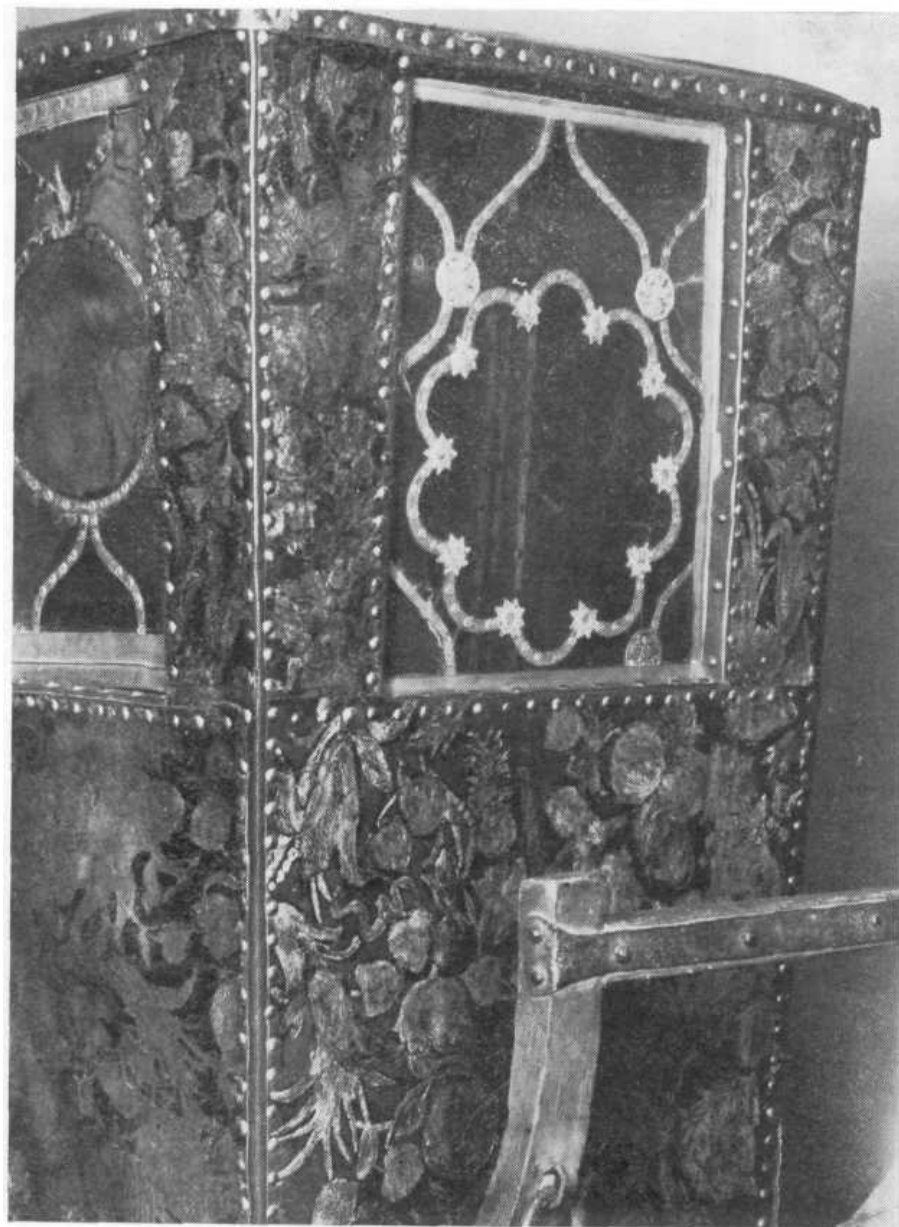


2. Летняя потешная карета. Мастерские Конюшенного приказа Московского Кремля. Конец XVII в. Музеи Кремля

шимся архивным и литературным источникам, по немногочисленным изображениям. При этом клейма и подписи мастеров на экипажах встречаются крайне редко. Нет их и на описываемых возках Оружейной палаты. Поэтому в уточнении атрибуции экипажей привлечение письменных источников и аналогий представляется особенно важным.

В поисках аналогий мы обратились к «Описи разным конюшнным вещам и казне» 1706 г.¹¹. Стилистическая близость исследуемых возков с другими экипажами XVII в., выполненными мастерами Конюшенного приказа Московского Кремля, подробные описания которых встречаются в этом документе, подтверждает, что местом изготовления и летнего и зимнего возков являются те же мастерские¹². Все названные в Описи экипажи обиты кожей, покрытой позолотой и расписанной разными красками — голубой, серой и красной; орнаментированы крупными и мелкими медными гвоздями; в окна вставлена слюда. Все это присутствует и в исследуемых экипажах.

Кожаная обивка летней каретки и зимнего возка, по всей вероятности, испанского производства XVII столетия. В это время такого рода



3. Зимний потешный возок. Деталь

обивка для экипажей изготовлялась и непосредственно в Кремле и привозилась в Москву из зарубежных стран — Испании, Италии и Голландии. Тисненым рельефным узором, составленным из крупных цветов и листьев, украшались главным образом кордовские (Испания) кожи¹³. Изображались здесь также вазы, арабески, путти, фигуры животных и экзотические птицы. Узор чаще всего покрывался позолотой. Голландские обои и обивки, в отличие от испанских и итальянских, имели более



4. Летняя потешная карета.

Деталь (поворотный круг и лебязья шейка)

спокойный и менее рельефный узор. Характер узора на обивке наших экипажей ближе всего к испанским образцам.

Как уже отмечалось, при определении времени изготовления и принадлежности летней каретки авторы всех предшествующих публикаций опирались на работы И. Забелина и М. Погодина, в которых приводится упоминание Лизека, что в числе роскошных экипажей богатого царского поезда «следовала маленькая, вся испещренная золотом карет-

ка младшего князя (трехлетнего Петра Алексеевича)... в четыре лошадки пигмейной породы; по бокам шли четыре карлика и такой же сзади верхом на крохотном коньке...»¹⁴. Однако у Погодина приводится подробное описание Лизеком этой каретки, на которое исследователи не обратили должного внимания: «1675 года в мае, боярин Артемон Сергеевич Матвеев ударил челом царевичу Петру каретку маленькую... вместо железа круг колес — медь вызолочена; да круг кареты стекла хрустальные; а на стеклах (стенках. — *Л.К.*) писаны цари и короли всех земель; в той карете убито бархатом жарким; а в ней рези, а круг кареты бахромы золотные»¹⁵. При сравнении этого описания с маленьким летним экипажем становится очевидной их неидентичность. Изображенные на каретке путти вовсе не похожи на «царей и королей всех земель». Оконца закрыты слюдой, а не хрустальными стеклами, колеса окованы железом, в то время как в публикации М. Погодина отмечено, что у каретки Петра I ободья на колесах из золоченой меди.

Что касается зимнего возка, то никаких доказательств принадлежности его трехлетнему Петру в ранее названных работах вовсе не приводится. Совершенно очевидно, что перечисленные литературные источники не дают оснований приписывать принадлежность этих возков малолетнему Петру I. Установить время изготовления и принадлежность возков помогли описи Конюшенной казны 1706, 1711, 1727, 1729, 1743 и 1747 гг., «Приходные и расходные книги денежной казне XVII века» и челобитные мастеров Конюшенного приказа 80—90-х гг. XVII в., хранящиеся в ЦГАДА.

Уже упоминавшаяся самая ранняя, полностью сохранившаяся «Опись разным конюшнным вещам и казне» 1706 г.¹⁶ является, по существу, основным учетным документом Конюшенной казны. Она дает полный перечень конского убранства и экипажей богатой царской конюшенной казны, хранившейся в «палатах» Конюшенного приказа Московского Кремля. В Опись внесены экипажи, изготовленные в основном в мастерских приказа, а иногда и в других художественных мастерских Московского Кремля, а также поступившие в Россию через торговых представителей или в качестве дипломатических даров. Эту Опись можно считать самым ранним сохранившимся каталогом экипажей Оружейной палаты. В Описи перечисляются находившиеся на кремлевском Каретном дворе в конце XVII — начале XVIII в. различные по типу и назначению экипажи русской и иностранной работы. В числе экипажей, занесенных в Опись, названо восемьдесят четыре, возка — запасных, детских, теплых, потешных, постельных, крестовых и панихидных. Почти все они датированы XVII столетием. Однако среди них возки, принадлежавшие малолетнему Петру, не обозначены. Нет их и в разделе «убылых вещей» той же Описи. Упоминаний о возках малолетнего Петра не встречается ни в одном документе архива Оружейной палаты. Однако в «Описи разным конюшнным вещам и казне» 1706 г. существуют достаточно подробные описания двух маленьких возков, совпадающие до деталей с исследуемыми экипажами. Принадлежали они не Петру I, а совершенно другим лицам: «Возок потешной, новой... царевича и великого князя Алексея Петровича... назади и наперед того воска орлы, люди писаны золотом по голубой земле;

по сторонам по два куба с травами; верх обит кожей червчатую, а по коже писаны травы розными красками, гвоздми обит медными пупчатыми, а каймы гвоздми мелкими. Стан и колеса крашены суриком. А в нем: подбито вверху стамедом¹⁷ алым з голуном толковым лазоревым гвоздми медными, а стороны и двери обиты кожей червчатой...»¹⁸. Сопоставление этого описания с летней «кареткой» обнаруживает почти полное их соответствие, расхождения лишь в некоторых деталях. Так, в документе отмечено: «...верх обит кожей червчатой, а по коже писаны травы розными красками... <...> ...в нем подбито ...стамедом алым». Верх же у исследуемого летнего экипажа обтянут тисненой кожей приглушенного голубого цвета, а внутри он обит алой тафтой. Эти несовпадения можно объяснить только тем, что экипаж Оружейной палаты неоднократно реставрировался. Действительно, об этом свидетельствует хранящаяся в ЦГАДА переписка дирекции Оружейной палаты «Об исправлении в 1834 году в Оружейной палате старинных экипажей»¹⁹ и «Об исполнении приказаний императора Николая I от 21 октября 1834 года по Оружейной палате. О починке двух маленьких карет, находящихся в палате»²⁰. Из этих документов видно, что на исправление четырнадцати экипажей Оружейной палаты, в том числе и двух маленьких, «было отпущено 3522 рубля из капитала, составлявшего из поступающих с бывших коннозаводческих крестьян оброчных денег... и кроме того отпущено разного бархата 60 аршин, необходимого, нужного на приведение сих экипажей в настоящий вид, таковой бархат... из оставшегося за уборкою от большого Кремлевского Дворца...»²¹. Особенно интересен документ, в котором излагается перечень работ по реставрации двенадцати карет Оружейной палаты и двух маленьких возков: «...приведение всех экипажей в настоящий вид как-то: обивка оных внутри и снаружи, починка ремней, поднятие кузовов на свои места, приделка... колес и некоторых резных украшений, вычищение пемзою экипажей, ровно золоченой бронзы и исправление всего того, что принадлежать будет к каретному мастерству...»²². По-видимому, во время этой реставрации у летнего возка и были заменены кожа на крыше и внутренняя обивка. Кроме того, уже в «Описи вещам Московской Оружейной палаты» 1835 г. отмечено, что летняя каретка «внутри выложена красною тафтой»²³. Следовательно, существующее мнение о том, что летний возок принадлежал Петру I, неверно: владельцем его был сын Петра, царевич Алексей.

Опись 1706 г. не только устанавливает принадлежность летнего возка царевичу Алексею Петровичу, но определяет и время его исполнения. Здесь летний возок обозначен как «потешной, новой» и записан в разделе под заголовком «Да сверх прежних переписных книг 197 году (1689. — Л.К.) явилось вновь»²⁴. Следующая переписная книга Конюшенной казны была составлена в 1692 г.²⁵. Отсюда следует, что летний экипаж мог быть сделан в период между этими двумя датами, то есть в 1690 — 1692 гг., для царевича Алексея Петровича, которому в это время было около двух лет.

О другом исследуемом нами зимнем экипаже в Описи 1706 г. сказано: «Возок маленькой, слюденной, потешной... верх на нем: писаны орлы и люди на конех и пешие и птицы. Двери на обе стороны ростворенные,

вне обито кожую золоченую с травы, семь окончин слюденых... Наверху четыре маковицы. В нем обито сукном красным. А полозья крашены суриком». Далее сообщается, что «по переписи 200 году (1692. — *Л. К.*) того воска в казне нет... а по скаске казначея Федора Селиверстова, Дорофея Микулина тот возок взнесен вверх в комнаты великому государю, царю, великому князю... Иоанну Алексеевичу...»²⁶. Этот возок упоминается и во всех последующих описях Конюшенной казны — 1711, 1727, 1729, 1743 и 1747 гг.²⁷, — что позволило проследить, как изменялся его облик на протяжении этого периода. Так, в Описи 1706 г. отмечено, что четыре маковицы на возке поломаны и «нет двух окончин»²⁸, в Описи 1711 г. зафиксировано, что «в нем проломлено наверху... и возок ще ветх»²⁹. Во всех следующих описях Конюшенной казны — 1729, 1743, 1747 гг. — помимо уже названных утрат указано, что «двери и маковицы не сохранились, да Краснова сукна нет»³⁰. Зимний возок реставрировался в 1834 г.³¹. На основании уже изложенных ранее документов можно считать, что он был приведен в «настоящий вид», обивался «внутри и снаружи». Повидимому, в это время были проведены следующие работы: реставрирована кожаная обивка; вставлены два слюдяных оконца; потолок, стенки и сиденья обтянуты алой тафтой. В тех же документах имеется указание, что для этих целей были закуплены: тафта, тесьма, слюда для оконных рам и дверей и другие материалы³². По всей вероятности, крыша возка и новые дверцы были сделаны в более раннее время. Но эти реставрационные работы не нашли своего отражения в документах. В описях Московской Оружейной палаты 1835 г.³³ и 1884 г.³⁴ возок уже описан в том виде, который он приобрел в результате перечисленных выше утрат и переделок. Последние реставрационные работы проводились в 1959—1960 гг. Протоколы реставрации этих лет отмечают, что подлинная кожаная обивка сохранилась целиком лишь на правой стенке возка (ил. 5) и частично на левой; крыша, передняя и задняя стенки, полностью утратившие подлинную обивку, были обтянуты гладкой коричневой кожей. В 1959—1960 гг. по образцу сохранившейся обивки на передней и задней стенках кузова, а также на большей части левой стенки была сделана новая кожаная обивка, украшенная тисненым узором, который по композиции и в трактовке деталей имеет большое сходство с узором на обивке XVII в.

Сопоставление зимнего экипажа с описанием потешного возка в документе 1706 г. с учетом тех изменений, которые произошли с ним в результате воздействия времени и реставраций, обнаруживает их полное совпадение³⁵. Следовательно, содержащиеся в описи 1706 г. сведения о принадлежности памятника относятся к зимнему возку Оружейной палаты.

«Опись разным конюшнным вещам и казне» позволяет примерно определить и время изготовления зимнего экипажа. В ней встречаются ссылки на несохранившиеся описи Конюшенной казны 1688, 1689, 1692 гг. Из этих ссылок выясняется, что в первых двух описях зимний возок не значится³⁶, а с 1692 г. сказано, что экипаж был «взнесен вверх в комнаты» царя Иоанна Алексеевича, может быть, для его дочери Екатерины, которой, как и царевичу Алексею, было около двух лет³⁷. Значит, зимний экипаж тоже был сделан между 1690 и 1692 гг.



5. Зимний потешный возок. Деталь кожаной обивки

Оба экипажа в описях названы «потешными», да и трудно представить, чтобы двухлетних детей отправляли в путешествие без сопровождения взрослых. Слуги или кормилицы не могли разместиться в столь маленьком экипаже. Как это отмечали еще В.К. Трутовский и Ю.В. Арсеньев, потешные экипажи находились при царских комнатах³⁸ и предназначались для детских игр. Следовательно, их не могли использовать во время церемониальных процессий, хотя в литературе нередко высказывалась мысль об употреблении наших возков во время выездов царской семьи.

Таким образом, оба потешных экипажа были выполнены в одно время, между 1690 и 1692 гг., неизвестными пока мастерами Конюшенного приказа Московского Кремля и принадлежали малолетним детям Петра и Ивана Алексеевичей. Они являются первоклассными произведениями декоративно-прикладного искусства второй половины XVII в. и дают представление о форме и конструкции экипажей этого периода.

¹ Музей Кремля, инв. № К—1 (см.: Экипажи XVI—XVIII веков. Каталог выставки. Авт. вступительной ст. и сост. Л.П. Кириллова. М., 1985, кат. №4).

- ² Музеи Кремля, инв. № К—2 (см.: Экипажи XVI—XVIII веков, кат. № 3).
- ³ Древности Российского государства. Отд. 3. М., 1853, с. 23—24.
- ⁴ См.: Вельтман А.Ф. Московская Оружейная палата. М., 1860; Арсеньев Ю.В., Трутовски й В.К. Путеводитель по Оружейной палате. М., 1914, с. 276.
- ⁵ Арсеньев Ю. Обзор собрания Московской Оружейной палаты. — В кн.: Художественные сокровища России, № 9—10. Спб., 1902, с. 225.
- ⁶ См.: Погодин М. Рождение и детство Петра Великого. — В кн.: Русский архив. Т. 10. М., 1872, с. 2054—2055.
- ⁷ См.: Забелин И.Е. Троицкие походы русских царей. — ЧОИДР. Кн. 5. М., 1847, с. 35.
- ⁸ Опись Московской Оружейной палаты. Ч. 6. Кн. 5. М., 1884, с. 188—189 (экземпляр Описи с пометкой Д.Д. Иванова хранится в отделе фондов Музеев Кремля).
- ⁹ См.: Денисова М.М. Экипажи. М., 1930.
- ¹⁰ См.: Денисова М.М. Конюшенная казна. Парадное конское убранство XVI—XVII веков. — В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 298.
- ¹¹ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, д. 1022.
- ¹² Вот эти описания: «Карета... обита кожей, писанной темными серыми красками... Делана та карета на Москве во 191 [1683] году...»; или: «Карета... обита кожей, писана розными красками... с медными з гвоздми... одни болшие, другие середние пупчатые... Делана... карета на Москве во 192 [1684] году...»; «Возок новой, сверху обит кожей красною... сделан на Москве во 197 [1689] году...»; «Коляска... с лица на ящике и двери по голубой земле писаны травы золотом...». Интересно и такое описание: «Карета... обита кожей... передняя и дверная оконницы слюденые... Делана в Конюшенном приказе во 195 [1687] году» (ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, д. 1022, л. 400—403, 414, 429, 445).
- ¹³ Кордова, Барселона, Севилья, Вальядолид — центры производства кожаных обоев, обивок для экипажей и мебели в XVII столетии в Испании. За рубежом испанские кожи называли кордовскими. Сохранились сведения, что такие кожи изготовлялись в XVII в. и в арабском городе Гадамесе.
- ¹⁴ Забелин И.Е. Троицкие походы русских царей, с. 35.
- ¹⁵ Погодин М. Рождение и детство Петра Великого, с. 2054—2055.
- ¹⁶ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, д. 1022. Составителем Описи был стольник Ф.С. Бутурлин «с товарищи». В Описи насчитывается 569 листов с оборотами. Полностью она никогда не издавалась. Выдержки из нее были опубликованы: Викторов А.Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. Вып. 2. М., 1883; Денисова М.М. Конюшенная казна. Парадное конское убранство XVI—XVII веков. Подробнее об Описи 1706 г. см.: Кириллова Л.П. К истории Конюшенного приказа XVII в. по «Описи разным конюшенным вещам и казне» 1706 г. — Археографический ежегодник за 1980 год. М., 1981, с. 172—179.
- ¹⁷ Стамед — ткань типа сукна.
- ¹⁸ ЦГАДА, ф., 396, оп. 2, ч. 2, д. 1022, л. 456, 456 об.
- ¹⁹ Там же, д. 1538.
- ²⁰ Там же, д. 1537.
- ²¹ Там же, д. 1538, л. 1, 2, 7.
- ²² Там же, д. 1637, л. 12.
- ²³ ОРГП Музеев Кремля, ф. 1, д. 4, л. 874. Летняя каретка реставрировалась ив 1959 г. Работа велась опытным специалистом М.Л. Петровой под руководством членов Реставрационного совета Оружейной палаты Ф.Я. Мишукова, Н.Н. Померанцева, М.А. Александровского и Г.Н. Томашевич. Была размягчена и укреплена старая кожа; большая часть передней стенки обита новой серой кожей, на которой воспроизведен старый узор; возобновлена позолота, промыта тафта.
- ²⁴ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, д. 1022, л. 453, 457.
- ²⁵ Там же, л. 1. Книга составлена думным дворянином Степаном Богдановичем Ловчиковым и дьяком Молчановым.
- ²⁶ Там же, л. 452 об.
- ²⁷ Там же, д. 1023, л. 539 об., 540; д. 1259, л. 888; д. 1260, л. 68; д. 1264, л. 806, 865, 865 об., 866.
- ²⁸ Там же, д. 1022, л. 452 об.
- ²⁹ Там же, д. 1023, л. 540.
- ³⁰ Там же, д. 1260, л. 68; д. 1264, л. 806, 866.

³¹ Там же, д. 1537, л. 12.

³² Там же, л. 7—12.

³³ ОРГП Музеев Кремля, ф. 1, д. 4, л. 874.

³⁴ См.: Опись Московской Оружейной палаты. Ч. 6. Кн. 5, с. 188.

³⁵ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, д. 1022, л. 363.

³⁶ В основу Описи 1706 г. была положена не сохранившаяся ныне, составленная стольником Ефимом Кондыревым Опись Конюшенной казны 1688 г. В описи 1706 г. содержатся также ссылки на недошедшие до наших дней другие описи Конюшенной казны 1689 и 1692 гг. (см.: Кириллова Л.П. К истории Конюшенного приказа).

³⁷ Екатерина Иоанновна (1691—1723) — дочь Иоанна Алексеевича, впоследствии герцогиня Мекленбургская, жена герцога Карла Леопольда.

³⁸ См.: Арсеньев Ю.В., Трутовский В.К. Путеводитель по Оружейной палате, с. 276.

А.В. ГРАЩЕНКОВ

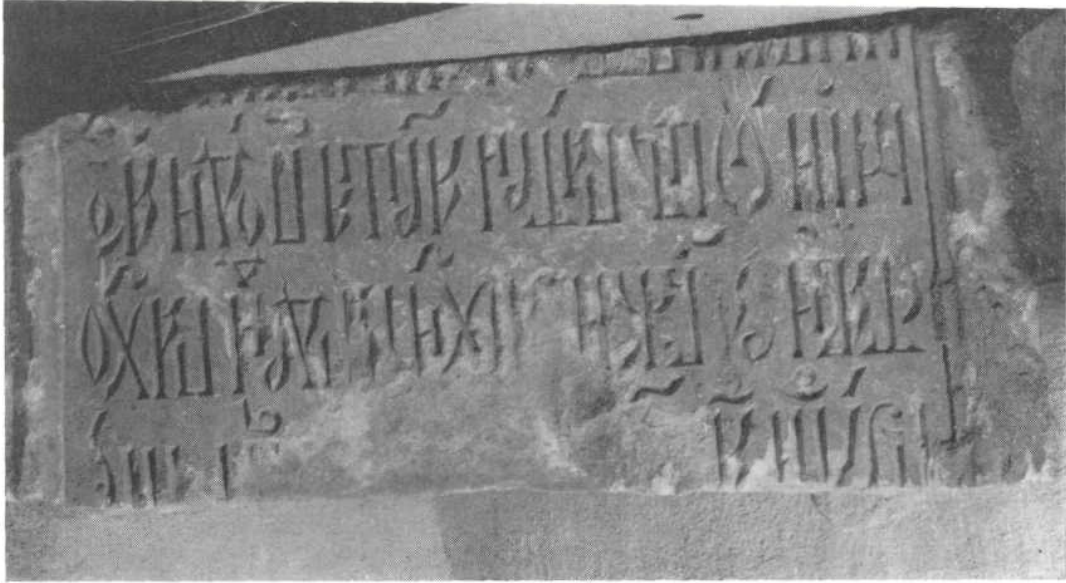
ДВЕ МЕМОРИАЛЬНЫЕ ПЛИТЫ ИЗ ДРЕВНИХ МОНАСТЫРЕЙ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

Во время разборки ранее не исследовавшегося фонда архитектурных деталей Государственных музеев Московского Кремля в числе прочих находок наше внимание привлекли две белокаменные мемориальные плиты с надписями конца XVII в. и начала XVIII в.

Белокаменные надгробия с надписями уже служили предметом изучения как советских, так и дореволюционных исследователей¹. Наиболее полной и фундаментальной работой по праву считается «Свод надписей» В.Б. Гиршберга. К сожалению, эта работа осталась незавершенной и хронологически публикация памятников доведена лишь до середины XVII в. Этот пробел в какой-то мере восполняется данной работой.

Одно из надгробий дошло до нашего времени в виде фрагмента. Это белокаменная плита прямоугольной формы, окантованная по краям профилированной рамкой. Длина плиты 30 см, ширина 68 см, толщина 21 см, высота строк 6,8 см. Текст занимает всю лицевую плоскость доски. Надпись резана вглубь, вязью, в трехгранновыемчатой технике. Верхняя часть плиты сбита, нижняя стесана (крайне грубо и небрежно). От надписи уцелело всего три строки. Из-за большой выбоины верхняя строчка сохранилась фрагментарно (ил. 1): «... // ИУЛИА ...ПРЕ//СТАВИС РАБ БЖИ АРХИМАНДРИТ ПАХО//МИИ ОЦЬ ПАТРИАРША ПОДДИАКО...». Надпись резана глубоко и четко. Тщательно обработана каждая буква, каждая грань. Это создает живописную игру светотени. Чувствуется рука опытного мастера. К сожалению, строки с указанием даты смерти утрачены. Тем не менее, руководствуясь наблюдением В.Б. Гиршберга, что во второй половине XVII в. «шрифт уплотняется, становится более «жирным» и глубоким, что придавало ему некоторую живописность», а тексты «становятся многословнее, заполняя почти всю плоскость камня»², можно датировать памятник второй половиной XVII в. Наличие профилированной рамки также позволяет отнести плиту к этому времени, так как характерный для середины XVII в. жгутовый орнамент к концу столетия становится менее употребительным и заменяется чаще всего рельефным растительным орнаментом или рамкой.

Содержание текста позволяет датировать плиту еще точнее. В «Списках иерархов» П. Строева упоминается архимандрит Пахомий «слепой на покое в Чудове, 25 декабря 1677 года»³. Жить «на покое» означает находиться «не у дел», «в отставке»⁴. Неизвестно, сколько продолжался «покой» архимандрита Пахомия, но вряд ли очень долго. Следовательно, захоронение Пахомия можно отнести к концу 70-х — началу 80-х гг. XVII в. При внимательном изучении текста вызывает удивление необычная формулировка: «преставился раб божий... отец...». Среди просмотренной литературы формулировки, аналогичной плите Пахомия, не встретилось ни разу. Это тем более удивительно, что в церковной иерархии чин поддиакона (или иподьякона) самый низший — он всего лишь



1. Надгробная плита. Фрагмент. Камень, резьба.
Конец XVII в. Музеи Кремля

служба при архиерее и даже не имеет священной степени⁵. Можно предположить, что «патриарша поддиакон», именно из-за близости к владыке, имел значительный вес и влияние. Вот почему его отец удостоился почетного «покоя» в кремлевском Чудовом монастыре, а в тексте появилось уточнение, что это не просто архимандрит, а отец патриаршего служителя.

Вероятно, плита находилась на территории Чудова монастыря до начала XVIII в. В 1722 г. в целях упорядочения церковных кладбищ Петр I повелел надгробные плиты «опускать вровень с землею... которые же камни неудобно так разместить, употребить их в строение церковное». Последующим указом, от 1723 г., было запрещено хоронить на городских погостах лиц незнатного происхождения, а после чумы 1771 г. похороны при городских церквях были окончательно запрещены. В результате всех этих мер «камни, особенно древние и старые, были мало-помалу употребляемы на постройки»⁶. Видимо, подобная судьба постигла и плиту архимандрита Пахомия: во время ремонтных работ она попала в фундамент собора Чудова монастыря. При подгонке в кладку была наспех стесана «лишняя» часть плиты. Этим и объясняются следы грубой стески. После разборки Чудова монастыря, в 1929 г., плита попала в котлован строящегося здания бывшей Военной школы имени ВЦИК (1932—1934), в дальнейшем Кремлевского театра. В июле 1969 г. «на территории стройки в Кремлевском театре в слое белокаменного и кирпичного щебня верхних штыков найдено несколько обломков надгробных плит. Среди них плиты с веревочным орнаментом,

орнаментикой из врезных треугольников, надписями»⁷. Одним из этих обломков была плита архимандрита Пахомия.

Вторая обнаруженная нами плита (памятная к захоронению игуменьи Варсонофии) находилась в стене собора Вознесенского девичьего монастыря, около его южных дверей⁸ (ил. 2). Ее дореволюционные публикации неполны, умалчивают об орнаменте, а также имеют досадные ошибки в аннотациях⁹.

Плита представляет собой квадратную белокаменную доску размером 88X88X17 см. На ней оброном резана надпись в семь строк: «1709 ГО ГОДУ ИЮЛЯ В 4 ДЕНЬ ПРЕС//ТАВИСЯ РАБА БЖИЯ СЕЯ ОБИ//ТЕЛИ СХИМОНАХИНЯ ИГУМЕНИ//Я В...НОФИЯ А ТЕЗОИМЕНИТСТВО ЕЯ // АВГУСТА 22 ДЕ. А ЛЕТ ЖИТИЯ ЕЯ 72. // А ВО УПРАВЛЕНИИ ЕЯ ВО ИГУМЕНИЯХ БЫЛО 24 ЛЕТА». По боковым сторонам плиты вырезан сочный орнамент из листьев аканта с закрученными наподобие волют завитками. Стебли и листья орнамента сильно выступают из плоскости плиты, приобретая скульптурные формы. В навершии плиты стебли переходят в жгуты, перехватывающие в поясе двух летящих ангелов. Ангелы ногами упираются в завитки орнамента, как бы раскачиваясь на гибких, упругих стеблях. Они держат овальный геральдический щит с рельефно выступающими над плоскостью краями. Поле щита гладкое. В нижней части плиты как символ смерти вырезан череп со скрещенными костями. Кости переходят в стебли орнамента. Орнамент от надписи ограничен узкой рамкой.

В надписи плиты заметна геометричность, несколько смягченная округлыми контурами букв. Числа от текста отделены рельефными точками. Строчки расположены несимметрично. Так, вторая и третья строчки заходят на рамку; в шестой строке, несмотря на то, что интервалы между буквами предельно сокращаются, а сами буквы сужаются, слово «было» задевает рамку; последнюю строку мастер вынужден был вырезать мелкими буквами прямо на рамке, впритык к изображению черепа. Все это может служить доказательством того, что орнамент с ангелами и надпись выполнены разными мастерами. Подобная традиция существовала еще с XIV в.¹⁰

Из опубликованных надгробий похожий орнамент встречается на плите 1696 г. Прасковьи Ивановны Сукиной в Троице-Сергиевом монастыре¹¹. Однако орнамент этой плиты более схематичен и сдержан, в нем большое внимание уделяется волютам. На кремлевской плите живописность и динамика, присущие стилю барокко, проявляются с большей свободой.

Из надписи на плите следует, что она является мемориалом игуменье Вознесенского девичьего монастыря Варсонофии, умершей 4 июля 1709 г.¹² Варсонофия принадлежала к древнему и прославленному роду Бутурлиных. Их родоначальником считается Иван Андреевич Бутурля. При первых великих московских князьях Бутурлины играют незначительную роль и выдвигаются лишь в княжение Василия Ивановича. В царствование Ивана Грозного Бутурлины участвуют в Ливонской войне. В Смутное время они защищают Русские земли от интервентов. Наибольшего влияния Бутурлины достигают при Алексее Михайловиче. В это время многие представители рода становятся боярами и занимают



2. Мемориальная плита. Камень, резьба.
Начало XVIII в. Музей Кремля

высокие придворные и военные должности. Более всех был приближен к царю Василий Васильевич Бутурлин (скончался в 1665 г.), возможно, близкий родственник Варсонофии по отцовской линии. Именно ему было поручено возглавить посольство к Богдану Хмельницкому для переговоров о воссоединении Украины с Россией. В дальнейшем Бутурлины принимали активнейшее участие в петровских преобразованиях. Ближайшим сподвижником Петра был Иван Иванович Бутурлин (1661 — 1738). На похоронах Петра он нес корону Российской империи¹³.

Унаследовав предприимчивость и энергию предков, Варсонофия Бутурлина за время управления монастырем проявила себя хорошей хозяйкой. Круг ее забот был разнообразен и не ограничивался административной деятельностью. Ее стараниями приобретаются новые угодья для монастыря, в частности земля в Хамовниках около Москвы-реки.

При ней в 1688 г. отлит колокол в 102 пуда весом для монастырской колокольни¹⁴. Возможно, именно благодаря энергичной хозяйственной деятельности, а также учитывая знатность рода, она удостоилась высокой чести — после смерти была погребена у южных дверей соборного монастырского храма¹⁵. Во время разборки Вознесенского монастыря в 1929 г. плита была вынута из стены и сохранена. В дальнейшем памятник попал в фонды Музеев Кремля.

Настоящая статья является первой публикацией материалов фонда архитектурных деталей Государственных музеев Московского Кремля. В дальнейшем мы продолжим публикацию эпиграфических памятников конца XVII — начала XVIII в., представляющих несомненный интерес для специалистов.

¹ См.: Мартынов А.А. Надгробная летопись Москвы. — «Русский архив», 1895, №2—8, 11; Щепкин В.Н. Описание надгробий (собрание 1-е). — В кн.: Отчет Исторического музея за 1906 г. М., 1907; Он же. Описание надгробий (собрание 2-е). — В кн.: Отчет Исторического музея за 1911 г. М., 1913; Московский некрополь. Т. 1—3. Спб., 1907—1908; Арциховский А.В. Надписи, найденные на Метрострое. — В кн.: По трассе первой очереди Московского метрополитена. М., 1936; Гиршберг В.Б. Материалы для свода надписей на каменных плитах Москвы и Подмосковья XIV—XVII вв. — НЭ. Т. 1. М., 1960, с. 3—77; т. 3. М., 1962, с. 212—277; Николаева Т.В. Новые надписи на каменных плитах XV—XVII вв. из Троице-Сергиевой лавры. — Там же. Т. 6. М., 1966, с. 207—285; Она же. О некоторых надгробиях XV—XVII вв. Загорского музея-заповедника. — СА, 1958, № 3, с. 170—179.

² Гиршберг В.Б. Материалы для свода надписей на каменных плитах Москвы и Подмосковья XIV—XVII вв. — НЭ. Т. 3, с. 217.

³ Строев П. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. Спб., 1877, с. 259.

⁴ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. М., 1955, с. 242.

⁵ См.: Энцикл. словарь. Брокгауз и Ефрон. Т. 25. 1894, с. 292.

⁶ Мартынов А.А. Надгробная летопись Москвы, с. 279.

⁷ Отчет об археологическом наблюдении в Московском Кремле 1967—1969 гг. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 20, 1969 г., д. 23, л. 41).

⁸ См.: Пшеничников А. Краткое историческое описание первоклассного Вознесенского девичьего монастыря в Москве. М., 1894, с. 119.

⁹ См. там же; Московский некрополь. Т. 1, с. 179 (здесь Варсонофия ошибочно упоминается как игуменья Воронежского монастыря).

¹⁰ См.: Гиршберг В.Б. Материалы для свода надписей на каменных плитах Москвы и Подмосковья XIV—XVII вв. — НЭ. Т. 3, с. 213.

¹¹ См.: Николаева Т. В. Новые надписи на каменных плитах XV—XVII вв. из Троице-Сергиевой лавры, с. 252—254.

¹² Интересно, что летосчисление дано по новому стилю, без указания «от Рождества Христова», как резали еще в 1702 г. (см. Плешанова И.И. Каменные надгробные плиты Псково-Печерского монастыря. — НЭ. Т. 12. М., 1978, с. 129).

¹³ См.: Русский биографический словарь. Т. «Бетанкур-Бякстер». Спб., 1908, с.541—542, 548—549,551.

¹⁴ См.: Пшеничников А. Краткое историческое описание первоклассного Вознесенского девичьего монастыря в Москве, с. 119.

¹⁵ См. там же.

И.Д. КОСТИНА

РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЕРЕБРЯНИКА
ЯКОВА СЕМЕНОВА МАСЛЕННИКОВА

В коллекции русского серебра XVIII в. Музеев Кремля находятся пять произведений, отмеченных именованным клеймом с буквами «ЯСМ» в шестиугольнике (ил. 1). Это овальное блюдо 1748 г. с кувшином-рукоомом, стакан 1749 г., невысокий напольный подсвечник с неясной последней цифрой в годовом клейме 1740-х гг. и сахарница 1749 г. с несохранившейся крышкой.

Первые четыре произведения отличаются высоким уровнем мастерства, свидетельствующим о том, что они созданы незаурядным серебряником, в совершенстве владевшим чеканкой, знавшим и технику художественного литья. Из этой группы изделий особенно выделяется блюдо¹ (ил. 2). Довольно большое, оно имеет в середине гладкую, чуть выпуклую овальную мишень, обрамленную узким пояском лаврового венка. Вся остальная поверхность дна заполнена рельефным рокайльным орнаментом. Невысокий спуск мягко переходит в борт блюда. И спуск и борт декорированы единой широкой полосой чеканного узора, в котором чередуются крупные стилизованные цветы и связки плодов. При соблюдении четкого ритма в построении узора мастер вместе с тем избегает повторов в рисунке. Каждая связка плодов скомпонована оригинально, различны сердцевинки цветов. Рисунок легок и свободен.

Лучшие мастера всегда стремились к варьированию в одном произведении одной и той же орнаментальной композиции. Мотив связок плодов и крупных цветов характерен для русского серебра конца XVII — начала XVIII в. На изделиях же 40-х гг. XVIII в. чаще встречается узор вьющегося стебля с крупными цветами, а также завитки, переходящие в ленточный орнамент с элементами плетенки — мотив, заимствованный из стиля регентства. Имело место и подражание западным преимущественно немецким, серебряным вещам XVII в. и, вероятно, даже копирование их. Орнамент со связками плодов встречается в западноевропейском искусстве периода ренессанса и барокко, но вряд ли его использование на блюде следует рассматривать как дань западному влиянию. Скорее, это обращение к уже любимым мотивам русского серебра более раннего времени. Не случайно такого рода «связки» были распространены на протяжении всего XVIII в. На первый взгляд может показаться странным сочетание на блюде уже устаревших мотивов растительной орнаментации и рокайля. Но нет ли здесь сознательного противопоставления? Блюдо предназначалось для ручной мойки кувшина, в него могла быть налита вода. Не конкретизировал ли мастер в своем сознании рокайльные мотивы? Тогда дно блюда должно восприниматься как дно водоема с раковинами и водорослями, а борт — как берег, как земля со своими щедрыми дарами. Таким образом, становится понятным соседство рокайля и старомодного для конца 40-х гг. XVIII в. узора.

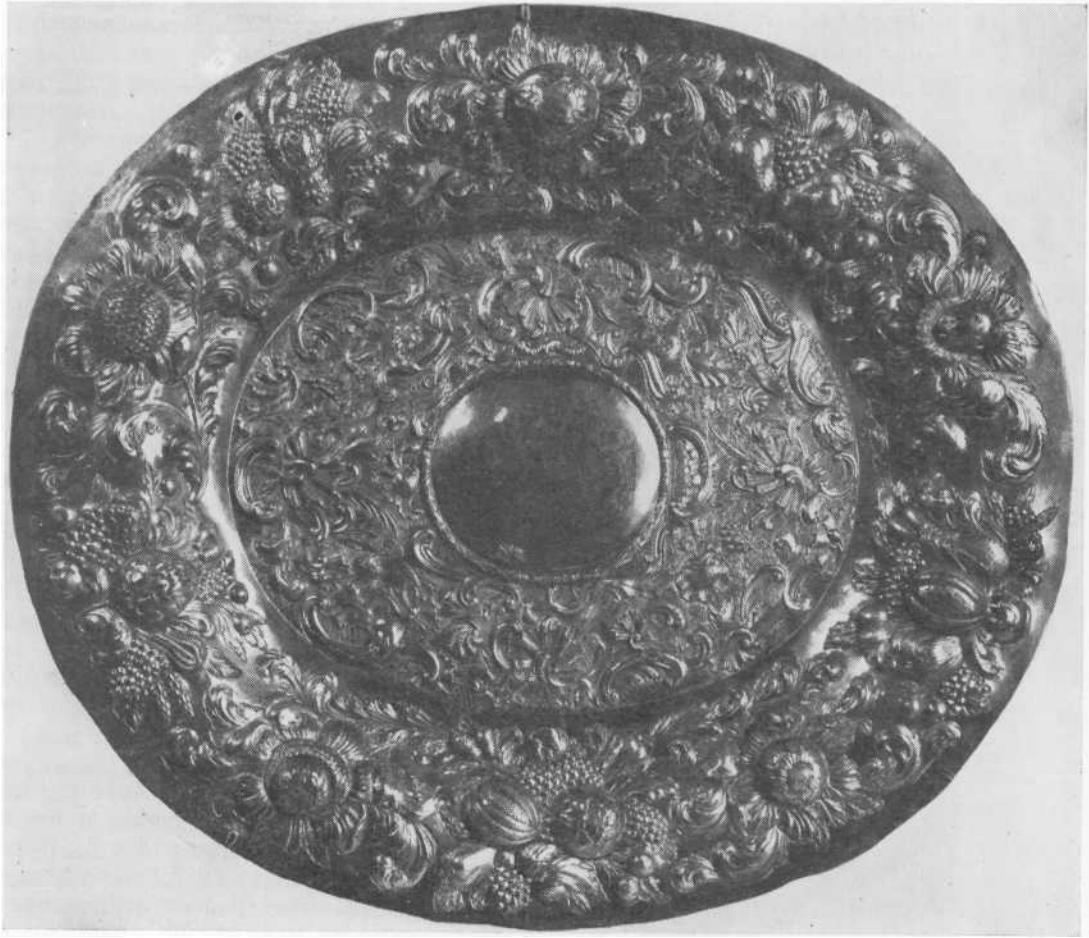
Мастерство, с которым выполнено блюдо, очень велико. Поразитель-



1. Яков Масленников.
Блюдо. Деталь
(клеймо мастера).
1748. Музеи
Кремля
2. Яков Масленников.
Блюдо. 1748.
Музеи Кремля

ное богатство чеканного рельефа от едва осязаемого до очень высокого, особенно в узоре по борту, тщательная разработка рисунка, разнообразие фактуры, продуманное нанесение позолоты. Это блюдо можно считать одним из высших достижений в искусстве русских серебряников 40-х гг. XVIII в.

Мастерство чеканщика проявилось и в стакане 1749 г.². Здесь узор расположен широкой полосой по всему корпусу. Рисунок узора несложен, однако удивляет насыщенностью орнаментальными мотивами, такими, как раковины, С-образные завитки, мини-картуши, маленькие связки плодов, трельяж, листочки. При этом каждый мотив существует в узоре самостоятельно, все они разобщены или скомпонованы из нескольких элементов, в их распределении на плоскости соблюдена симметрия. Мастер работает в чеканке низкого рельефа, обращая внимание



на четкость контура и рисунка. И опять, как и на блюде, поразительное разнообразие фактуры — кружочки разной величины, штрихи вдавленные и выпуклые, овалы, точки. Как и на блюде, чеканами проработан не только фон, но и сам узор — он как бы «расцвечен» ими. Живописный эффект усиливает частичное золочение узора.

К числу ярких произведений прикладного искусства XVIII в. принадлежит напольный подсвечник, смонтированный из литых и чеканных деталей³. Его форма восходит к аналогичным подсвечникам XVII в. В декоре преобладают орнаментальные мотивы барокко. Узор, покрывающий, за исключением тарели, весь подсвечник, отличается необычайной четкостью контуров и решен в очень низком рельефе. Исключение составляет лишь цветочный орнамент на нижней части основания. Здесь выше рельеф, мягче контур, богаче пластика (ил. 3).

Из рассматриваемой группы изделий только сахарница 1749 г. не

3. Яков Масленников. Подсвечник
40-е гг. XVIII в. Музеи Кремля



отличается высокими художественными достоинствами⁴. Эта обиходная вещь, видимо, делалась не по заказу, а для продажи. Скромная орнаментация верхней части корпуса, типичная для позднего барокко, не отличается тщательностью проработки.

Совпадение клейма «ЯСМ» с инициалами известного московского серебряника второй половины XVIII в. Якова Семенова Масленникова и высокие художественные достоинства четырех произведений, отмеченных этим клеймом, навели на мысль проверить, не является ли оно неизвестным именем этого мастера⁵. В процессе работы были просмотрены произведения Якова Масленникова в собраниях Музеев Кремля, Эрмитажа негосударственного Исторического музея — всего двадцать семь вещей 1756—1792 гг., имеющих клейма мастера. Эти произведения Масленникова отмечены клеймами с буквами «ЯМ» в сердцевидном или прямоугольном щитке. Причем на всех изделиях с прямоугольным клеймом буквы «ЯМ» разделены точкой, за исключением клейма на дарохранительнице 1756 г.⁶ (ил.4), чарке того же года⁷ и разливательной ложке для вина в виде чеканной раковины⁸. На последней вещи год в городском клейме не читается, а пробирное клеймо принадлежит Михаилу Бобровщикову, работавшему в 1754—1768 гг.⁹. Дарохранительница, чарка и разливательная ложка отличаются прекрасной компоновкой рокайльных мотивов чеканного узора и хорошим уровнем его исполнения. Дарохранительница имеет вид овальной коробки с крышкой на шарнире, увенчанной небольшим шаром с гладким крестом. Форма этой вещи характерна для сахарниц XVIII в. Не исключено, что шар с крестом были добавлены позже и первоначальное назначение вещи не культовое.

Клеймо с буквами «ЯМ» без точки в указатели русских клейм случайно не вошло, хотя начало деятельности Якова Масленникова составители отнесли к 1756 г.¹⁰. Однако уже в 1753 г. имя Масленникова значится в реестре мастеров, записавшихся к купцу Василию Кункину, который в это время имел в Москве монополию на производство культовых изделий из серебра¹¹. Очевидно, круг заказчиков и возможность реализовать свои изделия были у Масленникова недостаточны, а культовые вещи составляли весомую часть в ассортименте его работ. Продолжалось ли сотрудничество до самой смерти Кункина в 1761 г. или Масленников ушел от него раньше, можно только предполагать. Сохранившиеся произведения 1758—1760 гг. светские по назначению и имеют уже другое клеймо — буквы «ЯМ» в сердцевидном щитке¹². Не говорит ли изменение клейма о том, что мастер стал работать самостоятельно, уйдя от Кункина? В этот период были созданы такие высокохудожественные произведения, как ковш, пожалованный в 1758 г. императрицей Елизаветой Петровной Леонтию Лукьянову¹³, сахарница 1759 г.¹⁴, чайник 1760 г.¹⁵, поднос из собрания Эрмитажа (дата в городском клейме подноса не читается, но имеющееся на подносе клеймо неизвестного пробирного мастера с буквами «АГ» встречается на изделиях 1759—1763 гг.)¹⁶.

Сердцевидное клеймо Якова Масленникова стоит еще на трех изделиях, имеющих неясные годовые клейма и клейма пробирного мастера с инициалами «В.А.»¹⁷. Одно из них — блюдо с волнистым краем, украшенное по борту изящным рокайльным орнаментом, выполненным че-



4. Яков Масленников. Дарохранительница.
1756. Музеи Кремля

канкой с лицевой стороны¹⁸. В дате городского клейма на блюде читаются только первые цифры — «17». В микроскоп последняя цифра просматривается как «2». Таким образом, это блюдо выполнено, скорее всего, в 1762 или 1772 г., так как сохранившиеся произведения мастера 1780-х гг. декорированы уже в стиле классицизма. Сахарницу с крышкой в виде раковины с сердцевидным клеймом Масленникова и годовым клеймом с неясными двумя средними цифрами можно датировать 1764 или 1774 г.¹⁹. На круглом блюде из собрания Музеев Кремля, украшенном по борту чеканным вьющимся стеблем с высокорельефными крупными цветами и изображением грифона с мечом и буквами «I. I. Ч.», первые три цифры годового клейма отчетливы — «176», а последняя неясна²⁰. В микроскоп она просматривается как «7». В этом случае блюдо датируется 1767 г.

Проследить по годам чередование клейм Масленникова с буквами «ЯМ», разделенными точкой, в сердцевидном и прямоугольном щитках не представляется возможным. В 60-е гг. мастер пользовался обоими клеймами. Предположение о принадлежности этих клейм разным се-

ребряникам не подтверждается. Так, прямоугольное клеймо стоит на ковше, пожалованном императрицей Елизаветой Петровной Никифору Гулину в 1761 г.²¹. Рокайльный орнамент на стенках этого ковша повторяет в зеркальном отражении декор ковша 1758 г., отмеченного сердцевидным клеймом, идентична форма обеих ковшей, в исполнении чувствуется рука одного мастера.

Конец 50-х и 60-е гг. XVIII в. были временем расцвета творчества Якова Масленникова. Произведения этого периода отличает уверенный, свободный рисунок узора, виртуозная компоновка элементов рокайльной орнаментики, разнообразие декоративных мотивов, среди которых изображения дельфинов, двуглавых орлов, птиц, рогов изобилия, деревьев, строений. Совершенное мастерство чеканщика проявляется в овладении богатейшим арсеналом приемов. Нередко чеканный декор дополнен литыми деталями и гравировкой.

Один из шедевров Якова Масленникова — большая миска из собрания Эрмитажа²². Великолепно и овальное блюдо 1766 г., которое принадлежит к числу самых изысканных произведений из серебра XVIII в.²³ (ил. 5 и 6). Рокайльный узор на нем напоминает то языки пламени, то волну, то фантастические растительные мотивы. Высоким качеством исполнения отличаются и другие произведения мастера 1760-х гг.: ковш, пожалованный Елизаветой II Ивану Поздееву²⁴, небольшая кастрюля 1768 г.²⁵ и этого же года разливательная ложка²⁶.

Пока не выявлено ни одного произведения Масленникова с клеймом 1770-х гг. Следующее десятилетие представлено звездницей 1785 г.²⁷, глубоким гладким золоченым блюдом 1788 г.²⁸ и литургическим прибором, в который входят потир, дискос, звезда и две тарели с клеймами 1784 г.²⁹. Сюда можно отнести еще три предмета — крест, лжицу и копие, не имеющие клейм³⁰. Все перечисленные произведения поступили из фонда церковных ценностей города Серпухова и отмечены общностью рисунка орнамента и манерой исполнения. На кресте утрачены две накладные детали боковых сторон, где могли быть клейма. Все предметы литургического прибора декорированы чернью, на некоторых — накладные эмалевые дробницы, на кресте много чеканного орнамента, близкого по рисунку и пластике мотивам декора блюда Масленникова 1790 г.³¹. Распятие на кресте литое. Прибор выполнен в стиле классицизма с характерной орнаментикой, но и здесь проявился особый стиль зрелого мастера: декор предельно насыщен, фон отличается богатством резной проработки, где присутствуют не только традиционные для этого времени чешуйки, но и волны и разнообразные штрихи. Как и в ранних своих работах, мастер стремился к максимальной декоративности.

Произведения Масленникова 1780-х гг. позволяют оценить его мастерство как гравера. В композициях, гравированных на значительной плоскости изделия, соблюдены пропорции фигур. Мастер хорошо владеет линией, хотя в рисунке чувствуется некоторая скованность, а в ликах — грубоватость, особенно на тарели с изображением сцены Благовещения. Композиция «Распятие» на другой тарели гравирована свободнее: здесь мастер подробно разработал рисунок архитектурного пейзажа, широко применил косую штриховку, особенно на ликах и по

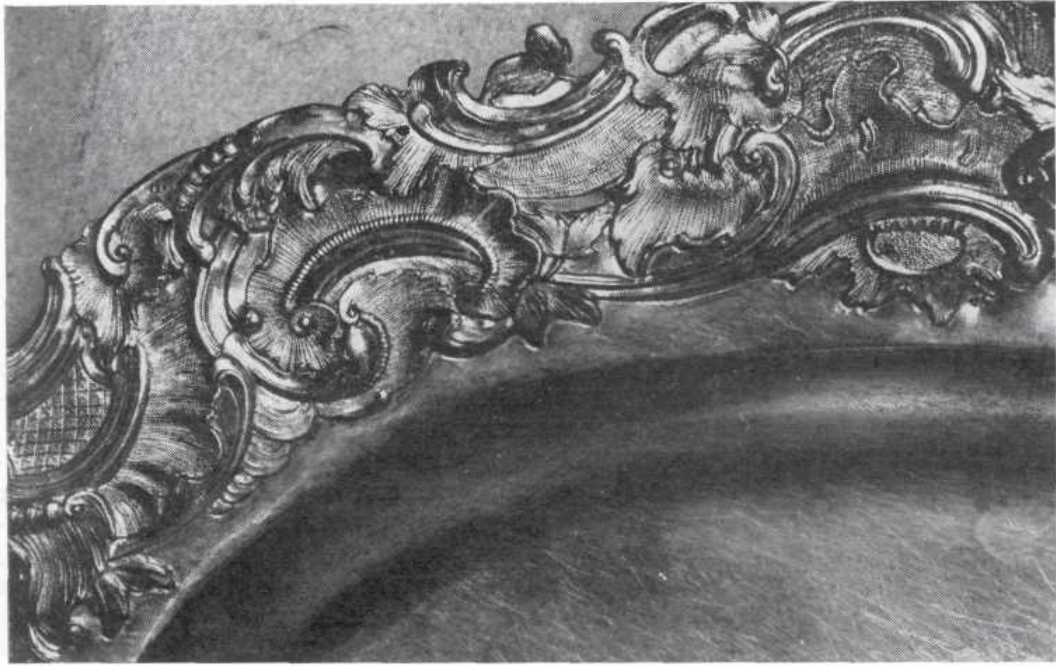


5. Яков Масленников. Блюдо. 1766. Музеи Кремля

контурам фигур. Но Яков Масленников прежде всего был орнаменталистом. Орнаментальные мотивы в его работах гравированы особенно уверенно.

Декор потира и звездич дополняют эмалевые дробницы. Вряд ли они выполнены самим Масленниковым, скорее, это работа профессионального художника-эмальера. Изображения Саваофа на обеих звездичах, без сомнения, написаны одной рукой, о чем говорит идентичность рисунка и одинаковое цветовое решение. Сравнение эмалевых изображений с аналогичными черневыми на потире 1792 г. работы Масленникова³² сходства между ними не выявило. Следует отметить, что в изделиях 1784 г. мастеру иногда изменяет чувство формы предмета. Так, тяжеловатой выглядит чаша потира, массивна и жестка четырехгранная рукоять копия. Вместе с тем формы звездич легки и изящны.

Последние известные нам работы Масленникова — два блюда и бляха от лядунки 1790 г. и потир 1792 г. Одно блюдо украшено чеканным орнаментом в стиле классицизма³³. Здесь чувствуется рука хорошего мастера, однако уровень исполнения ниже, чем в произведениях бо-



6. Яков Масленников. Блюдо. Деталь. 1766

лее раннего времени. Нет прежней четкости чеканного узора, богатства рельефа и тщательности в его проработке. Второе блюдо — с высокорельефным изображением «Богоматерь Знамение». В нем также сказывается высокое мастерство чеканщика, хотя в орнаментальном декоре борта ощущается некоторая сухость³⁴. На бляхе от лядунки из собрания Исторического музея изображена «Баталия Маккавейская», выполненная чернью очень темного тона³⁵. Рисунок композиции грамотный, но тонкостью проработки не отличается, золоченый фон штихелем проработан грубо. Потир 1792 г. сделан на достаточно хорошем уровне, но и здесь наблюдается снижение мастерства³⁶.

Сравнительный анализ произведений Якова Масленникова 1756—1792 гг. с произведениями, имеющими клеймо с буквами «ЯСМ» в шестиугольнике, выявил в них немало общего. Несомненна общность в выборе и трактовке отдельных элементов декора, характере их проработки. Например, связки плодов есть на блюде Масленникова 1766 г., причем пластика и фактура грушевидных плодов почти одинаковы с блюдом 1748 г. Заметно сходство в рисунке и проработке крупных цветов на подсвечнике 1740-х гг. и круглом блюде 1760 г. Небольшие, скомпонованные попарно листья есть в узоре многих изделий Масленникова и на подсвечнике и стакане 1749 г. Присутствующая почти на всех чеканных произведениях 1758—1768 гг. ромбовидная сетка («трельяж») есть на всех изделиях с клеймом «ЯСМ». Эти примеры можно умножить. Следует отметить, что для произведений обеих групп характерен четкий контур рисунка, многообразие орнаментальных мотивов, их умелая компоновка, богатая пластика декора. Характерно и отно-

шение к позолоте как к цвету. В том и другом случае позолота, как правило, покрывает не всю вещь, а только декор или его части, что создает живописный эффект контраста двух цветов. Стремление к живописности наблюдается и в проработке орнамента и фона чеканами, дающими разнообразный мельчайший рисунок. Мастер при помощи таких чеканов как бы «раскрашивает» узор, оттеняя различные его элементы. Это характерно для произведений обеих групп и наблюдается только у очень больших мастеров. И тут нельзя не отметить одинаково высокий уровень исполнения, который отличает блюдо и подсвечник 40-х гг. и лучшие произведения Масленникова: миску, поднос, сахарницу, чайник из собрания Эрмитажа, блюдо 1766 г. из Музеев Кремля. Таким образом, можно утверждать, что клеймо с буквами «ЯСМ» в шестиугольнике является ранним клеймом выдающегося русского серебряника Якова Семенова Масленникова.

Следовательно, начало творческой деятельности Масленникова нужно отнести не к 1756 г., как считалось раньше, а к 1748 г. Причем уже в это время он проявляет себя как высокопрофессиональный серебряник, способный создавать произведения крупных форм. По-видимому, Масленников был в числе первых русских мастеров в Москве, взявших на вооружение мотивы рококо — стиля, который только еще утверждал себя в ювелирном искусстве Москвы 40-х гг. XVIII в.³⁷. Блюдо 1748 г. — одно из ранних произведений в собрании Музеев Кремля, где использованы рокайльные мотивы. Здесь наблюдается еще только осмысление нового стиля. Однако если в произведениях Масленникова 60-х гг. XVIII в. мы видим виртуозное владение рисунком, в котором элементы орнаментики рококо органично соединены друг с другом, то в работах конца 1740-х гг. они разобщены и мастер пытается соединить их в единое целое разнообразной декорировкой фона. В этих произведениях мотивы рококо еще соседствуют с орнаментом, характерным для русского серебра XVII — начала XVIII в., и мотивами, заимствованными из стиля регентства. Такое постепенное освоение нового стиля было характерно не только для Якова Масленникова, но и для других русских мастеров, хотя не всем удалось овладеть этим стилем в полной мере даже во второй половине XVIII в.

Настоящая статья не претендует на всесторонний анализ творчества Якова Семенова Масленникова. Исследователям предстоит еще выявить истоки его мастерства и роль в развитии серебряного дела Москвы XVIII в. Безусловно, искусство такого выдающегося серебряника не могло не оказать влияния на творчество других мастеров, особенно на фабрике Василия Кункина, роль которой в истории русского (серебряного дела, по-видимому, была очень значительна. Для многих московских серебряников эта фабрика была школой мастерства, где происходил обмен не только техническими приемами обработки металла, но, главное, — творческими идеями. Кункин, несомненно, был заинтересован в высоком качестве изделий, выходявших с его клеймом. И, конечно, не один он направлял творческую деятельность мастеров своего разросшегося объединения. Можно предположить, насколько существенным был вклад таких мастеров, как Степан Калашников, Михаил Клушин, Яков Масленников. Последний мог работать и самосто-

ательно, имея собственную мастерскую. Но даже если сотрудничество с Кункиным было недолгим, роль мастера в формировании школы Кункина, очевидно, была существенна. Не случайно ряд московских изделий середины и второй половины XVIII в. во многих чертах близок произведениям Масленникова. Нельзя также исключить предположения, что сотрудничество его с Кункиным началось ранее 1753 г. Впрочем, влияние было взаимным, так как и Масленников учился у Кункина и его мастеров. Об этом говорит хотя бы владение техникой черни, которая была возрождена в Москве в мастерской Кункина.

Новые архивные материалы и дальнейший анализ сохранившихся произведений Якова Масленникова расширят наши представления о творчестве замечательного мастера и его роли в русском ювелирном искусстве³⁸.

¹ Музеи Кремля, инв. № МР—4931. Размер 67X57,5 см (см.: Шакурова Е.В., Костина И.Д., Коварская С.Я. Русское серебро XIV — начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля. Альбом. М., 1984, с. 100—101).

² Музеи Кремля, инв. № МР—4784, высота 8,5 см (см.: Коварская С.Я., Костикова Р.С., Костина И.Д. Русское золотое и серебряное дело XVIII — начала XX века. Каталог выставки. М., 1977, № 2).

³ Музеи Кремля, инв. № МР—8503, высота 80 см.

⁴ Там же, инв. № МР—4097, размер 7,2X14,8X11,5 см.

⁵ К тем же выводам пришли авторы последнего указателя клейм (см.: Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1983, с. 351).

⁶ Музеи Кремля, инв. № МР—4100, размер 15,5X19,4X16 см.

⁷ ГИМ, инв. № ОК—1365.

⁸ Там же, инв. № ОЕ-3388.

⁹ По «Указателю русских клейм» (см.: Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера, с. 251) М. Бобровщиков работал с 1755 г. Однако в собрании Музеев Кремля есть стакан 1754 г. с его клеймом (инв. № МР—1935). На изделиях встречаются клейма, имеющие точку между буквами «МБ» и без точки.

¹⁰ См.: Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков, Авт.: Гольдберг Т.Г., Мишуков Ф.Я., Платонова Н.Г., Постникова-Лосева М.М. М., 1967, с. 192; Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV—XX вв., с. 230.

¹¹ ЦГАДА, ф. 291, оп. 1, ч. 1, д. 4633. О деятельности Кункина см. статью А.М. Тереховой в настоящем сборнике.

¹² См.: Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера, с. 266, клеймо № 1044.

¹³ Музеи Кремля, инв. № МР—2072, размер 13,2X13X16,3 см.

¹⁴ См.: Бернякович З.А. Русское художественное серебро XVIII — начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1977, № 76.

¹⁵ См. там же, № 66.

¹⁶ См. там же, № 73. Автор датирует поднос второй половиной XVIII в.

¹⁷ По «Указателю русских клейм» (см.: Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера, с. 251) начало работы этого пробирного мастера — 1760 г., однако в Музеях Кремля есть изделия с его клеймом 1759 г.

¹⁸ Музеи Кремля, инв. № МР—2156, диаметр 35,5 см.

¹⁹ ГИМ, инв. № ОК—5355.

²⁰ Музеи Кремля, инв. № МР—2157, диаметр 35,5 см.

²¹ См.: Бернякович З.А. Русское художественное серебро XVIII — начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа, № 70.

²² Там же, № 33.

²³ Музеи Кремля, инв. № МР—2158, размер 49,5x39 см (см.: Шакурова Е.В., Костина И.Д., Коварская С.Я. Русское серебро XIV — начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля, с. 113).

²⁴ ГИМ, инв. № ОК—3799 (см.: Постникова-Лосева М.М. Русские серебряные и золотые ковши. М., 1953, с. 59).

²⁵ Музеи Кремля, инв. № МР—2104, размер 6,3X17,5X15,3 см. Крышка кастрюли не сохранилась.

²⁶ ГИМ, инв. № ОК—3394.

²⁷ Музеи Кремля, инв. № МР—2203, длина дуг 30 см.

²⁸ ГИМ, инв. № ОК—4351.

²⁹ Музеи Кремля, инв. № МР—2195—2199.

³⁰ Там же, инв. № МР—2200—2202.

³¹ Там же, инв. № МР—4935, диаметр 34,8 см (см.: Коварская С.Я., Костикова Р.С., Костина И.Д. Русское золотое и серебряное дело XVIII — начала XX века, с. 2, № 53).

³² Музеи Кремля, инв. № МР—834.

³³ Там же, инв. № МР—4935.

³⁴ Там же, инв. № МР—2155.

³⁵ ГИМ, инв. № ОК—434.

³⁶ Музеи Кремля, инв. № МР—834.

³⁷ Самое раннее из опубликованных произведений, в котором использованы рокайльные мотивы, — кружка 1732 г. работы московского серебряника Степана Калашникова (см.: Бернякович З.А. Русское художественное серебро XVIII — начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа, № 24).

³⁸ После того как была подготовлена статья, М.М. Постникова-Лосева выявила еще два произведения Якова Масленникова в коллекции ГИМ. Кубок с крышкой 1750 г. имеет клеймо с буквами «ЯСМ», отличается хорошим качеством чеканки, его декор близок декору подсвечника 1740-х гг., ножка в виде литой фигурки мальчика, на крышке — букет цветов (инв. № ОК—3837). Письменный прибор 1788 г. сохранился фрагментарно, выполнен в стиле классицизма (инв. № ОК—4529).

А.М. ТЕРЕХОВА

НОВОЕ О МАНУФАКТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ДЕЛА ВАСИЛИЯ МАТВЕЕВА КУНКИНА

Факт появления в Москве мануфактуры золотого и серебряного дела, организованной в середине XVIII в. купцом первой гильдии Василием Матвеевичем Кункиным, отметила в 1947 г. Т.Г. Гольдберг¹. Использованный в статье интересный архивный материал позволил автору рассмотреть причины возникновения мануфактуры и некоторые моменты ее развития, а также дать анализ отдельных юридических аспектов взаимоотношений между мануфактурой Кункина, Серебряным цехом и Серебряным рядом в Москве. При этом автор отмечал, что новые сведения, почерпнутые в архивных документах, не могут быть подтверждены вещевым материалом. Дело в том, что Т.Г. Гольдберг не было известно именное клеймо В.М. Кункина, а следовательно, и изделия его мануфактуры. Клеймо В.М. Кункина впервые было опубликовано в 1967 г. коллективом авторов в книге «Русское золотое и серебряное дело XV - XX веков», в разделе «Указатель клейм»².

Как известно, в начале XVIII в. лучшие мастера-серебряники были переведены из Москвы в новую столицу — Петербург. В Москве остались рядовые ремесленники, при отсутствии заказчиков на дорогие изделия постепенно терявшие свою квалификацию. И поэтому, когда в 1740-х гг. правительство решило принять меры для поднятия здесь ремесла, такие приемы художественной обработки металла, как чернение по золоту и серебру и эмаль, были москвичами практически утрачены. Так, в 1744 г. Главный магистрат констатировал: «В Москве серебряного черневого и финифтяного дела мастеров не имеется... Приказано... мастеров, а именно черневого мастерства из Устюга Великого Михаила Матвеева сына Климшина, финифтейного — из Соли Вычегодской Якова Григорьева сына Попова, взять в Москву на время для обучения оного мастерства московских жителей из купечества серебряного мастерства»³. Оба мастера поступили под начало предприимчивого московского купца Василия Кункина, который, как выяснилось, в 1743 г. числился еще купцом города Кашина⁴ и, видимо, в 1743—1744 гг. обосновался в Москве.

Пройдя курс обучения черневому и эмальерному искусству у названных мастеров, В.М. Кункин в 1751 г., по сведениям, приведенным Т.Г. Гольдберг, обратился в Главный магистрат с просьбой монопольно производить в Москве культовые изделия из золота и серебра и получил разрешение. Т.Г. Гольдберг считает, что одной из причин этого разрешения был недостаток мастеров. В 1751 г. в Московском цехе серебряного дела, который должен был концентрировать в своих руках все серебряное производство, «было записано только 6 серебряного дела мастеров»⁵.

Известно, что правительство было заинтересовано в создании мануфактур в различных отраслях производства. «Да по регламенту Главного магистрата велено так же мануфактуры размножать и в лут-

чее состояние приводить... сии мануфактуры разумеется не те, которые большие, яко всякие, например, суконные, парчевые, также железные, медные заводы и прочие, сим подобные, по наряду необходимо нужные яко портные, сапожники, плотники, кузнецы, серебряники и им подобные»⁶. Основателям первых мануфактур предоставлялись разного рода льготы. В указе Сената от 17 января 1721 г. определено: «Его императорское величество будучи в Сенате указали... первой, который завод заведет свободен от служб, а сколько ему в товарищи надобно, подать ему роспись... те его товарищи также свободны от служб, которые от начала завода в полтора года в товарищество вступят, а которые после, те от служб не свободны»⁷.

Этими покровительственными мерами правительства первым воспользовался В.М. Кункин. В указе Сената от 20 сентября 1751 г. ему было дано разрешение на открытие объединения серебряников, при этом отмечено: «А чтобы то мастерство в наилучшее искусство и размножение безо всякого препятствия и помешательства произведено бысть могло, кои Кункин всегда при этом своем мастерстве себя употреблял безотлучно, того ради ево Кункина и детей ево от всяких градских служб и двор его, где то мастерство производится будет, от постоев и полицейской всякой службы уволить...»⁸. Свое прошение об основании мануфактуры Кункин подкрепляет указом Сената от 22 апреля 1722 г., в котором говорится, что необходимо «учинить рисунки со святых лиц самым добрым мастерством на бумаге, представить к опробации в Синод и с тех рисунков вырезывать изображения на медных досках, и когда они в годности удостоены будут, тогда оными досками печатать и в продажу оные листы употреблять... и за этим смотреть крепко от духовных, правительства и от магистратов»⁹. Ссылаясь на этот указ, Кункин обязуется: «...делание тех церковных сосудов со изображением божественных лиц как золотых, так и серебряных с черневою и простых с резьбою и чеканного работаю, каково в России еще не бывало, производить собственным своим капиталом со всяким усердием, как указами повелено, с наилучшим против протчих мастеров изяществом и благолепием. И такими церковными сосудами яко то дискосов, потиров, крестов, евангелистов окладов и венцов художества своего обязуется удовольствовать во всей Москве один достаточно 'безо всякого в потребности оскудения»¹⁰. Главный магистрат, наделяя Кункина монопольным правом производить церковную утварь, при этом отметил, что «находящимся в московском цехе и серебряном ряду мастерам обиды не будет... а протчим золотых и серебряных дел художникам... для пропитания... делать золотые и серебряные вещи, принадлежащие до партикулярного и домашнего убранства»¹¹. Но Кункин желает производить не только предметы культа, но и бытовую утварь, что ему также было разрешено: «...Такоже ему (Кункину. — *А.Т.*) в производстве серебряного и золотого дела в больших и мелочных званиях запрещения не чинить»¹².

У Кункина числилось «до семидесяти мастеровых и работных людей»¹³. В качестве финансовой основы «надлежало ему иметь у себя на годовое в том обращение не меньше как тысячь до осмидесяти рублей... и в месяц до десяти пудов серебра ценою до шести тысяч рублей»¹⁴.

Тщательное изучение документов, хранящихся в Центральном государственном архиве древних актов, позволило обнаружить реестр серебряников, зарегистрированных в Московском магистрате 20 января 1753 г. в качестве мастеров, работавших на мануфактуре Кункина: «Да по силе присланного ноября 6 дня 751 году Правительствующего Сената ис конторы в Московской магистрат указу о дозволении в делании в Москве принадлежащих к священнодействию и протче-му церковному благолепию вещей одному московскому первой гильдии купцу Василью Кункину явилось серебряного мастерства мастеровых людей, а именно...» (перечислено пятьдесят семь имен мастеров-серебряников с указанием их точного местожительства)¹⁵.

Можно предположить, что «из 70 мастеровых и работных людей» около шестидесяти были мастерами-серебряниками, остальные — подручными мастеров.

На каких же условиях и где мог Кункин нанимать мастеров для своей мануфактуры? Указ Сената от 24 января 1751 г. предписывает: «Производителю Кункину мастеров и работных людей для произведения дозволенного ему мастерства нанимать добрых и неподозрительных... с указными пашпортами по вольной цене, а в неволе никого к нему, Кункину... мастеровых людей не приписывать и вовремя по договору урочных лет тех мастеров и работных людей от производимого у него Кункина мастерства никуда, ни для чего не отлучать»¹⁶. А «золотых и серебряных дел мастерство производили живучи у него за дорогую на Москве цену из тех же мастеров, которые в ряды серебряные для продажи те вещи дельвали»¹⁷. Таким образом, Кункин мог нанимать для работы на своей мануфактуре мастеров свободных, не крепостных, без принуждения, в основном из Серебряного ряда и Серебряного цеха, за высокую плату: «...и им (мастерам. — *А.Т.*) давал каждому на одежду и на протчее по 50 рублей на год...»¹⁸. Так, числящиеся в 1750 г. в Серебряном цехе пять мастеров в 1753 г. значатся уже в реестре мастеров Кункина¹⁹.

В сохранившихся прошениях Главному магистрату Кункин точно оговаривает свои взаимоотношения с нанятыми мастерами, свою роль и меру ответственности за производимые в мастерской изделия «указной пробы»: «Мастера у меня яко люди наемные и вольные о приеме оногo серебра в записной шнурованной книге расписываются, означивая именно то, что они в мастерство приняли, а именно, сплавленное серебро указной пробы, ибо те мастера, кои в том ошибку учинят, сами за нея ответственность должны, а я над теми мастерами яко той фабрики производитель имею одно токмо в мастерстве смотрение, чтобы по показанию моему и по данным тем мастерам рисункам существительное изображение безо всякого упущения происходило... и в чем смотрения за мастерами поныне еще не бывало»²⁰. Возлагая на мастеров всю ответственность за чистоту используемого ими металла, Кункин оставлял за собой право надзора за качеством изделия, художественным исполнением вещи.

Изделия мануфактуры Кункина наряду с его клеймом как организатора мастерской имеют также именные клейма мастеров, непосредственно эти изделия исполнивших, что было обусловлено указом Сена-

та от 27 мая 1752 г., преследовавшим фискальные цели: «Золотого и серебряного дела производителя Кункина мастерам иметь свои клейма и на всякую зделанную вещь, кто оную делал, класть свое клеймо, дабы при пробе в пробовальной палатке можно было знать и за неисправность того мастера штрафовать, а чтобы под именем ево Кункина фабрики другие... ему вещей делать случая не имели и в пробовальной палатке о том было известно, того для и ему, Кункину, на всякую же вещь для знания прикладывать свое клеймо. А без таких клейм в пробовальную палатку зделанных на фабрике ево Кункина вещей — не приносить»²¹. Это закрепленное указом правило позволило выявить около пятидесяти произведений мануфактуры, выполненных одиннадцатью мастерами. Имена троих из них — Григорьева Ивана, Афиногенова Петра, Фролова Я. — расшифрованы в «Указателе клейм» М.М. Постниковой-Лосевой, так же как и имена восьми мастеров-монограммистов: «ВД», «ЯС», «АВС», «па», «АВ», «ПВ», «АВІ». Один из них — «ЛРС» в «Указатель...» не вошел. Помимо этого, удалось выявить еще тридцать произведений с клеймами восьми мастеров, числящихся в обнаруженном реестре 1753 г. мастеров мануфактуры Кункина, но не имеющих его клейма. Однако едва ли эти произведения, датированные до 1761 г., были выполнены в мануфактуре Кункина, так как в этом случае нарушался бы указ. Вероятнее всего, они были изготовлены уже вне мануфактуры. Все восемь мастеров имеются в «Указателе клейм» М.М. Постниковой-Лосевой, которая также не связывала их с мануфактурой Кункина. Имена их: Михайло Максимов сын Клушин, Федор Петров, Алексей Иванов, Степан Дмитриев сын Калашников, Косырев Алексей Афанасьев, Савельев Степан, Спиридонов Алексей и Яков Семенов сын Масленников. Удалось уточнить годы деятельности некоторых из них. Косырев А.А., значившийся в 1753 г. мастером мануфактуры Кункина, в «Указателе клейм» с 1762 по 1791 г. числится уже альдерманом (старостой) Серебряного цеха. Следует отметить, что из пятидесяти семи мастеров названного реестра клейма остальных сорока девяти неизвестны и, к сожалению, имена их пока не удалось связать с какими-либо произведениями.

Многие изделия изучаемого круга имеют именные клейма двух мастеров, что, несомненно, указывает на определенную специализацию ювелиров при исполнении вещи. Так, Петр Афиногенов над напестольным крестом работает с мастером-монограммистом «АВС», который в свою очередь шесть предметов выполняет с монограммистом «па» и мастером Я-Фроловым. Ряд работ выполнен совместно мастерами-монограммистами «па» и «АВІ».

Являясь монопольным производителем культового серебра, мануфактура Кункина удовлетворяла, судя по вкладным надписям на вещах, не только «московскую нужду», но и получала многочисленные заказы из близлежащих и отдаленных монастырей и соборов страны. Крупнейшим заказчиком Кункина с 1751 по 1761 г. был Соловецкий монастырь в лице его настоятеля архимандрита Геннадия. Более двадцати изделий из рассматриваемого круга произведений содержат вкладную надпись: «ЗДЕЛАН... ПРИ АРХИМАНДРИТЕ ГЕНАДИ 3 БРАТИЕЮ...ОНОЕ СЕРЕБРО МОНАСТЫРСКОЕ ВЕТОШНОЕ

СБОРНОЕ ОТ БОГОМОЛЬЦЕВЪ». Значительная часть этих изделий исполнена мастерами Иваном Григорьевым, Петром Афиногеновым и мастером-монограммистом «ЯС». Именным клеймом мастера-монограммиста «ЯС» отмечены десять экспонатов из собрания Оружейной палаты. Датируются они 1746—1753 гг. Четыре вещи (два потира и два диска) сделаны в 1751 г. для литургического прибора в Соловецкий монастырь²². Как литургические приборы, так и предметы светского назначения исполнены мастером в технике чеканки и резьбы, в традиционной, несколько архаичной манере. Включенные в орнамент изображения связок плодов и цветов, тюльпанов на изогнутых стеблях являются отголосками мотивов, характерных для произведений декоративно-прикладного искусства первой трети XVIII в.

Два потира, венец на икону Богоматери и кадило имеют клейма мастера Ивана Григорьева²³. Все они сделаны для Соловецкого монастыря в 1754 г. Небольшое число сохранившихся произведений этого серебряника не позволяет достаточно полно охарактеризовать его как мастера. Он, очевидно, был умелым чеканщиком и гравером, удачно сочетавшим в декоре резные изображения фигур с чеканным рокайльным узором.

Самым значительным мастером мануфактуры В.М. Кункина несомненно был Петр Афиногенов. В «Указателе клейм» М.М. Постниковой-Лосевой под именным клеймом П. Афиногенова помечено: «...(р. 1726 г.) серебряного дела мастер, 2-я половина XVIII в.»²⁴. В собрании Музеев Кремля удалось выявить двадцать произведений работы серебряника Петра Афиногенова. Это позволило определить хронологический период деятельности мастера — с 1751 по 1774 г. Потир 1766 г. работы Петра Афиногенова, хранящийся в Польше, в краковском Институте искусств, дал основание по аналогии отнести к его работе еще один потир 1776 г. в собрании Музеев Кремля²⁵, значившийся ранее как произведение неизвестного мастера (ил. 1). Теперь стало возможным перенести верхний предел деятельности П. Афиногенова на два года позже — к 1776 г. Следует отметить исключительную разносторонность этого мастера. Он исполнял самые разнообразные предметы церковного и светского обихода: евангелия, потиры, кадила, кресты, ковши, блюда и тому подобное. Судя по годовым клеймам на вещах, Афиногенов работал у Кункина с первого года основания мануфактуры и до смерти ее владельца, последовавшей в 1761 г. Из двадцати одного предмета семь имеют клеймо Афиногенова и клеймо Кункина. Среди них — кадило, два евангелия, потир, крест, выполненные для Соловецкого монастыря, и две вещи светского назначения (блюдо и ковш)²⁶. Они исполнены в технике чеканки и резьбы. Высокий рельеф изображений девятых и рокайльный орнамент отличаются исключительной чистотой проработки рисунка и свидетельствуют о том, что серебряник мастерски владел техникой художественной обработки металла. После смерти Кункина Петр Афиногенов становится мастером Серебряного цеха. Тринадцать изделий, датируемых 1762—1776 гг., отмечены его клеймом и клеймом альдермана Серебряного цеха. В произведениях этого периода Афиногенов выступает не только как чеканщик, но и как мастер, хорошо владеющий техникой черни. В своих черневых миниатюрах,

1. Петр Афиногенов.
Потир. 1776.
Музеи Кремля



украшающих напестольный крест 1761 г., потиры 1766 и 1776 гг., Петр Афиногенов использует слабо золоченный, слегка углубленный зернисто-канфаренный фон, напоминающий фон на изделиях великоустюжского мастера Михаила Климшина, передавшего приемы чернения мастерам мануфактуры Кункина. Однако черневые изображения Афиногенова имеют легкий сероватый налет и лишены той четкости и тонкости в передаче объема, градаций света и тени, которыми славились лучшие великоустюжские изделия этой поры. В 1767 г. Афиногенов создает шесть серебряных блюд, поднесенных Екатерине II. Этот ответственный заказ — еще одно свидетельство его высокого профессионализма. На обороте каждого блюда выбито: «ПД. ЕК. II АВАНЗАЛ, ПАННО 2». На двух блюдах чеканкой высокого рельефа изображена известная библейская сцена — «Эсфирь перед персидским царем Артаксерксом» (ил. 2). Изображение заимствовано мастером с гравюры из Библии Николая Пискатора, изданной в 1650 г. Эти произведения



2. Петр Афиногенов. Блюдо.
1767. Музеи Кремля

отличают композиционная уравновешенность, умелая передача объема и пространства.

Мастера-монограммисты мануфактуры Кункина представлены в собрании Музеев Кремля единичными вещами, выполненными в основном в технике чеканки и резьбы с включением в орнамент эмалевых и черневых дробниц. Среди этих изделий своими художественными достоинствами выделяются два потира, выполненные мастерами с монограммами «ПВ», «АВС», «ЛРС»²⁷. В них продуманно соотнесены форма и орнамент, великолепно вкомпонованы фигурные эмалевые и черневые дробницы с литым, тщательно проработанным чеканом рокайльным орнаментом, заполняющим фон чаши и поддона. Черневые дробницы с изображением «Страстей Господних» на потирах выполнены в манере, традиционной для мастеров Кункина, прошедших школу Михаила Климшина. Изображения отличает чистота рисунка, хорошее



3. Яков Масленников. Ковш. 1758. Музеи Кремля

качество черни. Следует отметить, что почти все мастера мануфактуры Кункина на протяжении всей своей деятельности остаются верны великоустюжской технике чернения, хотя с 70-х гг. XVIII в. в Москве получает распространение совершенно иной прием обработки фона под черневые миниатюры.

Значительный интерес представляет творчество Якова Семенова Масленникова. В упоминавшемся реестре серебряников 1753 г. против его фамилии записано: «...живет за Покровскими воротами в приходе церкви Николая Чудотворца... своим двором». Произведения этого мастера достаточно полно представлены в коллекции Музеев Кремля. Двенадцать изделий с его клеймом датируются 1756—1792 гг. Ранние произведения Я. Масленникова — ладаница 1756 г., ковш 1758 г. (ил.3), кастрюля 1769 г. — исполнены в лучших традициях искусства чеканки XVIII в. Литургический прибор 1784 г. его работы орнаментирован в технике черни сюжетами на евангельские темы²⁸. Этот единственный из мастеров, связанный с мануфактурой Кункина в ранние годы своей деятельности, использует в своих произведениях характерный для московской черневой гравюры 70—80-х гг. XVIII в. густо золоченный фон, сплошь заполняя его комбинированной чешуйчатой, лучеобразной и волнистой резьбой. Чернь Масленникова глубокого тона, но с многочисленными затеками. На двух тарелях из литургического прибора, украшенных чернью, фигуры святых в сценах Благовещения и Распятия имеют правильные пропорции, но недостаточная проработка складок



4. Яков Масленников. Потир.
1792. Музеи Кремля

одежд и сглаженная моделировка тел лишают их четкости контура и объемности. Несколько лучше и чище исполнен черневой узор на потире 1792 г. (ил. 4). Здесь комбинированный резной фон мастер заполняет организованным рокайльным декором, в который ритмично вписываются вазы, наполненные цветами.

Рассматривая группу произведений, исполненных мастерами мануфактуры Василия Матвеевича Кункина, можно сделать вывод, что в орнаменте их изделий прослеживаются мотивы, близкие к московскому «узорочью» XVII в.: чеканенные высоким рельефом тюльпаны на изогнутых стеблях, связки плодов и цветов, перевитые в сложном ритме целые или половинчатые листья аканта. В растительный узор вплетаются изображения фантастических и реальных птиц и животных. Нередко чеканятся амурь со стрелами, мужские и женские фигуры в картушах, архитектурные сооружения. В поисках тематики для украшения своих изделий мастера обращаются к широко известной в то

время книге «Символы и эмблемата», напечатанной по распоряжению Петра I в Амстердаме в 1705 г. и дважды переиздававшейся. Заимствуя изображения из книги, мастера нередко пытаются по-своему интерпретировать их на металле. В это время в большом количестве изготавливаются потиры, заключенные в прорезные «сорочки», сплетенные из рокайльных завитков или ажурных стилизованных растительных плетений. Рокайльный орнамент — уверенный, четкий, великолепно проработанный — говорит о полном освоении мастерами стиля рококо.

Таким образом, изучение неопубликованных документов и произведений серебряников, хранящихся в собрании Государственных музеев Московского Кремля, позволило восполнить некоторые пробелы в истории мануфактуры Кункина, выявить имена мастеров, связанных с этим объединением, определить круг изделий, созданных ими, выяснить некоторые аспекты взаимоотношений между владельцем и мастерами. Реестр мастеров 1753 г. и другие документы дают новые сведения для дальнейшего исследования экономических и правовых отношений между мануфактурой Кункина, Серебряным цехом и Серебряным рядом, которые были, бесспорно, конкурирующими и антагонистическими, что подтверждается многочисленными челобитными в Сенате, подписанными мастерами Серебряного ряда. В них серебряники слезно просят «оное художество и производство в одни руки, кто просить будет, дозволения давать неповелено было», потому что «лишились до девяноста человек того художества бедные мастера своих достатков»²⁹. Прошения были поданы ими уже после смерти Кункина, когда монопольное право на изготовление культовых предметов семье Кункина подтверждено не было.

Изучение деятельности объединения Кункина интересно также и потому, что мастера его на протяжении десяти лет, с 1751 по 1761 г., а некоторые и значительно дольше фактически направляли развитие золотого и серебряного дела в Москве. Все определяющие стилистические черты этого времени, характерные для произведений московских серебряников в их особой московской интерпретации, эволюцию этих черт можно проследить на изделиях мастеров мануфактуры.

¹ См.: Гольдберг Т.Г. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века. — Труды ГИМ. Вып. 18. М., 1947, с. 50—58.

² См.: Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. Авт.: Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М.М., 1967, с. 181, 188, № 723, 943. Вторично клеймо было опубликовано в монографии: Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. М., 1974, с. 262, № 943.

³ Гольдберг Т.Г. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века, с. 54.

⁴ ЦГАДА, ф. 308, оп. 1, ч. 1, д. 500.

⁵ Гольдберг Т.Г. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века, с. 56.

⁶ ЦГАДА, ф. 248, оп. 42, д. 3673, л. 624.

⁷ Там же, ф. 291, оп. 1, д. 2171, л. 9.

⁸ Там же, ф. 248, оп. 39, д. 2701, л. 771 об.

⁹ Там же, л. 626.

¹⁰ Там же, оп. 42, д. 3673, л. 623.

- ¹¹ Там же, оп. 39, д. 2701, л. 623.
- ¹² Там же.
- ¹³ ЦГАДА, ф. 248, оп. 39, д. 2701, л. 631; см. также: Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера, с. 152.
- ¹⁴ ЦГАДА, ф. 248, оп. 42, д. 3673, л. 1160—1163.
- ¹⁵ Там же, ф. 291, оп. 1, д. 4633, л. 79—82.
- ¹⁶ Там же, ф. 248, оп. 39, д. 2701, л. 614.
- ¹⁷ Там же, оп. 42, д. 3673, л. 1160
- ¹⁸ Там же, ф. 291, оп. 1, д. 4633, л. 6 об.
- ¹⁹ Там же, л. 51.
- ²⁰ Там же, ф. 248, оп. 39, д. 2701, л. 612—614, 758.
- ²¹ Там же, л. 745.
- ²² Музеи Кремля, инв. № МР—2229, МР—2188.
- ²³ Там же, инв. № МР—2230, МР—2232, МР—2231.
- ²⁴ Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера, с. 188, № 938.
- ²⁵ Музеи Кремля, инв. № МР—524.
- ²⁶ Там же, инв. № КН—52/1—2, МР—2233, КН—57, МР—2234, МР—2145, МР—2074.
- ²⁷ Там же, инв. № МР—824, МР—2238.
- ²⁸ Там же, инв. № МР—4100, МР—2072, МР—2104, МР—2195, МР—2200, МР—834.
- ²⁹ ЦГАДА, ф. 248, оп. 42, д. 3673, л. 614—618.

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Список мастеров, работавших на мануфактуре В. М. Кункина в 1753 году**

Дмитрий Ерофеев сын Цыбаков.	Живет в приходе церкви Сергия Чудотворца, что слывет в Пушкарях, у артиллерийского офицера штык-юнкера Андрея Григорьева сына Метлина, своим строением.
Иван Федоров сын Плавильщиков.	Живет за Яузою рекою, в приходе церкви Николая Чудотворца, что на Студенцах, своим двором.
Кирила Алексеев сын Рукосуев.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Богоявления господня, своим двором.
Михаила Матвеев сын Блинов.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, своим двором.
Степан Дмитриев сын Калашников.	Живет за Яузскими воротами, в приходе церкви Николая Чудотворца, на земле Покровского монастыря игумена Арсения, своим строением.

* ЦГАДА, ф. 291, оп. 1, д. 4633, л. 79—82.

Михаила Максимов сын Клушин.	Живет в Красном селе, в приходе церкви Богоявления господня, на земле оного же села у крестьянина Ивана Васильева, своим строением.
Василий Дмитриев сын Обрывкин.	Живет в Красном селе, в приходе церкви Покрова пресвятой богородицы, своим двором.
Алексей Афанасьев сын Носырев *.	Живет у Калужских ворот, в приходе церкви Казанской богородицы, в наемном углу московского второй гильдии купца Семена Малеева.
Степан Васильев сын Попов.	Живет в селе Красном, в приходе церкви Покрова пресвятой богородицы, своим двором.
Петр Федоров сын Серебренников.	Живет в приходе церкви Рождества пресвятой богородицы, что на Бутырках, своим двором.
Степан Савельев.	Живет в приходе церкви Николая Чудотворца, что слывет в Грачах, своим двором.
Козма Федоров.	Живет в приходе церкви Вознесения господня, что у Варсонофьевского монастыря, своим двором.
Алексей Спиридонов.	Живет за Сретенскими воротами, в приходе церкви Успения пресвятой богородицы, что слывет в Печатниках, своим двором.
Федор Петров.	Живет за Покровскими воротами, в приходе церкви Никиты Христова мученика, что в Старой Басманной, в доме у дворцового учителя Федора Петрова сына Боровикова по свойству.
Яков Семенов сын Масленников.	Живет за Покровскими воротами, в приходе церкви Николая Чудотворца, что слывет в Кобыльском, своим двором.
Тимофеи Степанов.	Живет в Красном селе, в приходе церкви Покрова пресвятой богородицы, что в Красносельской улице, своим двором.
Григорий Савельев.	Живет в Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, на земле того же села у крестьянина Луки Потапова.
Михаила Козмин.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, в доме того же села крестьянина Василия Тимофеева.
Василий Мартынов.	Живет за Тверскими воротами, в приходе церкви Рождества Христова, что в Полачах, своим двором.

- В документе ошибка; следует читать: Косырев. 10*

Панкрат Степанов.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, своим двором.
Иван Семенов сын Клушенцов.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Богоявления господня, своим строением, на земле того же села Покровского у крестьянина Федота Васильева.
Василий Логинов.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, своим двором.
Григорий Андреев сын Рейтмерт.	Живет в Немецкой слободе, на Гороховом поле, своим двором.
Яков Гаврилов.	Живет в Семеновской слободе, в приходе церкви Введения пресвятой богородицы, своим двором.
Егор Васильев сын Есаков.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Богоявления господня, своим двором.
Афанасий Федоров сын Хонин.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, в наемном дворе одного ж села Покровского у рыбака Василия Тимофеева.
Сергей Васильев сын Осетров.	Живет за Сретенскими воротами, в приходе церкви Живоначальной Троицы, что в Троицкой, второй гильдии у купца Федора Васильева по свойству.
Михаила Матвеев.	Живет за Москвою-рекою, в приходе церкви у Тихвинской богородицы, на земле синодального крестьянина Ивана Евсевьева.
Михаила Васильев сын Куликов.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, у дворцового садовника Василия Макарова в наемном углу.
Артемий Михайлов.	Живет в приходе церкви Сергия Чудотворца, что в Рогожской, своим строением, на ямской земле.
Матвей Федоров.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Николая Чудотворца, на земле камор-лакея Матвея Васильева сына Ананьина, своим строением.
Степан Петров.	Живет у Сухаревой башни, в приходе церкви Спаса, что в Спасской, в наемном дворе Коломенского полку у солдатки Анны Ивановой дочери Поздеевой.
Федор Максимов.	Живет в приходе церкви у Спаса, что в Спасской, своим двором.
Савелий Иванов сын Толков.	Живет за Сухаревой башней, в приходе церкви Филиппа Митрополита, что в Мещанской, у свойственника своего второй гильдии купца Василия Иванова сына Раткова.

Семен Петров.	Живет близ Сухаревой башни, в приходе церкви Живоначальной Троицы, что в Троицкой, своим двором.
Федор Михайлов.	Живет за Сретенскими воротами, в приходе церкви Успения богородицы, что слывет в Печатниках, своим двором.
Григорий Герасимов сын Потягов.	Живет в приходе церкви Сергия Чудотворца, что в Пушкарях, в наемном покое фузелера Андрея Федорова сына Веденина.
Семен Васильев.	Живет в Семеновской слободе, в приходе церкви Введения пресвятой богородицы, в наемном дворе у дворцового комиссара Калины Выборова.
Дмитрий Алексеев.	Живет за Покровскими воротами, в приходе церкви Великомученика Никиты, что в Старой Басманной, своим двором.
Алексей Иванов.	Живет в Старой Басманной, в приходе церкви Никиты Христова мученика, в доме третьей гильдии купца Тимофея Осипова жены его вдовы Ульяны Ивановой.
Данила Ефимов сын Гартман.	Живет в Немецкой слободе, в приходе церкви Богоявления господня, своим двором.
Логин Федотов.	Живет у Николы на Щепях, своим двором.
Дмитрий Артемьев.	Живет близ Симонова подмонастырной слободы, своим двором.
Петр Петров.	Живет у Калужских ворот, в приходе церкви Всемилостивого Спаса, что в Наливках, своим двором.
Петр Сидоров.	Живет в приходе церкви Николая Чудотворца, что в селе Покровском, своим двором.
Иван Степанов.	Живет за Петровскими воротами, в приходе церкви Спаса, что на Песках, в доме умершего купца Леонтия Лакомкина.
Федор Андреев.	Живет за Покровскими воротами, в приходе церкви Иоанна Предтечи, в доме второй гильдии купца Михаила Карпова.
Прокофий Тимофеев.	Живет за Покровскими воротами, за Земляным городом, в приходе церкви Живоначальной Троицы, что слывет в Сыромятниках, Вятского пехотного полка у подлекаря Максима Свешникова.
Григорий Никифоров.	Живет близ Сухаревой башни, в приходе церкви Сергия Чудотворца, что в Пушкарях, в доме у купца Емельяна Григорьева.

Тимофей Алексеев, из крестьян.	Живет за Сухаревой башней, в приходе церкви Всемилошного Спаса, что в Спасской, своим двором.
Андрей Федоров сын Поляков.	Живет в приходе церкви Воздвижения честного креста, что на Пошетном вражке, в доме Коломенского полка капрала Федора Оружейникова.
Иван Иванов сын Книст.	Живет на Мясницкой улице, в приходе церкви Евпла, своим двором.
Никита Андреев сын Соболев, села Покровского из оброчных крестьян.	Живет во оном же селе Покровском, в приходе церкви Покрова богородицы, своим двором.
Семен Козмин, ведомства собственной ее императорского величества Вотчинной конторы Александровой слободы оброчный крестьянин.	Живет в селе Покровском, в приходе церкви Богоявления господня, что в Елохове, своим двором,
Василий Петров.	Живет за Покровскими воротами, в приходе церкви Воскресения Христова, что в Барашах, в доме дворцового крестьянина Якова Тихонова.
Михаила Петров, ведомства Главной дворцовой канцелярии села Красного из крестьян.	Живет за Сретенскими воротами, в приходе церкви Всемилошного Спаса, что в Спасской, в доме у записного в московский цех серебряного дела мастера Тимофея Алексеева.
Ефрем Ефремов, из купцов.	Жительство имеет в приходе церкви Рождества пресвятой богородицы, что на Бутырках, своим двором.

Н.С. ВЛАДИМИРСКАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА XVIII ВЕКА
ИЗ АЛЕВИЗОВА РВА НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ

В 1977 г. во время земляных работ на Васильевском спуске Красной площади, в 50 ж к северу от Москворецкой башни, где проходил Алевилов ров, был вскрыт мощный пласт отходов и полуфабрикатов керамической продукции XVIII в., указывающих на существование в непосредственной близости к Московскому Кремлю крупного центра гончарного производства. По техническим причинам изучить стратиграфию грунтов на участке работ не удалось, были изъяты лишь отдельные образцы керамических изделий — посуда, светильники, игрушки, статуэтки, — отобранные из завала производственных отходов.

Бытовую керамику справедливо считают важнейшим источником для изучения истории материальной культуры русского города. Большие керамические комплексы из культурного слоя Москвы, опубликованные М.Г. Рабиновичем, Р.Л. Розенфельдом, М.В. Фехнер и другими исследователями¹, позволили ввести в научный оборот обширный археологический материал. Однако изучение мелкой скульптурной пластики XVIII в. местного московского производства, относящейся к интереснейшей области народного искусства, только еще начато. Недостаточно исследована и художественная майолика, происхождение которой не вполне ясно. Поскольку в музейных собраниях малые скульптурные формы из керамики представлены единичными экземплярами², существует мнение, что «XVIII век не оставил о русской игрушке ни письменных, ни вещественных следов»³, что русская реалистическая игрушка появилась только в XIX в. и, возможно, восходит к немецким гроднертальским и зонненбергским прототипам⁴.

Несостоятельность этой концепции доказана фундаментальными работами А.Б. Салтыкова, справедливо считавшего, что производство национальной майоликовой скульптуры и игрушек было в XVIII в. весьма широким и подготовило почву для последующего развития статуэток из фарфора⁵. В частности, он пересмотрел взгляд на историю декоративной глиняной статуэтки, которая в подмосковной Гжели достигла к 1780 г. развитой реалистической формы и представляла собой образец исключительно живого и смелого творчества русских мастеров. Вместе с тем, поскольку до настоящего времени в культурных напластованиях Москвы не удавалось обнаружить массовых находок и следов производственных центров декоративной статуэтки, вопрос о происхождении московской майолики не был окончательно решен. Недостаточная изученность археологических материалов из раскопок центра Москвы грозила опасностью переоценки значения гжельского керамического производства и размеров его влияния на развитие городских художественных промыслов. В связи с этим обнаруженный впервые в культурном слое центра Москвы единый археологический комплекс образцов продукции художественной керамики XVIII в. представляет исключительный интерес и заслуживает пристального внимания.

Следует отметить, что глиняные фигурки при археологических раскопках в Москве, как и в других русских городах, находили и ранее⁶. Все они относятся к разновидностям игрушек. Так, еще в 30-е гг. XIX в. на южной бровке кремлевского холма были найдены глиняные фигурки XVI - XVII вв. — птички, всадник, медведь, лошадки, шарик-погремушка⁷. Несколько игрушек «сравнительно поздних форм» и одна покрытая поливой птичка-погремушка домонгольского времени были обнаружены кремлевской археологической экспедицией во время строительства Дворца съездов, в 1959—1960 гг.⁸. Разнообразная коллекция керамических фигурок XV — XVII вв. была собрана археологами Государственных музеев Московского Кремля во время археологических наблюдений в Кремле в 1965—1976 гг. Тогда же в отложениях грунта домонгольского времени в разных частях территории Кремля неоднократно были зафиксированы слитки стекловидной массы и скопления бракованной посуды. Массовые находки в Кремле бытовой и строительной керамики, имеющей подглазурное покрытие, а также обнаруженный в 1965 г. на Соборной площади гончарный горн XIII в.⁹ поставили под сомнение гипотезу о появлении в Москве поливной керамики местного производства лишь в конце XV в.¹⁰.

В 1940-х гг., во время раскопок Гончарной ремесленной слободы в устье реки Яузы, в слоях XVI — XVII вв. наряду с готовой продукцией мастеров-игрушечников были обнаружены отходы производства и полуфабрикаты¹¹. Особенностью топографии этих находок является их близость к реке, указывающая на связь гончарного промысла с водой. Не составляет исключения и вновь обнаруженный комплекс на Васильевском спуске к Москве-реке.

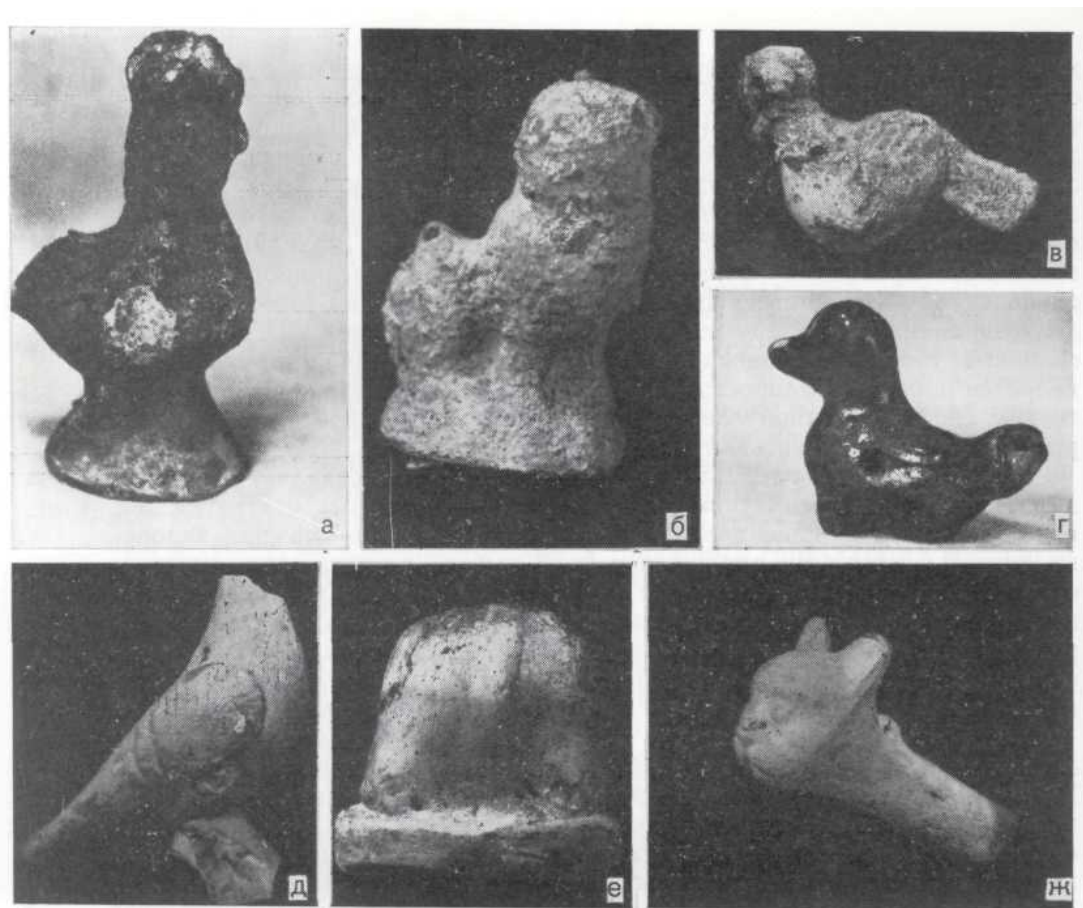
Предметы мелкой скульптурной пластики из раскопок последних лет в Московском Кремле и на Красной площади распределяются по видам следующим образом: человеческих фигурок — одиннадцать, фигурок лошадок — девять, фигурок птиц — четыре, фигурок медведя — три, всадников — два, шариков-погремушек — два, неопределенных частей скульптур — две, птиц-свистулек — одна, свирелей — одна, сосудов типа «соловей» — один, ячечек-писанок — одно, фигурок львов — две, фигурок зайцев — одна, голова кота — одна, сфинкс — один.

Серии находок глиняных фигурок, служивших детскими игрушками, свидетельствуют о широкой их распространенности в городах Древней Руси, не исключая Москву. О бытовании в Москве глиняных игрушек в начале XVIII в. говорят документальные источники: «Куплено в Москве разных игрушек царевне Наталье Петровне и великому князю Петру Алексеевичу и княгине, которые посланы в Петербург, а именно: три коровы, два коня, два оленя, четыре барана, две пары лебедей, одна утка, при ней трое детей, город с солдатами, три баула, за все заплачено 4 р., 3 алт., 4 деньги»¹².

По образному определению А.В. Луначарского, детская глиняная игрушка «...отражает отпрепарированный известным образом для ребенка, упрощенный юмористически или патетически преломленный — словом, в самом широком смысле слова, стилизованный объект, взятый из живой жизни»¹³. Те же черты отличают коллекцию глиняной скульптуры из раскопок на Васильевском спуске. Все фигурки выполнены в

живой реалистической манере и являются выразительным отражением современного им быта. Это собирательный, колоритный образ-тип, которому присуща простота и компактность формы. Характерны слабая расчлененность основного объема, преимущественно фронтальное построение фигуры. В изобразительной манере прослеживается взаимосвязь народного кустарного и городского профессионального искусства. Это, с одной стороны, статичность и особенности моделировки, позволяющие проводить параллели с архаичной деревянной резной скульптурой — «щепным» товаром; с другой — веяния городской моды, современной мастеру-керамисту (аксессуары одежды, прически, головные уборы). Нововведением в гончарном производстве XVIII в. является широко распространенный прием использования колористических свойств цветной глазури и украшение керамической скульптуры многоцветной росписью по белой эмали.

Основную часть рассматриваемого комплекса составляет так называемая малая декоративная скульптура — глиняные статуэтки на подставках, служившие для украшения жилища. Это фигурки человека, зверей и птиц (см. приложение I). В выборе сюжета здесь чувствуется связь с художественными традициями народного изобразительного искусства и фольклора, истоки которых уходят в дохристианские верования славян. В культурном слое центра Москвы неоднократно встречались фигурки медведя. В комплексе находок на Васильевском спуске сохранилась лишь задняя часть его пустотелой фигурки на подставке (ил. 1е). На Руси были широко распространены медвежки «потехи». Медведь популярен и в фольклоре, символизируя обилие и плодородие. Из охотничьего тотема он превратился в доброго вестника пробуждения природы, выходящего из берлоги после зимней спячки. Праздником «комоедицы» отмечали канун христианского Благовещения. Фигурки птиц в коллекции представлены разными орнитологическими типами. Это обычная разновидность птички-свистульки, покрытой поливой черного цвета (ил. 1г); сидящая птичка с опущенным хвостом, имеющая светлое поливное покрытие (ил. 1в); фигурка сидящей птички с высоким хохолком (ил. 1а) и выполненная из розовой глины крупная фигурка птицы, похожей на голубя, по манере изображения тяготеющая к подобным сюжетам на русских изразцах XVII в.¹⁴ (ил. 1д). В коллекциях Исторического музея и Музея керамики имеются исполненные в той же манере изображения сов, кур, уток, голубей и фантастических птиц с длинным, гривоподобным, ярко раскрашенным оперением¹⁵. Выразительна фигурка сидящего льва с закинутым на спину хвостом (ил. 1б). Статуэтка покрыта одноцветной глазурью, сохранившейся в виде пористой массы неопределенного цвета. Любопытны сюжеты, восходящие к древним мифологическим прототипам, пришедшие в народное искусство из сказочно-волшебного мира. Такова крупная фигурка сфинкса, найденная в спекшемся коме бракованной керамической продукции (ил. 2е, ж). Интересным образцом жанровой композиции является изображение военного в шапке-треуголке, едущего в санях (ил. 3б). Передок саней не сохранился. Обращает на себя внимание ракурсное построение фигуры. На изделии остались фрагменты многоцветного глазурного покрытия. Чтобы сделать более разнообразным ассортимент сво-



1. Керамические фигурки: *а* —птичка; *б* —лев; *в* —птичка; *г* — птичка-свистулька; *д* — птица; *е* — фрагмент фигурки медведя; *ж* — голова кота (фрагмент сложной игрушки). Конец XVIII в. Музеи Кремля

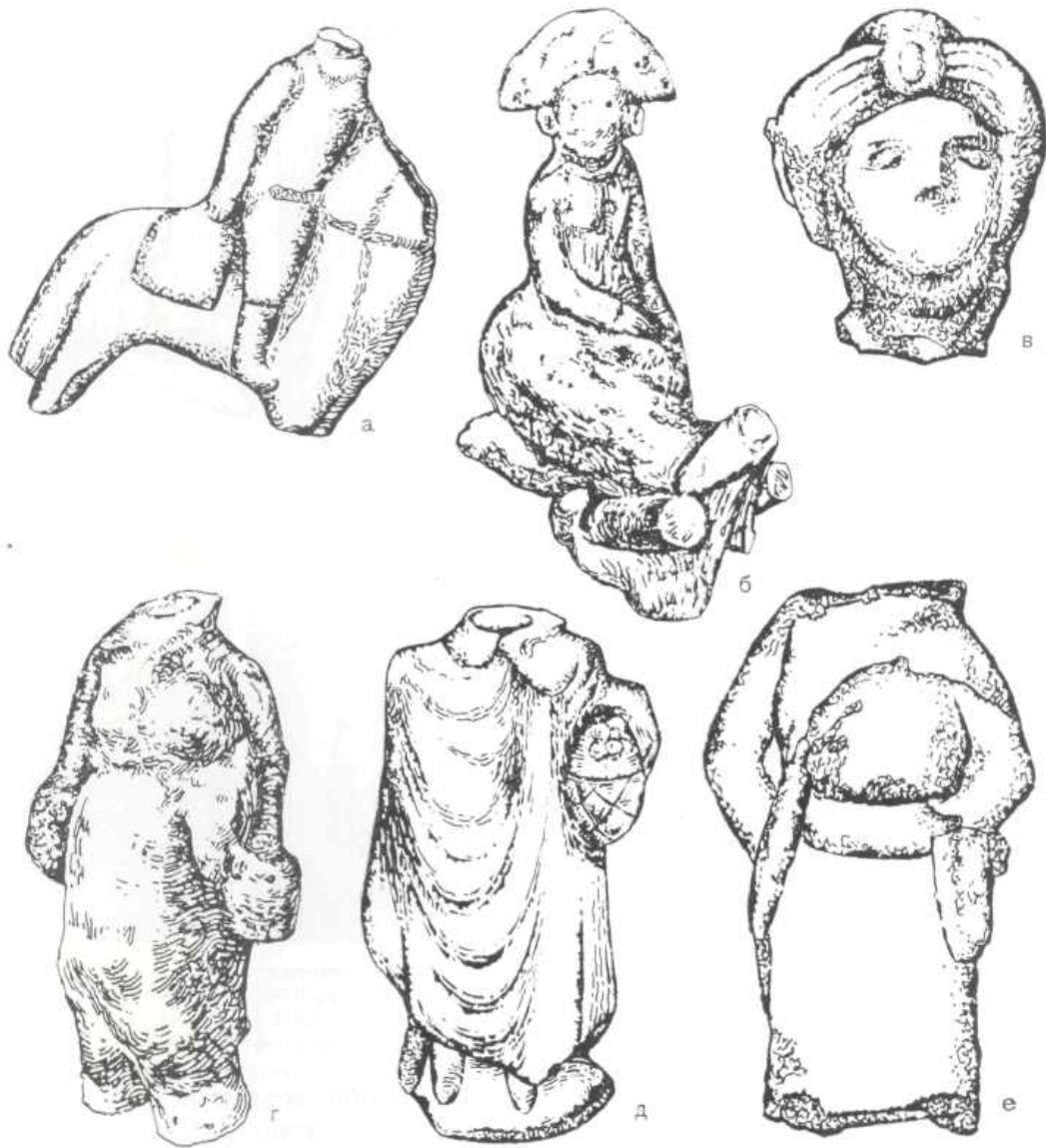
ей продукции, мастера-керамисты создавали игрушки-наборы. К такой разновидности принадлежит голова кота, укрепленная на сплошном трубчатом стержне, снабженном ушком для подвешивания. Несомненно, эта деталь представляет собой часть какой-то сложной игрушки (ил. 1ж).

Сопоставление памятников кремлевской коллекции с собранием гжельской майолики последней трети XVIII в. из фондов отдела керамики Исторического музея дает возможность реконструировать несохранившиеся детали наших находок и позволяет восстановить характер изображения лиц людей, звериных и птичьих голов. Как и в майолике, у них обведенные дополнительной линией глаза, намеченные одной чертой брови (причем не только у животных, но и у птиц), нос обозначен двумя точками, рот — двумя параллельными чертами. Характерно очеловечивание морд животных. Те же черты отличают фигуру лежащего льва, найденную в культурном слое Кремля во время раскопок 1959 г. (ил. 5).



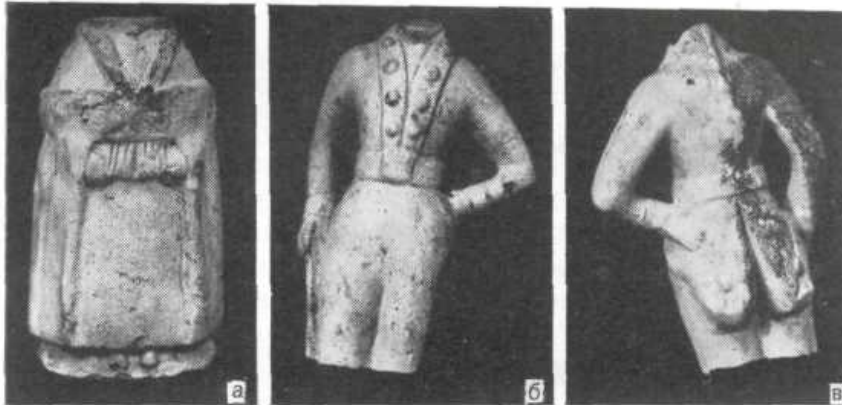
2. Керамические фигурки: *а, б, в, г* — фрагменты фигурок военных; *д* — плошка-светильник; *е, ж* — фрагменты фигурки сфинкса. Конец XVIII в. Музей Кремля. Рис. Н. А. Красновой

Заслуживают внимания выразительные изображения всадника на коне и военных в мундирах (ил. За; 46, в). Это родоначальники хорошо известных солдатиков и всадников конца XIX в. (скопинских статуэток и деревянных всадников из Сергиева посада), превратившихся впоследствии в кавалеров и гусар, сохранивших старинную фронтальность и неподвижность слабо расчлененных столпообразных фигур. Одна из статуэток коллекции, изображающая военного в рост, выполнена из обычного гончарного теста розовато-кремового цвета. Правая рука слегка согнута в локте и опирается на шпагу, левая также согнута в локте. По моде того времени на спину опускается косица. Мастер-гончар прекрасно передал детали мундира с крупными пуговицами, расположенными двумя расходящимися рядами, и широким поясом с пряжкой. Мундир имеет фалды с защипами. Детали одежды, головные уборы и прически являются характерными признаками, уточняющими дату каждого отдельного памятника коллекции и позволяющими хронологически более точно определить весь комплекс в целом. Так, особенно-



3. Керамические фигурки: *a* — всадник; *б* — военный, едущий в санях; *в* — фрагмент фигурки (голова в колпаке-«валенке»); *г* — женщина с ведрами; *д* — человек с корзиной; *е* — военный (?). Конец XVIII в. Музеи Кремля. Рис. Н. А. Красновой

сти обмундирования описанной выше статуэтки близки к покрою мундира егеря Измайловского полка 1786—1796 гг., широкий пояс с пряжкой является принадлежностью костюма рядовых и унтер-офицеров. Судя по покрою мундира, перед нами изображение гренadera, рядового солдата мушкетного полка, либо егеря Измайловского полка. Следовательно, скульптуру можно датировать временем от 80—90-х гг. XVIII в. до 1802—1825 гг., поскольку мушкетеры с этого времени уже не имели шпага, а только ружья, были одеты в длинные сюртуки с высоким воротом, украшенным пуговицами, расположенными в два параллельных

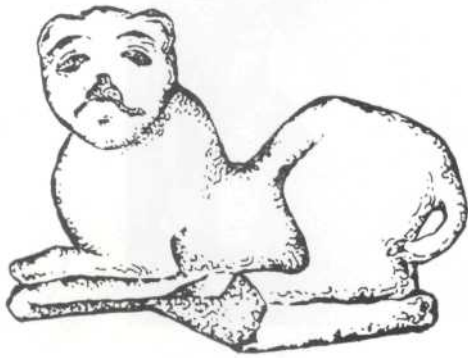


4. Керамические фигурки: *а* — священник; *б, в* — военные.
Конец XVIII в. Музеи Кремля

ряда¹⁶. К той же разновидности скульптуры относятся две фигурки военных с хорошо сохранившимися головными уборами, представляющими собой шапку флейщика лейб-батальона лейб-гвардии Преображенского полка (ил. 2а, б, в, г)¹⁷. Верхняя часть торса этих скульптур, вылепленная из светложгущейся розовой глины, найдена в скипевшемся сгустке бракованной продукции. Две фигурки военных изображены в шапках-треуголках, которые обычно носил офицерский состав мушкетных полков и рядовые в егерских полках. Их можно видеть и на скульптурных изображениях из собрания Исторического музея¹⁸.

Любопытна статуэтка на овальной подставке, покрытая глухой спекшейся поливой темного цвета. Изучение аналогичного изображения последней трети XVIII в. из собрания майолики Исторического музея показало, что это изображение женщины, одетой в длиннополую крестьянскую одежду, несущей в опущенных руках ведра (ил. 3г). Те же сопоставления помогли атрибутировать другую фигурку — на невысокой овальной подставке, выполненную из обычного гончарного теста розово-кремового цвета. Торс ее облачен в пышную, свободного покроя одежду, отличающую представителей духовного сана (ил. 4а). Подобная фигурка также имеется в коллекции Исторического музея. Она изображает священника, но, в отличие от последней, кремлевская находка имела, видимо, приставную качающуюся головку. От одной из фигурок человека сохранилась голова в колпаке-«валенке» с круглым верхом и отвернутыми полями с перехватом в центре (ил. 3в). Поверхность глиномассы покрыта темного цвета глухой спекшейся глазурью. Экспонат находит аналогии среди материала из раскопок 1898 г. на территории Кремля. Торс фигурки выполнен из розово-кремовой глины. Отличительной ее особенностью является одежда, ниспадающая свободными складками, без перехвата в талии. В руках, по всей вероятности, — корзина. По своему облику изображение напоминает античную терракоту (ил. 3 д).

Таким образом, рассматриваемый комплекс в основном представлен сказочными сюжетами, за исключением двух фигурок, имеющих реальную бытовую основу. Детали одежд и манера трактовки скульптур не оставляют сомнения в их местном, русском происхождении. То обстоя-



5. Фигурка льва. XVIII в.
Музей истории и реконструкции
г. Москвы
Рис. Н. А. Красновой

тельство, что почти все они имеют подставки, свидетельствует об их декоративном назначении.

Особый интерес в рассматриваемом собрании представляют звуковые игрушки, являющиеся одной из распространенных разновидностей бытовой художественной керамики и известные с древнейших времен, когда, по этнографическим данным, во время массовых гуляний и празднеств существовал обычай стрельбы, криков и свиста, сохранивший пережитки дохристианской обрядности и магического воздействия на злых духов. При раскопках в центре Москвы звуковые игрушки находили неоднократно. Это глиняные коники, шарики-погремушки и птички-свистульки. Подобная, но композиционно более сложная фигурка была найдена при раскопках в 1940 г. в Гончарной слободе. Она изображает мужчину в головном уборе, играющего на каком-то музыкальном инструменте с мехами, возможно волынке. Игрушка представляет собой свистульку с тремя отверстиями для модуляции звука. Она покрыта коричневой поливой и по этому признаку отнесена к XVIII в.¹⁹ В коллекции из раскопок на Васильевском спуске свистящие игрушки представлены птичкой-свистулькой и свирелью, расписанной коричневой краской. Интересно, что в 1975 г. на Красной площади был найден мореный сосуд-«соловей», позволяющий издавать трели, когда он наполнен водой.

Местонахождение этих предметов не удивительно, так как здесь, на главной площади Москвы, шла бойкая торговля и проходили самые крупные народные гулянья, сопровождавшиеся оглушительными звуками всевозможных дудок, свирелей и свистуллек. И.Е. Забелин насчитывал в Москве более тридцати гуляний и ярмарок в год. Одним из самых многолюдных было «вербное» гулянье на Красной площади, а из торжищ — «грибной рынок» в первую неделю Великого поста на Болоте и Софийской набережной. Праздничные гулянья и ярмарки давали большой простор творчеству игрушечников, изделия которых пользовались постоянным спросом у москвичей. Здесь же, на главной площади города, выступали музыканты, танцоры и скоморохи. Не случайны находки керамических кукол и на Великом посаде, в слое середины XV в.²⁰, в людном торговом-ремесленном районе Москвы, где всегда было много желающих посмотреть импровизированные представления. Их интереснейший реквизит и не изученная в должной мере роль игрового начала

в народном зрелищном искусстве должны составить предмет специального рассмотрения.

Технология производства бытовой керамики из культурного слоя Москвы изучена Д.В. Филипповым в Лаборатории керамики Академии архитектуры СССР на массовом материале раскопок Гончарной слободы²¹. Как было установлено, керамическая продукция изготовлялась из красной запесоченной пористой кирпично-черепичной глины типа суглинков. Широко использовалась светложгущаяся розово-кремовая глина. Известно, что это сырье привозили в Москву в большом количестве из Гжельской волости. Для керамики из светложгущейся глины характерно отсутствие грубых примесей в тесте. Статистическая обработка материала показала, что большая часть предметов рассматриваемой коллекции, и в том числе все экземпляры, сохранившие следы покрытия цветной глазурью, изготовлялись из высококачественных белых глин. Технология изготовления такой керамики мало менялась. Глиняные фигурки вылеплены от руки, большинство их пустотелые, формованы в двусторчатых формах, некоторые монтированы по частям, швы тщательно заглажены. Перед обжигом мастер вручную прорабатывал отдельные детали. Формы для статуэток делали из гипса. После формовки фигурку просушивали, затем дважды обжигали в специальной печи-горне (до и после глазурования и росписи).

Характерной деталью рассматриваемых изделий является овальная в плане, невысокая, имеющая углубление с тыльной стороны подставка, в то время как все статуэтки XVIII в. явно не русского происхождения имеют заглаженную снизу плоскую подставку.

Сравнение керамических находок с собранием керамики Исторического музея позволяет определить, каков был не сохранившийся в первоначальном виде кроющий слой полихромной глазури. Роспись наносилась на еще не просохшую, стекловидную, непрозрачную белую эмаль с приглушенным блеском, сквозь которую слегка просвечивала глиняная масса. Глазурное покрытие не имеет цека. Цветовая палитра, по всей вероятности, должна была включать синюю (кобальтовую), зеленую (медную), желтую (сурьмяную) и коричневую (марганцевую) краски. Шесть образцов кроющего слоя поливы на фигурках сидящего льва, статуэтке военного, всадника на коне, фигурке женщины с ведрами и человека в санях были исследованы Ю.Л. Щаповой в Лаборатории спектрального анализа стекла исторического факультета Московского университета. Как показали результаты анализа, ближайшей аналогией по основному составу стекла является изразец из Псково-Печерского монастыря. Подобный состав стекла известен и в средневековом стеклоделии Западной Европы (см. приложение II).

Таким образом, производственный гончарный комплекс, следы которого обнаружены в заполнении Алевизова рва на Красной площади, видимо, изготовлял одновременно посуду и другие предметы быта²², игрушки и декоративные статуэтки. Все виды этой продукции найдены вместе.

Сведения о существовании производственных центров в окрестностях Кремля дают и некоторые письменные источники. Известно, что в 1691 г. по именному указу Петра I был построен новый стекольный за-

вод для изготовления посуды у Тайницких ворот, на берегу Москвы-реки²³. Следы его деятельности постоянно обнаруживаются при археологических раскопках. Так, в 1973 г. во время шурфовки у стен Кремля найден брак стеклоделательного производства и керамические изделия с глазурованной поверхностью (в их числе — «муравленая» водопойка к перепелиным клеткам). Когда этот завод прекратил свою деятельность, мы не знаем, и в списках мастеров и заводчиков гончарного и ценинного дела Москвы XVII — XVIII вв. это производство не значится. Однако на близлежащей к заводу территории Тайницкого сада отмечена находка бракованного штофного стекла XVIII в.

В 1724 г. для производства ценинной керамики за Таганскими воротами, в Алексеевской слободе, была основана первая русская мануфактура фабриканта Афанасия Гребенщикова, начавшая выпускать майоликовую продукцию на привозном гжельском сырье «противу заморской». Исследователи полагают, что майолика Гжели 40-х гг. XVIII в. ведет свое начало именно от мануфактуры Гребенщикова. Однако в конце этого столетия фабрика уже прекратила свое существование, хотя и не исключено, что в последние десятилетия на ее базе в городе продолжали работать безуказные производственные центры, выпускавшие бытовую керамику. Известно, что гончарные мастерские в конце XVII — XVIII вв. находились в Аптекарском приказе, Алексеевской и Таганской слободах. Глиняную посуду разных сортов делал в Москве, близ Донского монастыря, выселившийся из Гжели крестьянин Яков Барсуков с товарищем Василием²⁴. При засыпке Алевизова рва в 1816 г. были снесены многочисленные дворы, примыкавшие к рву на месте будущей Васильевской площади, при этом вся территория подверглась нивелировке. Естественно предположить, что здесь, у Москворецких ворот Китай-города, и находилась керамическая мастерская конца XVIII — начала XIX в., архивные материалы о деятельности которой неизвестны.

Таким образом, есть основания полагать, что в конце XVIII в. в центре Москвы существовало крупное производство бытовой, в том числе декоративной, художественной керамики и игрушки. Стилистические и технологические особенности позволяют связывать его происхождение с лепными глиняными статуэтками, которые представлены образцами, найденными в слоях московского поселения на кремлевском холме, его посаде и в ремесленной Яузской слободе. На развитии производства игрушки сказалось также влияние широкого ассортимента продукции гжельских мастеров, освоивших хорошо известную в Западной Европе технологию полихромной росписи и многоцветной глазури, с которой городские мастера должны были быть также хорошо знакомы. Вместе с тем не вызывает сомнений, что именно городской рынок должен был диктовать требования, предъявляемые к ассортименту и качеству художественной керамики, поскольку она предназначалась главным образом для украшения городского жилья.

Находки полуфабрикатов и бракованных изделий художественной гончарной продукции местного, московского производства последних десятилетий XVIII в. подтверждают полную несостоятельность концепции, утверждающей, что искусство малой бытовой скульптуры возникло

в России на Петербургском фарфоровом заводе и что история русской художественной керамики ограничивается изделиями из фарфора и фаянса XVIII — XIX вв., выпускавшимися заводами Гарднера и Отто. Мастерские ценинного дела, расположенные в центре Москвы, продолжали развивать художественные и производственно-технические традиции гончарного ремесла раннего московского поселения. Новые археологические материалы из культурного слоя Москвы свидетельствуют о местном производстве широкого ассортимента вполне самобытной майоликовой статуэтки XVIII в. — родоначальницы фарфоро-фаянсовой малой бытовой скульптуры XIX — XX вв. Обнаруженные во время раскопок на Васильевском спуске гончарные изделия представляют собой интересные образцы художественного творчества, в которых нашли яркое отражение исконные традиции русского народного прикладного искусства.

¹ См.: Рабинович М.Г. Гончарная слобода в Москве XVI—XVIII вв. — МИА, № 7. М. — Л., 1947 и др. его работы; Розенфельдт Р.Л. Московское керамическое производство XII—XVIII вв. М., 1968; Фехнер М.В. Глиняные игрушки московских гончаров. — МИА, № 12. М.—Л., 1949, и др.

² В собрании ГИМ имеется сорок семь (по другим данным, сорок четыре) майоликовых фигурок, две статуэтки хранятся в ГЭ, семь — в Музее керамики в Кусково, одна — в Музее игрушки в Загорске, одна — в Музее истории и реконструкции г. Москвы.

³ Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М., 1934, с. 443, 444.

⁴ Салтыков А.Б. Гжельская керамика. — В кн.: Труды ГИМ. Памятники культуры. Вып. 3. М., 1949.

⁵ См. там же, с. 1—21.

⁶ См.: Фехнер М.В. Глиняные игрушки московских гончаров; Розенфельдт Р.Л. Московское керамическое производство XII—XVIII вв.; Рабинович М.Г. Гончарная слобода в Москве XVI—XVIII вв.; Он же. Московская керамика. — МИА, № 12; Он же. К истории скоморошьих игр на Руси («Реквизит вертепа»), — В кн.: Культура средневековой Руси. М., 1979.

⁷ См.: Султанов Н.В. Памятник императору Александру II в Кремле Московском. Спб., 1898; Динцес Л.А. Русская глиняная игрушка. М. — Л., 1936, с. 68; Церетели Н. Русская крестьянская игрушка. М., 1933, с. 26—29.

⁸ См.: Воронин Н.Н., Рабинович М.Г. Археологические работы в Московском Кремле. — СА, 1963, № 1. с. 256—257.

⁹ См.: Алешковский М.Х. Московский Кремль. Церковь Двенадцати апостолов, Патриаршие палаты и Успенский собор. Отчет об археологических наблюдениях 1965 г. (ОРГП Музеев Кремля, ф. 20, 1965 г., д. 22).

¹⁰ См.: Розенфельдт Р.Л. Московское керамическое производство XII—XVIII вв., с. 49; Авдусина Т.Д., Владимирская Н.С, Панова Т.Д. Русская поливная керамика из раскопок Московского Кремля. — СА, 1984, № 2, с. 210.

¹¹ См.: Фехнер М.В. Глиняные игрушки московских гончаров, с. 52—56; Рабинович М.Г. Гончарная слобода в Москве XVI—XVIII вв., с. 68—72.

¹² Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. Т. 2. М., 1972, с. 127—173.

¹³ Луначарский А.В. Вместо предисловия, — В кн.: Церетели Н. Русская крестьянская игрушка. М., 1933, с. 10.

¹⁴ Ср. рельефный изразец в декоре святых ворот Иосифо-Волоколамского монастыря (см.: Маелих С.А. Русское изразцовое искусство XV—XIX вв. М. 1976, № 121).

¹⁵ ГИМ, инв. № 5592 ш/304 фс, 13078 ш/313 фс, 5600 ш/314 фс, 13281 ш/310 фс, 5591 ш/320 фс, 5603 ш/321 фс, 43606—Б—105/322 фс; Музей керамики в Кусково, фс № 1692, фс. № 1693.

¹⁶ См.: Висковатов А.В. Историческое описание одежды и вооружения Российских войск. Т. 9, 10. Спб., 1900.

¹⁷ См. там же. Т. 9, рис. 1137.

¹⁸ См.: Салтыков А.Б. Русская народная керамика. М, 1960, № 62.

¹⁹ См.: Рабинович М.Г. Гончарная слобода в Москве XVI—XVIII вв., с. 70, рис. 19.

²⁰ См.: Рабинович М. Г. К истории скоморошских игр на Руси («Реквизит вертепа»), с. 55.

²¹ См.: Заключение Лаборатории керамической установки ВАА. — МИА, № 12.М., 1949, с. 104—105.

²² В коллекцию входят двадцать шесть настольных светильников нескольких разновидностей. Любопытна плоска-светильник на ножках с ручкой в виде лапы (Музеи Кремля, инв. № АРХ—535).

²³ См.: Забелин И.Е. История города Москвы. Ч. 1. М., 1902, с. 613.

²⁴ ЦГИАЛ, ф. 1 Мануфактур-коллегии, оп. 2, д. 1577, л. 6 об.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Перечень керамических изделий из раскопок на Васильевском спуске в 1977 г.

Наименование	Инв. №	Размеры
Фрагмент фигурки медведя	30/1977	высота 9 см
Птичка-свистулька	32/1977	высота 5,5 см
Сидящая птичка	33/1977	высота 7 см
Сидящая птичка	34/1977	высота 7,5 см
Фигурка птички	26/1977	длина 17 см
Фигурка льва	35/1977	высота 8 см
Фигурка сфинкса	89/1977	высота ок. 15 см, длина 16 см
Фигурка военного в санях	39/1977	высота 11 см
Голова кота	15/1977	длина 16 см
Фрагмент фигурки военного в мундире	14/1977	высота 13 см
Голова и фрагмент торса фигурки военного	36/1977	высота 8 см
Фигурка военного на лошади	38/1977	высота 6 см, длина 8 см
Фигурка женщины с ведрами	37/1977	высота 10 см
Фигурка священника	24/1977	высота 10 см
Фрагмент фигурки человека, (голова) в колпаке-«валенке»	37/1977	высота 4,5 см
Фрагмент фигурки человека, несущего корзину	25/1977	высота 10 см
Сосуд «соловей»	1/1976	высота 7,5 см
Свирель	13/1977	длина 20 см
Двадцать шесть настольных светильников	40/1977— 65/1977	высота 10—12 см, у плосек диаметр 12 см

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ЛАБОРАТОРИИ СПЕКТРАЛЬНОГО И
СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА СТЕКЛА ИСТОРИЧЕСКОГО
ФАКУЛЬТЕТА МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

Результаты анализа

*поливы на статуэтках, найденных в заполнении Алевизова рва
(раскопки 1977 г.)*

Исследовался состав поливы 6 статуэток: № 32, 35—39 (по инвентарной описи). Сохранность поливы плохая, в ряде случаев изменена структура стекла.

Основной состав — стекло, относящееся к типу зола (древесная) — известь —

свинец — алюминий содержащий песок. Известь использована разная: с меньшим (№ 38, 39) или большим (№ 32, 35—37) содержанием окиси магния.

Вся полива непрозрачная за счет содержащейся в массе окиси олова.

Полива окрашена. В качестве красителя для голубоватого (№ 38) и зеленого (№ 39) цветов выступает окись железа: коричнево-черного (№ 35) — окись железа вместе с окисью марганца; светло-голубого (№ 36) — окись меди; такой же краситель — в поливе темного цвета (№ 37).

Две последние поливы содержат в своем составе окись марганца, которая могла бы здесь играть роль обесцвечивателя основной стеклянной массы.

Ближайшая аналогия по основному составу — на поливе изразца, происходящего из Псково-Печерского монастыря, — не имеет, к сожалению, указаний на дату и происхождение.

Подобный состав стекла известен в средневековом стеклоделии Западной Европы.

Ю.Л. ЦАПОВА

Во многих музеях Советского Союза хранятся образцы русской наборной мебели середины XVIII — начала XIX в. Обычно они украшены геометрическим и растительным орнаментом, набранным различными породами дерева.

С 60-х гг. XVIII в. при исполнении набора в качестве образцов использовались гравюры-ведуты, выполненные по рисункам М.И. Махаева и других художников. Их сюжеты служили прославлению наиболее известных архитектурных памятников России. В качестве примера могут быть приведены бюро с видами Петербурга и его пригородов, а также Москвы и Твери¹.

Среди наборных вещей, выполненных по гравюрам, своей оригинальностью привлекает внимание карточный столик, который около ста лет хранится в Оружейной палате (ил. 1)². Его описания в литературе предельно кратки. Датируется он первыми годами XIX в., но ни разу не делалось попытки подтвердить эту атрибуцию³.

По своей конструкции столик отличается от обычных, широко распространенных в рассматриваемый период карточных столов. Обращают на себя внимание его изогнутые ножки, выполненные набором, с полуфигурами крылатых сфинксов, поддерживающих квадратную царгу стола, и заканчивающиеся внизу орлиной лапой, сжимающей шар. Маски и ступни ножек бронзовые, сами ножки съемные, на бронзовых с деревянными штырями застезках с внутренней стороны. Царга стола широкая, украшена набором из мелких цветов, сплетенных в провисающие гирлянды, помещенные в узкую темную рамочку на поверхности, фанерованной красным деревом. Столешница квадратная, съемная, крепится на четырех защелках и складывается конвертом, сверху запирается на ключ. В центре ее — заглубленная латунная чаша с узорным бортом. Под чашей — пружинный механизм, с помощью которого ее можно приподнимать настолько, чтобы выступал узорный борт. Под столешницей имеется также секретный ящик, прикрытый особой филенкой.

На столешнице (ил. 2) по одну сторону чаши помещено выполненное набором из разных пород дерева изображение Летнего дворца в Петербурге — по гравюре А.А. Грекова 1753 г., сделанной по рисунку М.И. Махаева для известного юбилейного альбома, выпущенного к пятидесятилетию столицы⁴. Над изображением — надпись, полностью повторяющая ту, что имеется на гравюре, даже с теми же характерными грамматическими особенностями: «ПРОСПЕКТЪ ЛЕТНЯГО ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ДОМУ С СЕВЕРНУЮ СТОРОНУ».

Следует отметить, что изображения в наборе не отличаются точностью и высоким качеством. Отсутствуют имеющиеся в гравюре статуи на парапете крыши, а весь стаффаж не только упрощен, но и исполнен довольно примитивно. В то же время выявлена вся архитектура

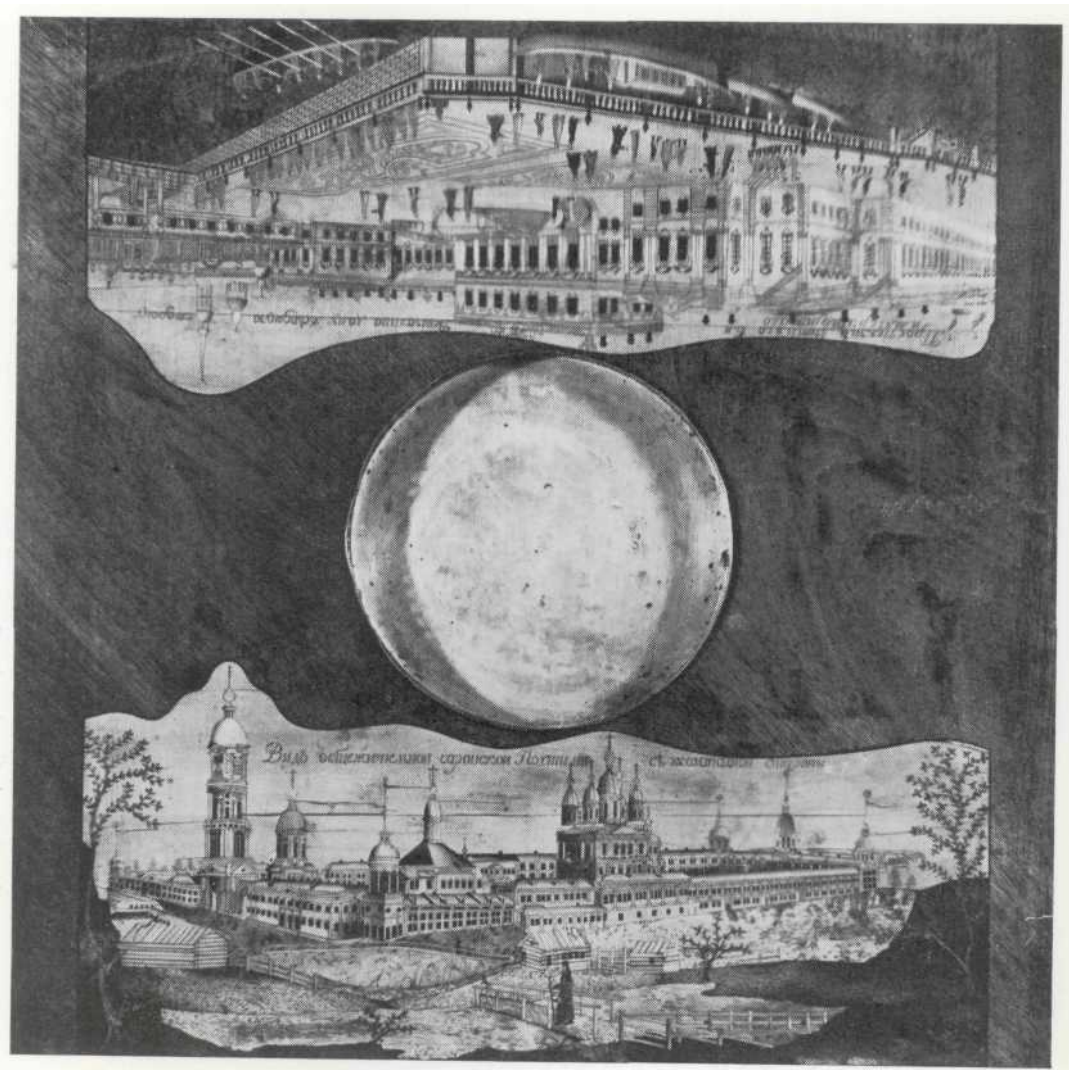


1. Карточный столик. Россия. Начало XIX в. Музеи Кремля

дворца, рустовка его стен, пилястры, наличники окон и прочее. Чувствуется, что по рисунку набора прошла опытная рука чертежника или архитектора.

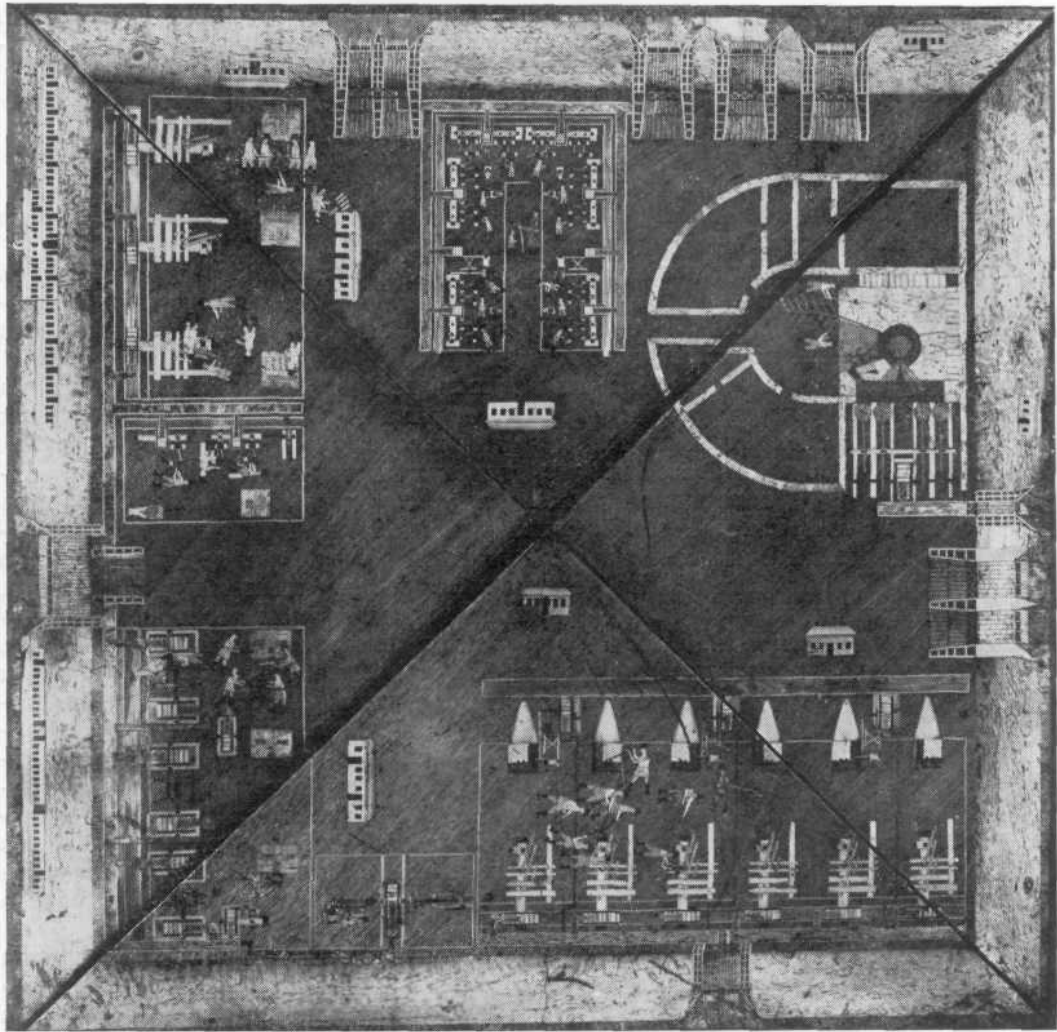
По другую сторону чаши — изображение Саровской обители Тамбовской губернии, воспроизводящее гравюру Григория Мешкова⁵, выполненную по рисунку иеромонаха Илариона⁶. Здесь также точно повторена надпись на гравюре: «ВИДЪ ОБЩЕЖИТЕЛЬНОЙ САРОВСКОЙ ПУСТЫНИ СЪ ЮГОЗАПАДНОЙ СТОРОНЫ».

Закрытые стороны конверта столешницы покрывают и углубленную в центре чашу (ил. 3). На образованной поверхности предстает неожиданная наборная композиция. По краю ее в виде каймы расположены



2. Карточный столик. Деталь (столешница в открытом виде)

изображенные в плане «фабрики», а среди них — занятые работой люди, фигурки которых выполнены плоскостно. Подобный, несколько наивный прием композиции был распространен в конце XVIII в. в работах крепостных мастеров, в частности в бисерных панно. Также плоскостно изображены несколько невысоких домов — в дверях одного из них сделана скважина для ключа, запирающего столешницу. Каждая фабрика точно обозначена надписью. Обходя стол слева направо, читаем: «ДОМНЯ», «ГВАЗДЕНАЯ ФАБРИКА», «ДАЩАТАЯ ФАБРИКА», «КАСНАЯ», «КАТАЛЬНАЯ ФАБРИКА», «ТОКАРНАЯ», «МОЛТАВАЯ ФАБ-



3. Карточный столик. Деталь (столешница в закрытом виде)

РИКА». Подобная необычная, не связанная, казалось бы, между собой тематика наборов столешницы до сих пор не привлекала к себе внимания.

Владелец столика был, видимо, связан с Тамбовом, его духовенством, и в то же время был хозяином изображенных на столике «фабрик». Все эти данные позволяют предположить, что столик принадлежал Гавриле Романовичу Державину. Действительно, известно, что Державин, будучи в Преображенском полку, пристрастился к карточной игре и даже иногда жил на доходы от выигрышей. С 1786 по 1788 г. Державин был тамбовским губернатором. В это время он сблизился с митрополитом, а

в дальнейшем — с новгородским викарием Евгением Болховитиновым. Ему поэт посвятил известное стихотворение «Жизнь Званская», в котором есть такие строки:

«Иль смотрим, как вода с плотины с ревом льет
И, движа машину, древа на доски делит;
Как сквозь чугунных пар столпов на воздух бьет,
Клокоча огонь, толчет и мелет».

Упомянутые здесь фабрики принадлежали Державину — они, по всей видимости, и изображены на столешнице.

Державин был женат на Екатерине Яковлевне Бастидон, молочной сестре императора Павла I⁷. Павел родился в Летнем дворце, где провела свое детство и жена Державина. Этим, очевидно, объясняется изображение на столешнице этого дворца.

Для того чтобы объяснить оригинальную композицию набора на верхней крышке столешницы, следует вспомнить, что одним из близких друзей Державина был такой яркий человек, как архитектор Николай Александрович Львов. Им был спроектирован дом Державина в Званке и петербургский дом на Фонтанке; ему же принадлежали проекты интерьеров этих домов и рисунки мебели. Н.И. Никулина в своем исследовании о творчестве Н. А. Львова пишет: «Известно множество его черновых набросков с изображением столов, небольших шкафов, люстр, фонарей, даже сервиза»⁸. «Домашний зодчий ваш Не мелет ералаш...» — так начинает Н.А. Львов шутовское стихотворное послание Державину, в котором важно подчеркнуть собственное определение Львовым себя как «домашнего зодчего». Кроме того, некоторые изображения на столике довольно близки к сохранившимся чертежам фабрик, спроектированных Львовым⁹. По этим чертежам архитектор построил в Званке несколько фабрик. Все это наводит на мысль, что в композиции хитроумного набора на крышке карточного столика принимал участие «домашний зодчий» поэта — архитектор Н.А. Львов. Стилистический анализ столика и набора на нем, причастность к его изготовлению архитектора Львова и принадлежность Державину подтверждают датировку этого произведения первыми годами XIX в.

Однако вопрос о мастере — исполнителе этого интересного набора остается невыясненным. Надпись около одной из фабрик («домня» вместо «домна») и характер исполнения невольно заставляют видеть в этом наборе провинциальное, скорее всего, усадебное произведение. Смягченное произношение «я» вместо «а» было распространено в Псковской, Архангелогородской и Новгородской губерниях. Усадьба Державина находилась на территории Новгородчины. Думается, что, если, по свидетельству самого хозяина, в Званке была среди прочих фабрик и токарная, там должны были быть и крепостные умельцы, которые исполнили эту оригинальную вещь.

¹ Бюро с видами Московского Кремля и павильонов Царского Села (ныне г. Пушкин) хранится в Екатерининском дворце-музее (г. Пушкин), бюро и столик с видами Павловска — в Павловском дворце-музее, бюро с видами Твери — в ГРМ.

² Музеи Кремля, инв. № ДК—288. Высота 82 см; размеры столешницы в открытом виде — 103X103 см, в закрытом виде 73X73 см. В Оружейной палате столик на-

ходил уже в 1880-е гг. В 1911 г. экспонировался в Эрмитаже на «Исторической выставке архитектуры» и воспроизведен среди других экспонатов (см.: Историческая выставка архитектуры. Спб., 1911, с. 162—163). После Октябрьской революции он был передан из Оружейной палаты в Государственный музей мебели в Москве, но 6 мая 1927 г. возвращен и внесен в рукописную опись Оружейной палаты под новым номером (№ 17429 ОП). После Великой Отечественной войны он экспонировался в Музее архитектуры (б. Донской монастырь).

³ См.: Опись Московской Оружейной палаты с дополнительными статьями. Ч. 7. Т. 10. М., 1893, с. 33, № 9565; Арсеньев Ю.В., Трутовский В.К. Оружейная палата. М., 1911, с. 263; Государственный музей мебели. Иллюстрир. каталог. Сост. по поручению Учен. совета Объединенного музея декор, искусств (Оружейной палаты) зав. Музеем мебели А. Батениным. М., 1925, с. 84, № 939.

⁴ См.: Комелова Г.Н. Виды Петербурга и его окрестностей середины XVIII в. Гравюры по рисункам М. Махаева. Л., 1968, с. 59.

⁵ Г. Мешков был, вероятно, как-то связан с Тамбовом, так как им исполнен также гравированный по рисунку А. Вильбрехта картуш в «Атласе России» 1800 г. на карте Тамбовского наместничества.

⁶ См.: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков. Т. 2. Спб., 1895, стб. 683.

⁷ Павел родился в Летнем дворце 20 сентября 1754 г. Затем императрица Елизавета приказала отобрать его у матери и отдать кормилице, русской по происхождению, жене португальца Бастидона. У нее перед тем родилась дочь, молочная сестра Павла I, — Екатерина Яковлевна Бастидон.

⁸ Никулина Н.И. Николай Львов. Л., 1971, с. 97; Будилина М.В., Брайтцева О.Н., Харламова А.М. Архитектор Н.А. Львов. М., 1961, с. 101.

⁹ См., например, чертеж паровой машины для изготовления каменного «картона» для фабрики, спроектированной Львовым (ЦГИАЛ, ф. 37, оп. 11, 1798 г., д. 107, л. 52).

Л.М. ФРОЛОВА
НАСТОЛЬНОЕ УКРАШЕНИЕ
ОЛИМПИЙСКОГО СЕРВИЗА

Создание специального праздничного декора банкетного стола в западноевропейском прикладном искусстве занимает особое место и связано с детально разработанной еще в начале XVIII столетия церемонией обедов, приемов, банкетов. На протяжении XVIII в. украшение стола проходит эволюцию от отдельных случайных предметов до больших групп, насчитывающих подчас несколько сот предметов. Наиболее интересные решения настольного украшения представлены в искусстве стиля классицизм во Франции XIX в. В выдумке состязались серебряники, мастера бронзового и фарфорового дела, мраморщики.

Традиционные по составу сервизы этого времени делились на столовые и десертные. В столовые входили мелкие и глубокие тарелки, суповые миски, блюда для мяса и пряностей, блюда для легких кушаний, подаваемых перед десертом, салатники, соусники, солонки, столовые судки. В десертных сервизах были тарелки, компотники, сахарницы, бутылочные и рюмочные передачи, всевозможные сосуды для мороженого, корзины для цветов и фруктов. Десертные сервизы украшались богаче, с применением золочения. К ним по обыкновению добавлялся набор-кабаре, подаваемый на маленьком столике или подносе, состоящий из 16—18 предметов, необходимых для чая и кофе.

В тех случаях, когда десертный сервиз предназначался для подарка, в его состав входило также настольное украшение сюрту (surtout). Оно обыкновенно состояло из разнообразных скульптурных произведений из глазурованного фарфора и белого или золоченого бисквита, исполненных по специальному проекту и подчиненных единому замыслу. Их цветовое решение обычно отличалось от предметов всего сервиза. При компоновке настольного украшения к вновь создаваемым предметам часто добавлялись произведения, ранее исполненные для других ансамблей.

Настольными украшениями особенно славились сервизы, исполняемые на старейшей во Франции государственной Севрской мануфактуре, которая в XIX в. получила новый расцвет, связанный прежде всего с деятельностью группы ученых-химиков во главе с директором мануфактуры, профессором естественной истории и минералогии Александром Броньяром. Была улучшена рецептура твердого фарфора¹ и глазури, усовершенствованы процессы формовки, и обжига, разработаны и внедрены в производство новые краски и приемы золочения, создана прочная техническая база, ставшая основой для изменения художественного качества изделий.

Продолжая давнюю традицию, мануфактура производила главным образом предметы для императорского дома, дипломатических подарков Наполеона и по специальным заказам. Этим объясняется преобладание в ее ассортименте больших парадных сервизов. Фарфор Севра неоднократно посылался в качестве подарков и в Россию или исполнялся по заказам русского двора. Первые севрские сервизы, попавшие в

Россию, были исполнены в 1772 и 1778 гг. по заказам Екатерины II и будущего императора Павла I. В 1782 г. жена Павла Мария Федоровна получила в подарок туалетный набор и несколько ваз, выбранных для нее русским послом в Париже князем И. С. Барятинским. В качестве дипломатического подарка был привезен в Россию Египетский сервиз. Художники Севрской мануфактуры, стремясь удовлетворить вкусы русских заказчиков, часто воспроизводили в фарфоре их портреты. В 1781 г. скульптор Л.-С. Буазо создал бюст Екатерины II, предназначенный для увенчания настольного украшения «Российский Парнас». Моделью для него послужил мраморный оригинал. В Севре были выполнены бюсты Павла I и Марии Федоровны, а также несколько медальонов с их портретами.

Одним из наиболее известных дипломатических подарков XIX в. был экспонируемый в Оружейной палате Олимпийский сервиз, полученный Александром I от Наполеона в 1807 г. по случаю заключения Тильзитского мирного договора. Это характерная по составу и декорировке предметов работа Севрской мануфактуры, выполненная в стиле ампир.

Олимпийский сервиз, в состав которого входило сто сорок шесть разнообразных предметов, предназначался для десерта². Украшенные мифологическими композициями и изображениями птиц и бабочек, эти предметы составляют единый декоративный ансамбль, отмеченный стройностью форм, изысканной надглазурной росписью богатейших цветовых сочетаний, мастерством исполнения. На терракотовом фоне, объединяющем все предметы сервиза, эффектно размещены гирлянды и лепные детали блестящего и матового золочения. Цветное покрытие некоторых сосудов (зеленое и красное) в сочетании с богатой сюжетной росписью и позолотой придает фарфору праздничный характер. Преобладающие в росписи композиции определили его название — Олимпийский. Здесь изображены боги и музы Олимпа, история Психеи, Геракла, различные аллегии. Росписи Олимпийского сервиза являются мастерски выполненными миниатюрными копиями известных фресок Рафаэля в Ватикане и на вилле Фарнезина, а также росписей зала Геркулеса в Версальском дворце, выполненных Ф. Лемуаном, картин П.-П. Прудона, Ж.-Л. Давида, Ж.-О.-Д. Энгра, гравюр Н. Монсье. Нашли здесь место и самостоятельные произведения живописцев-керамистов Севрской мануфактуры Ле Гюэ, Лагранжа, Адама, Жоржа, М. Жакото, Ж. Перрено, Рено, Тибу. Изображения птиц и бабочек на сервизе исполнены по атласам известного ученого-натуралиста Ж. Бюффона. Расположенные на бледно-голубом фоне, насыщенные по цвету, они образуют яркие красочные пятна.

Это был первый из созданных на мануфактуре в XIX в. сервизов, имеющих настольное украшение³. Не только сам сервиз имеет несомненную историческую и художественную значимость, но и его настольное украшение также заслуживает пристального внимания и отдельного рассмотрения. Сюрту Олимпийского сервиза исполнено из бисквита в сочетании с фарфором синего цвета и состоит из колесницы с Бахусом и Церерой, двух колонн с фигурами Аполлона и Дианы, двух групп граций, пары рогов изобилия и многочисленных маленьких вазочек.

Восстановить историю его создания и определить местонахождение входящих в него предметов позволили материалы библиотеки Музея керамики Севра, опубликованные исторические документы мануфактуры, изучение фарфоровых изделий французской работы в Оружейной палате и Музее керамики в Кусково. Перечень скульптурных произведений этого сервиза мы встречаем впервые в Описи Оружейной палаты 1884 г.⁴ Каталог выставки севрского фарфора, состоявшейся в 1975 г. в Государственном Историческом музее, дополняет этот перечень краткими сведениями о рисунках ваз из настольного украшения⁵. Опубликованные документы о деятельности мануфактуры за первую четверть XIX в.⁶ дали ценный дополнительный материал о работе над формой и орнаментацией предметов сервиза и его настольного украшения, об истории доставки сервиза в Россию, расширили сведения о керамистах-живописцах и модельерах, известных по маркам на изделиях сервиза.

Общее представление об основных скульптурных группах настольного украшения, о разнообразии их форм дает акварельный рисунок архитектора Теодора Броньяра, хранящийся в библиотеке Музея керамики Севра (ил. 1). Здесь изображены белоснежная колесница Бахуса и Цереры, являющаяся центром композиции, и две обрамляющие ее стройные колонны с фигурами Аполлона и Дианы на монументальных скульптурных цоколях. Мелкие декоративные вазы для цветов и фруктов с полихромной росписью обогащают композицию. Каждый предмет смотрится самостоятельно. Вместе же они составляют единый художественный комплекс, хотя и менее монументальный, чем настольные украшения последующих сервизов.

В создании ансамбля из разномасштабных и разнохарактерных предметов важную роль играет цветовое решение. Основная группа сюрту исполнена в бисквите, белизна которого подчеркнута деталями, золочеными и покрытыми синей краской «под ляпис-лазурь» с вкраплением золота. Контрастное сочетание белого с золотом и синим перекликалось с общей декорировкой ампирного интерьера, повторялось в лепнине, живописных фризах и деталях, в шелковых тканях обивки мебели и драпировок.

На плане сервировки стола, хранящемся в библиотеке Музея керамики Севра (ил. 2), основные предметы настольного украшения Олимпийского сервиза расположены в середине и заключены в прямоугольник, образованный сорока маленькими вазочками для цветов синего кобальта с золотой росписью. Этот насыщенный цветовой бордюр подчеркивал композиционную завершенность и парадность сюрту, подготавливал к восприятию сервиза, исполненного в иной, более мягкой гамме.

В состав настольного украшения вначале предполагалось ввести пятьдесят пять предметов⁷. Исполнено было сорок семь. Из них в настоящее время сохранилось тридцать восемь: колесница Бахуса и Цереры, две колонны с Аполлоном и Дианой, тридцать одна вазочка⁸, два рога изобилия и две группы граций⁹.

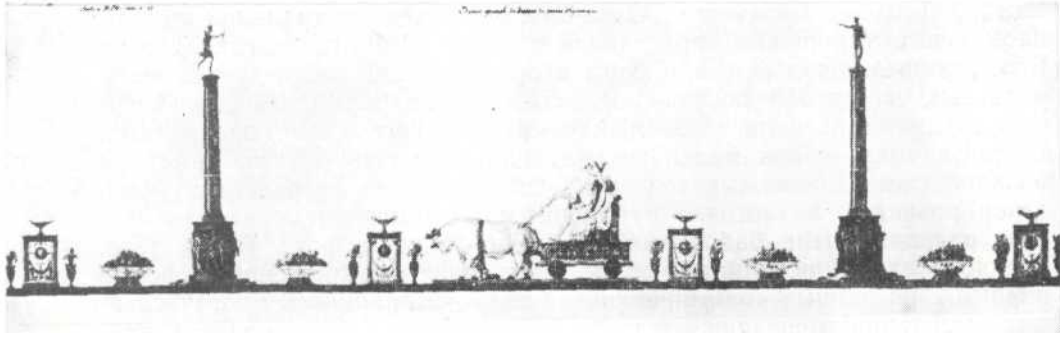
Композиционное решение всего украшения, определение его основных групп и выполнение отдельных предметов принадлежат архи-

тектору Теодору Броньяру¹⁰. Окончательный вид центральной группы настольного украшения определился к концу 1804 г., когда Теодор Броньяр предложил решение форм и орнаментации ваз и других декоративных украшений сюрту. Они должны были обрамлять скульптурную группу и располагаться между крупномасштабными предметами. Было задумано сорок маленьких ваз для трех-пяти цветков и четыре больших так называемых «бассейна» в форме полусферических чаш, декорированных аналогично бутылочным и рюмочным передачам сервиза разноцветными бабочками на бледно-голубом фоне. Кроме того, предполагалось исполнить четыре декоративных украшения в форме пирамид, названных «олимпийский алтарь». Сохранились многочисленные эскизы орнаментации алтарей Т. Броньяра в виде медальонов с изображениями аллегорий времен года, обрамленных пышными цветочными гирляндами, и композиций, построенных на переработке ренессансных гротесков. Колорит росписи решен в характерных для стиля ампира ярких, контрастных сочетаниях синего, белого, желто-зеленого и красного цветов.

К моменту отправки сервиза из этой предполагаемой большой группы дополнительных украшений были выполнены лишь сорок вазочек высотой по 16 см, с ручками в виде дельфинов¹¹. Судя по имеющейся на них марке императорской мануфактуры, появившейся в 1806 г., можно предположить, что работа над ними началась значительно позже, чем над основными произведениями из настольного украшения, и продолжалась вплоть до отправки сервиза. Поэтому лишь десять вазочек, овоидной формы со звездчатыми розетками, полностью воспроизводят авторский замысел (ил. 3). Остальные имеют более упрощенную в сравнении с рисунками орнаментацию. Форма их или типично ампирная — овоидная, — или повторяет «вазу Медичи» в виде кратера, распространенную в искусстве XVIII в. В их декоре варьируется три типа росписи: антикизирующие профильные изображения мужской головы в венке и амур, стоящие и сидящие на лебеде.

Теодор Броньяр привлек к созданию настольного украшения отличных скульпторов. Их имена подписаны или оттиснуты на изделиях. Это Тонэ, автор колесницы Бахуса и Цереры¹², и Д.-А. Шоде, создавший «Три грации»¹³. Кроме имен скульпторов-исполнителей на грациях и колоннах встречаются две прописные буквы латинского алфавита — «АВ». Принимая точку зрения, выдвинутую рядом исследователей и обоснованную Н.Ю. Бирюковой¹⁴, что подобные обозначения являются знаками скульпторов — руководителей мастерской, а не модельеров, буквы «АВ» можно расшифровать как имя А. Брашара, возглавлявшего скульптурное отделение мануфактуры в 1806—1824 гг.

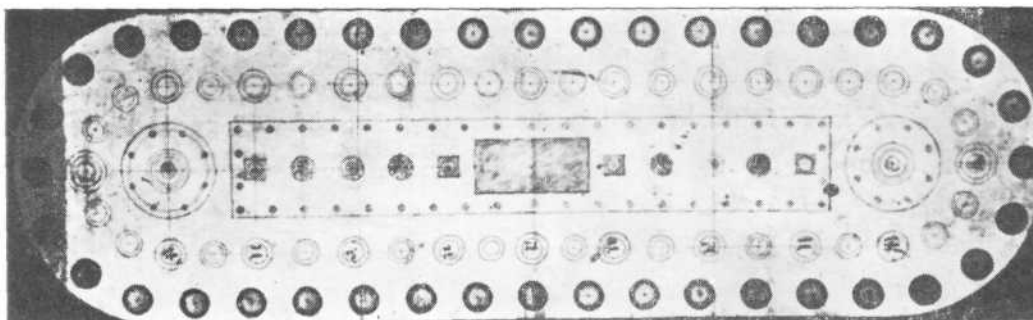
На генеральном рисунке Теодора Броньяра колесница изображена в виде прямоугольной платформы на четырех колесах, запряженной парой быков, украшенных цветочной гирляндой. Бортики платформы декорированы фризами с изображением амуров, занятых высаживанием винограда, сбором урожая, приготовлением вина и жертвоприношением огню. На троне, спинка которого украшена золоченым орлом, сидят Церера с рогом изобилия и Бахус в венке из виноградных лоз с тирсом в руке. Гипсовая модель колесницы высотой 0,55 м хранится в



1. Теодор Броньяр. Настольное украшение из Олимпийского сервиза. Акварель. 1804. Севр, библиотека Музея керамики

Севре (ил. 4). Она повторяет композицию рисунка с небольшими изменениями в деталях. Несколько иной стала форма трона, исчезло изображение орла на нем, рог изобилия в руках Цереры сменился охапкой полевых цветов на коленях, иной стала и композиция фриз. Колесница в Музее керамики в Кусково полностью повторяет модель. Дополнительные сведения о ней дают опубликованные архивные документы Севрской мануфактуры. Из них явствует, что тирс в руке Бахуса (теперь утраченный) был исполнен из золоченой бронзы золотильщиком Буателем¹⁵. Композиция, несомненно, навеяна произведениями итальянской античности и Ренессанса. Ближайшим ее прототипом является колесница Сибелы из Неаполя, не раз повторявшаяся в рисунках художников XVIII — XIX вв.: Ж. Селлерье (колесница для триумфальной похоронной процессии Вольтера), Ж.-О. Фрагонара, Ж.-Л. Давида, архитектора Т. Броньяра¹⁶. Этот вид колесниц был широко распространен в это время во Франции при оформлении национальных праздников и процессий.

Триумфальные колонны — характерный мотив стиля ампир — также вошли в группу предметов Олимпийского сервиза. Навянные римскими колоннами Траяна и Марка Аврелия, они имеют ближайшую аналогию в колонне из скульптурного ансамбля фонтана Пальмы на площади Шатле в Париже. На рисунке Теодора Броньяра это две стройные круглые колонны с фигурами Дианы и Аполлона наверху, поставленные по сторонам колесницы с Бахусом и Церерой. Монументальные цоколи их декорированы скульптурой. На колонне с фигурой Аполлона это статичные женские фигуры с музыкальными инструментами в руках. На цоколе другой колонны — динамичный хоровод фигур. Гипсовые модели колонн высотой 1,26 м хранятся в Музее Севра. Завершающим их фигурам придана большая, чем на рисунке, статика и величавость поз. Скульптурные украшения цоколей обеих колонн в модели получили одинаковую трактовку. Это шесть женских фигур в разнообразных ракурсах и поворотах. Взявшись за руки, они как бы движутся в быстром хороводе вокруг колонны. Аналогичный характер поворотов и ракурсов, соотношения фигур с плоскостью можно найти в композиции, ук-

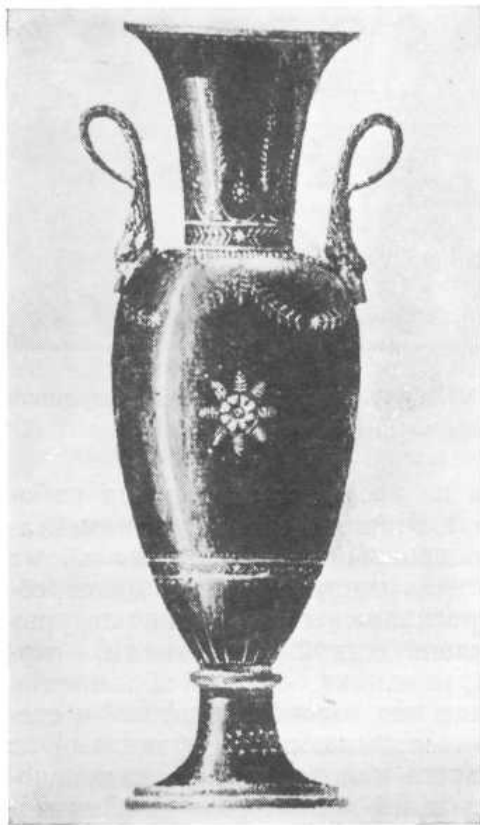


2. Теодор Броньяр. План сервировки стола. 1804. Севр, библиотека Музея керамики

решающей серебряный фонтан для чая из несессера Наполеона работы Клода Одно¹⁷ по рисунку архитектора Шарля Персье¹⁸. Орнаментация самих фарфоровых колонн также воспроизводит мотивы из альбома Персье, которые неоднократно использовали мастера золотого и серебряного дела периода ампир. Колонны раскрашены «под ляпис-лазурь» и орнаментированы золоченой ромбовидной сеткой с розетками, гирляндой, изображениями жертвенного треножника, совы¹⁹ в обрамлении тирсов, женской фигуры с взметнувшимся над головой шарфом¹⁹ и стоящей на сфере крылатой фигуры Славы с пылающими факелами в опущенных руках²⁰. Сочетания синего цвета колонн, кораллово-красного — цоколя, золоченых скульптурных деталей характерны для ампириного интерьера и всех составляющих его предметов, своеобразием которых является контрастность цвета, подчеркнутая декоративность. Тонкая моделировка и орнаментация предполагают детальное рассмотрение произведения.

Архивные документы мануфактуры раскрывают имена скульпторов, создавших эти колонны. В реестре работ за 1804 г. есть такая запись: «Лежандр, формовщик в гипсе, формовал фигуры Дианы и Аполлона месье Буазо для колонн Олимпийского сервиза и отливал модели» — и далее: «Формовщик Лежандр отлил шесть фигур для базы Олимпийской колонны месье Клодиона, состоящих из тридцати восьми литейных форм»²¹. Таким образом, над скульптурными украшениями колонн работали два крупных мастера второй половины XVIII в. — Луи-Симон Буазо²² и Клод Мишель, прозванный Клодионом²³.

В цветовом решении колонны перекликаются с «Грациями» — подписными произведениями скульптора Дени Шоде, а также рогами изобилия. В реестре работ мануфактуры от декабря 1806 г. упоминаются «Три грации» с бассейном и говорится об изготовлении для них двадцати двух вспомогательных форм, исполненных формовщиком в гипсе Поленом²⁴. Представление о композиции группы дает запись директора мануфактуры Александра Броньяра: «Синяя чаша покоится на головах трех Граций на штифтах, которые входят в отверстия в головах; для установки групп имеются два круглых цоколя черного дерева с тремя ступеньками»²⁵. Модель «Граций» высотой 0,51 м, как и все другие мо-



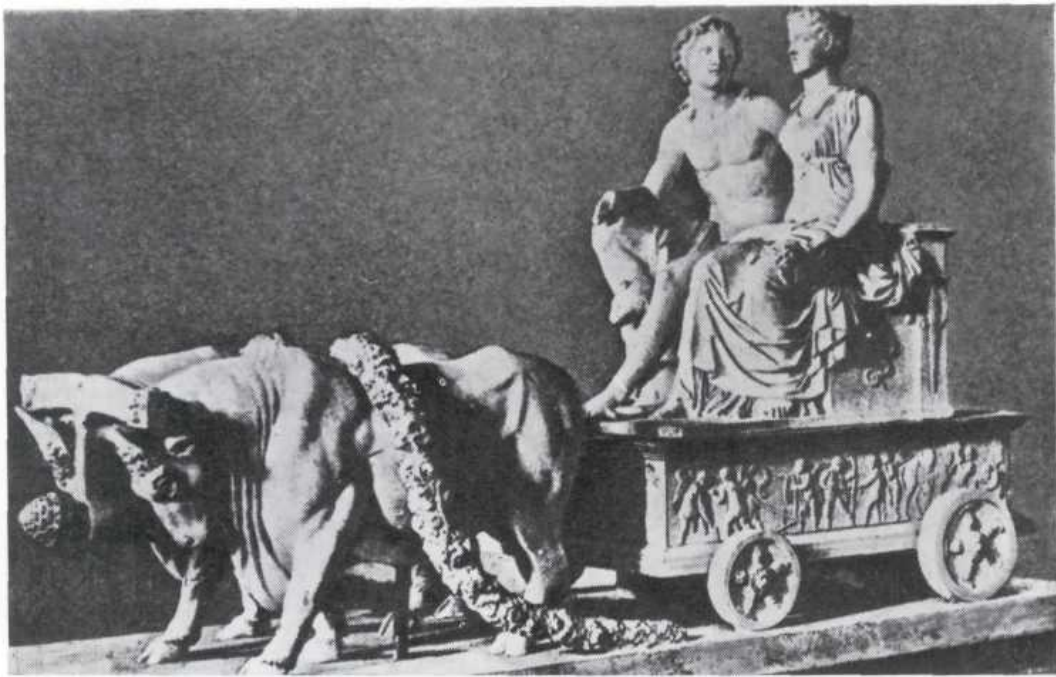
3. Теодор Броньяр. Вазочка.
Акварель. 1806. Севр,
библиотека Музея керамики

4. Тонай. Колесница с Бахусом и
Церерой.
Гипс. 1804. Севр,
Музей керамики

дели настольного украшения, хранится в Музее Севра. Произведения Музеев Кремля полностью повторяют эту модель (ил. 5).

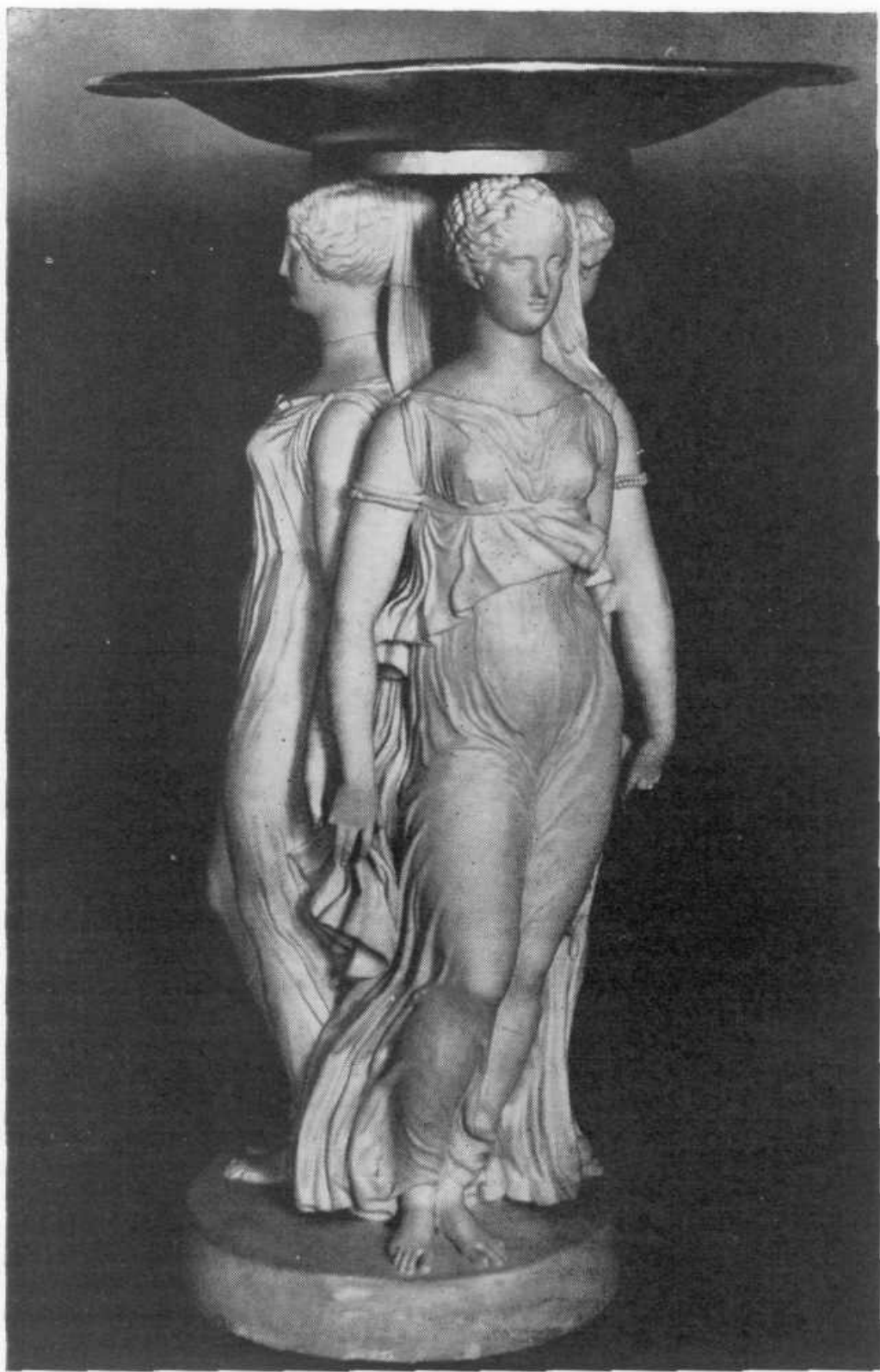
Дени Шоде в своей работе, несомненно, находился под впечатлением произведения скульптора XVI в. Жермена Пилона «Три добродетели», хранящегося в музее Лувра, а также орнаментальных сборников Шарля Персье. Складки одежд, позволяющие угадывать совершенство форм, грациозно опущенные руки, вся осанка фигур создают лирический и полный величия образ. «Три грации» не представлены на генеральном рисунке Теодора Броньяра, но на плане сервировки стола им отведено место на узких сторонах его, за пределами центральной композиционной группы, заключенной в прямоугольник.

Произведениями, не представленными ни на плане, ни на рисунке, являются вазы для фруктов в форме рогов изобилия, хранящиеся в Музеев Кремля (ил. 6). Они воспроизводят форму античного ритона, оканчивающегося головой кабана, украшенного барельефными изображениями аллегорий времен года — амуров, занятых работами. Каждый рог опоясан фруктовой гирляндой, свисающий конец которой является второй точкой опоры. Разработка их форм и орнамента также принадлежит Теодору Броньяру, о чем свидетельствуют хранящиеся в библиотеке Музея керамики Севра рисунки. Появление их относится к 1806 г. В реестре работ живописцев и золотильщиков мануфактуры за этот год имеется лаконичная запись: «Кюссе — живописец, август и сентябрь



1806 г.: два рога из Олимпийского сервиза, украшенные на фоне синей лазури с золотыми прожилками золочеными барельефами»²⁶. Живописцу и орнаменталисту Кюссе помогали золотильщик Дюресе и полировщица Буллемье. Из тех же документов узнаем, что над рогами работал литейщик Полен, изготовлявший в течение трех месяцев формы. Гипсовая модель была выполнена под наблюдением скульптора-модельера Жана Брашара. Сравнение рисунка Теодора Броньяра, модели Жана Брашара и произведения, исполненного при участии скульптора мануфактуры Полена и живописца Кюссе, свидетельствует о творческом подходе его создателей на каждом этапе их работ, о внесении в сложившуюся композицию дополнительных нюансов. Источником художественного замысла послужили альбомы Дж.-Б. Пиранези, созданные в Риме в 1768—1778 гг., с рисунками ваз, канделябров и других предметов интерьера.

Ближайшей аналогией рогам изобилия из Олимпийского сервиза являются два произведения 1807 г. из коллекции Национального музея мебели в Париже. Они почти полностью повторяют гипсовую модель Жана Брашара. Документы Севрской мануфактуры раскрывают историю создания рогов, хранящихся в Музее мебели. Работа началась в декабре 1806 г. и продолжалась по июнь 1807 г. Шестнадцатого сентября они поступили в магазин мануфактуры. Позже, в 1812 г., рога изобилия были соединены с копиями колесницы Бахуса и «Граций», дополнены ста восьмью десертными тарелками, позаимствованными из особого императорского сервиза (в сервизе было четыреста двадцать пять тарелок), и двенадцатью маленькими вазами, украшенными «под ляпислазурь», и составили новый сервиз, предназначенный для подарка австрийскому послу Шварценбергу. Однако рога изобилия были



5. Дени Шоде. Три грации. Бисквит. 1806. Севр, Музеи керамики



6. Теодор Броньяр, Жан Брашар. Рог изобилия.
Бисквит. 1806. Музеи Кремля

изъяты из сервиза и поднесены двум придворным дамам — графине де Монталиве и герцогине де Ровиго, супруге Савори, инициатора подарка Олимпийского сервиза, сопровождавшего затем в 1808 г. в Россию Египетский сервиз²⁷. Эти рога и попали в Музей мебели в Париже.

Олимпийский сервиз был лучшим среди исполненных на Севрской мануфактуре к началу 1807 г. Поэтому император Наполеон, подбирая сервиз для собственного пользования, остановил свой выбор на нем.

Впервые сервиз, вместе с колесницей Бахуса, двумя колоннами, тремя грациями и двумя рогами изобилия, использовался 23 августа 1807 г. — для украшения стола в галерее Дианы дворца Тюильри, на празднике по случаю свадьбы брата Наполеона, Жерома Бонапарта, с принцессой Екатериной Вюртембергской. После этого события сервиз и его настольное украшение находились во дворце до 13 сентября 1807 г. В этот день маршал Дюрак уведомил директора мануфактуры Александра Броньяра, что император желает отправить сервиз в качестве подарка в Россию. С 14 по 25 сентября проходила упаковка сервиза и погрузка в фургоны. С 25 сентября в девяти больших ящиках он начал свое путешествие в Россию через Германию, которое завершилось 14 февраля 1808 г.²⁸ Долгое время подарок хранился в Большом Кремлевском дворце и только в декабре 1881 г. был передан из сервизной кладовой дворца в Оружейную палату.

Сервиз является уникальным произведением. Вероятно, лишь внезапною решения об отправке сервиза можно объяснить то, что с него не было сделано копии (за исключением нескольких предметов настольного украшения), как обычно на мануфактуре поступали с изделиями, отправляемыми за границу. В Музее керамики Севра представлены только три тарелки из сервиза. Работа над ними не была завершена, и потому они не были включены в подарок. Это тарелки с изображением «Аполлона и Дафны» Ле Гюйо, «Отдыха Геркулеса» Ж. Перрено и «Похищения Психеи Меркурием» Жоржа по композиции Рафаэля.

Исполненные на старейшей мануфактуре, хранительнице самых тонких методов производства фарфора, при участии опытных мастеров почти двадцати различных специальностей — токарей и формовщиков, скульпторов-модельеров, обжигальщиков, эмальеров, рисовальщиков, граверов, позолотчиков, муфельщиков, полировщиков и декораторов, — Олимпийский сервиз и его настольное украшение являются не только гордостью Севра, но и имеют всемирную известность. Сервиз представляет собой также ценный исторический памятник, свидетельствующий о высоком международном авторитете России.

¹ Как и во всей Франции, в Севре производили сначала так называемый «мягкий фарфор». С 1772 г., когда были открыты залежи каолина (белой глины) в Лиможе, Севрская мануфактура начала изготавливать «твердый фарфор». В XVIII в. каждое предприятие хранило в тайне его рецептуру, поэтому технологию фарфора приходилось разрабатывать заново. Создание формулы французского «твердого фарфора», состоящего из каолина, полевого шпата и кварца в определенных пропорциях, принадлежит знаменитому химику Александру Броньяру, директору Севрской мануфактуры в 1800—1847 гг.

² Музеи Кремля, инв. № Ф—1—Ф—108, Ф—178—Ф—214, Ф—217—Ф—218.

³ Настольные украшения имеют четыре сервиза времени первой империи (1809—1814). Кроме Олимпийского сервиза — Египетский 1804—1808 гг., Отдельный императорский 1807—1810 гг., взятый Наполеоном на остров св. Елены, и сервиз Времена года 1808—1810 гг., подаренный Наполеоном баварскому императору Максимилиану Иосифу.

⁴ См.: Опись Московской Оружейной палаты. Ч. 7. Т. 10. М., 1893, с. 26—29.

⁵ См.: Севрский фарфор. Каталог. М., 1975.

⁶ См.: Les anciens documents de Sevres. Paris, [s. a.].

⁷ Так, пятьдесят три предмета изображены на акварельном рисунке — плане размещения Олимпийского сервиза 1804 г., хранящемся в библиотеке Музея керамики Севра (см.: Bull, des Amis Suisses de la Ceramique. Mai, 1976. [S. 1., 1976], N 88,

tabl. 3, fig. 9, 10). Здесь отсутствуют два рога изобилия, решение об использовании которых появилось уже в 1806 г.

⁸ Эти тридцать четыре предмета были переданы в 1925 г. из Оружейной палаты в Музей керамики в Кусково.

⁹ Две группы граций и два рога изобилия находятся в Музеях Кремля (инв. № Ф—109, Ф—ПО, Ф—234, Ф—236).

¹⁰ Теодор Броньяр (1739—1814) — архитектор, отец директора Севрской мануфактуры Александра Броньяра. Известен во второй половине XVIII в. как строитель особняков. В 1801 г. в возрасте шестидесяти двух лет выдержал конкурс на Севрской мануфактуре как орнаменталист и работал здесь до 1813 г.

¹¹ Из находящихся в Музее керамики в Кусково тридцати одной вазочки на восьми изображен амур на лебедях; на семи — стоящий амур; на семи — мужской профиль; на девяти — звездчатая розетка на синем фоне.

¹² Тонэ (1767—1824) как скульптор прославился в годы французской революции. За украшение арки на площади Карусель в 1792 г. получил премию. В 1802—1807 гг. работал на Севрской мануфактуре. Авторство скульптора Тонэ как исполнителя центрального предмета настольного украшения — колесницы Бахуса и Цереры — подтверждает оттиснутая на платформе у левого заднего колеса подпись: "Taunay fc anXII Sevres".

¹³ Дени-Антуан Шодэ (1763—1850) более известен в скульптуре ампира, чем Тонэ. Дебютировал серией скульптур на литературные сюжеты. Исполнил скульптуру Наполеона в античном облике для Вандомской колонны и его изображение в серебряной скульптуре «Мир» для салона Тюильри. Он же автор скульптуры Наполеона в рост в тоге римского императора и серии бюстов, повторенных Севром в фарфоре.

¹⁴ См.: Бирюкова Н.Ю. Французская фарфоровая пластика XVIII в. Л., 1962, с. 61.

¹⁵ При транспортировке в Россию группа была упакована в два ящика: в первом находились две фигуры на платформе, во втором — пара быков и бронзовый золоченый тирс (Archives de la Manufacture de Sevres. M. 1, D. 9, "1807 Present".)

¹⁶ См.: Catalogue dessins neoclassiques des Musees de Province. 1974, n° 44; Catalogue les fetes de la Revolution. Paris, 1974, n° 20, 65, 90.

¹⁷ См.: Freganc C Jean Baptiste Claude Odier. — Rev. "Plaisir de France", № 432. Paris, 1975, p. 45, № 2.

¹⁸ Шарль Персье (1764—1838) известен как талантливый и разносторонний мастер — рисовальщик, гравёр, архитектор, построивший Триумфальную арку на площади Карусель. Персье прославился и как создатель первых ампирических интерьеров во дворцах Мальмезон, Фонтенбло, Компьен, Тюильри. Он создал несколько альбомов, посвященных убранству интерьеров, с многочисленными рисунками ваз, мебели, осветительных приборов, посуды, получивших широкую известность в Европе.

¹⁹ Аналогичный мотив можно найти в скульптурном завершении серебряных двойных солонок работы Клода Одио по рисунку Шарля Персье, хранящихся в Эрмитаже и в Музее декоративного искусства в Париже.

²⁰ Аналогичная фигура украшает судок для масла на рисунке Клода Одно по мотивам альбомов Шарля Персье (из коллекции семьи Одно) и колыбель «короля Рима» работы К. Одно, П. Прюдона, П. Томира (в Музее истории искусств в Вене).

²¹ Archives de la Manufacture de Sevres. Pb. 1, LI, "Travaux an 13".

²² Луи-Симон Буазо (1743—1808) — скульптор, автор многочисленных моделей в античном духе. В 1773—1809 гг. руководил скульптурным отделением Севрской мануфактуры.

²³ Клод-Франсуа Мишель, прозванный Клодионом (1738—1814), — ученик скульптора Пигаля. Работал над разнохарактерными вещами, но настоящее признание получили его декоративные статуэтки и группы, варьирующие темы вакханалий, плясок и игр сатиров, фавнов и амуров.

²⁴ Archives de la Manufacture de Sevres. — "Travaux an 11 et an 12".

²⁵ Archivefe de la Manufacture de Sevres. M. ID. 9. "1807 Present".

²⁶ Ibid., Vj. 13, fo 20 vo.

²⁷ См.: Clementel P.-A. Les cornets antiques. — In: Antologie de Belle Arti. Roma, 1974, p. 208—209.

²⁸ См.: Archives de la Manufacture de Sevres. 3T. LI. 2D. "Correspondence 1806, 1807, 1808".



ПАМЯТИ А.М. ТЕРЕХОВОЙ
(1938—1985)

С глубокой скорбью коллектив Государственных музеев Московского Кремля проводил в последний путь одного из лучших своих специалистов — Аллу Михайловну Терехову. Недолгий жизненный путь ее был неразрывно связан с Оружейной палатой, изучению, хранению и популяризации памятников которой она отдала много сил и любви.

В 1961 году, после окончания Московского университета, Алла Михайловна была принята в коллектив Музеев Кремля и до последнего своего дня каждое порученное ей дело выполняла с предельной тщательностью и добросовестностью. Она всегда относилась к работе в музее как к огромному счастью. Наиболее плодотворно ее служение музейному делу выразилось в создании новых экспозиций в Оружейной палате и Алмазном фонде СССР, участии в подготовке ряда международных выставок. Являясь с 1968 года хранителем одной из основных коллекций Оружейной палаты, Алла Михайловна проявляла постоянную заботу о сохранении уникальных художественных и исторических ценностей. В этой деятельности нашли выражение ее прекрасные деловые и человеческие качества, высокое понимание своего гражданского долга. Алла Михайловна была прекрасным специалистом в области русского прикладного искусства XVIII века. Опубликованные ею научные исследования посвящены произведениям русских серебряников этого пе-

риода. Последняя ее работа — научный каталог — охватывает обширное собрание московского серебра XVIII века.

С большой самоотдачей Алла Михайловна занималась экскурсионной деятельностью, увлекая посетителей музея широкой эрудицией и эмоциональностью рассказа.

В 1970 году Алла Михайловна была принята в члены КПСС. В течение всей своей жизни она всегда была в гуще общественной работы, избиралась в партийное бюро, местком, много лет руководила головной группой народного контроля.

В Алле Михайловне особенно привлекало сочетание человеческого тепла и участия с редкой дисциплинированностью, трудолюбием и организованностью. Через всю свою жизнь достойно и красиво пронесла она безмерную преданность семье и работе. Мужественно, до конца боролась с неотвратимым, жестоким недугом. Безвременный уход из жизни Аллы Михайловны Тереховой — большая утрата для родных, близких и коллектива Музеев Кремля.

Сотрудники Музеев Кремля