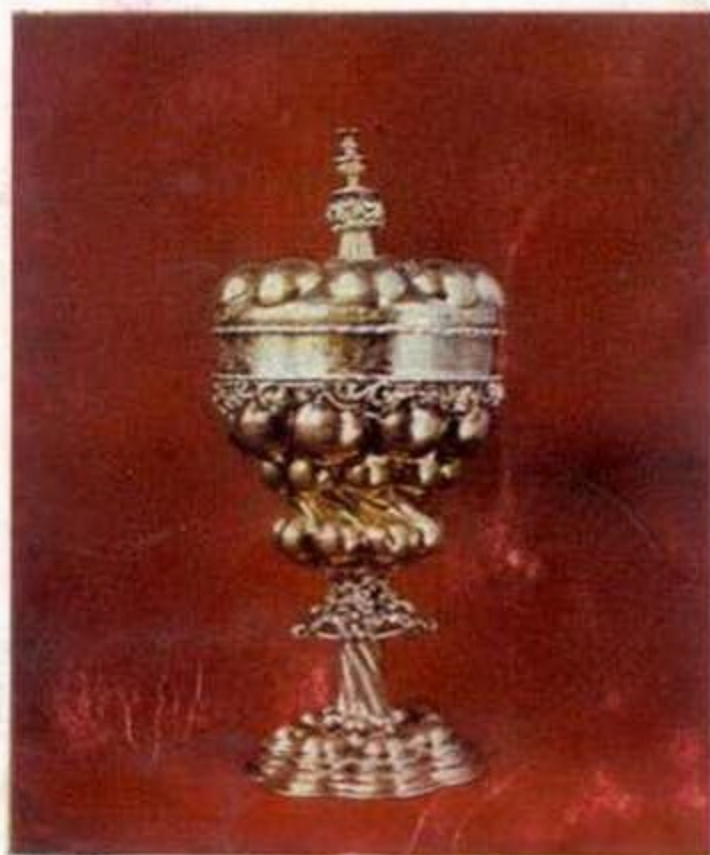


ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ



II
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

7(а.п.)
М-34

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

II

*Библиотека
Государственной
Музейно-исследовательской
университетской библиотеки
№ 22453*

СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК. МОСКВА. 1976

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

О. В. ЗОЛОВА, Н. А. МАЯСОВА (отв. редактор),
Н. Г. НЕМИРОВ И. С. НЕНАРОКОМОВА (отв. секретарь),
И. А. РОДИМЦЕВА, И. А. СЕЛЕЗНЕВА, Е. С. СИЗОВ,
Е. И. СМЕРНОВА, Т. Б. УХОВА.

СОДЕРЖАНИЕ

С. О. ШМИДТ	Первое упоминание об Оружейной палате и миниатюры Царственной книги	5
М. Н. ЛАРЧЕНКО	Новые данные о мастерах-оружейниках Оружейной палаты первой половины XVII века	24
Н. А. МАЯСОВА	Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой	39
Е. С. СИЗОВ	К атрибуции княжеского цикла в росписях Архангельского собора	62
В. Г. БРЮСОВА	О времени написания икон иконостаса Архангельского собора	98
И. Я. КАЧАЛОВА	К истории ныне существующего иконостаса Успенского собора	104
А. И. РОМАНЕНКО	Один из этапов строительства Патриарших палат (по архивным материалам)	109
И. А. БОБРОВНИЦКАЯ	Серебряный панагиар из Успенского собора	116
М. М. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА	Два памятника русско-сербских связей	123
А. М. ТЕРЕХОВА	Новые данные о произведениях петербургского серебряника Ивара Буха	127
Л. М. ГАВРИЛОВА	Произведение французского ювелира Жана Жоржа в собрании Оружейной палаты	132
Г. А. МАРКОВА	О влиянии рисунков и гравюр Альбрехта Дюрера на формы и декор немецкого художественного серебра	140
Л. П. КИРИЛЛОВА	К атрибуции экипажа французской работы XVIII века	154
В. И. МАРКОВА	Гобелены из серии «История Дон Кихота» в собрании Оружейной палаты.	162
И. МЕНЦХАУЗЕН (Дрезден)	Старинные европейские коллекции (сравнительный анализ)	175
В. Г. БРЮСОВА	Назарий Истомина (материалы к биографии)	181
А. М. МИШУКОВА, И. А. РОДИМЦЕВА	О научно-реставрационной деятельности Федора Яковлевича Мишукова в Государственной Оружейной палате	192
Л. А. ХАРЛАМОВА	Научно-популяризаторская работа в Музее Московского Кремля в 1960—1974 гг.	204
	Хроника	208
	Памяти Н. В. Гордеева (1905—1973)	221

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ААЭ	— Акты, собранные... Археографической экспедицией.
АИЗИАО	— Археологические известия и заметки Императорского археологического общества.
АМК	— Архив Музеев Московского Кремля.
БАН	— Библиотека Академии наук СССР (Ленинград).
ГИМ	— Государственный Исторический музей (Москва).
ГПБ	— Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
ГРМ	— Государственный Русский музей (Ленинград).
ГЦХРМ	— Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская им. академика И. Э. Грабаря, с 1974 г.— Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря.
ДТИМАО	— Древности. Труды Императорского московского археологического общества.
Заб.	— Забелинский фонд в Государственном Историческом музее.
Загорский музей	— Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник.
Записки ИАО	— Записки Императорского археологического общества.
Записки ОРСА ИАО	— Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского археологического общества.
ИИМК	— Институт истории материальной культуры, с 1960 г.— Институт археологии Академии наук СССР.
ИМАО	— Императорское московское археологическое общество.
МВХПУ	— Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское).
МОИДР	— Московское общество истории и древностей российских.
Московский университет	— Московский государственный ордена Ленина университет им. М. В. Ломоносова.
Музеи Кремля	— Государственные музеи Московского Кремля.
Новгородский музей	— Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
ПСРЛ	— Полное собрание русских летописей.
РИБ	— Русская историческая библиотека.
ТОДРЛ	— Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.
ЦГАДА	— Центральный государственный архив древних актов (Москва).
ЧОИДР	— Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете.

С. О. ШМИДТ

ПЕРВОЕ УПОМИНАНИЕ ОБ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ И МИНИАТЮРЫ ЦАРСТВЕННОЙ КНИГИ

Первое упоминание об Оружейной палате Московского Кремля в официальной летописи связано с событиями 1547 года — года начала «Московского царства» и «смятения» в Москве, крупнейшего из городских восстаний XVI столетия.

Венчание на царство Ивана IV (16 января 1547 г.) и свадьба царя (2 февраля) — внешние приметы официально провозглашенной самостоятельности государя всея Руси. Торжественное утверждение единодержавия на всей территории Российского государства подрывало почву притязаниям крупных феодалов в управлении государством, как и притязаниям отдельных областей государства на политическую обособленность. Венчание на царство — важный акт в направлении дальнейшей централизации государства. Оно предопределяло и дальнейшее направление внешней политики России, прежде всего — активизацию восточной политики, устранение опасности подчинения какому-либо иноземному государю. В феврале собрался и первый церковный собор, положивший начало объединению в единый сонм некоторых местнопочитаемых (а также южнославянских) «святых». Этим укреплялось положение Москвы как центра православия — «третьего Рима». Однако первые месяцы 1547 года были не только временем торжеств, но и казней приближенных молодого царя, голода и тяжких последствий неурожая. Большие пожары постигли Москву, Псков, Новгород. В Москве в апреле было несколько пожаров и особенно страшный «великий пожар» (или «большой пожар») 21 июня, в связи с которым и упоминается Оружейная палата.

Пожар явился поводом для «смятения» парода: собралось «вече» (или «мир») - организованное собрание «черных людей» (простолудинов). Восставшие убили в Кремле дядю царя князя Юрия Глинского (26 июня) и двинулись в Воробьево (29 июня), где укрылся Иван IV. Восстание июня 1547 года - предтеча будущих городских волнений «бунташного» XVII века. Оно предопределило политику правительства «Избранной рады» — реформы конца 1540-х — середины 1550-х годов и оказало, видимо, большое влияние на характер царя («вниде страх в душу мою и трепет в кости моя», — вспоминал он четыре года спустя)¹.

В «великий пожар» 21 июня 1547 года почти полностью выгорел Кремль, сильно пострадали Китай-город и многие районы посада. В современных летописях и других памятниках публицистики содержатся сведения о местах распространения пожара, о потерях, понесенных москвичами, о последствиях пожара. Курбский заметил в «Истории о великом князе московском», что о пожаре, «аще бы по ряду писати, могла бы повесть целая быти, або книжица»². В Царственной книге тексту сопутствуют миниатюры, вплоть до деталей иллюстрирующие текст, а иногда и дополняющие его некоторыми

подробностями. Миниатюры последовательно запечатлели описанные в летописи события 21 июня 1547 года.

Царственная книга — официальная лицевая летопись времени Ивана Грозного, излагающая события 1533—1553 годов. Рукопись в лист с многочисленными (нераскрашенными) миниатюрами хранится в Отделе рукописей и старопечатных книг Государственного Исторического музея (Синодальное собрание, № 149). Сведения о рукописи приведены под № 750 в недавно изданном «Описании рукописей Синодального собрания», подготовленном Т.Н. Протасьевой под общей редакцией М.В. Щепкиной³. Летописный текст Царственной книги издан полностью в XIII томе Полного собрания русских летописей. Из миниатюр воспроизведены в изданиях лишь немногие. Работа над Царственной книгой, видимо, не была завершена: сохранились редакторские поправки и добавления, сделанные скорописью (чернилами и карандашом) на полях и между строк; некоторые миниатюры намечены лишь прописью. В основе текста, видимо, был и текст Синодального списка Никоновской летописи с рисунками⁴, ибо при работе над Царственной книгой учитывались редакторские замечания, сделанные на Синодальной лицевой рукописи. Поскольку в Синодальном списке отсутствуют листы, связанные с событиями 1547 года⁵, то особый интерес представляют посвященные этим событиям листы Царственной книги.

Синодальный список, как и Царственная книга,— это тома огромного Лицевого летописного свода, давно уже заинтересовавшего ученых. Миниатюрам редакторы свода придавали не меньшее значение, чем тексту (замечания редактора о миниатюрах приведены в работе А.Е. Преснякова 1893 года о Царственной книге)⁶.

Работа над Царственной книгой велась в третьей четверти XVI века, вероятнее всего, как выяснил еще в 1890-е годы Н.П. Лихачев, опираясь на данные о водяных знаках бумаги, в конце 1570-х — начале 1580-х годов. Этому же мнению придерживались на рубеже нашего века А.А. Шахматов и А.Е. Пресняков. К нему склонялись С.Б. Веселовский, А.В. Арциховский, Д.С. Лихачев. Некоторые исследователи (Д.Н. Альшиц, Н.Е. Андреев, А.А. Зимин, О.И. Подобедова и другие) полагают, что рукопись (или редакторскую правку) следует датировать временем ранее середины 1570 года (месяца казни И.М. Висковатого); по мнению Р.Г. Скрынникова, даже ранее лета 1564 года (времени составления Первого послания царя Ивана Курбскому)⁷. В работе, опубликованной мною еще в 1966 году, была предпринята попытка обосновать датировку рукописи примерно концом 1570-х - началом 1580-х годов⁸. Дальнейшие исследования и прежде всего изучение водяных знаков тех листов рукописи, где имеется правка, как будто подтверждают эти наблюдения. (В этом мне оказала большую помощь Т.В. Дианова). Датировку 1570-ми годами листов даже так называемого Шумиловского тома Лицевого свода, предшествовавшего Синодальному, подтверждает и новейшее исследование Е.С. Сизова⁹.

Таким образом, миниатюры не современны изображаемому событию, а отдалены от них не менее чем на 16 лет или даже, что кажется более вероятным, на 30—35 лет.

Средневековые миниатюры — это не буквальные зарисовки, а условные схемы. Зачастую отсутствует единство времени и единство места; на одной и той же миниатюре могут быть изображены последовательные эпизоды, все вместе составляющие одно событие.

На значение миниатюр Царственной книги как памятника культуры и искусства и источника по истории быта обратил внимание еще Ф.И. Буслаев, отобравший для воспроизведения (прорисью) в очерке «Для истории русской живописи XVI века» некоторые миниатюры, характеризующие события 1547 года — венчание на царство, женитьбу царя (выбор невесты), падение колокола (3 июня), убийство Ю.В. Глинского¹⁰. С.П. Бартнев в книге о Московском Кремле опубликовал миниатюры, запечатлевшие венчание на царство и бракосочетание Ивана IV¹¹.

Постепенно становилось все яснее, что миниатюры — важный источник по истории материальной культуры, общественно-политической мысли, социально-политической истории. Интересную и многообещающую методику изучения летописных миниатюр применил А.В. Арциховский (правда, миниатюры Царственной книги использованы им только в отдельных случаях для сличения их с миниатюрами Синодального списка). На основании тщательного изучения множества миниатюр А.В. Арциховский пришел к выводу, что миниатюристы, как правило, следовали тексту настолько точно, что даже почти все мелкие подробности соответствуют тем или иным словам летописца. Однако летописные сведения в миниатюрах иногда своеобразно истолкованы или дополнены, а в отдельных случаях летописные миниатюры представляют собой более исчерпывающий источник, чем сам летописный текст¹². Этот вывод подтвердили и исследования О.И. Подобедовой¹³.

К миниатюрам лицевых летописей обращались ученые и в последние годы. А.Д. Горский восстанавливал по миниатюрам картину сельскохозяйственного производства. Б.А. Рыбаков в книге «Слово о полку Игореве» и его современники» показал, что так называемые «излишки» в иллюстрациях к летописному тексту Радзивилловской летописи художник мог почерпнуть в образах «Слова о полку Игореве». Миниатюры лицевых летописей привлекают обычно и при изучении истории культуры (в «Очерках русской культуры XIII—XV веков», изданных Московским университетом, и в других изданиях).

Московский пожар 21 июня 1547 года послужил темой 15 миниатюр летописной главки «О великом пожаре» на листах 297—304 об. Царственной книги¹⁴.

Пожарам в Москве уделено внимание и в предыдущих миниатюрах книги, поэтому выработался определенный графарет в изображении таких бедствий. Особенно насыщена реалиями миниатюра, изображающая пожар 12 апреля того же 1547 г. (илл. 1)—лист 295 об.¹⁵, когда «погореша лавки во всех рядах града Москвы со многими товарами от Николскаго хрестьца и до речной стены городной; и гостиные двory великаго князя и двory людския и животы многие погореша, от Ильинские улицы и до городные стены, от площадки// и до речной стены городной, церкви и монастырь Богоявленской и Ильинской. А у реки у Мо-



1. Миниатюра
Царственной книги, л. 295 об.

сквы в стрелници загорешася зелие пушечное и от того розорва стрелницу и, размета кирпичие по берегу реки Москвы и в реку»*. летописный текст листа 295 об. имеет киноварный заголовок «О пожаре во граде». Большая часть миниатюры изображает пожар в Китай-городе (в раскрашенных миниатюрах языки пламени обычно красного цвета). Ясно показаны «городная стена» с башнями и, как и отмечено в тексте, «речная стена городная», главы церквей (о них тоже упоминается в тексте); взрыв стрелницы у реки — точная иллюстрация к тексту «размета кирпичие по берегу...» (схоже изображен взрыв стен Казани в 1552 г. на лл. 607 об.—608). Любопытно и то, что справа вверху тоже изображен пожар. Возможно, это относится к фразе, следующей за приведенным ранее текстом: «и тое же ноци загореша 10 дворов в Чертории к Дорогомилову».

Особенно любопытно изображение взволнованных людей. Об этом ничего не сказано в летописи, но упоминается, что в Китай-городе

* Текст летописи в настоящей статье воспроизводится в современной транскрипции: без твердого знака в конце слова и без буквы «ять»; «оу» заменяется на «у» и т.д.

Знак // обозначает начало нового листа в тексте.

«дворы людския и животы многие погореша». Не эти ли слова поясняет сцена вверху слева? Волнение собравшихся, обсуждающих что-то, передано компоновкой двух групп,* судя по одежде, простолюдинов и традиционными для миниатюриста жестами. Обычно древнерусские живописцы выражение лица, особенно в массовых сценах, не передавали, настроение людей отображали жесты¹⁶.

Миниатюра листа 296 иллюстрирует описание пожара за Яузой. Река, точнее, реки полукружием внизу ограничивают изображение Заяузья, охваченного пожаром. Среди зданий выделяются храмы, выполненные в условной манере. Миниатюра л. 296 об., воспроизведенная в книге Ф.И. Буслаева, иллюстрирует текст о падении колокола— «О колоколе».

Летописная главка «О великом пожаре» иллюстрирована особенно подробно. Здесь наблюдаем характерную для миниатюр лицевых летописей дробность действия, повторения, постоянные условные изображения; отразились и политическая эмблематика и символика того времени.

Миниатюра листа 297 (илл. 2) является как бы началом, «заставкой», серии эпизодов, изображающих пожар и восстание конца июня 1547 года. В центре внимания и летописца и миниатюриста в этой серии - изображение Успенского собора в Кремле. В верхнем углу - Успенский собор за кремлевской стеной, хотя о нем в тексте этого листа летописи не упоминается.

Нижняя, большая часть миниатюры иллюстрирует текст о пожаре («пожар силен»), охватившем в один час городские районы от «Занег-



2. Миниатюра
Царственной книги, л. 297.



Иже рати се боу ра на градоу шии . нъ
 Нгорѣ сь по градѣ оубо шрны е цркви
 прѣтвы а перхъ . и на цркви мѣ до шрѣ
 вь мискоги нъ сь . на полатах кровли . и и
 звы дравны е . и полаты оукрашены
 златѣмъ . и казенной дворѣ цркви сь оу
 знон . и цркви оу ма цркви сь оу цркви
 сь сь казны блгоупѣщеніе злато перхъ
 днѣ оу андрѣе папн смаров блпа злато
 тоу блженъ и образы оукрашены а
 златѣмъ и не сь рѣ мнѣ гоуцѣ нны а грече

3. Миниатюра Царственной книги, л. 297 об.

лименя» до Москвы-реки. Среди городских строений выделяются храмы, переданные в обычной для миниатюристов условной манере. И опять, как и в воспроизведении пожара 12 апреля, слева группа, точнее, две группы взволнованных людей. Миниатюра почти по диагонали разделена условным изображением потока. Подобное разделение миниатюр по диагонали, фиксирующее внимание на отдельных эпизодах или поступках, отмеченных в тексте, нередко встречается в Царственной книге. Здесь поток напоминает изображение рек на миниатюре листа 296, только место слияния рек - в верхнем правом углу. Не показаны ли таким способом реки Москва и Неглинная? Впрочем, поток мог обозначать и реку и огонь — «и потече огонь, якоже молния, и пожар силен промче во един час...».

Нижняя часть миниатюры листа 297 об. (илл. 3), отделенная от верхней «потоком» (возможно, что это реки Неглинная или Москва, о которых упоминается в тексте предыдущего листа), изображает пожар в городе, откуда «обратися буря на град болший (т. е. на Кремль.— С.Ш.), и загореся во граде...». Виден Успенский собор (слева наверху) с четко прорисованными куполами (в тексте отмечено, что загорелся «у соборные церкви Пречистыя верх»). Рядом показано, как горит царский двор, «на полатах кровли и избы деревянные и полаты, украшенные златом, и Казенной двор с царскою казною»¹⁷. На миниатюре видны высокие кровли дворца. На заднем плане — не упомянутые в летописном тексте колокольня «Ивана Великого (церковь Иоанна Лествичника «иже под колоколы») и Архангельский собор. Изображая пожар в Кремле, нельзя

скаго ни ма праршт елене со шмиго дѣ
собранныи. и каз ма еликаго црл по горѣ



Цирюжннчл под мта псднго горѣ спо
дннхь сь о рѣ жиемъ . и носте днмъ по
днпаша дн о сѣ днхь горѣ вса . и н по гре
кѣ хь а шѣ сь дворѣ а о пш днпаша .
по горѣ вса дреша мднн . и коннш
нл црскл . и помншгь цркп лкме
ннмъ по горѣ хн дѣ соусы . и шбразы
и со суды цркп шнвнл и жи по пы мнш

4. Миниатюра
Царственной книги
л. 298

было обойти эти здания, традиционно связываемые с обликом «града большого». Ясно выделяется Благовещенский собор (справа, вверху), так как в тексте особенно подробно описывается пожар этого храма: «и церковь на царском дворе у царские казны Благовещение златоверхая, деисус Андреева писма Рублева, златом обложен, и образы, украшенныя златом и бисером, многоценныя, грече//скаго писма, прародителей его от много лет собранных».

Любопытно, что миниатюрист отказался от изображения внутреннего вида Благовещенского собора, иконостас же Успенского собора, описанный с меньшими подробностями, изображен на листе 298 об. (илл. 5).

Еще интереснее, что Благовещенский собор на миниатюре — девятиглавый. Таким он стал лишь в середине 1560-х годов. Освящение последнего придела «Вход в Иерусалим» состоялось в декабре 1566 года¹⁸. Тем самым этот рисунок становится и важным датирующим признаком создания Царственной книги (не ранее 1566—1567 года).

В литературе уже отмечалось, что особенности архитектуры прославленных кремлевских соборов XV века переносились мастерами Лицевого летописного свода и на здания значительно более ранние¹⁹. Очевидно, это наблюдение в какой-то степени можно отнести и к соборам, построенным в конце XV — начале XVI века. Они изображались такими, какими их видели миниатюристы второй половины XVI века.

Особенно заметен, так сказать, отборочный принцип в рисунке листа 298 (илл. 4), где выделена Оружейная палата. Текст под миниатюрой и текст верхней строки следующего листа (298 об.) такой: «и Оружничая полата вся погоре с воиньским оружием, и Постелная полата с казною выгоре вся, и в погребех на царском дворе под полатами выгоре вся деревяная в них, и конюшня царская. И по многим церквкам каменным выгорели деисусы и образы и сосуды церковныя, и животы мно//гые людские, и двор митрополичь».

Рисунок ограничен сверху кремлевской стеной, этим подчеркивается, что действие происходит именно в пределах Кремля. Четко написан Успенский собор. Все в огне — и «многие церквы каменные» и каменные здания палат; огонь вырывается из оконниц, языки пламени видны над кремлевской стеной.

На переднем плане, очевидно, — «Постелная полата с казною». В Постельной палате хранилось личное имущество царя: одежда, мягкая «рухлядь» (не ее ли мы видим в самом низу, посередине?): там же хранились некоторые рукописи (обычно религиозного или исторического содержания, лечебники) и архив личной канцелярии царя, то есть та документация, которая поступала на имя государя или которую приносили государю «в верх» (среди подобных «дел» были посольские, местнические и другие). Постельничий был особо приближенным к государю лицом. Вскоре после пожара им станет фактический глава правительства Алексей Федорович Адашев²⁰.

В середине рисунка — изображения, напоминающие открытые ящики. Возможно, это лари «Постельной полаты» или погребов «на царском дворе под полатами». Показан и интерьер помещения, внешний вид

которого изображен тут же. Это типично для миниатюр летописного свода, в которых у ларей с ценностями или деньгами обычно нет крышек (сравн. на л. 305 об., где иллюстрируется фраза о разграблении «живота» князя Юрия Глинского 26 июня 1547 г., раскрытый сундук с деньгами)²¹. Но здесь лари, «коробья» - пустые. Не означает ли это прямую иллюстрацию к дважды повторенным словам «выгоре вся»?

Оружейная палата названа в летописи «оружничая». По материалам словаря И.И. Срезневского: «оружник» — носящий оружие, воин; «оружничий» — заведующий оружием. «Оружничая полата» считалась тоже тогда одной из казенных палат, то есть палат, где хранилась «казна». Она находилась в заведывании оружничего (ранние письменные свидетельства об оружничем — не позднее первых десятилетий XVI в.), и звание это (точнее, должность) имели окольные или даже бояре.

Характерно, что слово «оружничая» соединено в тексте со словом «полата». Так называли в XVI веке обычно каменные здания. Это же показывает и то, что Оружейная палата существовала еще и до июня 1547 года. Поэтому 1547 год не является датой создания Оружейной палаты, а лишь первого упоминания о ней в летописных памятниках. Аналогичный случай - упоминание Москвы в другой - ранней - летописи. Ведь 1147 год - не дата основания Москвы, а только первое ее упоминание в летописи, вернее даже сказать, первое упоминание о московском гостеприимстве.

Бросается в глаза, что миниатюрист счел необходимым выделить то, что хранилось в Оружейной палате, тогда как в миниатюре нет никак



5. Миниатюра Царственной книги, л. 298 об.



го намека на изображение лошадей (хотя в тексте читаем о «конюшне царьской») или конского убранства — «конюшенной казны»²², а также икон и церковных сосудов (тоже упомянутых в тексте под миниатюрой). Справа внизу — каменное здание, объятые пламенем, — вероятно, Оружейная палата и рядом «воинское оружие». Г.Л. Малицкий справедливо отметил, что Оружейная палата упомянута впервые «именно как хранилище оружия»²³

Изображения очень реалистичны. А.В. Арциховский показал, что некоторые предметы (в частности, оружие) воспроизводились миниатюристами с достаточной степенью точности, у художников выработались уже определенные стандарты. Сравнение рисунков с уцелевшими предметами вооружения XVI века позволяет в значительной мере доверять этим рисункам. Отчетливо видны шишаки обычной формы и с бармицами, прикрепленными для защиты щек и ушей. Виден и оборонительный нагрудный доспех: вероятно, мелкие штрихи указывают на украшения драгоценностями. Определить с достаточной степенью точности байдана, бахтерец, юшман ли — это²⁴ довольно сложно, так как доспехи изображались зачастую традиционной (еще унаследованной от античной иконографии) формы. Нарисованы военный топор, много копий и сабель.

Миниатюра на листе 298 об. (илл. 5) иллюстрирует текст о том, что огонь пощадил внутреннее помещение Успенского собора («в соборной церкви деисус и вся сосуды церковныя сохранены быша»). Характерны



6. 7. Миниатюры
Царственной книги, лл. 299 и 299 об.
8. Миниатюры
Царственной книги, л. 300

для манеры миниатюриста (да и вообще художников русского средневековья) воспроизведения и внешнего вида Успенского собора и внутреннего помещения храма. Деисус вынесен как бы на внешнюю стену собора. Это нередко встречается в томах Лицевого свода. Столь детальное изображение икон (особенно четко видна икона Иоанна Крестителя) интересно и в методическо-источниковедческом плане для проверки того, насколько значительна степень точности воспроизведения икон (или даже иконостасов) миниатюристами и в какой мере ими можно пользоваться при изучении недошедших или поновленных икон. Миниатюра Царственной книги с Богоматерью Владимирской, которой поклонялся Иван IV накануне Казанского похода, приведена С.П. Бартеневым²⁵. Примеры изображения в Лицевом летописном своде икон — в их числе и широко известных искусствоведам — даны в книге О.И. Подобедовой²⁶.

Особенно крупным планом показана на листе 298 об. церковная утварь («вся сосуды церковныя»), очевидно, в алтарной части. В храме видим человека в монашеской одежде (не исключено, что это Макарий, спасению которого от огня посвящены следующие миниатюры) и людей светских.

Следующие три миниатюры (лл. 299, 299 об., 300) — сцены спасения митрополита Макария (илл. 6, 7, 8). Столь пристальный интерес к событиям, связанным именно с митрополитом и с Успенским собором, до-

пускает предположение, что миниатюрист был близок к митрополичьей мастерской.

Последовательная картина спасения Макария развертывается в несколько замедленном темпе, но сделано это выразительно. На листе 299 изображен Макарий (ему было примерно 65 лет), чуть не задохнувшийся в храме («едва вызваша из церкви,... дымнаго духа мало не позадохшася во церкви»). Слева — здание Успенского собора (на данной миниатюре вытянутое вверх); ниже — Макария ведут сквозь огонь по Соборной площади. За ним — две согнувшиеся фигуры, прикрывающиеся одеждой от пламени. Имена этих людей названы в летописи: Кекса Татищев, ясельничий князя Владимира Андреевича Старицкого (двоюродного брата царя), и священник Соборной церкви Иван Жижелев; оба они «згорели на площади». Впереди Макария — фигура проводника. Быть может, это один из упомянутых сопровождающих: подобные повторы фигур в изменившейся ситуации на той же миниатюре нередкие летописных миниатюрах. Но возможно, что это протопоп Гурий (в светском головном уборе?), имя которого вписано в первой вставке в летописный текст, а затем во второй вставке добавлено, что он вместе с Макарием «уйде на город на тайник к реке Москве» Справа, в нижнем углу, и слева вокруг согнувшихся фигур — огонь (при окраске это было бы покрыто красным цветом). Справа, наверху — Макарий у тайника, видимо, у Тайницкой башни в городской (кремлевской) стене («митрополит уйде на город на тайник к реке Москве»).

На миниатюре листа 299 об — сцена спуска Макария из тайника. Изображены кремлевские стены с башнями. На крайней башне справа (едва ли не Тайницкой)²⁷ несколько этажей окон или бойниц. Другая башня, возможно, отводная (построенная во второй, добавочной стене Кремля). Известно, что между этими башнями был зубчатый мост с бойницами. По так называемому плану Годунова Тайницкая башня имела надвратную бревенчатую постройку, шатер с четырехскатной крышей, украшенной флюгером²⁸. Вдали, слева, на заднем плане — опять Успенский собор. Миниатюра — точная иллюстрация к двум последовательным событиям, упомянутым в тексте: обвязанного веревкой Макария спускают из тайника («начаша его с тайника спущати, обвязав ужищем на взруб к реке Москве»), и разбившийся при падении со стены митрополит лежит на земле («и перервасяужище, и разбися митрополит и едва отдышал»). Опять характерное «двойное изображение одной и той же фигуры». Ф.И. Буслаев, отметивший это «наивное правило русской миниатюры»²⁹, воспроизвел несколько миниатюр Царственной книги, изображавших кончину Василия III, с особенно заметным сближением изображений одного и того же человека. Очень заметно это и на миниатюре листа 226, иллюстрирующей текст о «безчестии» митрополита Иоасафа.

Лист 300 — Макария едва живого («еле жива») переправляют в его монастырь «на Новое». Показан сам въезд в монастырские ворота. Митрополит — на санях, запряженных лошадей. Сани признавались привилегией самых высокопоставленных лиц, прежде всего, высшего духовен-

ства (видимо, даже в летнее время). Миниатюрист точно соблюдал бытовые детали этикета. (В санях несут Елену Глинскую на миниатюре, посвященной похоронам Василия III)³⁰.

Верхняя часть миниатюры — продолжающийся пожар Кремля. Видны охваченные огнем дворы, палаты и церкви («а в городе все дворы и полаты горяше»). Справа — пожар Чудова монастыря и уцелевшие мощи митрополита Алексея («едины мощи святаго великаго чудотворца Алексея БОЖИИМ милосердием сохранены бысть»). Опять типичный для миниатюриста прием: показаны и внешний вид зданий и мощи внутри помещения. Изображение мощей традиционно³¹.

Мощи митрополита Алексея находились тогда в соборе архистратига Михаила — одноглавом храме, выстроенном в 1501 г.³². На миниатюре же видны три церковные главы, средняя заметно выше боковых. Это либо главы приделов монастырских церквей, либо условное изображение храма. Особой точности миниатюристы придерживались, обычно лишь изображая Успенский, Архангельский и Благовещенский соборы Московского Кремля.

Миниатюра листа 300 об. (илл. 9) иллюстрирует текст: «а старцов згореша по погребом и по полатам 18, а слуг 8 человек; а запас монастырской весь згоре». На заднем фоне пятиглавый храм — это либо собор Чудова монастыря, либо, что вероятнее, опять Успенский собор. Гибнущие в огне монахи изображены слева, в помещениях («по погребом и по полатам»). Монастырские слуги без головных уборов справа, на улице у кремлевской стены, ограничивающей снизу миниатюру.



9. Миниатюра
Царственной книги,
л. 300 об.

Миниатюра листа 301 (илл. 10) — тоже картина пожара в Кремле. Вверху в пламени часть кремлевской стены с башнями и бойницами. Выделяется церковь Вознесения женского Вознесенского монастыря, упомянутого в тексте. В нижней части миниатюры условно показана «кровля градская», в огне слева — погибающие монахини Вознесенского монастыря («10 стариц в нем згореша»); справа — группа мужчин (видимо, иллюстрация к словам: «и все дворы во граде погореша»). Слева внизу — разорвавшаяся каменная стена и «зеле» в бочках или ларях (между монахинями и группой мужчин). Это точно соответствует словам: «...и зеле пушечное, где бе на граде, и те места разорваша градные стены». Куски стены, как и «зеле», прорисованы с меньшим нажимом и тоньше, по сравнению со всем другим.

В центре миниатюры икона, которую выносит протопоп из сгоревшей церкви Вознесения («токмо един образ Пречистые протопоп вынес»). Подобно иконам на миниатюре листа 298 об. она нарисована достаточно четко, видны даже буквы надписи (вверху — слева и справа). Однако эта икона явно не похожа на известную дионисиевскую «Одигитрию»³³ церкви Вознесения, которую выносили из храма в крестный ход. В картине крестного хода в вербное воскресенье 1498 года на знаменитой пелене рубежа XV—XVI веков³⁴ вышита, по мнению В.И. Антоновой, именно Одигитрия Вознесенского монастыря. М.В. Щепкина же полагает, что это Одигитрия-Смоленская Благовещенского собора. Нам важно отметить, что изображение Одигитрии традиционно: младенец у левой груди матери держит в руке свиток. Икона же на листе 301 совсем иного типа. Ребенок у правой груди матери, прильнувший к ее лицу, без свитка. По иконографии и по расположению букв в верхних углах доски икона напоминает прославленную «Богоматерь Владимирскую»³⁵, находившуюся тогда в Успенском соборе, и ее изображение в миниатюрах Лицевого свода. Не встречаемся ли мы опять с тенденцией миниатюриста особо выделить Успенский собор и его святыни?!

На миниатюре листа 301 об. (илл. 11) — пожар «в другом граде», то есть в Китай-городе. Изображены Китайгородская стена с башнями, условно нарисованные кровли зданий и церковь. Видны и церковные сосуды на алтарном престоле, накрытом покровом (сравнить с миниатюрой л. 298 об.). Такими подробностями художник иллюстрирует текст: «А в церквах в каменных во многих деисусы и сосуды церковныя выгореша».

На миниатюрах листов 302, 302 об., 303 (илл. 12, 13, 14) — пожар в различных местах московского посада. Условные здания (светские и церковные), языки пламени. Миниатюрист точно следует тексту — на рисунках нет людей, так как о них нет упоминаний в тексте. Зато на миниатюре листа 303 об. (илл. 15) множество людей. Это тоже точная иллюстрация летописного текста: «Во един час многое множество народу згореша, 1700 мужеска полу и женска и младенец, множество гореша народа». Изображено несколько групп людей между зданиями, пламя бушует над кровлями зданий и вырывается из окон и дверей. В летописи тоже упомянуто несколько мест, где был пожар — улицы Тверская, Дмитровка, Большой посад, Ильинская улица, «сады» (Садовые).



10. Миниатюры Царственной книги, л.л. 301 и 301 об

Миниатюра листа 304 иллюстрирует большой отрывок летописного текста. Внизу опять пожар, охвативший город (видимо, прямое пояснение к словам: «...памятные книги времени пишут: таков пожар не бывал на Москве, как и Москва стала именоватися...»). Наверху царь с царицей и советниками в Воробьеве. Это изображение соответствует словам верхних строк следующего листа 304 об. (илл. 16): «А после пожару стоял царь князь великий во своем селе в Воробьеве, и з своєю царицею с великою княгинею Анастасиею и з братом своим со князем Юрьем и з боляры». Царь, как и на миниатюре листа 304 об., в царском венце, безбородый. Судя по тому, что молодые люди, даже знатнейшие, изображались безбородыми, младшего брата царя — Юрия нет среди изображенных. Рядом с царицей — боярыни.

Интересна подробностями миниатюра листа 304 об. (илл. 16), изображающая восстановление Москвы после пожара. Справа наверху царь, отдающий распоряжение советникам: «а церкви и полаты на своем дворе повеле делати, что от огня розспалося, и хоромы деревянные ставити». Слова «повеле делати» читаются вместо ранее написанного «подельвати». Вероятно, эта приписка является просто исправлением ошибки: пропуска слова в первоначальном тексте³⁶.



12. 13. Миниатюры Царственной книги, лл. 302 и 302 об.

14. 15. Миниатюры Царственной книги, лл. 303 и 303 об.

В нижней части миниатюры, ограниченной кремлевской стеной,— сцена строительства. Три группы людей восстанавливают, видимо, пострадавшие от пожара каменные здания и строят новые «деревяные хоромы». Особо выделены молотки в руках строителей. Они велики и одинаковы; профиль их дуговой и симметричный. Такого типа молотки отмечает А.В. Арциховский, сравнивая изображения миниатюр с археологическим материалом³⁷.

На листах 305, 305 об., 306 достаточно широко известны миниатюры, изображающие события Московского восстания 26 июня 1547 года³⁸.

Миниатюры Царственной книги еще не стали предметом детального исследования, а оно обогатило бы наши представления не только об искусстве средневековых художников рукописной книги, но и об общественно-политической истории, памятниках материальной культуры и быта России XVI века. Расширило бы это наши знания и о внешнем облике кремлевских зданий в XVI веке и даже об отдельных предметах, являющихся ныне экспонатами нашего замечательного музея — Оружейной палаты.

Все более очевидной становится необходимость издания рукописи Царственной книги фототипическим способом (о чем уже давно говорили и писали ученые). Это нужно и для того, чтобы пощадить ценнейшую рукопись и, главное, для дальнейших многообразных исследований.

Исподъ по старъ сто мѣсто и мѣсто великии
 шепое глабѣ а поросье аѣ . и з шое ю црцѣ
 еднѣ кою кнѣ и ео а на спѣ аѣ . и з брѣ
 тѣ спонго и сѣ ю роѣ . и з брѣ мѣ роѣ .



Дѣрскѣ и по мѣсто на спое а порѣ по дѣ
 лѣ шѣ аѣ . и тѣ шѣ о гѣ мѣ роѣ
 лѣ сѣ . и хѣ ро мѣ
 дѣ рѣ мѣ нѣ
 сѣ тѣ шѣ .

16. Миниатюра
 Царственной книги
 л. 304 об.

1. Подробнее см.: С.О.Шмидт. Становление российского самодержавства. (Исследование социально-политической истории времени Ивана Грозного). М., 1973. Гл. 1. Начало Московского царства. Там же указана и литература.
2. РИБ, т. XXXI, СПб., 1914, стлб. 168.
3. Описание рукописей Синодального собрания (не вошедших в описание А. В. Горского и К. И. Невоструева). М., 1970, стр. 128—130.
4. Об этой рукописи (Синодальное собрание, № 962) см. под №' 749 в «Описании рукописей Синодального собрания...», стр. 127—128.
5. С. О. Шмидт. Заметки о Синодальном списке Лицевого летописного свода.— «Культура древней Руси» (сб. статей к 40-летию научной деятельности Н. Н. Воронина). М., 1966.
6. А. Е. Пресняков. Царственная книга, ее состав и происхождение. СПб., 1893, стр. 8, 33.
7. Р.Г. Скрынников. Начало опричнины. — «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 294, Л., 1966, стр. 30 и сл.; см. также: Р.Г. Скрынников. Переписка Грозного и Курбского. Парадоксы Эдварда Кинана. Л., 1973. стр. 84 и сл.
8. С.О. Шмидт. Когда и почему редактировались лицевые летописи времени Ивана Грозного.—«Советские архивы», 1966, № 1, стр. 31—36, № 2, стр. 46—51. (Там же указана литература). См. также: С.О. Шмидт. О датировке приписок в Лицевом летописном своде.— «Общество и государство феодальной России» (сб. статей к 70-летию академика Л. В. Черепнина). М., 1975.
9. Е.С. Сизов. К вопросу о датировке Шумиловского тома Лицевого летописного свода XVI в.—«Проблемы палеографии и кодикологии в СССР». М., 1974. Исследование было оформлено в виде статьи еще в 1969 г.
10. Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, СПб., 1861, рис. к стр. 312 (Ж№ 10, 11, 12, 13, 16).
11. С.П. Бартнев. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. II, М., 1916, стр. 213—216, 218.
12. А.В. Арциховский. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.
13. О.И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1955, стр. 131—134 и др.
14. ПСРЛ, т. XIII, стр. 454—455.
15. ПСРЛ, т. XIII, стр. 453.
16. А.В. Арциховский. Указ, соч., стр. 132.
17. О местоположении Казенного двора см.: Г.Л. Малицкии. К истории Оружейной палаты Московского Кремля.— «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 512.
18. Н.Д. Маркина. Из истории возникновения приделов Благовещенского собора в 60-х годах XVI века.—«Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования», вып. 1, М., 1973, стр. 74, 80—81.
19. А.В. Арциховский. Указ, соч., стр. 74, О.И. Подобедова. Указ, соч., стр. 172, см. также миниатюру на стр. 176.
20. С.О. Шмидт. Правительственная деятельность А. Ф. Адашева.— «Ученые записки Московского Гос. университета», вып. 167. М., 1954, стр. 38—39.
21. Воспроизведена на стр. 51 книги С.О. Шмидта «Становление российского самодержавства» и между стр. 268-269 издания «Проблемы источниковедения», вып. V, М., 1956.
22. См.: М.М. Денисова. Конюшенная казна. Парадное конское убранство XVI—XVII веков.—«Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954.
23. Г.Л. Малицкии. Указ, соч., стр. 514.
24. См.: Н.В. Гордеев. Русский оборонительный доспех.—«Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954.
25. С.П. Бартнев. Указ, соч., т. 1, стр. 218.
26. О.И. Подобедова. Указ, соч., стр. 164, 165, 167, 170, 263. 307.
27. С.П. Бартнев. Указ, соч., т. 1, стр. 47, см. также стр. 39.
28. С.П. Бартнев. Указ, соч., т. 1, стр. 195.
29. Ф.И. Буслаев. Указ, соч., стр. 310, рис. 5, 6 к стр. 312.

30. Миниатюра л. 72 об. Царственной книги воспроизведена Ф.И. Буслаевым (указ. соч., рис. 5 к стр. 312).
31. Сравн. О.И. Подобедова. Указ, соч., стр. 268, 270.
32. См. воспроизведение: «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 331.
33. «Одигитрию» написал Дионисий в 1482 г. на доске обгоревшей древней иконы греческого письма. Эта икона не раз воспроизводилась (см.: «История русского искусства», т. III, стр. 491; см. также: стр. 506); описание ее имеется в Каталоге древнерусской живописи (см.: В.И. Антонова, Н.Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея, т. 1. М., 1963, № 274, стр. 330—331, рис. 214).
34. Пелена детально изучена М. В. Щепкиной. Экспонируется ныне в Государственном Историческом музее. Воспроизведена в изданиях: М.В. Щепкина. Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. — «Труды ГИЛП», вып. XII. М., 1954; Н.А. Маясова. Древнерусское шитье. М., 1971, табл. 27 (см. также стр. 20); Н.А. Маясова. Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья.—«Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования», вып. 1, стр. 125.
35. Об этой иконе см. В.И. Антонова, Н.Е. Мнева. Указ. соч., № 5, стр. 58—64.
36. ПСРЛ, т. XIII, стр. 154. (сравн. текст других списков Летописи).
37. А.В. Арциховский. Миниатюры Синодального списка Никоновской летописи.— «Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А.С. Орлова».Л., 1934, стр. 122.
38. «Проблемы источниковедения», вып. V. М., 1956, стр. 265—284.

Автор глубоко признателен всем, кто оказал помощь консультациями при подготовке этой работы: Марфе Вячеславне Щепкиной, Татьяне Владимировне Диановой, Татьяне Николаевне Протасевой, Любове Михайловне Костюхиной, Валентине Ивановне Антоновой, Наталии Андреевне Маисовой, Михаилу Элиазаровичу Портнову и, особенно, Евгению Степановичу Сизову.

М. Н. ЛАРЧЕНКО

НОВЫЕ ДАННЫЕ О МАСТЕРАХ-ОРУЖЕЙНИКАХ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Русское вооружение XVII в., в значительном количестве сохранившееся в музейных собраниях, в основном представлено образцами, изготовленными в мастерских Оружейной палаты. Но до сих пор наши сведения об оружейниках, работавших в кремлевских мастерских, очень скудны. Мы не имеем достаточно полного списка. В единственный «Указатель мастеров...» В. Железнова включены не только оружейники, но и мастера других специальностей, связанных с металлическим и горным делом. Всего поименовано 1267 мастеров, в том числе — 250 оружейников, из которых только 47 работали в первой половине XVII в. в Оружейной палате. Время деятельности многих мастеров указано неточно. Автор иногда ограничивает его одним годом, а в некоторых случаях целым веком. Не всегда правильно названы специальности оружейников.

В какой-то степени дополнить и уточнить этот список позволяют материалы, изданные крупнейшими исследователями архивов Оружейной палаты второй половины XIX в. и первого десятилетия XX в. В «Описании записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов» А. Викторов² приводит выдержки из архивных документов, дополняющие наши представления о количестве работавших в XVII в. мастеров, о характере их деятельности. Поскольку же автор не ставит себе задачу полной публикации документов, сведения эти отрывочны. Две работы Ю. Арсеньева³, посвященные истории Оружейной палаты, содержат публикации архивных документов, памятей и челобитных с очень точным воспроизведением текста и дат. Упоминания об интересующих нас оружейниках мы встречаем и в работах И. Забелина⁴. Небольшой список — 35 мастеров, большинство из которых работало уже во второй половине XVII в., — приводит И. Сахаров⁵. Ценность его исследования заключается в том, что в ряде случаев он дает указания на время изготовления отдельных вещей некоторыми мастерами. Эти данные были использованы и В. Железновым в его «Указателе...»⁶.

Среди современных исследований по этому вопросу нельзя не упомянуть статью Н.В. Гордеева⁷ — первую публикацию ряда образцов оружия из собрания Оружейной палаты, часть которой специально посвящена нескольким мастерам и их изделиям. К сожалению, приводимые здесь сведения об оружейниках не подкреплены документальными данными или ссылками на специальную литературу. Кроме того, автор не уточняет время работы мастеров Оружейной палаты в пределах XVII в.

Изучение документов Оружейной палаты, хранящихся в Центральном государственном архиве древних актов, существенно дополняет известные в литературе данные о мастерах-оружейниках, работавших в Оружейной палате. Документы столбцов первого разряда первой половины XVII в., Расходные книги денежной казне, Расходные книги вещам

на жалование разным лицам, Расходные книги па государев обиход 1613—1625 гг. и Приходо-расходные книги золоту за первую половину XVII в. позволяют сделать вывод, что в первой половине века в Оружейной палате работало не 47 оружейников, упомянутых в «Указателе...» В. Железнова⁸, а до 130. В это число включены мастера, делавшие оружие как для царского двора, так и для войска. Среди них имеются «чищельники» и «подельщики», ремонтировавшие вооружение. В. Железнов также счел необходимым включить их в свой «Указатель», что вполне правомерно, так как из их среды иногда выходили мастера других оружейных специальностей. Это свидетельствует также о широкой постановке оружейного дела в мастерских Кремля.

Изучение архивных материалов дает возможность уточнить время работы некоторых мастеров. Даты деятельности двадцати оружейников, перечисленных в «Указателе...» В. Железнова, могут быть обозначены более точно в пределах первой половины XVII в. Например, «строчник» Фрол Архипов, упоминающийся в «Указателе...» под 1624 г.⁹, судя по архивным документам, работал в Оружейной палате более 35 лет, с 1614 по 1651 г.¹⁰. В. Железнов относит время работы стрельного мастера Василия Емельянова к 1656—1675 гг.¹¹. Документы же свидетельствуют о том, что он начал работать в Палате на 14 лет раньше, в 1642 г.¹².

Мы получаем новые данные о таких широко известных русских оружейниках, как Григорий Вяткин и Евтихий Кузовлев. Ранее их деятельность относили ко второй половине века. Но выясняется, что Григорий Вяткин работал в 1643 г.¹³, а Евтихий Кузовлев — в 1648 г.¹⁴.

Некоторые мастера в «Указателе...» В. Железнова просто отнесены к XVII в., теперь же трех из них можно считать оружейниками первой половины столетия. Это — ножевник Тренка Акатов, встречающийся в документах с 1639 по 1647 гг.¹⁵, Дмитрий Рожок — с 1636 по 1654 гг.¹⁶; и лучник Иван Шпагин, упоминающийся в документах 1630—1640-х гг.¹⁷.

Раскрывается и узкая специализация оружейников. В первой половине века в Оружейной палате насчитывалось до 15 специальностей: самопальные мастера, ствольщики, замочники, станочники, сабельники, сабельные придельщики, ножевники и так далее. Некоторые из них выполняли работы не только по своей непосредственной специальности, зафиксированной в документах Палаты.

Как правило, оружейники разной специализации тесно сотрудничали между собой при изготовлении одних и тех же вещей. Ярким свидетельством этого являются записи в Расходной книге золоту 1624—1625 гг.: «Февраля в 4 де. Первуше Исаеву к сабли тевриского выкова на позолоту четыре золотых угорских... Что взята у Олфера та полоса...» и далее: «Марта в 3 де. Юрью Яковлеву на волоченное золото два золотых угорских к сабли... И то золото у Юрья волоченное взято и отдано наводнику Борису Суетину наводить полоса сабельная тевриской быков, что золотил Первуша Исаев в 4-м числе»¹⁸. Как видим, в изготовлении и украшении одной сабельной полосы принимали участие четыре мастера: отковал клинок сабельник Олфер Юрьев, золотил его замочный мастер Первуша Исаев, волоченное золото делал Юрий Яковлев, наводил узор этим золотом мастер-наводник Оружейной палаты Борис Суетин.

В документах мы постоянно встречаем также примеры сотрудничества самопальных или ствольных мастеров с замочниками и станочниками в изготовлении пищалей. Почти всегда эти сведения относятся к изготовлению вещей с богатой художественной отделкой, что, несомненно, предполагало общность замыслов и вкусов оружейников.

Очень часто в отделке и украшении различных вещей оружейники были тесно связаны с мастерами золотого и серебряного дела. Например, в 1623 г. ножны и украшения из золота «к государеву ножичку» делали мастера золотого и серебряного дела Кирилл Пестриков, Иван Булгаков и Пахом Афанасьев, с которыми непосредственно сотрудничал в изготовлении «золотых уборов» для перламутровой рукояти станочный мастер — «резец» Роман Устинов¹⁹. В Серебряной палате постоянно делали оправу к саблям, сабельным поясам и ножнам, украшения к саадакам и саадачным поясам, золотые и серебряные детали украшения к пищалям и наручам. Участие мастеров золотого и серебряного дела в орнаментации оружия отмечает в своей статье М.М. Постникова-Лосева²⁰. Такая совместная работа мастеров различных специальностей при общности вкусов и стиля позволяла создавать то парадное вооружение, которое до сих пор поражает нас богатством своего убранства и разнообразием технических приемов декора.

В собрании Оружейной палаты сравнительно немного оружия, имеющего точную атрибуцию. Казалось бы, должны быть известны точные даты изготовления вещей, сделанных в самой Оружейной палате, как и имена мастеров. Но история собрания сложилась так, что при составлении описей XVIII и первой половины XIX в. многие данные, имевшиеся в более ранних описях, были утрачены²¹. Наиболее полная опись, сохранившая имена ряда мастеров, относится к 1687 г.²². В большинстве случаев материалы ее составлены вполне четко. Упоминаются наиболее отличительные признаки предметов, что дает возможность отождествить эти описания с вещами нашего собрания.

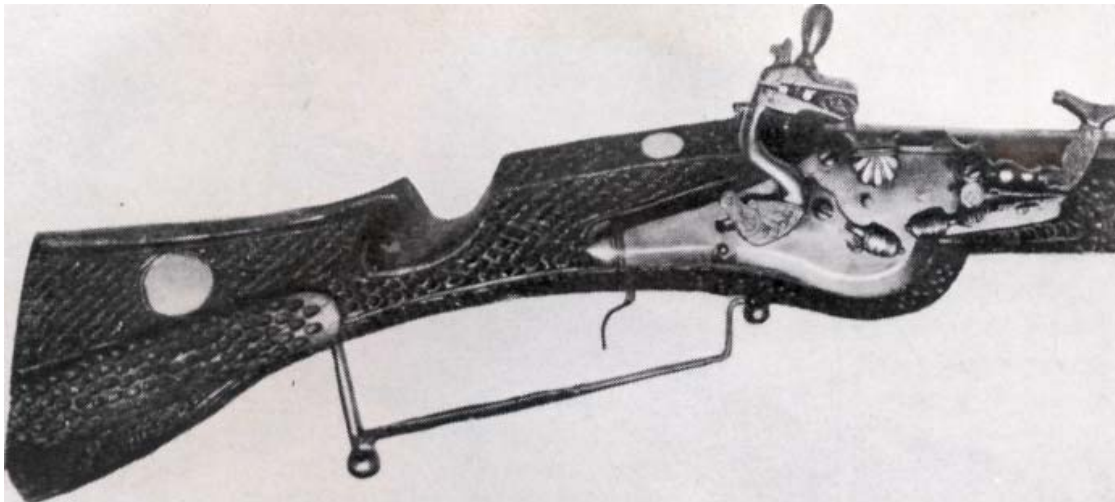
Попытки использовать опись для атрибуции экспонатов Оружейной палаты предпринимались уже во второй половине XIX в. составителем рукописного экземпляра Описи Оружейной палаты 1862—1865 гг. Л.П. Яковлевым²³. Но она не была закончена. Теперь мы вновь обратились к этой задаче и решаем ее, сопоставляя вещи Оружейной палаты не только с данными Описи 1687 г., но и с другими архивными документами. Это помогает атрибуции некоторых экспонатов, а также пополняет список мастеров, расширяет наши представления об их деятельности.

В столбцах и приходо-расходных книгах XVII в. неоднократно упоминаются имена Ивана, Тимофея, Дружины и Максима Лучаниновых. Следует заметить, что в документах встречаются некоторые различия в написании их имен. Иван иногда именуется Лучениновым²⁴, иногда Лучениным²⁵, чаще Лучаниновым²⁶. Тимофей значится как Лученинов²⁷ и как Лучанинов²⁸. В Описи 1687 г. их именуют Лучаниновыми²⁹. Мы принимаем последнее написание. Пока трудно говорить о каких-либо родственных связях между этими мастерами, документы для этого не дают оснований. Но вполне вероятно, что они были членами одной семьи оружейников.



1. Иван Лучанинов. Пищаль с инкрустацией серебром. Детали.

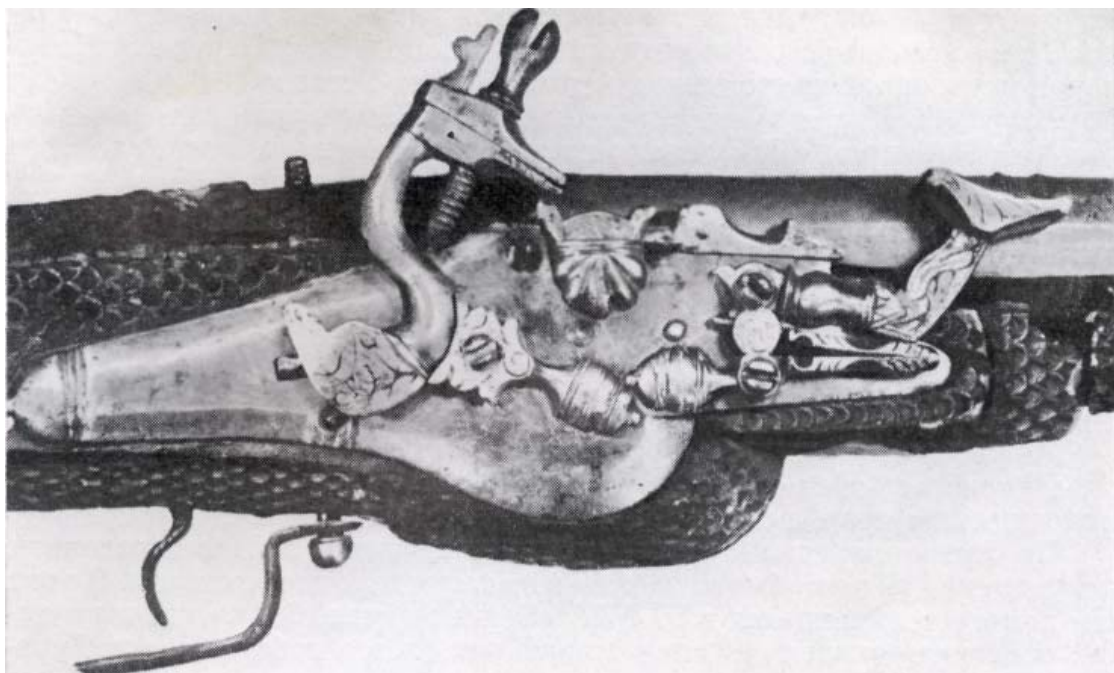
Имя Ивана Лучанинова не попало в «Указатель...» В. Железнова. Не встречается оно и в других исследованиях по истории русского оружия. Но оно трижды упомянуто А. Викторным³⁰ и дважды И. Забелиным³¹. В названных же архивных документах Иван Лучанинов поименован 16 раз. Наиболее ранний из них относится к 1614г. Это «Расходная книга товарам на жалование различных чинов людям», где сказано, что 25 октября «дано государева жалованья Оружейной палаты самопальному мастеру Ивану Лученину четыре аршина сукна лундышу светлобагрового цена по рублю по два алтына 3 деньгою аршин»³². Выраженный в деньгах его заработок составил 4 рубля 8 алтын 4 деньги, то есть среднее жалованье для мастеров Оружейной палаты того времени. В том же году самое большое жалование получили мастера Кондратий Иванов, Семен Устинов и Афанасий Никонов: по 4 аршина сукна, по 4 аршина тафты и по вершку полушаролту³³, то есть по 7 рублей 12 алтын 4 деньги. Самое же маленькое жалование было у строчных мастеров Копоса Иванова, Михаила Григорьева, Фрола Архипова³⁴ и других — по 2 рубля. Следующий документ, упоминающий Ивана Лучанинова, относится к 1617 г. Он опубликован И. Забелиным³⁵. В этом году Иван Лучанинов получил жалование вместе с одним из лучших станочных масте-



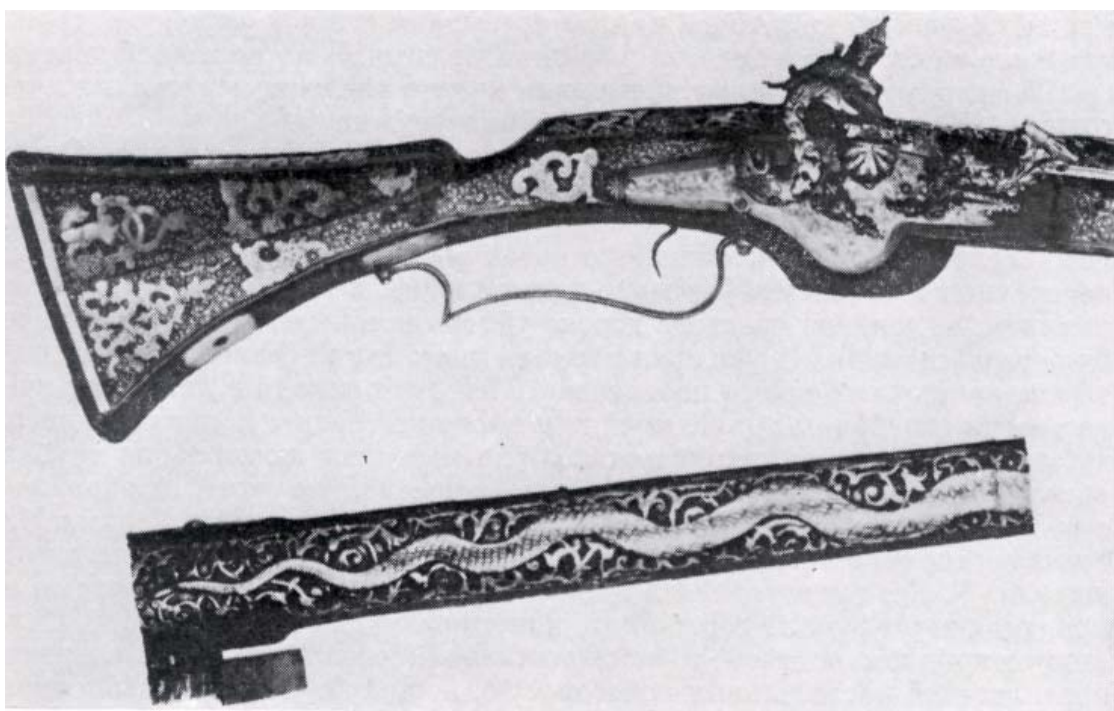
2. Иван Лучанинов. Пищаль. Деталь.

ров Романом Устиновым: 4 аршина сукна и 4 аршина камки адамашки, то есть 8 рублей 13 алтын 2 деньги. И, наконец, еще один документ о получении им жалования датирован 1620 г. Он также опубликован И. Забелиным³⁶: «Мая в 12 де... государева жалованья Оружейного приказу мастером: самопальному мастеру Ивану Лучанинову да самопальному ж мастеру Миките Давыдову по 8 аршин камки кармазину червчатой...», что составило немногим менее 8 рублей.

Как видно из документов, в 1617 и 1620 гг. Иван Лучанинов получал жалование такое же, как и лучшие мастера Оружейной палаты. К сожалению, в архиве не обнаружены документы, свидетельствующие о том, что делал в это время Иван Лучанинов. Они относятся к несколько более позднему времени. Из Приходо-расходных книг золоту нам становится известно, что в 1623 г. в январе — марте он делал «государеву птичью пищаль», замок которой было поручено изготовить замочному мастеру Первуше Исаеву; в августе золотил пояски на стволе к «пищали турки купленной», замок к ней делал тот же Первуша Исаев, а ложу — Роман Устинов (вероятно, это была полная переделка турецкой пищали, практически от нее был использован только ствол); в сентябре — государеву семипядную пищаль, опять с замком Первуши Исаева; в ноябре-декабре — государеву «пищаль малая пулька», то есть малого калибра, при участии того же замочного мастера (работа продолжалась до апреля 1624 г.)³⁷. А в июне этого года у него в работе уже «государева осьмипядная пищаль»³⁸. И последнее упоминание об Иване, которое нам удалось найти на данном этапе исследования архивных документов, помечено 29 июня 1625 г. и связано с отпуском ему золота еще для одной государевой пищали³⁹. Следовательно, мастер в течение этих трех лет интен-



3. Иван Лучанинов. Пищаль. Деталь.



4. Тимофей Лучанинов. Пищаль с инкрустацией перламутром и серебром. Детали.

сивно трудился над изготовлением пищалей различных видов и назначений. При этом он постоянно сотрудничал с замочником Первушей Исаевым; ложу к одной из его пищалей делал Роман Устинов.

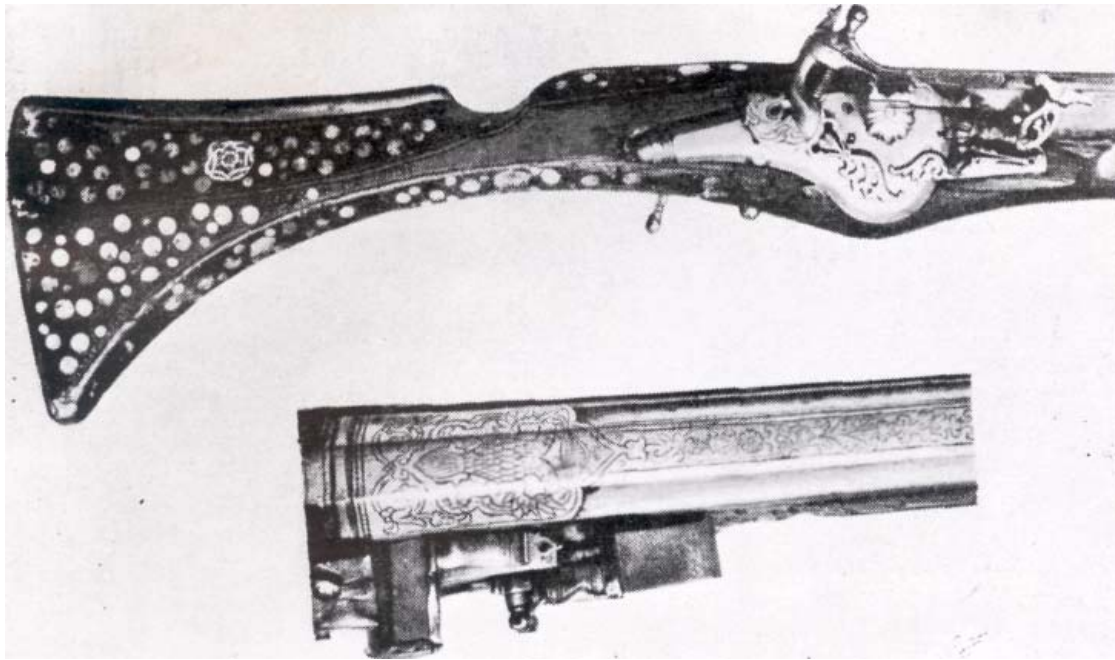
Естественно возникает вопрос: какова же была роль самопального мастера? Вероятно, ему принадлежали общий замысел, конструкция и сборка оружия, а также изготовление и украшение ствола. Нам кажется, что именно такой вывод подсказывает сам текст документов, называющих все указанные пищали пищалами «Иванова дела Лучанинова». Так, например, 17 января 1624 г. в «Расходной книге золоту» записано: «...Замочному мастеру Первуше Исаеву на замок пищали Иванова дела Лучанинова на позолоту полтора золотых угорских... что дана делать Ивану пищаль ноября в 27 м числе...»⁴⁰ Такая форма записи встречается постоянно.

Можно высказать предположение, что любой мастер Оружейной палаты, именовавшийся самопальным, в отличие от замочных, ствольных и станочных мастеров, выполнял именно такого рода работу.

По скудным записям в приходо-расходных книгах трудно определить, какие именно пищали были сделаны интересующим нас мастером. В этом нам помогает хранящаяся в ЦГАДА «Опись оружия 1687 г.», где мы находим описания четырех пищалей и пары пистолетов работы Ивана Лучанинова. Три из них нам удалось отождествить с экспонатами из собрания Оружейной палаты.

Одна пищаль⁴¹ (илл. 1) соответствует следующему описанию: «Пищаль винтовальная Иванова дела Лучанинова. Ствол красной, отерт на мелкие грани, на нем три мишени резные да шесть поясков золочены места. Станок яблоневый, а на нем врезывано сплошь серебром травы чаадские в скопку, разцветено раковины белыми. А по нонешней переписи 195-го году и по осмотру та пищаль против прежних переписных книг сошлась. В прикладе в травах серебра половины нет»⁴².

Было найдено и более подробное описание этой же вещи в Описи оружия 1835 г., находящейся в архиве Музеев Кремля. Оно очень сходно с описанием 1687 г., но не сохранило имени мастера. «Пищаль из красного железа шестивинтовочная, отертая мелкими гранями с двойными поперечными поясками, украшенными резьбою, в трех местах на стволе вытертыми, ложе из красного дерева убрана врезными из кованого серебра травами, приклад украшен перламутром; замок стальной прорезной, замочная доска по краям позолочена. Между приклада и казенного винта врезан серебряный двуглавый под коронами орел с поднятыми вверх крыльями. Снизу, где находится должна исподняя шомпольная трубка, врезана четырехугольная раковинная дощечка, на коей изображена с распущенными крыльями птица, скоба и спуск железные. Прим.: Насечка серебряная во многих местах вышла, из раковин же многие штуки выпали»⁴³. Когда-то это была одна из красивейших вещей, но время ее не пощадило. Крупные серебряные пластины, украшенные резьбой, были инкрустированы по всей ложе и составляли единый узор из сложных переплетений растительных побегов. Это, пожалуй, единственный сохранившийся образец подобного использования серебряных пластин для отделки ложи.

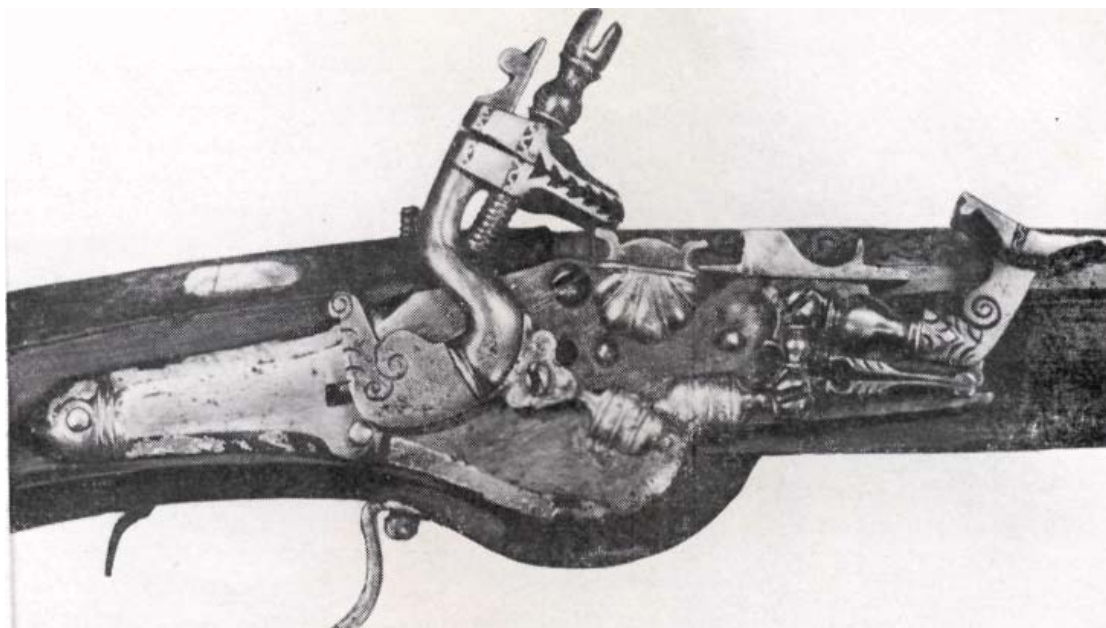


5. Тимофей Лучанинов. Пищаль гладкоствольная. Детали.

Следует заметить, что на оборотной стороне одного из документов 1646 г., находящегося в ЦГАДА, сохранились черновые наброски какой-то описи оружия. Там сказано: «Пищаль Бинтованная красная Иванова дела Лучанинова. Станок Устинова дела Романова прорезной серебром»⁴⁴. Вполне возможно, что имеется в виду та же самая пищаль, хотя определенно утверждать нельзя, так как описание слишком краткое.

Вторая пищаль⁴⁵ (илл. 2) работы этого же мастера была опознана по следующему описанию: «Пищаль красная винтовальная Иванова дела Лучанинова. От казны до пояса гладь, в четырех местах пояски золочены. Замок золочен месты, доска серебряна. Станок яблоневый чешуйчатой»⁴⁶. Эта пищаль была сделана Иваном Лучаниновым и Первушей Исаевым. На ее замке имеется клеймо в виде лебедя замочного мастера Первуши Исаева⁴⁷.

Третья пищаль⁴⁸ (илл. 3) весьма сходна с предыдущей, отличается только обработкой ствола. Она соответствует описанию: «Пищаль винтоватая железо красное Иванова дела Лучанинова. От казны до пояса грани, от пояса гладь. В четырех местах семь поясков золочены. Замок золочен месты. Доска серебряна. Станок Яблоневый чешуйчатый. А по нынешней переписи 195-го году (т. е. 7195 или 1687 г.— М.Л.) и по осмотру та доска посеребряна...»⁴⁹



6. Тимофей Лучанинов. Пищаль. Замок работы Первуши Исаева.

Таким образом, нам теперь известен еще один самопальный мастер Оружейной палаты — Иван Лучанинов, упоминающийся в документах с 1614 по 1625 г. Определены и три его изделия, которые можно датировать этими же годами.

Менее подробные сведения дают архивные документы о другом Лучанинове — Тимофее. Они позволяют уточнить время его работы и свидетельствуют о нем, как о незаурядном самопальном мастере. И. Сахаров⁵⁰ и В. Железное⁵¹ ошибочно называют Тимофея Лучанинова пушечным мастером и относят время его деятельности к 1687 г. Эту ошибку можно объяснить тем, что тот и другой авторы имели в виду описание 1687 г.⁵² двух тюфяков дела Тимофея Лучанинова, не сохранившихся в собрании Оружейной палаты.

В действительности, уже в 1625 г. Тимофей Лучанинов после своего возвращения из Персии, куда он был отправлен с посольством В. Коробьина «для изучения пищального и сабельного дела»⁵³, предстает перед нами вполне сложившимся мастером, которому поручено делать государеву пищаль. Данные об этом мы находим в Расходной книге золоту: он золотил ствол пищали и наводил на нем узор волоченым золотом⁵⁴. Далее в «Росписи оружейной казны» царя Михаила Федоровича



7. Максим Лучанинов. Пищаль с инкрустацией костью и перламутром. Детали.

1639 г. мы встречаем упоминание о паре пистолетов, украшенных позолотой и серебрением на стволах и замках, перламутром и разводами из медной проволоки на рукоятях, сделанных в 1630 г. Тимофеем Лучаниновым, и гладкоствольной дробовой пищали: «...на стволу в трех местах сечены травы и посеребрены, от казны до пояса два дола да грань серебряна, опушка и пояски золочены, на казне в клейме орел двоеглавый, от дула через грань травки золочены, замок на аглинское дело, станок яблоневого с раковины, развод медной, трубки серебряные»⁵⁵. Был в описании и год изготовления этой вещи, написанный на краю листа. Край же листа ныне утрачен. Наиболее поздняя дата, которой мы могли бы ограничить время работы оружейника,—1634 г. В июне этого года Тимофей Лучанинов взял в Оружейный приказ бархат и сукно «на покрывку чемоданцев» к государевым саблям, пищалям и саадакам. В этом документе он назван самопальным мастером⁵⁶. Как и Иван Лучанинов, Тимофей иногда работал со станочником Романом Устиновым. В документе 1646 г. отмечена «пара пистолей Тимофеева дела Лучанинова, станки Устинова дела Романова»⁵⁷. В описи 1687 г. имеются описания восьми изделий этого оружейника⁵⁸. В нашем собрании удалось разыскать три из них.

3-1212

Краткое, но яркое описание дало возможность приписать Тимофею Лучанинову одну из хранящихся в Оружейной палате парадных охотничьих пищалей (илл. 4)⁵⁹: «Пищаль винтовальная змей Тимофеева дела Лучанинова. Ствол покрыт золотом и серебром через чешую, около змея до казны травы резные чаадские посеребрены. Замок чеканной золочен. Станок яблоневой, а на нем врезывано раковины, по местам навод серебрян. Делана при баярине при Василе Ивановиче Стрешневе»⁶⁰. Дату изготовления этой пищали мы можем ограничить годами деятельности В.И. Стрешнева в Оружейной палате— 1626—1639 г., а точнее— 1634 г., с которым связано последнее упоминание имени мастера в архивных документах.

Вторая пищаль⁶¹ (илл. 5) работы Тимофея Лучанинова была обнаружена в собрании Оружейной палаты по следующему описанию: «Пищаль дробовая гладкая Тимофеева дела Лучанинова. На стволе в трех местах сечены травы и посеребрены, от казны до пояса два дола да грань серебряна. Опушка и пояски золочены, па казне в клейме орел двоеглавой. От казны до средних поясков верхняя грань резана, на дуле через грань травки золочены. Замок на аглинское дело. Станок Яблоневой с раковины, развод медной, трубки серебряные. У прикладу наверху попорчено... Трубок серебряных нет...»⁶². С данным описанием очень сходно приведенное ранее свидетельство из документа 1639 г. Несомненно, речь в нем идет о нашей пищали. Дата документа подтверждает время ее изготовления.

И еще одна пищаль⁶³ (илл. 6) может быть названа работой Тимофея Лучанинова, поскольку к ней относится текст описи 1687 г.: «Пищаль острая Тимофеева дела Лучанинова Бинтованная малая пулька. Ствол от казны до среднего пояса з долы. Три мишени резаны да семь поясков золочены, средней поясок резан. Замок на аглинское дело золочен месты (позолота утрачена, но следы ее сохранились.—*М.Л.*). Станок яблоневого с раковины. Оправа серебряная белая в пяти местех. А по нонешней переписи... оправы серебряные в четырех местех, пятое устье отломлено...»⁶⁴ Замок пищали помечен клеймом Первуши Исаева. Это дает нам основания отнести пищаль к ранним работам Тимофея Лучанинова, то есть к 20-м гг. XVII в., когда он мог работать совместно с известным мастером-замочником Исаевым, деятельность которого по документальным данным ограничивается 1616—1625 гг.⁶⁵

О третьем представителе этой семьи оружейников известно очень мало. В «Расходной книге золоту» 1623г. говорится: «Февраля в 16 день. Дружине Лучанинову к пистолету аглинскому к замку на полку на позолоту почка золота, что дана ему к тому пистолету скобка делать и у замка полка позолотить в сем же числе»⁶⁶. Это пока единственный документ, свидетельствующий о существовании данного мастера в Оружейной палате в 1623 г. и о том, что ему был поручен ремонт какого-то английского пистолета. Был ли он самопальным мастером, как и другие Лучаниновы, или выполнял только вспомогательные работы,—пока сказать трудно.

В описи 1687 г. есть описание двух пищалей четвертого Лучанинова— Максима⁶⁷ (илл. 7): «Пищаль винтоватая Максимова дела Лучанинова.

На стволу три мишени золочены травы, 3 долами, у дула шесть доликов. Замок аглинской золочены места. Станок яблоневой врезано кость рыбой зуб, разцвечен раковины мелкими». Это описание нам удалось отождествить с хранящейся в Оружейной палате пищалью⁶⁸. Косвенное свидетельство об этом мастере мы находим в одном из документов 1656г.: «...в нынешнем во 164 году июля в 3 день государь указал взять в Оружейной приказ для своего государева скорого дела на время Максимова ученика Лучанинова Якушка Иванова в прибавку мастером для протазанного золочения»⁶⁹.

Следовательно, можно прийти к выводу, что к 1656 г. Максим Лучанинов был уже известным оружейным мастером, имел своего ученика, а время его работы относится к первой половине века. Это подтверждает и характер изготовленной им пищали. По своим очертаниям и формам, по стилю украшения она близка рассмотренным нами пицалям Ивана и Тимофея Лучаниновых.

К кругу мастеров «самопального дела» непосредственно примыкает замочный мастер Первуша Исаев — один из немногих мастеров Оружейной палаты, деятельности которых посвящены специальные исследования⁷⁰. Документы архива дополняют биографию и этого оружейника сведениями о его постоянном сотрудничестве с самопальным мастером Иваном Лучаниновым. Уточняется и атрибуция одного из самых известных его изделий — пятизарядной револьверной пищали⁷¹ (илл. 8). В «Расходной книге золоту» 1625 г. записано: «Июня в 26 день Первуше Исаеву на пятизарядную пицаль на позолоту шесть золотых угорских... Что дано делать дерево к той пицали па станок Ивашке Романову и писано в записных книгах генваря в 9 де»⁷². Почти во всех сохранившихся Описях оружия Оружейной палаты, начиная с Описи 1687 г., зафиксирована только одна пятизарядная пицаль работы Первуши Исаева. Теперь выясняется, что пицаль эта была в работе у мастеров в январе—июне 1625 г., и ложу к ней делал станочный мастер Иван Романов. К сожалению, других сведений о работе Ивана Романова мы пока не имеем, хотя это еще одно новое имя, которым можно пополнить список мастеров Оружейной палаты.

Группа пицалей первой половины XVII в. позволяет судить о характерных для этого времени особенностях огнестрельного оружия, изготовленного в мастерских Оружейной палаты. Это — замки англо-голландского типа с округлыми очертаниями нижнего края замочной доски; стволы, члененные поясками в дульной, средней и казенной частях, украшенные неглубокой резьбой очерченной линиями растительного орнамента с включением геральдических мотивов, а в особо парадных изделиях — рельефной резьбой; приклады изящной формы с тонкой шейкой и вырезом в верхней части, с небольшим спуском затыльника вниз (так называемой мушкетной формы), орнаментированные металлической проволокой в сочетании с перламутром или костью.

Таким образом, благодаря изучению архивных документов, вводится в научный оборот новое имя станочного мастера Ивана Романова, выясняются некоторые новые данные о деятельности самопальных мастеров первой половины XVII в. — Ивана, Тимофея, Максима и Дружины

Лучанинских, а также замочного мастера Первуши Исаева. Удастся атрибутировать семь пищалей из собрания Оружейной палаты. Принадлежность целой группы пищалей к работе определенных мастеров дает возможность выявить характерные особенности огнестрельного оружия, выполненного в Оружейной палате в первой половине XVII в.

1. В. Железнов. Указатель мастеров русских и иноземцев, торного, металлического и оружейного дела и связанных с ним ремесел и производств, работавших в России до XVIII в. СПб., 1907.
2. А. Викторов. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. Вып. 1, 2. М., 1877, 1883.
3. Ю. Арсеньев. К истории Оружейного приказа при царе Михаиле Федоровиче. СПб., 1903. Ю. Арсеньев. К истории Оружейного приказа в XVII веке. СПб., 1904.
4. И. Забелин. О металлическом производстве в России до конца XVII века.— «Записки ИАО», т. V., отд. 1, вып. 1852, И. Забелин. Дополнения к дворцовым разрядам. М., 1882.
5. И. Сахаров. Исследования и изъяснения русских древностей.— «Записки ОРСА ИАО». Т. 1. СПб., 1851.
6. В. Железнов. Указ. соч.
7. Н. Гордеев. Русское огнестрельное оружие и мастера-оружейники Оружейной палаты XVII века.— «Государственная Оружейная палата Московского Кремля», М., 1954.
8. В. Железнов. Указ. соч.
9. В. Железнов. Указ, соч., стр. 5.
10. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 199, л. 527; ед. хр. 277, лл. 194, 195; ед. хр. 278, лл. 35, 36; ед. хр. 901, л. 1.
11. В. Железнов. Указ, соч., стр. 20.
12. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 3786, лл. 3, 8; ед. хр. 4153, лл. 12—17.
13. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 4044, лл. 9—12.
14. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 3785, л. 2.
15. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, лл. 68, 69.
16. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 3593 л. 82; ед. хр. 3650, л. 1; ед. хр. 4044, лл. 14—16; ед. хр. 5142, л. 5.
17. ЦГАДА, ф. 399, ед. хр. 4153, лл. 10, 11; АМК, ф. 1, д. 33, л. 5.
18. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, лл. 194, 197.
19. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, лл. 45, 47, 51.
20. М. Постникова-Лосева. Золотые и серебряные изделия мастеров Оружейной палаты. — «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1954, стр. 184.
21. Данные описи хранятся в ЦГАДА и АМК.
22. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936.
23. Е. Смирнова. К вопросу об авторстве Описи оружия Московской Оружейной палаты. — Вторая Всесоюзная научная конференция оружейников. Тезисы, Тбилиси, 1969. Опись хранится в АМК, ф. 1, д. 33.
24. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, лл. 5, 34, 71, 221... ед. хр. 3644, л. 9. 36

25. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 277, л. 51. И. Забелин. Дополнения... ч. I, М., 1882, стлб. 112—113.
26. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, лл. 218, 230, 236, 422; ед. хр. 1024, л. 106.
27. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 204; ед. хр. 2948, л. 13, ед. хр. 3644, л. 10.
28. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936; лл. 214, 226, 232, 234; ед. хр. 2482, л. 1.
29. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, лл. 214, 218, 226, 230, 232, 233, 234, 236, 242.
30. А. Викторов. Указ, соч., стр. 128, 506, 508.
31. И. Забелин. Дополнения... М., 1882, стлб. 112, 210.
32. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 277, л. 51.
33. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 277, л. 222.
34. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 277, л. 221.
35. И. Забелин. Дополнения... М., 1882, стлб. 112, 113.
36. И. Забелин. Дополнения... М., 1882, стлб. 210.
37. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, лл. 5, 29, 34, 68, 71, 74, 88, 103, 106, 130.
38. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 137.
39. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 221.
40. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 106.
41. Музеи Кремля, № 7408 ОП. Длина 1390 мм, длина ствола 1058 мм, калибр 9 мм, нарезов 6. Позолота почти полностью утрачена, ее следы сохранились только в углублениях.
42. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 218.
43. АМК, ф. 1, д. 6, лл. 58—59.
44. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 3644, л. 9.
45. Музея Кремля, № 7415 ОП. Длина 1307 мм, длина ствола 968 мм, калибр 17 мм, нарезов 8.
46. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 236.
47. Н. Гордеев. Указ, соч., стр. 41—46.
48. Музеи Кремля, № 7343 ОП. Длина 1288 мм, длина ствола 960 мм, калибр 15,6 мм, нарезов 8.
49. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 238.
50. И. Сахаров. Указ, соч., стр. 35.
51. В. Железнов. Указ, соч., стр. 33.
52. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 431.
53. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 280, лл. 468 об., 469. В. Коробьин был послом в Персии в 1621—1624 гг.
54. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 224.
55. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 3644, л. 10.
56. ЦГАДА, ф. 306, ед. хр. 2482, л. 1.
57. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 2948 лл. 12—13.
58. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, лл. 214, 226, 232, 234, 338, 402, 431.
59. Музеи Кремля, № 7467 ОП. Длина 1242 мм, длина ствола 895 мм, калибр 10 мм, нарезов 6.
60. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, лл. 214—215.
61. Музеи Кремля, № 7410 ОП. Длина 1450 мм, длина ствола 1085 мм, калибр 18 мм.
62. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 232.
63. Музеи Кремля, № 7406 ОП. Длина 1457 мм, длина ствола 1105 мм, калибр 6 мм, нарезов 6.

64. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 234.

65. По описаниям, имеющимся в архивных документах, была найдена пара pistols работы мастера Тимофея Лучанинова (№ 8268 ОП). Замки pistols кремнево-ударные англо-голландского типа с предохранителями, расположенными на ложе с левой стороны. Стволы золоченые, украшенные резным растительным орнаментом и изображениями сирены с копьем, нападающей на льва, единорога, грифона, двух львов, двуглавого орла, охотника на оленя и «Цареградского видения». Рукоятки инкрустированы перламутром и серебряной проволокой. (ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, л. 402. АМК, ф. 1, д. 6, л. 727).

66. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 3.

67. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 936, лл. 227, 233.

68. Музеи Кремля, №' 7405 ОП. Длина 1312 мм, длина ствола 971 мм, калибр 12,5 мм, нарезов 6.

69. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 5668, л. 1.

70. Н. Гордеев. Указ, соч., и др.

71. Музеи Кремля, № 7595 ОП. Длина 1305 мм, длина ствола 788 мм, калибр 12 мм, нарезов 6.

72. ЦГАДА, ф. 396, ед. хр. 1024, л. 220.

Н. А. МАЯСОВА
КРЕМЛЕВСКИЕ «СВЕТЛИЦЫ» ПРИ ИРИНЕ ГОДУНОВОЙ

В XVI в., наряду с другими художественными мастерскими Кремля, продолжали развиваться и шитьевые светлицы. Однако после их расцвета при царице Анастасии Романовне, в годы опричнины наступил определенный спад в их работе. Вероятно, сказались как постоянные разъезды Грозного между Москвой и Александровой слободой, так и частая смена непосредственных руководительниц шитьевых мастерских — цариц с особенностями их судеб и характеров. В 60—70-е гг. XVI в. из светлиц выходят, в основном, не произведения с лицевыми изображениями, а роскошные пелены, покровы и облачения, украшенные орнаментальным шитьем, жемчугом, камнями и золото-серебряными дробницами. Новый подъем изобразительного шитья в кремлевских светлицах наблюдается с конца 70-х гг. Лучшие произведения последней четверти XVI в. связаны с именем царицы Ирины — супруги Федора Ивановича.

Датой брака царевича Федора принято считать 1580 г. Однако Ирина появилась во дворце гораздо раньше. Соборное постановление по поводу избрания на царство Бориса Годунова в 1598 г. отметило: «Царь Иван Васильевич женил сына своего, царевича Федора, на Ирине Федоровне Годуновой, и взяли ее, государыню, в свои царские палаты семи лет, и воспитывалась она в царских палатах до брака»¹. Вероятно, во дворец Ирина попала в 1571 г., когда дядя ее, Дмитрий Иванович, был пожалован в думу в чине постельничего и, как считает С. Б. Веселовский, началось возвышение рода Годуновых². В 1575 г., когда Ирине могло быть около 12 лет, она, судя по надписям на шитых покрывах вклада царской семьи, уже была супругой Федора³.

Федор Иванович, обладая мягким нравом и, по словам современников, «образ постничества нося, смирением обложен», став царем (1584 г.), предоставил все государственные дела своему энергичному шурину Борису Федоровичу Годунову, сам же «о мирских ни о чем попечении имея, токмо о душевном спасении»⁴. При таком складе характера произведения искусства должны были особенно волновать царя. И действительно, как свидетельствуют очевидцы, «иногда проводит он время, рассматривая работу своих золотых дел мастеров и ювелиров, портных, швей, живописцев»⁵.

Но не только тихая жизнь, свободная от государственных забот, и любовь к искусствам царственной четы способствовали подъему дворцовой светлицы. Одним из основных стимулов «богоугодных дел», в которые обязательно входило и шитье церковных пелен, была извечная тревога женщин царствующего дома о наследнике престола. Ирина же долго оставалась бездетной. Это обстоятельство, терпимое прежде, с момента восшествия Федора на престол приобретало политическое значение. Им сразу же воспользовалась противная Борису Годунову партия во главе с такими влиятельными лицами, как Иван Петрович Шуйский и

митрополит Дионисий, составившие заговор — от всех сословий «бить челом государю о разводе». Подобрана была и новая царица. Ирине угрожала судьба великой княгини Соломонии Сабуровой. И только благодаря уму Бориса заговор был разрушен, а митрополит Дионисий заменен преданным Годунову Иовом⁶. Не последнюю роль сыграло здесь, вероятно, и влияние на царя самой Ирины, обладавшей, по свидетельству современников, сильным характером⁷. Однако вопрос о «чадородии» по-прежнему стоял остро⁸. В этом совершенно конкретном «мирском» аспекте следует рассматривать большинство благочестивых даров царицы.

Надо думать, что Ирина, как и первая жена Грозного — Анастасия Романовна, принимала деятельное участие в работе своей светлицы. Обучение вышиванию должно было входить в ее придворное воспитание, ибо, как гласил обычай того времени, «добрые жены рукодельны»⁹. После ссылки царевича Дмитрия с матерью в Углич новая царица, по-видимому, твердо взяла в свои руки дворцовые светличные палаты. Из них выходит довольно большое количество произведений, отличающихся манерой исполнения и художественным своеобразием, что свидетельствует о привлечении к этим работам широкого круга художников и мастериц. Часть из двух десятков дошедших до нас произведений Ирины Годуновой была в разное время опубликована, но в научной литературе до сих пор не был выделен весь комплекс работ светлицы со всем его многообразием и особенностями. Не было определено и место мастерской в истории русского искусства.

Наиболее ранним из дошедших до нас произведений царицы Ирины является покров¹⁰ с изображением Варлаама Хутынского (илл. 1) и вкладной надписью¹¹. Фигура Варлаама на покрове выглядит монументальной и значительной. Коричневая мантия с голубыми куколем и аналавом хорошо сочетается с синим фоном¹². Контрастом скромной одежде служит рельефно шитый золотом с драгоценными камнями нимб, кажущийся золотым чеканным венцом. Красивый лик с темной окладистой бородой шит мелким атласным швом с чуть заметными притенениями. Манера шитья, особый артистизм исполнения дали нам возможность в ранее опубликованных работах высказать предположение, что здесь трудились мастерицы княгини Ефросиний Старицкой, взятые в царицыны светлицы после ее смерти в 1569 г.¹³ Однако традиции этой мастерской сказались не только в приемах шитья, но и в особенностях рисунка: в пропорциях фигуры с изящно очерченными руками, в лике с миндалевидными глазами, в очертаниях носа, изогнутых бровей.

Произведения, близкие по стилю к работам мастерской княгини Ефросиний, встречаются и среди иконописных памятников времени создания покрова Варлаама Хутынского. Так, страдальческое выражение лица, некоторые его черты на иконе из собрания П. Д. Корина «Богоматерь Владимирская»¹⁴ напоминают Магдалину Троицкой плащаницы 1561 г.¹⁵ Икона эта является единственным известным нам живописным произведением потомственного государева иконописца Петра Ивановича Дмитриева, называемого в документах того времени также Посник Дмитриев сын Ростовец или Посник Дермин¹⁶. Поспик Дермин упо-



1. Покров с изображением Варлаама Хутынского. Деталь. 1579 г.

минается и как художник-знаменщик «под шитье». В 1584 г. он выполнял покров на гроб Ивана Грозного¹⁷. Видимо, это не единственный заказ, полученный им из царицыных мастерских палат. Особенности художественной манеры Посника Дермина не исключают предположения, что он мог быть знаменщиком и покова с изображением Варлаама Хутынского¹⁸.

В эти же годы в светлицах царицы Ирины работали художники и другого направления. Так, совершенно иной подход к образу мы видим, например, на покровах с изображениями Александра Свирского 1582 г.¹⁹, игумена Никона 1586 г.²⁰ и Сергия Радонежского (80-е гг. XVI в.)²¹. Все три покова вышиты искусно, но, по сравнению с предыдущим, они

более каноничны, в них нет индивидуальной характеристики образа. Суховатый рисунок лика Александра Свирского напоминает покров Сергия Радонежского, вложенный в 1581 г. в Троицкий монастырь Грозным и царицей Марией Нагой²². Думается, что знаменит эти покровы один художник.

Покровы Никона (илл. 2) и Сергия Радонежского вклада царицы Ирины отличаются мелкими чертами лица, мягкой трактовкой образа. Своим обликом они напоминают такие произведения первой половины века, как икона с Прокопием Устюжским из Третьяковской галереи²³ или шитая пелена с Николой Можайским из Музеев Кремля²⁴, что отнюдь не случайно. Именно в 70—80-е гг. XVI в. в московском шитье появляется целый ряд произведений, как бы возвращающихся к трактовке образа начала века.

Что касается упомянутого покрыва с Сергием Радонежским, то на нем нет летописи. Монастырское же предание приписывает его вкладу царя Василия Шуйского 1610 г. Однако само отсутствие вкладной надписи на украшенном жемчугом покрове, шитом по дорогой «венедицкой» камке, кажется странным, если учесть давние честолюбивые стремления Шуйских. Трудно предположить также, что это произведение, требующее около двух лет кропотливого труда и дорогих материалов, было выполнено в тяжелые годы интервенции, когда царская казна была совершенно разорена²⁵. При Шуйском для уплаты жалования дворянам и детям боярским «поролы жемчуг с государева и царицына платья и со всякой рухляди»²⁶. К тому же царь Василий был «скуп вельми и неподатлив»²⁷.

С другой стороны, в монастырском собрании покров на гроб Сергия вклада Федора и Ирины не числится, но именно этот святой особо почитался царской семьей. Летописец отметил, что в июле 1585 г. в связи с окончанием серебряной раки и переложением в нее останков Сергия царь с царицей отправляются «до преименитые оная Лавры пеша шествовати» ради «долгого времени безчадства»²⁸. С той же целью царь заказывает троицкому художнику Евстафию Головкину изображение «Явление Сергию богоматери» на доске от старого гроба Сергия²⁹, а в Успенском соборе монастыря учреждает придел Федора и Ирины. Логично предположить, что в это время в царицыных светлицах вышивают не только упомянутый покров с Никоном, но и покров на гроб главного святого обители. Им-то и могло быть шитое изображение, приписываемое вкладу Василия Шуйского, но стилистически близкое к произведениям царицыных светлиц 80-х гг. XVI в. Возможно, покров не успели окончить. Он оставался во дворце, а затем действительно был подарен Шуйским Троицкому монастырю, из которого им на нужды войны были изъяты значительные суммы³⁰. Такие неоконченные произведения, по свидетельству дворцовых документов, оставались в царицыных мастерских вплоть до 1616 г.³¹.

Столь же загадочное происхождение и у так называемого «двойного» покрыва с Сергием и Никоном, стоящими, повернувшись друг к другу, в молитве перед Троицей³². Надпись в низу изображения свидетельствует, что произведение это выполнено в 1569 г. по повелению Ивана Грозного, а вложено в Троицкий монастырь в 1592 г. Федором Ивановичем и его царицей Ириной³³. Содержание надписи, открытые под нею



2. Покров с изображением Никона Радонежского. Деталь. 1586 г

при реставрации фрагменты другой, срезанной, стилистические особенности изображения двух святых в позах, необычных для надгробного покрывала, дали нам возможность в ранее опубликованных работах высказать следующее предположение. Произведение, действительно, могло быть выполнено около 1569 г. в царицыных светлицах бывшими мастерицами Старицких, но не как надгробный покров, а как икона для походной полотняной церкви Грозного. Хранилось оно во дворце, откуда впоследствии и было подарено монастырю с измененной летописью. Однако, кроме этой летописи, «двойной покров», по-видимому, никакого отношения к мастерской Ирины не имеет



3. Покров с изображением Василия Блаженного. 1589 г.



4. Покров с изображением Василия Блаженного. Деталь. 1589 г.

Одной из подлинно выдающихся работ этой мастерской 80-х годов является покров с изображением Василия Блаженного (илл. 3)³⁴. Василий был канонизован в августе 1588 г. «Царь же Федор Иванович повеле сотворите над гробом его раку серебряну и позлатити и учредити камением з жемчюги и повеле сотворите над гробом его храм каменной»³⁵. Можно предположить, что одновременно с сооружением этого храма — одного из приделов Покровского собора на Красной площади — в царицыных светлицах начали вышивать и покров на гроб новоявленного «святого». Надпись свидетельствует, что к концу 1589 г. он был уже окон-

чен³⁶. Видимо, это самое раннее из дошедших до нас изображений Василия Блаженного, или, как он назван в Соловецком летописце, Василия Нагого³⁷. Образ этого русского Диогена необычайно выразителен. Обнаженная фигура, растрепанные, падающие «космочками» волосы и борода подчеркивают суровость лица человека, презревшего жизненные удобства и не боявшегося сказать правду в лицо самому царю (илл. 4). Это один из наиболее характерных образов народных «обличителей», каковыми нередко являлись в Древней Руси юродивые или «блаженные».

В этом произведении нашли свое дальнейшее развитие художественные традиции мастерской княгини Ефросиньи, идущие через покров Варлаама Хутынского. Они сказались и в психологической напряженности выразительного лика с темными пронзительными глазами и характерным изгибом бровей, и в общем стремлении приблизить изображение к натуре. Это стремление чувствуется не только в индивидуализации самого образа³⁸, но и в пропорциях фигуры, форме рук и ног, подчеркнутости объема, тщательной разделке волос³⁹. Шитое изображение Василия интересно и как наглядная иллюстрация постепенного сложения иконографического типа. Иконописные подлинники XVII в. рекомендуют изображать Василия прикрывающимся платком. Здесь этой детали нет. Вероятно, она была привнесена позже⁴⁰.

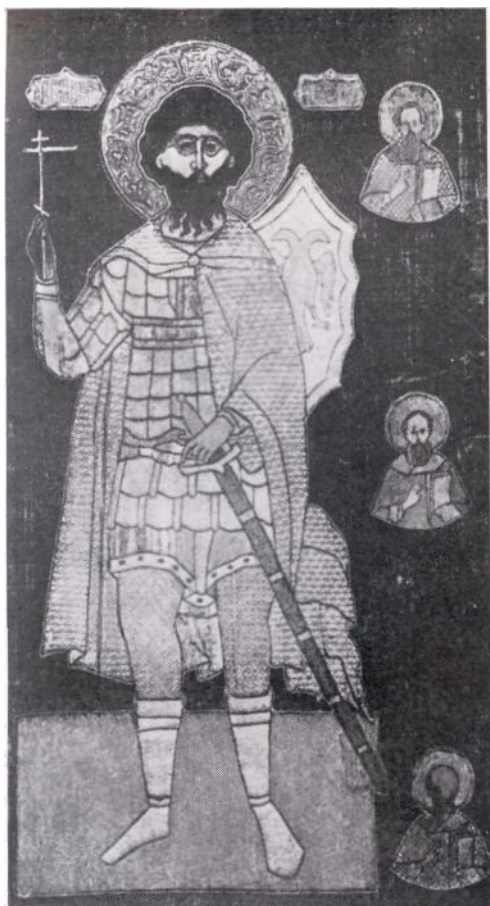
Работой царицыных светлиц начала 90-х годов следует считать также покров с изображением Зосимы Соловецкого, хранящийся в Музеях Кремля (илл. 5)⁴¹. На нем нет вкладной надписи, по строгий лик с напряженным взглядом, шитый плотными стежками с оттенениями по абрису, подчеркнутая графичность разделенной на пряди бороды, характерный рисунок рельефного узора нимба, сеть тонких, хорошо проработанных складок на мантии и другие художественные и технические признаки сближают покров с произведениями мастерской царицы Ирины.

В 1592 г. в этой светлице был создан один из ее лучших памятников — шитый иконостас⁴². По документам иконостас прослеживается с 60-х годов XVII в. В то время он хранился в Образной палате Кремлевского дворца и значился походной «тафтяной церковью» царя Алексея Михайловича⁴³. Однако в Описи палаты приводится вкладная надпись, тогда еще сохранявшаяся па нем. Три верхних яруса иконостаса были вышиты па одном полотнище. «Деисусы шиты золотом и серебром, в середине праздники господские, вверху пророки по червчатой камке... подпись к деисусам, слова шиты серебром... лета 7100 году (1592.—*Н.М.*) благодатию святых живоначальных троицы благовернаго и христоролюбиваго государя царя и великого князя Федора Ивановича всеа Русии самодержца и его благоверных царицы и великие княгини Ирины при Иеве патриархе». Здесь названы еще три столбика и три местных иконы: «Богоматерь Одигитрия», «Троица», «Великомученик Федор и мученица Ирина» и отмечено, что царские ворота с сенью и северные двери были шиты в 1653—1654 гг. «к смоленскому походу» Алексея Михайловича⁴⁴.

Иконостас служил походной церковью и Петру I. Ю.Н. Дмитриев замечает: «Реликвии прошлого имели для Петра действительное значение. Воспоминания о помыслах, трудах и славе предков побуждали к деятельности и утверждали гордое сознание осуществления завещанных исто-



5. Покров с изображением Зосимы Соловецкого. 90-е гг. XVI



6. Походный иконостас.
Деталь «Федор Стратилат».
1592 г.

рией задач»⁴⁵. В это время, вероятно, все шитье было переложено на зеленый бархат, добавлены две местные иконы «Рождество Христово» и «Успение Богоматери», а из иконы с Федором и Ириной сделаны южные ворота. Так «тафтяная церковь» попала в Петербург⁴⁶.

Судя по составу изображений и поворотам фигур, это был большой развитый иконостас. Кроме местного ряда, из которого сохранились две иконы, в нем было три яруса по тринадцати икон в каждом⁴⁷. Работало здесь, вероятно, несколько мастерниц. Изображения в местном, деисусном и пророческом рядах отличаются четким рисунком, выразительностью горбоносых лиц, тщательной проработанностью всех деталей - чертами, свойственными основному направлению мастерской. Характерны изображения святых, тезоименных царственной чете. Федор Стратилат представлен в воинских одеждах, с мечом и крестом в поднятой руке, за его плечами фигурный щит с двуглавым русским орлом. Весь его облик полон спокойного достоинства (илл. 6). В фигуре Ирины (илл. 7), в выразительном лице, обрамленном распущенными по плечам волосами, чувствуются внутренняя сосредоточенность и властность. «Праздники» и мелкие фигуры шиты более небрежно. Чуть намечены черты лица, встречаются сбитые контуры и складки.

Кроме личного и отдельных деталей, все шито золото-серебряными нитями с яркими цветными прикрепками. Золотные швы здесь более разнообразны, чем на всех других дошедших до нас произведениях царицы Ирины. Иконы обрамлены золотыми полосами с цветными розетками и перекрещивающимися ромбами. Надписи оформлены в виде

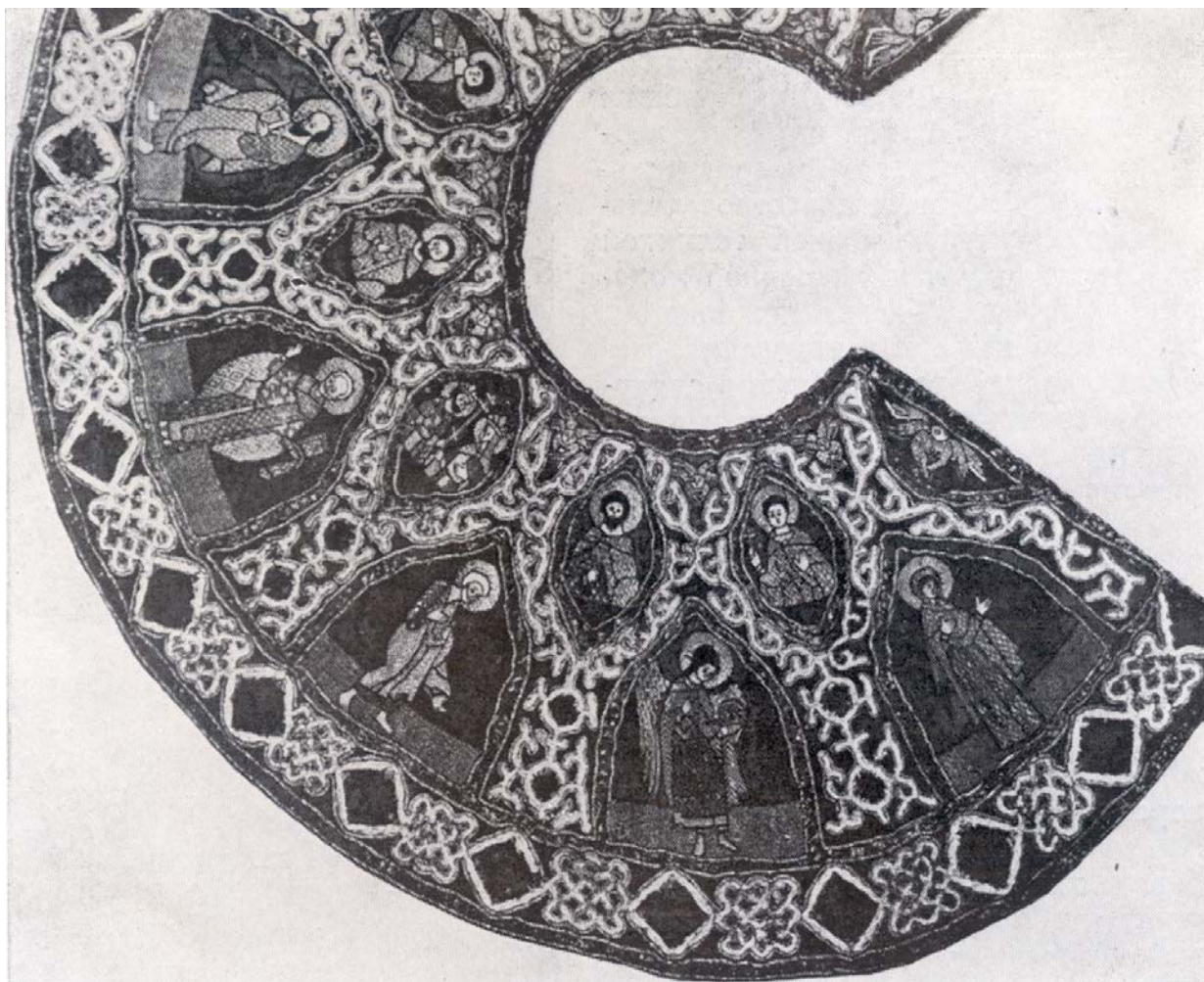
золотых фигурных дробниц. «Тафтяная церковь» представляет собой характерный памятник рубежа XVI—XVII вв. В ней наряду с чертами эпохи Грозного — выразительностью образов, повествовательностью сюжета, высокой техникой золотного шитья и умеренной моделировкой ликов — прослеживаются художественные и технические особенности, широко развитые в следующем столетии: стремление к детализации и «бытовизму», подражание ювелирным произведениям, отсутствие лиричности и некоторая сухость рисунка. Вместе с тем, здесь подчеркнута парадность, отвечающая назначению произведения как походной церкви русского государя.

Маленькие поясные фигуры «тафтяной церкви» схожи с изображениями на бармах (илл. 8), шитых, вероятно, для Федора Ивановича. Наряду со скипетром и державой бармы принадлежали к царским регалиям. Шитые бармы в виде круглого оплечья одевались царем при богослужениях. Бармы Федора Ивановича были украшены камнями, дробницами и жемчугом, создающим узор плетенок. В киотчатых и овальных клеймах вышиты Богоматерь, архангелы и святые, среди них — Никола Зарайский, Константин и Елена, Георгий и Дмитрий, Федор Стратилат⁴⁸. Обилие драгоценностей в сочетании с золотным шитьем и яркими прикрепами, отвечая складывавшемуся во второй половине XVI в. декоративному стилю в шитье, в то же время подчеркивало парадное назначение предмета.

Таким же обилием жемчуга, камней и дробниц отличаются многочисленные судари и воздухи на церковные сосуды⁴⁹, которые Федор и Ирина рассылали по церквам и монастырям в честь знаменательного



7. Походный иконостас.
Деталь «Мученица Ирина».
1592 г.



8. Бармы Федора Ивановича. Деталь. 90-е гг. XVI в.

события — «разрешения неплодства царицы» в июне 1592 г. дочерью Феодосией⁵⁰. Царь на радостях миловал опальных, открыл тюрьмы, одаривал не только русские монастыри, но и послал богатую «милостыню» в Иерусалим «и во всю палестинскую землю»⁵¹.

Во время беременности царицы (поскольку в надписи еще не значится «блаженная леторосль»⁵²) в 1592 г. был подарен Троицкому монастырю и описанный выше «двойной покров» 1569 г.

Вероятно, по обещанию, уже после рождения дочери, Ирина кладет покров с Голгофой из серебряных дробниц, обнизанных жемчугом, на гроб «неплодной» великой княгини Соломонии в суздальский Покровский монастырь⁵³.

К этому же периоду относится и покров на гроб Авраамия Ростовского, находившийся в конце XIX в. в собрании князя Орсини во Флоренции и вывезенный из России, по словам владельцев, «в смутное время»⁵⁴. Образ Авраамия отвечает характером лица, крупными, резко обозначенными чертами основному, идущему от Варлаама Хутынского, направлению мастерской и одновременно сближается с живописными памятника-

ми так называемой «годуновской школы»⁵⁵. Надо думать, что при сложении этой «школы» в 90-х годах XVI в. большую роль играли и произведения шитья того времени. Сохранившиеся в них в несколько трансформированном виде черты, свойственные памятникам шитья середины XVI в. (четкая, почти натуралистическая выписанность фигур и ликов, патетическая выразительность образов, определенный монументализм композиций), не могли не сказаться на кристаллизации художественных признаков, обычно объединяемых термином «годуновская школа».

Наиболее поэтическое произведение светлицы, выполненное при жизни царевны Феодосии,— двойной покров на гроб Петра и Февронии Муромских (илл. 9, 10)⁵⁶. Почитание этих святых связано с народным фольклором. Д.С. Лихачев считает, что положенная в основу их культа «Повесть» по общему духу эмоциональной созерцательности созвучна творчеству Андрея Рублева и возникла не позднее второй четверти XV в.⁵⁷ В 1547 г. местный культ муромских святых был узаконен как всероссийский, и «новые чудотворцы» сразу были включены в арсенал идейной борьбы за утверждение московского самодержавия. Считаясь защитниками царствующего дома, «сродниками» московского государя⁵⁸, в 60-х гг. XVI в. они изображаются во фресках кремлевского Архангельского собора. Здесь «образ идеального князя, «истинною и кротостью, а не яростию» управляющего, противопоставленный неистовым боярам... был особенно близким и понятным всем сторонникам укрепления единовластия»⁵⁹.

Однако вклад покрыва на гроб столь почитаемых при Грозном святых должен был иметь для царицы Ирины и другое значение. Поэтическая «Повесть о Петре и Февронии»⁶⁰, рисуя идеальную любовь муромского князя к простой крестьянской девушке, ради которой князь, гонимый боярами, жертвует своим положением, несомненно, вызвала у пережившей угрозу изгнания царицы чувство некоторой общности с судьбой героини. Подобно муромской княгине, Ирина привязывает к себе супруга «мудростью и любовью», а после его смерти идет в монастырь, где, по примеру Февронии, шьет церковные пелены. Вероятно, не случайно сравнение этих двух женщин приходит на ум и современнику Ирины: «А супружница его (Федора — *Н. М.*), святая благоверная и христоролюбивая царица и великая княгиня Ирина, инока Александра Федоровна всея Руси, поревновала ему во всем благочестии... аки древняя великая княгиня Феврония Муромская великому князю Петру Муромскому чудотворцу, супружнику своему, и положиша мощи их во едином гробе⁶¹... а она, благочестивая и великая княгиня инока Александра, не вместе плотию с супружником своим, з благоверным царем Феодором, а душами вкупе предстояще...»⁶².

В шитье покрыва та же высокая техника, те же приемы, что и в других произведениях царицыной светлицы этого времени⁶³. Вероятно, и знаменит этот покров те же художники. Однако образам муромских святых придано совершенно иное выражение, чем, например, Василию Блаженному или мученице Ирине «тафтяной церкви». Покров был вышит, когда Ирина разрешилась долгожданным «чадом». В надписи упоминается царевна Феодосия⁶⁴. И образы покрыва как нельзя более



9. Покров с изображением Петра и Февронии Муромских. Деталь. 1593 г.



10. Покров с изображением Петра и Февронии Муромских. Деталь. 1593 г.



11. Пелена
с изображением мученицы Ирины.
Конец XVI в.
12. Пелена «Похвала Богоматери»
1598—1604 гг.

соответствуют духу «Повести», пронизывающему ее чувству умиротворения и любви. Лица святых сосредоточены, полны самоуглубленной созерцательности. Лик Февронии с нежным овалом и мягкими чертами дышит чистотой и ясной мудростью, которые пленяют в ее образе и читателей «Повести».

«Повесть о Петре и Февронии» получила в XVI в. широкое распространение, царица же Ирина была начитана⁶⁵ и несомненно знала ее. Возможно, она принимала и непосредственное участие в вышивании. Этим, может быть, следует объяснить ту особую, идущую от «Повести» лиричность, которой пронизаны образы покрыва. Думается, здесь мы имеем один из ярких примеров непосредственного взаимодействия литературы и искусства с жизненными судьбами людей Древней Руси.

К работам царицыной светлицы есть все основания приписать и некоторые безымянные произведения, как, например, пелену Русского музея с изображением мученицы Ирины (илл. 11)⁶⁶. Видимо, это вклад царицы Кирилло-Белозерскому монастырю, где в конце XVI в. в честь ее патрональной святой был устроен придел в надвратной церкви Преображения⁶⁷. Пелена эта, ошибочно связывавшаяся некоторыми исследователями с царевной Ириной Михайловной, в монастырских описях начала XVIII в. уже числилась среди старых вещей⁶⁸.



Иконография мученицы здесь иная, чем в походном иконостасе, другие пропорции фигуры, иной общий облик. Судя по всему, знаменщиком пелены был художник другого направления. У фигуры святой вытянутые пропорции и маленькая голова. Она изображена в легком движении и напоминает образы строгановских мастеров, как известно, выполнявших работы и по царскому заказу⁶⁹. Для этих мастеров характерна и отмечаемая здесь проработанность объема — в изгибе свитка, в складках одежды, в изображении креста. Напрашивается сравнение с близким по стилю изображением мученицы Анастасии на иконе «Богоматерь Печерская с предстоящими» Никифора Савина начала XVII в. из собрания П.Д. Корина⁷⁰.

Иконографический тип Ирины на пелене близок к изображению Параскевы Пятницы на житийной иконе конца XVI в.⁷¹. У обеих святых одинаковые плащи, стянутые на груди фибулой, и атрибуты. Два летящих ангела венчают их головы городчатыми коронами. Отличительной особенностью образа Ирины на пелене является головной убор в виде чалмы, надетый поверх распущенных волос. Такой убор, встречающийся у Сивилл, а также изгибающийся свиток, да и вся торжественная поза святой подчеркивают ее значимость не только как христианской мученицы, но и как мудрой девы-пророчицы. Этот образ по своему содержанию перекликается с изображением Февронии на двойном покрове.

Пелена сближается с другими произведениями царицыных светлиц и некоторыми деталями. Так, имя святой, как и в «тафтяной церкви», вышито в двух киотчатых клеймах, имитирующих серебряные дробницы. У плаща Ирины в обоих произведениях один и тот же шитый узор. Мастерницы придали сходство и чертам лица: темные брови, острый нос, квадратный подбородок. Вместе с тем лик Ирины на пелене лишен выражения властности, свойственной образу святой на иконостасе.

Примечательно, что напоминающий чалму круглый головной убор был и на распущенных волосах мученицы Ирины, вышитой на подвесной к престолу пелене «Похвала Богородице» Новодевичьего монастыря, несомненно, вышедшей из той же мастерской (илл. 12)⁷². Голова мученицы на ней в настоящее время совершенно утрачена, но сохранившаяся старая фотография свидетельствует об общей для двух произведений детали⁷³. У этой пелены нет летописи о вкладе, однако своеобразной подписью служат включенные в ее композицию две патронессы царицы — мученица Ирина и царица Александра, имя которой приняла Ирина Федоровна Годунова в монастыре. Годами ее монашества (1598—1604 гг.) и следует датировать это произведение.

Пелена повторяет распространенный в московском искусстве XVI в. вариант композиции⁷⁴ и особенно близка изображению «Похвалы Богородице» на двусторонней таблетке «Триодь постная» из собрания П.Д. Корина, исполненной около 1597 г.⁷⁵. Таблетка могла послужить непосредственным образцом для пелены. Фигурам на пелене придана большая динамичность. Она и в позе Марии, и в плавном изгибе тропа, и в порывистом движении Валаама, и в объемно трактованных изгибающихся свитках в руках пророков, склонившиеся фигуры которых вторят круговому движению гирлянды крупных стилизованных цветов. Шитая по червчатой камке золотом и яркими шелками, пелена очень декоративна. Лики с темными глазами четко прорисованы, каждый выразителен по-своему. Типы лиц, общий стиль изображения свидетельствуют, что знаменщиком был художник московской и непосредственно «годуновской школы»⁷⁶.

По преданию, пелену вышивала сама царица — инокиня Александра. Однако известно, что при постриге ей был оставлен старый «обиход»: «А чины были царские все по-прежнему; бояре и дворецкие, и клюшники, и подкдюшники, и столы царские»⁷⁷. Несомненно, был оставлен и штат светлиц. Об этом свидетельствует не только пелена с «Похвалой», но и многочисленные судари и воздушы, украшенные жемчугом и камнями. Некоторые из них шиты по тем же «прорисьям», что и исполненные в бытность «царицы в миру»⁷⁸. Здесь, как и в случае с Ефросинией Старицкой, остается круг произведений, прочно связанных с именем хозяйки мастерской.

Таким образом, светлицы, работавшие в 80—90-е гг. XVI столетия под руководством царицы Ирины Федоровны сначала в Кремле, а затем в Новодевичьем монастыре, предстают как своеобразный художественный центр, хотя и создававшийся художниками разных традиций. Здесь и мастера, сохранившие в своих произведениях психологическую выразительность, свойственную памятникам эпохи Грозного, и худож-

ники, обращающие свой взор к лирическим образам XV — начала XVI в., и изысканные «строгановские» живописцы, и собственно «годуновские» мастера. Такое многообразие, отражающее искания эпохи, свидетельствует о роли мастерской царицыной палаты в художественной жизни Москвы XVI столетия.

1. ААЭ, СПб., 1836. т. II, № 7, стр. 16—54.
2. С.Б. Веселовский. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, стр. 187.
3. На это обстоятельство обратила внимание в комментариях к Пискаревскому летописцу О.А. Яковлева (Пискаревский летописец—«Материалы по истории СССР» вып. II, М., 1955, стр. 81, 148 и прим. 88). Здесь имеются в виду: покров с шитой Голгофой, вложенный царевичем Иваном Ивановичем и его супругой Феодосией в 1575 г. в Троице-Сергиев монастырь (Загорский музей, № 406), и покров 1575 г. с изображением Пафнутия Боровского тех же вкладчиков (Николай Феттер. Древности Пафнутьева монастыря.—«Исторический вестник», февраль, 1891, стр. 598). См. об этих покровах: Н.А. Маясова. Древнерусское лицевое шитье XVI века. Кандидатская диссертация. (Рукопись). М., 1971, стр. 117—118.
4. Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского.— РИБ, XIII, СПб., 1909, стр. 620.
5. Д. Флетчер. О государстве русском. СПб., 1905, стр. 122.
6. См. об этом, например: С.М. Соловьев. История России с древнейших времен. М., 1960, т. IV, стр. 195—198.
7. Д. Флетчер. Указ, соч., стр. 27. Примечательно, что английская королева Елизавета, добиваясь льгот для английской торговли, прислала с купцом Горсеем грамоту к Ирине, где писала, что часто слышит о ее мудрости и чести, что слава об этой мудрости разнеслась по многим государствам. Чтобы задобрить Ирину, королева прислала самый дорогой для царицы подарок — лекаря Якоби, знатока в женских болезнях (С.М. Соловьев. Указ, соч., стр. 252—253).
8. Летописец помещает в связи с «троицким походом» царя и царицы длинный, полный мольбы и надежд диалог: [Милосердый бог разверзет союз чадородия нашего и даст нам от плода чрева нашего посадити на престоле своем в наследие роду нашему самодержца великому Росиискому царьствию, дабы не погибли сынове Русстии беззаконного их прирожденного государя, пастыря не точию едины сынове Русстии, но и вси православнии] (ПСРЛ, т. XXIX, М., 1965, стр. 218—219).
9. Домострой Сильвестровского извода. СПб.. 1902, гл. 16. 26, 30.
10. Новгородский музей, № 1620 (238X97 см).
11. «ЛЕТ 7088 ОКТЯБРЯ 20 ДН. (1579 г.—Н.М.) ПРИ ДЕРВИ (державе.— Н. М.) ГОСДРЯ ЦРИ И ВЕЛИКОМ КНЗЕ ИВАНЕ ВАСИЛЬЕВИЧИ ВСЕЯ РУСИИ И ПРИ ЕГО ДЕТАХ ПРИ ЦРВИЧЕ КНЗЕ ИВАНЕ ИВАНОВИЧИ И ПРИ ЕГО ЦРЦЕ КНЯГНЕ ФЕОДОСИЕ//И ПРИ ЦРВЧЕ КНЗЕ ФЕДОРЕ ИВАНОВИЧЕ И ПРИ ЦРЦЕ КНГНЕ ИРИНЕ СИИ ПОКРОВ ШИТ БЫС НА ПРЕПОДОБНАГО ВАРЛААМА ХУТЫНСКА ЧЮДОТВОРЦА ПОВЕЛЕНИЕМ ЦРВЧА КНЗЯ ФЕДОРА ИВАНОВИЧА И ЕГО ЦРЦЫ КНГНИ ИРИНЫ».
12. Древний фон — лазоревая камка — виден только под выпавшим шитьем. Позднее изображение было переложено на зеленую камку. К ней была пришита поздняя же кайма желтого цвета. При реставрации в паши дни покров переложен на синюю крашенину.
13. Н.А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких. —«Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника», вып. III, Загорск, 1960, стр. 64, табл. 16-6.
14. Икона была написана по заказу Никиты Григорьевича Строганова между 1577 и 1589 гг. На обороте имеет надпись: «Посниково письмо Дермина». Происходит из собрания П.Д. Корина (В.И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., б/г № 67, илл. 83).

15. См.: Н.А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких, табл. 4-а.
16. О Поснике Дермине см.: В.И. Антонова. Московский иконник Посник Дермин. — «Культура и искусство древней Руси». Сборник посвящен М.К. Каргеру. М.—Л., 1967, стр. 144—152.
17. И.Е. Забелин. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М., 1901, стр. 723. Так как лицевые изображения вышивались только на покрывах «святых», то здесь, судя по аналогиям, были помещены крест из серебряных дробниц, обнизанных жемчугом, и надпись по кайме.
18. Мы не знаем имени знаменщика мастерской княгини Ефросиний Старицкой. Однако, несомненно, это был талантливый художник своего времени. Не происходил ли он из славного рода Посника Дермина, и не семейной ли художественной традиции следовал этот последний? Известны дед его — Ярец, работавший в 1482 г. с Дионисием в Успенском соборе Кремля, отец — Иван Дерма, в 1509 г. писавший деисус и праздники в Софии Новгородской, старший брат — Федор, работавший в 1557 г. в Переяславле Залесском. (см.: В.И. Антонова. Московский иконник Посник Дермин...)
19. Хранится в ГРМ, № 303-т (229X108 см). На покрове имеется шитая летопись: «ЛЕТА 7090 ИЮНЯ ВЪ 12 ДН. (1582 г.—*Н.М.*) ПРИ ГДРЕ ЦРЕ И ВЕЛИКОМ КНЗЕ ИВАНЕ ВАСИЛЕВИЧЕ ВСЕЯ РУСИ И ПРИ ЕГО ЦРЦЕ И ВЕЛИКИЙ КНГИНЕ МАРИЕ ПОЛОЖЕН СИ ПОКРОВ//НА ПРЕПОДОБНАГО АЛЕКСАНДРА СВЕРСКОГО ЧЮДОТВОРЦА ПОВЕЛЕНИЕМ БЛАГОВЕРНАГО ЦРВЧА КНЗЯ ФЕОДОРА ИВАНОВИЧА И ЕГО ЦРЦЫ КНГИНИ ИРИНЫ ПРИ ОСЩЕНЕМ ДИОНИСИИ МИТРОПОЛИТЕ ВСЕЯ РУСЕ».
20. Загорский музей, № 2418 (244X106 см). Под зеленым позёмом на покрове вышита надпись: «ПОВЕЛЕНИЕМ ГДРЯ ЦРЯ И ВЕЛИКОГО КНЗЯ ФЕОДОРА ИВАНОВИЧА ВСЕЯ РУСИ//И ЕГО ЦРЦЫ И ВЕЛИКИЯ КНГИ ИРИНЫ ЗДЕЛАН БЫС СИ ПОКРОВ НА ПРЕПОДОБНАГО НИКОНА ЧЮДОТВОРЦА ВО 2 ЛЕТО ГДРСТВА ЕГО//ЛЕТА 7094» (1586 г.—*Н.М.*).
21. Загорский музей, № 401 (238X118 см).
22. Загорский музей, № 403 (227X107 см).
23. В.И. Антонова, Н.Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII вв. т. II, М., 1963, рис. 85.
24. Музеи Кремля, № 12311 ОП. См.: Н.А. Маясова. Древнерусское шитье, М., 1971, № 42.
25. По описанию современников, Лжедмитрий «в цареву ризницу въеся казити и губите то великое царское сокровище от многих лет многими государи... собрано и положено... и ныне те великия сокровища, тяжкоценные камыки и портища и всякия вещи, иже нами неведомы и незнаемы, с своими единомышленники разбирает и вещь к вещи прибирает, к тому же злата и серебра и бесерия велия ковчеги насыпает, и к...нашему врагу, королю и похитителю... посылает» (Новая повесть — РИБ, т. XIII, М., 1909, стлб. 214—215).
26. И.Е. Забелин. Указ, соч., стр. 578.
27. Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского, стр. 710.
28. Александро-Невская летопись. — ПСРЛ, т. XXIX, М., 1965, стр. 218—219.
29. Т.В. Николаева. Троицкий живописец XVI в. Евстафий Головкин.—«Культура Древней Руси», М., 1966, стр. 177—183.
30. Е.Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая Лавра. — ЧОИДР, 1909, кн. 3, стр. 128.
31. И.Е. Забелин. Указ, соч., стр. 615, 633, 634.
32. Загорский музей, № 407 (96X205 см).
33. См.: Н.А. Маясова. «Двойной покров» XVI века. — «Сообщения Загорского музея», вып. 2, Загорск, 1958, стр. 25—30.
34. Музей «Покровский собор», № 2—44 (250X117 см).
35. Новый летописец. — ПСРЛ, т. XIV, стр. 38. Василий, прославившийся как юродивый или «блаженный», был после своей смерти, 2 августа 1552 г., похоронен у строящегося Покровского собора «на рву».
36. Надпись шита золотом в две строки под изображением: «ПОВЕЛЕНИЕМЪ БЛГОВЕРНАГО И ХОЛЮБИВАГО ГДРЯ ЦРЯ И ВЕЛИКОГО КНЗЯ ФЕОДОРА ИВАНОВИЧА ВСЕА РУСИИ И ЕГО БЛГОЧСТВЫА// И ХОЛЮБИВЫЯ ЦРЦЫ И

ВЕЛИКИЕ КНИ ИРИНЫ ЗДЕЛАН БЫСТ СЕЙ ПОКРОВ НА БЛЖЕННАГО ВАСИЛЯ ХРСТА РАДИ УРОДИВАГО; ЛЕТА 7097 (1589 г.—*Н.М.*) ВЪ 6 ЛЕТО ГДРСТВА ЕГО».

37. М.Н. Тихомиров. Малоизвестные летописные памятники. — «Исторический архив», VII, М., 1951, стр. 229.

38. Этому способствует также некоторая асимметрия лица: одна бровь выше другой, разный рисунок ушей.

39. Технически покров исполнен безукоризненно. Он шит телесным шелком, плотными, мелкими стежками «по форме», с оттенением серым тоном. Черты лица, пряди волос и контуры шиты рельефно. На поземе — сканное золото с зеленым шелком. Покров был шит по лазоревому атласу, но в XIX в. переложен на парчу с травным узором. На этом фоне покров был представлен в 1913 г. на выставке, посвященной 300-летию дома Романовых. В это время на нем еще сохранялись шитый золотом нимб, жемчужная обнизь и изображение Троицы наверху, утраченные впоследствии (см.: А. Речменский. Собрание памятников церковной старины. М., 1913, стр. 31, № 99. Надпись здесь приведена с ошибками, опущена дата вклада). Изображение Троицы на покрове напоминает, что собор был задуман вначале как Троицкий. Впоследствии церковь Троицы стала его главным приделом.

40. «Подобием стар и сед, власы с ушей курчеваты, то есть терхавы, и брада курчевата и седа невелика, наг весь, в руке платок». (Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г.Д. Филимонова. М., 1874, стр. 406—407).

41. Музеи Кремля, № 474 сол. (177x117,5 см). Изображение и именующая надпись переложены на новый фон из двух разных кусков.

42. В 1915 г. иконостас был на выставке в Петрограде, куда он был передан из Чесменского инвалидного дома (Н. Макаренко. Выставка церковной старины в музее барона Штигица. — «Старые годы», июль — август, 1915, стр. 54—57). В 1922 г. он поступил в ГРМ, где благодаря исследованиям Е.И. Кутиловой и Ю.Н. Дмитриева, была выяснена его история. (Е.И. Кутилова. Вновь реставрированный памятник шитья конца XVI века. — «Сообщения Государственного Русского музея», вып. 1, Л., 1941, стр. 17—20; Ю.Н. Дмитриев. К истории одного памятника. — Там же, вып. IV, Л., 1956, стр. 58—61).

43. А. Успенский. Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII веке. М., 1902, стр. 82, 111.

44. А. Успенский. Указ. соч. На царских вратах были вышиты «Благовещенье» и евангелисты, на северных вратах — благоразумный разбойник Рах (К. Морощкин. Исторический очерк Чесменской военной богадельни императора Николая I. СПб., 1899, стр. 192—193. Надпись приведена с ошибками).

45. Ю.Н. Дмитриев. Указ, соч., стр. 61.

46. Здесь она долго лежала в Зимнем дворце, затем в 1812 г. была передана в Чесменский дворец, вскоре превращенный в инвалидный дом. В Русский музей в 1922 г. иконостас попал в виде случайно собранных фрагментов, уцелевших от пожара в Чесменском дворце в 1871 г. В 1938 г. во время реставрационных работ эти фрагменты были переложены на вишнево-фиолетовый бархат и скомпонованы в отдельные группы (Е.И. Кутилова. Указ. соч.).

47. Сохранились: местные иконы — «Троица», № 314-т (97X111 см), «Федор Стратилат и Ирина», № 315-т (114x74,5 см), шесть поясных фигур деисусного ряда — Богоматерь, архангел, апостол, молодой мученик и преподобный, № 317-т (194X X54,5 см); три праздника — «Жены у гроба», «Троица», «Вознесение»; пять поясных пророков (три праздника и три пророка на двухъярусной полосе, № 316-т, 96,6X X64,5 см; два пророка отдельно, № 322-т, 36,2X31 см и № 321-т, 36,8X28 см) и семь прямоличных поясных фигур святых маленького размера, может быть, со столбиков царских врат (две полосы № 318-т, 78,5X19 см и № 319-т, 79,3X19 см и отдельно фигурка мученицы № 320-т, 34X21 см).

48. Музеи Кремля, № 76 ОП. Узор в виде плетенок, украшающий бармы, вышит также на каймах годуновской плащаницы из Ипатьевского монастыря. По преданию, эти каймы спорты с покровов вклада Ирины Федоровны.

49. Несколько таких произведений с изображением «Знамения Богоматери», «Агнца в дискосе», «Христа во гробе» хранится в Музеях Кремля (№№ 12238 ОП 12239 ОП и т. п.).

50. Феодосия прожила недолго. Уже 7 декабря 1593 г. приставам у царских столов приказано быть «в смирном платье» по случаю смерти царевны. (М.М. Щербатов. История Российская от древнейших времен. СПб., 1790, т. VI, ч. II, кн. XIV, стр. 16). Таким образом, произведения с ее именем были исполнены в период с июня 1592 г. по декабрь 1593 г.

51. ПСРЛ, т. XIV, стр. 45.

52. Так Феодосия названа в «Повести о честном житии царя и великого князя Федора Ивановича всея Руси» (ПСРЛ, т. XIV, стр. 16).

53. На покрове надпись: «ПОВЕЛЕНИЕМЪ ГОСУДАРЯ ЦАРЯ И ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ ФЕОДОРА ИВАНОВИЧА ВСЕЯ РУССИИ ЕГО ЦАРИЦЫ ВЕЛИЯ КНЯГИНИ ИРИНА И ИХЪ ЦАРЕВНЫ ФЕОДОСИИ СДЕЛАНЪ ПОКРОВЪ НА ВЕЛИКУЮ КНЯГИНЮ СОЛОМОНИДУ ВО ИНОЦЕХЪ СОФИЮ ЛЕТА 7102» (1593.—*Н.М.*). (Н.Н. Ушаков. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913, стр. 216—217).

54. На покрове внизу вышита надпись: «ПОВЕЛЕНИЕМЪ БЛГОВЕРНАГО ГСДРЯ ЦРЯ И ВЕЛИКАГО КНЗЯ ФЕОДОРА ИВАНОВИЧА ВСЕЯ РУСИ САМОДЕРЖЦА И ЕГО БЛАГОВЕРНЫЕ ЦРЦЫ И ВЕЛИКИЕ КНГИНИ ИРИНЫ ИХЪ БГМЪ ДАРОВАННОЙ КНЖНЫ ФЕОДОСЬИ ЗДЕЛАН СИ ПОКРОВ АВРАМИЯ ИГУМЕНА БГОЯВЛЕНЬСКОГО МОНАСТЫРЯ РОСТОВЬСКОГО ЧЮДОТВОРЦА 102 г. (1593 г.— *Н.М.*)». (О.А. Шитый покров на мощи св. Авраамия Ростовского, находящийся во Флоренции. — АИЗИАО, 1894, № 1 —12, т. II, стр. 44—46).

55. См. например, икону «Богоматерь Знамение» с приписными святыми из собрания П.Д. Корина. (В.И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, рис. 56).

56. Муромский краеведческий музей, № 1734 (233X107 см). Покров поступил сюда в 1923 г. из Спасского монастыря. Экспонировался на IV выставке реставрации и консервации произведений искусства (Каталог выставки. М., 1963, стр. 51). См. о нем также: Н.М. Осмоловская. Ценный памятник древнерусского искусства.— «Искусство», 1966, № 6, стр. 67—69.

57. Д.С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, стр. 80—81.

58. В 1552 г. во время казанского похода Грозный «прииде в Муром... и приходит... в соборную церковь града того Рожества Пречестыя и к сродником своим к великим чудотворцом князю Петру и княгине Февронии» (ПСРЛ, т. XIII, стр. 192).

59. Е.С. Сизов. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в.— ТОДРЛ, т. XXII, стр. 275—276.

60. М.О. Скрипель. Повесть о Петре и Февронии. (Тексты). — ТОДРЛ, т. VII, М.—Л., 1949.

61. По «Повести» Петр и Феврония постриглись в разные монастыри, прося богадать им умереть в один день. Когда умирающий князь прислал весть об этом Февронии, она вышивала церковные воздухи и, «риз единых святому недошив», воткнула иглу и преставилась [вкупе] с мужем. Их положили в разные гробы, но они дважды оказывались вместе, пока их так и не похоронили (М.О. Скрипель. Указ. соч.).

62. Пискаревский летописец, стр. 100.

63. Лики шиты «по форме», с небольшими оттенениями, плотными мелкими стежками. Шелковые нити на одеждах (коричневые, золотисто-телесные, голубые) прошиты льняными разнообразными узорами. Позём зеленый. Древний фон — голубая камка. Впоследствии фигуры были переложены на голубой шелк, снятый при реставрации 1962—1963 гг., как и вторая кайма с надписью о вкладе князя Троекурова в 1657 г. (см.: Н.М. Осмоловская. Указ. соч.).

64. Надпись в две строки помещена под изображениями: «ПОВЕЛЕНИЕМЪ БЛАГОВЕРНАГО ГОСУДАРЯ ЦАРЯ И ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ ФЕОДОРА ИОАННОВИЧА ВСЕЯ РУСИИ И БЛАГОВЕРНЫЕ ЦАРИЦЫ И ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ ИРИНЫ И ИХЪ БЛАГОВЕРНЫЯ ЦАРЕВНЫ ФЕОДОСИИ СДЕЛАНЪ БЫСТЬ СЕЙ ПОКРОВЪ ЛЕТА 7102». Судя по дате, покров был окончен незадолго до болезни и

смерти Феодосии — между 1 сентября и 7 декабря 1593 г. (В книге Н.Н. Ушакова «Спутник по древнему Владимиру...», стр. 321, приводится другой порядок надписи).

65. В своем «утешительном послании» по поводу смерти Феодосии патриарх Иов говорит царице: «Кто лучше тебя знает Божественное писание? Ты можешь наставлять иных, храня всю мудрость онаго в сердце и памяти» (Н.М. Карамзин. История Государства Российского. СПб., 1843, кн. III, т. X, стлб. 150).

66. ГРМ, № 36-т (66X70 см). Одежды святой шиты золото-серебряными нитями с синей, красной и желтой прикрепой. Древний фон — коричневая камка — утрачен, и изображение находится на синей крашенине.

67. Церковь же Федора Стратилата была устроена при надвратной церкви Иоанна Лествичника еще между 1557 и 1582 гг. (Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство. Т. 1, вып. 1, СПб., 1897, стр. 34—36).

68. Варлаам, архим. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре.—ЧОИДР, кн. 3, М., 1859, отд. 1, стр. 63—64, пр. 148, стр. 99. Здесь высказываются два предположения о вкладе пелены Ириной Годуновой и царевной Ириной Михайловной. Как памятник XVI в. она издана Н.М. Щекотовым. (Древнерусское шитье. — «София», 1914, № 1, стр. 28).

69. Например, любимый художник Никиты Григорьевича Строганова Назарий Истомина около 1626 г. исполнял Спаса Эммануила как царский жалованный иконописец. (В.И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, № 71, стр. 96, рис. 8—9).

70. Там же, рис. 90.

71. Там же, рис. 78. В.И. Антонова относит икону к вологодскому Северу.

72. Музей «Новодевичий монастырь», № 3334/738 (100x139 см). Издана: Ю.М.Овсянников. Новодевичий монастырь. М., 1968, рис. 23. Следует отметить, что до нас дошло еще несколько плохо сохранившихся произведений мастерской. На двух из них также изображена Ирина. Это — пелена «Богоматерь Казанская» с Федором Стратилатом и мученицей Ириной на полях (ГРМ, № 143-т, 36X39,5 см) и пелена с теми же святыми, предстоящими «Богоматери Знамение» из собрания П. Щукина (ГИМ, № 165/19750 щ.).

73. Со старой фотографией меня любезно познакомила В.И. Антонова, за что приношу ей свою благодарность.

74. См.: В.И. Антонова, Н.Е. Мнева. Указ, соч., т. II, № 505, стр. 115. № 823, стр. 344.

75. В.И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, рис. 70.

76. Сравни, например, изображение Эммануила на пелене и иконе «Богоматерь Знамение» (В.И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, рис. 56).

77. Пискаревский летописец, стр. 108—109.

78. Например, сударь «Се агнец» (Музеи Кремля, № 12237 ОП), данный инокиней Александрой в Архангельский собор, повторяет сударь 1594 г., подаренный царицей в Успенский собор (там же, № 12238 ОП).

Е. С. СИЗОВ

К АТРИБУЦИИ КНЯЖЕСКОГО ЦИКЛА В РОСПИСЯХ АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА

Так называемый «портретный» цикл настенных росписей Архангельского собора Московского Кремля — самая значительная в древнерусской живописи галерея изображений исторических деятелей. Есть своя логика в том, что Архангельский собор — усыпальница московских великих и удельных князей и царей — стал тем местом, куда словно возвращались из небытия многочисленные представители московского правящего рода и их державные предки. Среди росписей собора галерея «портретов» представляет собой один из самых больших тематических циклов. Изображения князей размещены так, что зритель, входя в собор, сразу же встречается с ними: они окружают его со всех сторон.

Расположены изображения в строго продуманном порядке. Больше половины «портретов» — это образы московских великих и удельных князей XIV—XVI столетий, гробницы которых находятся в Архангельском соборе (от Ивана Калиты до младшего брата Ивана Грозного - князя Георгия). Они представлены в нижнем ярусе росписей южной, западной и северной стен собора, над гробницами захороненных. Это фактически надгробные «портреты» московских правителей из рода Ивана Калиты. Остальные князья изображены во всех четырех ярусах росписей столпов собора. Там же по традиции находятся почитаемые княжеские покровители — избранные святые воины. Среди князей здесь и те, с кем связано начало Руси (князья киевской поры, начиная с Владимира и Ольги), и непосредственные предшественники московских правителей — князья Владимиро-Суздальской Руси (Андрей Боголюбский, Александр Невский и другие), а также первые московские князья — Даниил и Юрий (отец и брат Ивана Калиты).

Таким образом, перед зрителем вырастает стройная композиция, представляющая в лицах само государство Российское от его начала до правления Ивана Грозного. При этом началом считается время Владимира Святославича, крестившего Русь. Здесь нет языческих князей от Рюрика до Святослава, отца Владимира, тем самым выражена вполне определенная историческая концепция: власть русских князей—исконная, не принята ни из варяжских, ни из иных рук. И прологом к стенописи служит сохранившаяся от XVI в. фреска в лоджии над главным входом в собор, которая, иллюстрируя житие князя Владимира Святославича, заканчивается картиной крещения Руси. Не случайно поэтому все князья «портретной» галереи изображены с ореолами святых как представители богом избранной династии князя Владимира, к которой принадлежал московский правящий дом.

Исторические персонажи, вошедшие в «портретную» галерею, в подавляющем большинстве представлены как светские лица. Лишь немногие изображены в схимническом облачении, хотя их могло быть и больше, так как нередко князья перед смертью переходили в мона-

шество, не говоря уже о тех «святых» князьях, которых предписывалось изображать в образе схимников. Победа светского начала неразрывно связана здесь с утверждением государственных идей.

Замысел «портретного» цикла поистине грандиозен и может служить предметом ряда исследований. В настоящей статье рассматривается только одна тематическая часть всего цикла — та, что композиционно составляет нижний ярус росписей ступ и представлена историческими деятелями Московского государства двух первых столетий его развития. Это половина всей «портретной» галереи, наделенная относительной смысловой самостоятельностью («портреты» надгробные), и в известных пределах она может быть рассмотрена отдельно.

Известно, что дошедшая до наших дней настенная живопись Архангельского собора относится в основном к XVII столетию. Однако замысел ее и сюжетный состав более ранние — второй половины XVI в., времени правления Ивана IV² - Это следует иметь в виду, когда мы рассматриваем «портретный» цикл росписей. Вместе с тем изучение вопроса приводит к заключению, что в росписях XVII в. повторена их ранняя иконография. Чем характерны дошедшие до нас надгробные «портреты»? Фигуры князей поставлены в позы с поворотом корпуса в три четверти, означающие моление, просьбу. Лишь некоторые из фигур даны анфас. Они более представительны. Но и тех и других объединяет отсутствие знаков княжеской власти и атрибутов воинской славы. Почти все князья в роскошных светских одеждах. Нигде не повторяющиеся, близкие к натуре, узоры на этих одеждах напоминают о бытовавших в России дорогих тканях, из которых шили платья «первого наряда». Невольно вспоминается одно из требований XVII в., которое гласило, чтобы в Кремле в праздничные дни «никакое человек без золотых кафтанов и иных никаких чинов и боярских людей в церковь не входили»³. В большинстве своем обращенные на восток, к алтарю⁴, с непокрытыми головами, князья словно участвуют в реально происходящем в храме торжественном шествии⁵. Еще одна иконографическая особенность отличает эти изображения: над каждым князем в круге — поясное изображение соименного ему святого покровителя. Этим еще больше подчеркивается моленный характер изображений князей из дома Ивана Калиты.

В отличие от них, их предки и другие избранные «святые» князья, размещенные на столпах собора, развернуты в фас. Они благословляют, многие поднятым в руке крестом. Фигуры в княжеских шапках, в большинстве своем с бармами, некоторые показаны как князья-полководцы (князь Георгий Всеволодович, дядя Александра Невского, по иконографической традиции — в воинском доспехе, другие держат в руке меч). Они изображены без соименных им святых патронов, и сами выступают ходатаями за московских великих и удельных князей.

Такие иконографические отличия не были изобретением XVII в. В древнерусском изобразительном искусстве тип князя или иного представителя феодальных верхов, подобный надгробным «портретам» собора (в светском наряде, но без символов власти, в смиренно-торжественной позе), окончательно сформировался еще в предшествующем, XVI столетии. Такие изображения известны на иконах, особенно с сю-



1. Дмитрий Донской и Василий I
Стенопись. 1508 г. Благовещенский
собор

жетными композициями, в исторических лицевых рукописях и в стенных храмовых росписях. Именно так изображены в стенописи Благовещенского собора 1508 г. московские исторические деятели — Дмитрий Донской и Василий Дмитриевич (илл. 1), а также московские князья в росписях XVI в. на северной галерее.

Аналогии другому иконографическому типу (князья - в княжеских шапках, с бармами, в представительных позах) мы также находим в росписях XVI в. Примером служат изображения князей домосковского периода русской истории в Благовещенском соборе. Два из них - Владимир Мономах (?) и Ярослав Всеволодович (илл. 2) расположены симметрично Дмитрию Донскому и его сыну Василию и иконографически явно им противопоставлены. Подобные изображения, относящиеся к XVI в., сохранились и в самом Архангельском соборе, во фрагментах ранней фрески, находящейся снаружи у западного входа. Здесь представлены те же избранные князья, что и в росписях XVII в.: Владимир и Ольга, Борис и Глеб, Михаил Черниговский. И хотя живопись здесь плохо сохранилась, иконография изображений не вызывает сомнений.

Все это и позволяет полагать, что в росписях собора XVI в. были представлены те же самые два иконографических типа княжеских изображений, что и в дошедшей до нашего времени стенописи XVII в.

Подбор исторических лиц в цикле надгробных «портретов» свидетельствует, что росписи XVII в. и здесь следуют за схемой XVI в. В самом деле, в этот цикл входят Иван Калита и его потомки, включая брата Ивана IV - Георгия Васильевича, умершего в 1563 г. Ни одно более

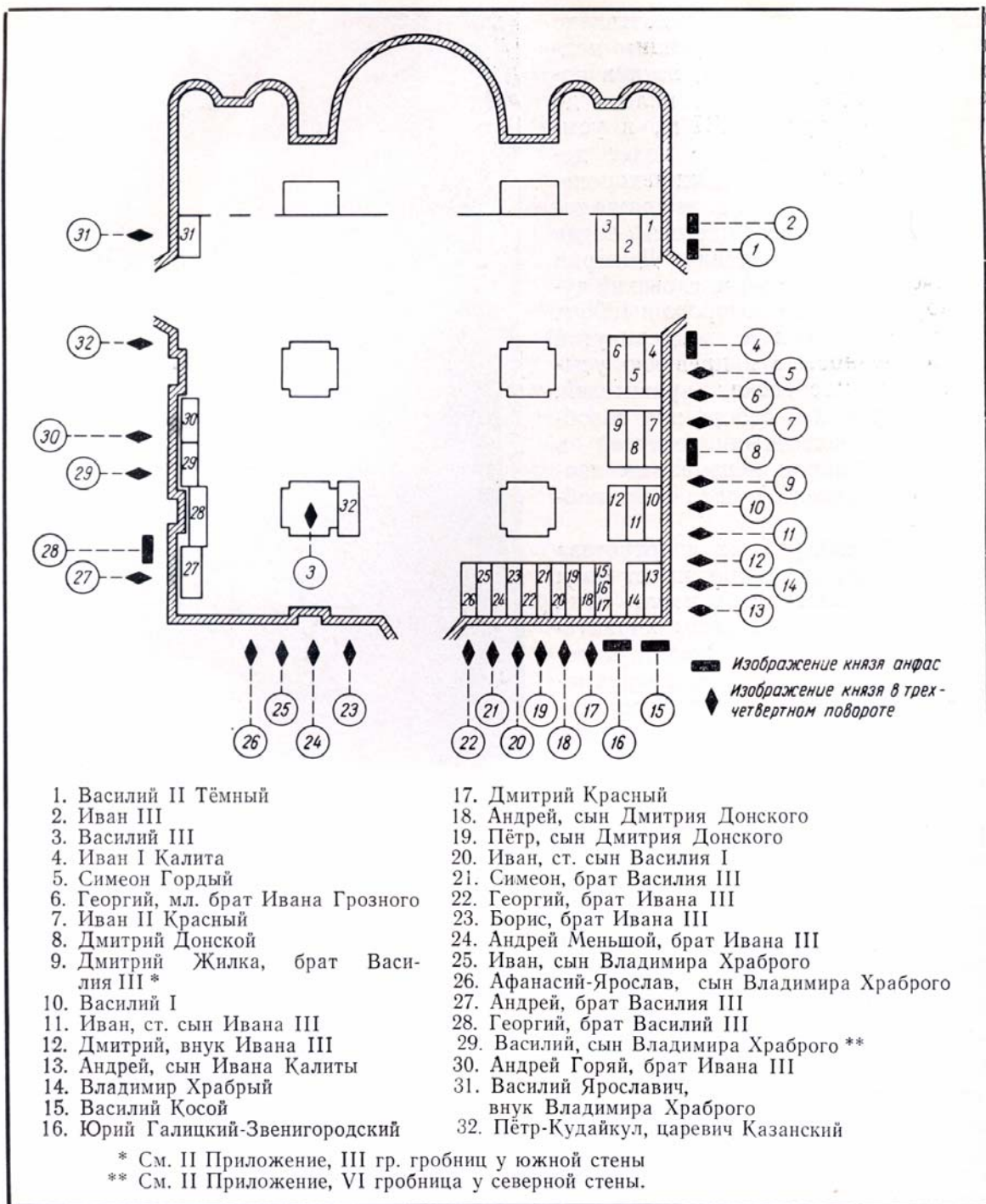
позднее погребение не представлено в стенописи соответствующим надгробным изображением, хотя в последующие десятилетия, вплоть до росписей собора в XVII в., в усыпальнице было устроено более десятка других царственных захоронений. В росписях XVII в. нет даже такого особо почитавшегося тогда «святого», как царевич Дмитрий Угличский — «новый московский чудотворец»⁶, мощи которого в 1606 г. были перенесены с подчеркнутой торжественностью в древнюю усыпальницу московских правителей. Над его ракой в соборе при возобновлении настенных росписей в XVII в. оставили неизменным изображение князя Андрея Боголюбского⁷.

Цикл надгробных «портретов» Архангельского собора имеет свои композиционные особенности. Они связаны с мемориальным характером княжеских изображений, которые в зависимости от этого размещались над соответствующими погребениями или в непосредственной близости от них.

Для более точного представления о составе цикла княжеских надгробных «портретов», а также изучения композиционных особенностей этого цикла необходимо реконструировать состояние усыпальницы на конец 1563 г. — время устройства гробницы брата Ивана IV, князя Георгия, «портрет» которого числится последним в хронологическом ряду галереи надгробных изображений. Все необходимые для такой реконструкции источники (сами надгробные памятники с датирующими лапидарными надписями, летописные источники XVI в., а также поздние описания некрополя)⁸ сообщают вполне определенные сведения (илл. 3).



2. Ярослав Всеволодович и Владимир Мономах (?). Стенопись. 1508 г. Благовещенский собор



3. Схема расположения гробниц и надгробных «портретов» XVI в. в Архангельском соборе

После погребения брата Ивана Грозного, князя Георгия, в соборе насчитывалось 30 гробниц, в них — 32 взрослых погребения (иногда в одной гробнице устраивали не одно захоронение)⁹. Размещение гробниц в соборе неравномерно. У южной стены, где полагалось хоронить прежде всего великих князей, в 1563 г. было (не считая двух, расположенных в юго-западном углу) 12 гробниц с 12 погребениями. Из известных деятелей здесь положены Иван Калита, Дмитрий Донской, Иван III, Василий III. Две гробницы в юго-западном углу — это захоронения удельных князей: сына Ивана Калиты, князя Андрея и его сына — Владимира Храброго. Гробница Андрея Ивановича, хотя и прилегает к южной стене продольной стороной, открывает новый ряд захоронений — гробниц удельных князей, которые, начиная с князя Андрея, были положены вдоль западной стены. Именно так определяют эту группу погребений письменные источники XVI в.¹⁰. Причем, гробницы удельных князей были сосредоточены только у южного отрезка западной стены. Северная ее половина, в отличие от южной, оставалась свободной от погребений. Такое тяготение гробниц к южной стороне храма, где хоронили московских великих государей, объясняется выбором более достойного места захоронения в соответствии с эсхатологическими воззрениями средневековья¹¹.

У западной стены в 12 гробницах (считая гробницы Андрея Ивановича и Владимира Храброго) покоятся останки 14 князей — больше, чем у южной стены, хотя та примерно вдвое длиннее южного отрезка западной стены. Так в западной части храма образовалась самая плотная группа погребений.

Что касается северной стены, то возле нее было устроено всего 5 гробниц с 5 захоронениями. Это место отводилось для опальных сородичей московских государей. Среди погребенных здесь такие, например, представители оппозиции, как Андрей Горяй, Георгий Иванович Дмитровский, Андрей Иванович Старицкий.

В соборе есть еще одно захоронение, относящееся к тому же периоду. Оно стоит особняком. Это гробница 1523 г. казанского царевича Петра у северо-западного столпа¹².

Неравномерное распределение гробниц в некрополе усложняло задачу, стоявшую перед художниками — создать галерею именно надгробных княжеских изображений. В отдельных случаях «портреты» не заполняли всего пространства стены непосредственно над гробницами (северная стена), в других случаях стены явно не хватало (южная часть западной стены). Поэтому изображения двух удельных князей — Андрея Ивановича и Владимира Андреевича Храброго, гробницы которых расположены в юго-западном углу, — помещены на южной стене, где было более просторно. Иначе получилось с изображениями на западной стене. Даже оставшимся двенадцати (из 14) фигурам удельных князей на предназначенном для них южном простенке западной стены места не хватило: поместилось только восемь персон; четыре последних «портрета» пришлось перенести за средние двери храма на северную половину западной стены до северо-западного дверного проема¹³. На северной стене нужно было исполнить всего несколько «портретов». Здесь оста-



4. Иван III и Василий II.
Стенопись. 1666 г.
Архангельский собор.

вались свободные участки. Но задача заключалась не только в том, чтобы по возможности приблизить каждый надгробный «портрет» к соответствующему погребению. В этот живописный цикл росписей собора вкладывался не только мемориальный смысл. Здесь решались проблемы более сложные. С помощью иконографических, композиционных и других приемов художникам удалось расставить важные смысловые акценты, характерные как для этого цикла, так и для идейного замысла росписей собора в целом¹⁴.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что деление погребений на группы по их значимости, выразившееся в определенном порядке их размещения в усыпальнице, отнюдь не отразилось на характере изображений исторических деятелей. Напротив, как на южной, так на западной и северной стенах, видим иконографически однотипные изображения. Причем всех их объединяет обязательный и важный, с точки зрения идейного замысла, атрибут образа: над головой каждого — нимб. Все они — и великие, и удельные, в том числе опальные, князья — представляют собой (не в реальной действительности, а здесь, в некрополе!) единую монолитную группу. Все они — «святопочившие» (выражение Степенной книги)¹⁵. Все они — представители рода Ивана Калиты, прославляемого средствами изобразительного искусства как династии, находящейся под покровительством бога. Налицо характерное явление русской художественной культуры XVI в. — так называемый идеализирующий биографизм¹⁶.

Вместе с тем в цикле надгробных изображений не все единообразно. К некоторым персонажам авторы замысла стремились привлечь

особое внимание зрителя. Выявление этих смысловых особенностей позволяет уточнить атрибуцию ряда княжеских изображений. В свою очередь, правильное определение всех персонажей цикла, расшифровка неясных мест галереи дают возможность полнее и глубже раскрыть идейное содержание росписей.

Прежде всего бросается в глаза тот факт, что над тремя гробницами виднейших представителей московского правящего дома, расположенными в юго-восточном углу, у иконостаса, гробницами Василия Тёмного, Ивана III и Василия III — только два «портрета» (илл. 3 и 4). Среди соседних изображений также нет третьего «портрета», который можно было бы отнести к названным гробницам. К указанным двум «портретам» есть надписи: «Великий князь Иоанн Васильевич», «Великий князь Василий Иванович». Первая должна означать Ивана III, вторая — его сына Василия III. Возникает вопрос, где в таком случае должен быть «портрет» Василия Тёмного? Судя по надписям, нигде в росписях собора мы его не обнаруживаем. Это тем более странно, что на западной стене над своими погребениями изображены галицкие князья Юрий Дмитриевич и Василий Косой, яростные соперники и непримиримые враги Василия Тёмного, оспаривавшие у него в жесточайшей междоусобной борьбе право на великое княжение.

Но исчезновение из исторической «портретной» галереи такого персонажа, как Василий Васильевич Тёмный, только кажущееся. В действительности, в юго-восточном углу собора отсутствует изображение не Василия Тёмного, а Василия III. В идейном замысле настенных росписей последнему отведено особое место. Его «портрет» вынесен к главному входу в здание, помещен на грани северо-западного столпа, обращенной к зрителю, входящему в собор. Василий III вынесен на это важное место как донатор и великий князь, после которого для авторов настенных росписей собора заканчивалась история и начиналась реальная действительность¹⁷ (илл. 3 и 5). Значимость этого образа еще больше усиливается благодаря тому, что среди ближайших княжеских изображений находятся не только князья Владимирской и Киевской Руси, но и персонажи ранней московской истории. Это — расположенные рядом, на соседних с ним гранях северо-западного столпа Даниил Александрович и Юрий Данилович, отец и старший брат Ивана Калиты. Собранные вместе, все трое олицетворяют историю Московского государства от его истоков вплоть до царствования Ивана IV¹⁸.

О том, что эти три «портрета» с Василием III в центре явно выделены, свидетельствуют также и их иконографические признаки. Даниил — единственный из всех русских князей, изображенных на нижнем ярусе столпов, представлен схимником, тогда как даже такой чтимый святой, как князь Александр Невский, дан в светской одежде. Василий III и Юрий Данилович написаны не в фас, как все остальные, а в трехчетвертном повороте и без княжеских шапок. Однако около Василия на поставце возлежит княжеский венец, а в круге над его головой не тезоименный святой, как у остальных московских князей, а Спас.

Примечательно, что «портреты» Даниила и Юрия написаны как надгробные, хотя их гробниц в Архангельском соборе нет. Но художники



5. Василий III. Стенопись. 1666 г.
Архангельский собор



6. Иван Красный, Дмитрий Донской и Василий I.
Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

XVI в. имели некоторые основания связывать их погребения с этим некрополем. Среди противоречивых сведений древних памятников письменности встречаются утверждения, что местом первоначального погребения этих князей была древняя церковь Архангела-Михаила, предшествовавшая белокаменному Архангельскому собору Ивана Калиты. Например, в иллюстрированной летописи второй половины XVI в. показан обряд погребения Даниила Московского и Юрия Даниловича в церкви Архангела Михаила Московского Кремля ¹⁹. Подобные источники могли дать повод художникам изобразить в Архангельском соборе всех трех исторических деятелей вместе, причем — подчеркнуто контрастно по отношению к их ближайшему окружению — князьям Владимирской и Киевской Руси. Василий III на этом фоне выступает как особо значимая историческая фигура.

Все эти «отклонения» служат своеобразной синкопой в ритмическом строе живописного цикла, введенной для лучшего выявления его замысла. Они свидетельствуют не о случайности, по, наоборот, подтверждают единство замысла.

Таким образом, становится понятным, почему на южной стене у иконостаса над тремя великокняжескими гробницами только два «портрета»: образ Василия III намеренно вынесен к западному (главному) входу

в храм; оставшиеся два «портрета» принадлежат — один Ивану III (слева), другой Василию Васильевичу Тёмному (справа)²⁰. Очевидно, в надписи над ним, много раз реставрированной, допущена ошибка: вместо отчества «Васильевич» написано «Иоаннович»²¹.

Изображенный над этим портретом патрональный образ святителя в крестчатом облачении подписан не очень определенно: «Святой Василие». Однако его иконографические признаки свидетельствуют за Василия Великого — патронального святого Василия Тёмного. Это подтверждает правильность пашей атрибуции изучаемого «портрета», тем более, что патроном Василия III был другой святой — Василий Парийский²².

Специального рассмотрения требует изображение князя, находящееся в среднем простенке южной стены, который обозначен в надписи как князь Дмитрий Иоаннович и которого в публикациях, как правило, называют Дмитрием Донским²³ (илл. 6).

Загадка, связанная с этим персонажем, заключается в том, что на этом месте должны быть изображены не один, а два князя и оба Дмитрии Ивановичи, так как этой фигуре соответствуют две гробницы Дмитрия Ивановича Донского и Угличского князя Дмитрия Ивановича Жилки, брата Василия III, умершего в 1521 г. Поместить здесь еще одну фигуру было бы вполне возможно. Между фигурами на южной стене имеются значительные интервалы, и один из самых больших как раз за фигурой Дмитрия Ивановича. Никаких лишних фигур в этом ряду нет, каждой соответствует своя гробница. Трудно предположить, чтобы такую ошибку допустили еще в XVI в.

Видимо, здесь мы встречаемся с явной оплошностью знаменщика XVII в. Надо представить реальные условия, в которых проводилось возобновление росписей в это время. Гробницы не были видны (они под настилом первого яруса лесов), к тому же надежно прикрыты щитами от грязи и мусора. В руках у знаменщика какие-то необходимые материалы (вроде схемы, прорисей со старой живописи) и список гробниц. Конечно, теоретически, он мог ошибиться, принимая указанных в списке двух Дмитриев Ивановичей за одного. А начертавши лишь одну фигуру, знаменщик, наверняка, изобразил здесь Дмитрия Донского, а не Дмитрия Жилку, гораздо менее известного князя, который таким образом, вероятно, и выпал из изобразительного ряда²⁴.

Другая особенность рассматриваемого образа заключается в том, что фигура Дмитрия Донского обращена на запад, повернута против общего единого течения и нарушает торжественное шествие князей, направленное к алтарю. Невероятно, но факт: фигура откровенно поставлена спиной к «святым святым» храма. В. Н. Крылова, первая из исследователей обратившая на это внимание, считает, что «истолкование такого положения Дмитрия Донского носит специфически церковный характер»²⁵. Однако неопределенность такого объяснения оставляет вопрос открытым.

Обследование изображения дает иной ответ. Во время живописных поновительских работ (каких именно — сказать трудно), которые неоднократно проводились в соборе в XVIII—XIX вв., фигура Дмитрия Донского была почти вся написана заново²⁶. До этого произошла почти пол-



7. 1) Реконструкция «портрета» Дмитрия Донского.
 Слева фрагменты оригинала XVII в.
 2) «Портрет» Ивана Калиты —
 одна из аналогий к реконструкции.

ная утрата не только живописи, но и штукатурки, сохранилась только надпись. Князя написали на новом грунте, и эту фигуру, в отличие от остальных, повернули вправо²⁷. Поводом для подобного рода реконструкции мог послужить сохранившийся фрагмент фигуры — левая рука князя (кисть и край рукава), обращенная в правую от зрителя сторону. А, судя по остальным фигурам, написанным в трехчетвертном повороте, направление протянутых вперед рук всегда совпадает с направлением движения самой фигуры. Однако такая деталь (отведенная в сторону рука) характерна также и для фигур, которые написаны анфас, а Дмитрий Донской вполне мог быть написан именно так (илл. 7).

Очень немного сохранилось от первоначального рисунка. Кроме кисти левой руки — узкая полоска свисающего с руки левого борта шубы и край той же одежды с другой стороны, где почти полностью виден свисающий правый рукав²⁸. Однако сравнение этих деталей с подобными на хорошо сохранившихся фигурах показывает, что их положение ти-



8. Василий Косой, Юрий Звенигородский, Дмитрий Красный. Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

пично как раз для фигур, написанных анфас. Ближайшее подобие — изображение Ивана Калиты. Правда, здесь нет свисающего правого рукава. Но эту деталь можно взять для сравнения в изображениях Георгия Ивановича Дмитровского, Василия Косого и других (илл. 8 и 9).

Взяв за основу эти совпадения, можно реконструировать прямоличное изображение Дмитрия Донского, где лишь одна деталь восстанавливается не совсем точно — положение правой руки. Аналогии дают два ее положения: или ладонь развернута перед грудью, или рука как бы лежит на груди.

Чем объясняется прямоличное изображение Дмитрия Донского? Ближайшие к нему князья обращены па восток, и вообще надгробных «портретов», написанных анфас, немного: 7 из 31, но все они явно выделены не случайно. С одной стороны, это некоторые из важнейших великих князей: Иван Калита, Дмитрий Донской (если принять настоящую реконструкцию), Василий Тёмный (по изложенной выше атрибуции), Иван III. С другой — некоторые удельные князья. При этом именно те, что наиболее активно оспаривали право па великое княжение: Юрий Га-



9. Георгий Иванович Дмитровский (слева), Георгий Малейн (в большом круге). Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

лицкий-Звенигородский, Василий Косой, Георгий Иванович Дмитровский (илл. 8, 9). Для последнего, например, вступление на престол Ивана IV оказалось роковым финалом в его стремлении к власти.

Подбор прямоличных фигур, как видим, достаточно осмыслен²⁹. Их немного, и, пожалуй, логически к ним можно было бы добавить Василия III. Но, как указано выше, этот персонаж, на котором хронологически заканчивается ряд великих князей, выделен в стенописи особо, местом своего расположения. Окружающие его владими́ро-суздальские князья изображены анфас. Поэтому Василий III для контрастности, противопоставления им, написан в трехчетвертном повороте.

Такое выделение некоторых надгробных «портретов» и их взаимное сопоставление требуют более полного и глубокого изучения. Во всяком случае, о том, что выбор прямоличного положения для некоторых фигур был намеренным, свидетельствует также следующая деталь: князь Георгий Иванович Дмитровский не только выделен сам по себе, но рядом с ним в большом круге, прерывающем «портретный» ряд, крупно написан образ его патрона Георгия «иже в Малейи», несмотря на то, что его



10. Симеон Калужский, Георгий Васильевич Дмитровский. Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

покровитель написан также в малом круге над его «портретом», как и у остальных князей, погребенных в этом некрополе (илл. 9).

После Василия III ни один князь не выделен так явно, как его брат и соперник Георгий. Такое внимание опальному князю воспринимается как знак посмертного прощения, что вполне согласуется с официальной исторической концепцией второй половины XVI в. Как известно, Иван IV, при котором в Архангельском соборе появилась «портретная» галерея, в полемике с Курбским отстаивал мнение, которое также проводится



11. Борис Волоцкий. Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

и в Степенной книге. Согласно ему, родичей царя — Георгия Дмитровского, как и его брата Андрея Старицкого, погубила не столько их оппозиционная деятельность, сколько подстрекательство и крамолы властолюбивых заговорщиков - бояр³⁰. Примечательно, что тема пиროвания боярства, творящего «суд неправедный» при малолетнем царе, с большой выразительностью была раскрыта в сохранившемся фресковом цикле XVI в. в приделе Архангельского собора, приготовленном для усыпальницы царя Ивана³¹.



12. Сцены из «Сказания о царевиче Петре Ордынском»
и царевич казанский Петр. Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

На западной стене, как и на южной, есть «портреты», нуждающиеся в уточнении атрибуции. Как отмечалось, для изображений погребенных здесь князей места оказалось недостаточно. Поэтому почти все они сдвинуты вправо от своих гробниц, а четыре последних фигуры этой группы вообще оказались вытесненными отсюда и помещены в следующем (северном) простенке западной стены, отделенные от остальных центральным входом в собор.

Нарушенные связи между большинством надгробных «портретов» западной стены и их гробницами усложнены еще тем, что при поновлениях стенописи допускались изменения некоторых надписей, сопровождающих «портреты». Явные искажения обнаруживаются у двух фигур. Это единственные изображения князей на западной стене, которые, если верить сохранившимся к настоящему времени надписям, не соответствуют своим погребениям. Они находятся справа и слева от центрального входа в собор. Следуя топографии погребений, они должны означать двух погребенных рядом братьев Ивана III, Георгия Васильевича-



13. Дмитрий и Иван Переяславские.
Стенопись. 1666 г. Архангельский собор.

ча Дмитровского и Бориса Васильевича Волоцкого (илл. 10 и 11). Однако, согласно надписям, Георгия Дмитровского здесь нет совсем, так как первое изображение (слева от входа) относится якобы к Борису Волоцкому; тогда как второй князь (справа от входа) назван Андреем Васильевичем. Но Андрей Васильевич — это имя князя, который погребен вслед за Борисом Волоцким, то есть имя младшего брата Ивана III - Андрея Меньшого, и его изображение с соответствующей надписью занимает свое место соответственно порядку погребений. Таким образом, он назван дважды. Ни до, ни после этих двух «портретов» никаких смещений или несоответствий не наблюдается.

В действительности, несмотря на содержание надписей (к тому же палеографически явно поздних), оба изучаемых «портрета» относятся к двум указанным погребениям: Георгия Дмитровского и Бориса Волоцкого. В этом прежде всего убеждает иконография святых патронов этих князей, изображенных в кругах над ними. Первый князь молится святому Георгию-воину, то есть перед нами Георгий Дмитровский, а не Бо-

рис Волоцкий. Второму персонажу покровительствует святой князь Борис, значит это и есть Борис Волоцкий, ошибочно названный поздними поновителями, по аналогии со следующим изображением, Андреем Васильевичем³². Этот сбой в надписях относится явно к позднему времени, так как в описании Архангельского собора середины прошлого столетия оба портрета обозначены правильно — как «Георгий Васильевич Дмитровский» и «Борис Васильевич Волоцкой»³³.

К надгробным «портретам», написанным не над гробницей, а на расстоянии, относится еще одно изображение. Это фигура казанского царевича Петра. Царевич Петр, зять Василия III, будучи, как доказывает А.А. Зимин, наследником его престола³⁴, скончался в 1523 г. Он был положен в Архангельском соборе у северо-западного столпа. Его «портрет» поместили на северной стене у входа в собор (илл. 3 и 12). То что этот образ написан именно здесь, а не на южной стене, логично, так как гробница царевича тяготеет к северной стороне храма. Но выбор именно этого участка стены, достаточно свободного, так как здесь мало «портретов», связан с одной из интересных особенностей замысла росписей — желанием достаточно широко раскрыть в них актуальную для тех времен казанско-ордынскую тему. Именно с этой целью рядом с царевичем Петром помещены две сцены, иллюстрирующие житийную повесть о другом татарском царевиче Петре, который, согласно «житию», еще в самый начальный период ордынского владычества, вскоре после нашествия Батыея на Русь, тайно покинул Орду и, поселившись в Ростове, связал свою судьбу с Россией³⁵.

К подобным дополнениям цикла надгробных «портретов» относятся еще две фигуры, написанные в северо-западном углу собора: на западной стене изображен анфас некий князь Дмитрий Александрович в схиме, а рядом, на северной — в трехчетвертном повороте Иоанн Дмитриевич в светской одежде (илл. 13). «Портреты» можно было бы принять и за надгробные, если бы эти персонажи принадлежали роду московских князей. Без сомнения, перед нами переяславские князья конца XIII в.— сын Александра Невского Дмитрий со своим сыном Иоанном, так как какая-либо другая пара русских князей с подобным сочетанием имен нам неизвестна.

Выбор этих, на первый взгляд, исторически мало значащих персонажей отнюдь не случаен. Подобно другим дополнениям к изучаемому «портретному» ряду (образ Георгия Малейна рядом с портретом Георгия Ивановича Дмитровского, сцены из жития Петра Ордынского, дополняющие изображение казанского царевича Петра), эта последняя вставка представляется также наделенной своим особым смыслом. Он может заключаться в том, что здесь изображены князья, с которыми в истории русского государства связывается «добровольная» передача Москве Переяславского княжества, что явилось началом процесса собирания земель. Недаром в Степенной книге именно с этих позиций рассматривается роль московского князя Даниила Александровича и переяславского — Дмитрия Александровича и подчеркивается, что «по представлении же великого князя Дмитрия Александровича и сына его, великого князя Ивана, вручен бысть великий град Переяславль велико-

му князю Данилу Александровичю в наследие старейшинства Руския земля»³⁶. И, видимо, не случайно в росписях собора среди надгробных изображений только Даниил и Дмитрий Александровичи представлены в схимах. Это, возможно, подчеркивает особую, избранную роль московского государства с самого начала его истории.

Заложены в этом дополнении к циклу и другие, династические идеи, хотя и выражены они опосредованно. Известно, что в прямой связи с обуревавшими Ивана IV проблемами наследования, дальнейшего развития династии находится активное обращение Ивана IV к переяславским святыням. Это особенно проявлялось в 50-е и в середине 60-х гг. XVI в.³⁷, то есть в то время, когда вынашивался, а затем осуществлялся замысел росписей Архангельского собора. Известно, что судьба наследников, в особенности «чудо» рождения царевича Ивана, нашла свое отражение в «Сказании о новейших чудесах» Никиты Переяславского, написанном не позже 1564 г.³⁸. В связи с этим интересом к переяславской тематике можно поставить и изображения переяславских князей в росписях Архангельского собора.

Так замыкается круг идей, выраженных в рассматриваемом «портретном» цикле. Этот изобразительный ряд мысленно ведет зрителя из глубин истории России к реальным идейно-политическим проблемам XVI в. При этом к идейному замыслу росписей XVI в., а не к поздним их изменениям, можно уверенно отнести все изображения первого яруса южной, западной и северной стен собора: как сами надгробные «портреты», так и сделанные к ним дополнения.

В одной публикации не представляется возможным осветить все проблемы, касающиеся этого цикла. Однако рассмотренные выше особенности выявляют одну из самых значительных его черт, заключающихся в том, что группа надгробных «портретов» не замыкается только в чисто мемориальные рамки. В ней обнаруживаются отдельные смысловые ударения, подобные тем, которые были поставлены авторами идейного замысла росписей в других его тематических циклах.

1. В отличие от этого цикла, в росписях Грановитой палаты Московского Кремля второй половины XVI в. были представлены образы русских князей и царей, начиная с Рюрика, и подчеркивалось, что с этого времени ведет свой отсчет «в Руси самодержавное царское жезлоправление» (см.: И. Забелин. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М., 1884, стлб. 1266).

2. Е.С. Сизов. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов. — «Древнерусское искусство. XVII век.». М., 1964, стр. 172—174.

3. М.Н. Левинсон - Нечаева. Одежда и ткани XVI—XVII веков. — «Государственная Оружейная палата Московского «Кремля». М., 1954, стр. 361.

4. О.И. Подобедова считает, что князья, изображенные на южной и северной стенах собора, знаменуют движение, направленное в западную сторону собора к композиции «Символ веры» (см.: О.И. Подобедова. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972, стр. 31, 32). С этим трудно согласиться, так как князья поставлены наоборот — лицом на восток спиной к западу, за исключением некоторых, изображенных лпфас. Непосредственным продолжением этого ряда являются изображения князей в Нижнем поясе западной стены, где фигуры отнюдь не обращены к центральной западной композиции «Символ веры», но, наоборот, повернуты — одни к южной, другие —

к северной стене и замыкают торжественную процессию князей, направляющихся к алтарю. Единственная особенность деления этих князей на две группы (северную и южную) заключается в том, что оно проведено не симметрично по оси собора, а по северо-восточной пилястре, то есть несколько смещено на север, образуя таким образом более многочисленную группу фигур, направляющихся к алтарю по южной стороне храма (о причине преобладания гробниц, а потому и надгробных «портретов» в южной стороне здания см. текст ниже, а также: Е.С. Сизов. Еще раз о трех «неизвестных» гробницах Архангельского собора. — «Материалы и исследования. Государственные музеи Московского Кремля», вып. 1, М., 1973, стр. 92).

5. В Лицевом летописном своде XVI в. именно так изображаются князья, вошедшие в церковь на молебен: обращенные к алтарю, с молитвенно простертыми руками, в полном княжеском облачении и с непокрытой головой. Например, так дан образ Юрия Звенигородского, пришедшего в храм на литургию (Голицинский том летописца, л. 415.— ГПБ, рукописный отдел, F.IV.225). Иногда иллюстраторы Лицевого свода допускали ошибки в изображениях князей в храме и, заметив их, тщательно исправляли. Так, в Шумяловском томе в сценах погребения князей в Архангельском соборе встречаются изображения вошедших в храм княжеских особ со смытыми или забеленными шапками и усопших князей (даже с шапками на голове!), у которых торжественные одежды перерисованы и перекрашены в саван, иногда с крестообразной перевязью (см.: ГПБ, рукописный отдел, F.IV.232, лл. 71 об.—72 об.—5001 об., 651 об., 789 и др.).

6. Изображения Дмитрия Угличского в других храмовых росписях хорошо известны. Например, в стенописи кремлевской церкви Ризоположения 1644 г. его фигура в рост представлена на юго-западном столпе. В Архангельском соборе находились лишь его иконные образы. Сохранилось также барельефное изображение Дмитрия на крышке раки, исполненное в 1630 г. мастером Гаврилой Овдокимовым «с товарищи», и несколько шитых надгробных покровов и пелен.

7. В XVII столетии хронологическим продолжением настенных «портретов» в Архангельском соборе служили парсуны, исполненные на досках или холсте, а также моленные иконы, на которых изображали лиц, погребенных в царской усыпальнице в конце XVI—XVII вв. (царь Федор Иванович, князь Михаил Скопин-Шуйский, цари Михаил Федорович, Алексей Михайлович, Федор Алексеевич и др.).

8. Наиболее полные сведения по топографии кремлевской великокняжеской усыпальницы XVI века см.: ПСРЛ, т. XIII, ч. 1, СПб., 1904, стр. 6—8

9. Гробницы младенцев в данном случае в счет не идут, потому что в настенных росписях Архангельского собора последние не изображались.

10. ПСРЛ, т. XIII, ч. 1, стр. 6—7.

11. Об этом см.: Е.С. Сизов. Еще раз о трех «неизвестных» гробницах..., стр. 92. Характерно, что в XVII в. для первых погребений представителей новой, романовской династии, которых стали хоронить, в отличие от предшественников, не у стен, а в центральной части храма, места сначала отводили в ее южной половине.

12. О дате смерти царевича Петра см.: А.А. Зимин. Россия на пороге нового времени. М., 1972, стр. 298.

13. Ниша древнего северо-западного дверного проема была открыта советскими реставраторами. О первоначальном существовании этого входа см.: Е.С. Сизов. К реконструкции интерьера Архангельского собора XVI века. — Доклад на конференции «Московский Кремль — древнейшая сокровищница памятников истории и искусства». 23 ноября 1972 г. — АМК.

14. Об особенностях идейно-художественного замысла росписей XVI в. в Архангельском соборе см.: Е.С. Сизов. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в.— ТОДРЛ, т. XXII, М.—Л., 1966, стр. 264—265, 276.

15. ПСРЛ, т. XXI, ч. II, СПб., 1913, стр. 585.

16. Об этом см.: Д.С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 109, 111.

17. Об этом см.: Е.С. Сизов. Датировка росписи Архангельского собора..., стр. 172.

18. Характерно, что с именем Даниила Александровича в народном литературном творчестве («Сказание об убиении Даниила Суздальского «о начале Москвы») связывали не только возникновение Московского княжества, что отвечало исторической правде, но и воспевали его как основателя города Москвы.

19. Лицевой летописный свод XVI в., «II Остермановский том». — БАН, 31.7.30, лл. 205, 282 об. Также см.: М.Д. Приселков. Троицкая летопись. М.—Л., 1950, стр. 357.

20. Обычно исследователи, занимаясь атрибуцией «портрета» Василия III в росписях Архангельского собора, не ставили вопроса о судьбе изображения Василия Тёмного. Так, по мнению М.А. Ильина и Н.Е. Мневой, Василий III изображен как донатор на северо-западном столпе, но «вторично он изображен над своей гробницей, близ иконостаса» (М.А. Ильин, Н.Е. Мнева. Архитектура и живопись Московского Кремля. — «Художественные памятники Московского Кремля», М., 1956, стр. 58).

21. О том, как ветшали и становились слепыми рассматриваемые здесь надписи, можно судить по их описанию, сделанному перед последней их реставрацией в 1953 г.: над князьями Иваном и Василием, говорится в реставрационном отчете, «надписи читались с большим трудом». См.: В.Н. Крылова. Отчет о реставрации стенописи Архангельского собора в Московском Кремле, выполненной в 1953—1955 гг. (машинопись). М., 1962, стр. 163.—АМК.

22. Василий Васильевич Тёмный родился 10 марта 1415 г. В летописных источниках нет прямых указаний в честь какого святого он назван. Есть основание считать, что это был не ближайший по дню празднования — Василий Парийский (12 апреля), а наиболее почитаемый — Василий Великий, празднование которого отмечается 1 и 30 января. См. изображение Василия Великого в качестве патрона Василия II на троицкой плащанице Старицких (Н.А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких. — «Сообщения Загорского музея-заповедника», вып. III, Загорск, 1960, стр. 52). О Василии Парийском как о тезоименном святом Василия III упоминает летопись (ПСРЛ, т. XII, стр. 190); он же изображен как патрон этого князя на пеленах Софии Палеолог и Соломонии Сабуровой (см.: Н.А. Маясова. Древнерусское шитье. М., 1971, стр. 22, № 29 и 30, стр. 25, № 38).

23. По Кремлю. Краткий путеводитель. М., 1975, стр. 62; А. Гончарова, О. Зонова, А. Хамцов. Древние соборы Кремля. М., 1960, стр. 66; Э. Саликова. Древние соборы Кремля. М., 1972, стр. 77.

24. Приведенному выше доказательству противоречит лишь описание настенных «портретов», опубликованное в прошлом столетии и повторяющее подобное описание XVIII века, где этот князь представлен не Дмитрием Донским, а как «Дмитрий Иванович Углецкий». Дмитрия Донского в этом описании нигде нет, ни среди надгробных «портретов», ни среди тех, что представлены на столпах («Сын отечества», СПб., апрель 1850, стр. 11—12). Трудно сказать, был ли князь назван Угличским в надписи, (которая могла появиться, например, при поновлениях (известных с 1741 г.) княжеских изображений, или это определение фигуры принадлежит автору описания из журнала «Сын отечества»). Как видим, бывали случаи, когда гробница Дмитрия Угличского, третья от стены, то есть крайняя в этой группе погребений, прикрывая собой гробницу Дмитрия Донского, могла отвлечь от нее даже пытливый взгляд внимательного наблюдателя.

25. В.Н. Крылова. Отчет о реставрации стенописи Архангельского собора, стр. 165.

26. Там же.

27. Во время реставрационных работ 1953—1955 гг. из-за плохой сохранности живописи фигуру фактически написали вновь, по старой графье, и поэтому сохранилось ее прежнее положение — также с поворотом на запад. В реставрационном объяснении читаем: «Изображение Дмитрия Донского было дописано на основании снятой кальки с живописи, сделанной по поздней штукатурной вставке, и раскрытых древних фрагментов. Работу эту выполнил художник-реставратор Н.П. Милованов» (В.Н. Крылова. Отчет о реставрации..., стр. 165).

28. Там же.

29. По мнению В. Плугина, положение княжеских фигур анфас или в три четверти «определялось в первую очередь чисто художественными задачами». В частности, фигуры анфас «написаны у краев живописной плоскости, открывая изображения на соответствующих стенах» и удерживая «движение фигур в пределах отведенной декоративной плоскости» (В. Плагин. Рецензия на рукопись Е. Сизова «Воображены подобия князей» — в архиве издательства «Аврора», л. 5) Не отрицая важности «чисто художественной задачи», нельзя согласиться, однако, с тем, что прямолинейное положение фигур связано прежде всего с решением декоративной проблемы и что композиционно эти

фигуры всюду выполняют одну и ту же роль. Во-первых, они располагаются по-разному не только у краев плоскости, но и внутри ряда (Дмитрий Донской — на южной, Георгий Иванович Дмитровский — на северной стене), есть спаренные «портреты», написанные анфас (Иван III и Василий Тёмный — на южной, Юрий Звенигородский и Василий Косой — на западной стене; илл. 8). Во-вторых, прямоличные фигуры «открывают» ряд отнюдь не везде. В южной половине здания их больше 5, тогда как в северной— только 2. Наконец, очень показательное заполнение двух аналогичных плоскостей у иконостаса возле южного и северного входов. На южном простенке два прямоличных «портрета» Ивана III и Василия Тёмного (им тесно и, казалось бы, по этой причине их удобней развернуть в три четверти), тогда как в противоположном простенке только одна фигура — Василия Ярославича, ширина Василия Тёмного, но представлена она в три четверти (ей свободно, она крайняя и, казалось бы, ее можно развернуть анфас). 30. М.Н. Тихомиров. Российское государство XV—XVII веков. М., 1973. стр. 169.

31. Об этом подробнее см.: Е.С. Сизов. Датировка росписи Архангельского собора, стр. 168—170; Е. С. Сизов. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора..., стр. 275.

32. Как видим, при поновлениях живописи допускались ошибки, противоположные по своему результату, или выпадение исторического лица из «портретного» ряда (Дмитрий Жилка на южной стене), или повтор одного и того же имени в надписях за счет утраты настоящего имени (два Андрея Васильевича на западной стене).

33. «Сын Отечества», апрель 1856, СПб., стр. 12.

34. А.А. Зимин. Россия на пороге нового времени, стр. 298, 316, 405, 423.

35. В описании стенных «портретов» Архангельского собора середины XIX в. фигура царевича Петра определена как образ царевича Петра Ростовского, а не Казанского («Сын отечества», апрель 1856, СПб., стр. 12). Это следует рассматривать как ошибку, так как образ Петра в иллюстрациях к «Повести» и фигура Петра, написанная рядом в рост,— это разные образы, прежде всего отличающиеся иконографически. Святой царевич Ростовский юн, тогда как персонаж, представленный отдельно в рост,— средовек, с бородкой, изображен, как все князья, погребенные в соборе, без княжеской шапки в молитвенной позе. Царевич Петр Ростовский никакого отношения к некрополю Москвы не имеет, тогда как Петр Казанский похоронен здесь. К тому же и назван он в сопровождающей портрет надписи, по аналогии с другими, князем. Петр Ростовский, в отличие от него, именуется в надписи царевичем.

36. ПСРЛ, т. XXI, ч. II, стр. 348.

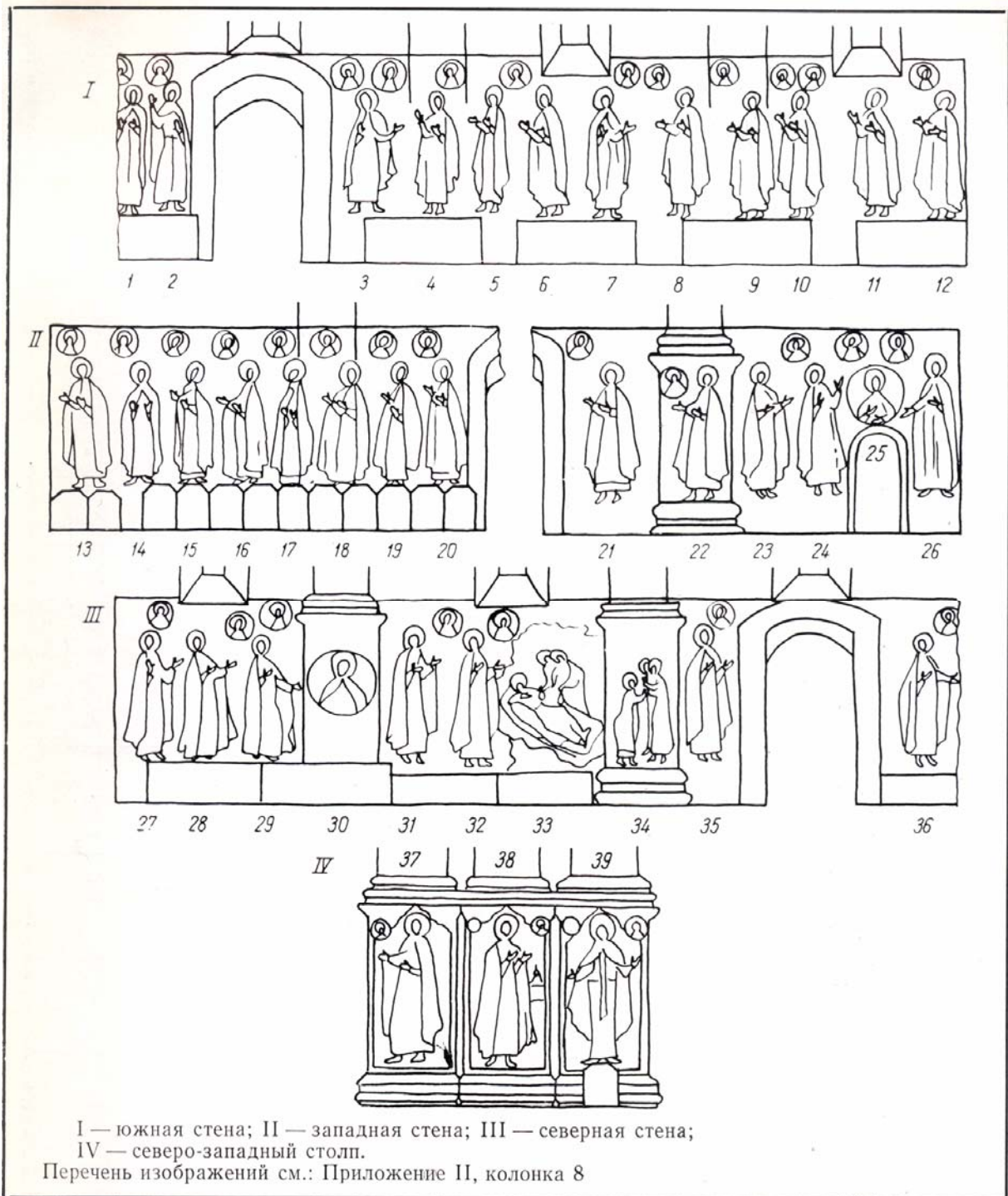
37. См.: ПСРЛ, т. XXI, ч. II, стр. 651—652; т. XIII, ч. II, СПб., 1906, стр. 329, 383.

38. Подробнее об этом см.: М.Н. Тихомиров. Российское государство XV—XVII веков, стр. 75 и др.

Автор статьи искренне признателен Н.А. Маясовой за большую помощь, советы и существенные замечания, связанные с публикуемой работой.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

РАСПОЛОЖЕНИЕ НАДГРОБНЫХ «ПОРТРЕТОВ» КНЯЗЕЙ В РОСПИСЯХ
АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА XVII В.



ПРИЛОЖЕНИЕ II.

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА
ГРОБНИЦ И НАДГРОБНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ В РОСПИСЯХ АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА XVII В.

Порядок погребений		«Портретный» ряд стенописи					
Группа гробниц	Гробница	Год смерти	Изображение и его место	Надпись, сопровождающая изображение	Поза изображения	Изображение патронального святого и надпись	№ изображения в Приложении I
1	2	3	4	5	6	7	8
I группа у южной стены (слева от входа, у иконостаса)	I гробница от стены — Василия II Тёмного	1462	Василий II. I слева от входа на южной стене	Надпись поздняя: «Великий князь Василий Иоаннович». Должно быть: Василий Васильевич	анфас	Василий Великий Надпись: «Святой Василе».	2
	II гробница от стены — Ивана III	1505	Иван III II слева от входа на южной стене	«Великий князь Иоаннъ Васильевич»	анфас	Иоанн Златоуст. Надпись: «Святой Иоаннъ».	1
	III гробница от стены с двумя погребениями: I) Василия III	1533	Василий III. Западная грань северо-западного	«Великий князь Василий Иоаннович»	поворот в 3/4	Спас поясной	38

1	2	3	4	5	6	7	8
			столпа, нижний ярус Даниил Александр-дрович. Южная грань северо-западного столпа, нижний ярус	«Великий князь Даниил Александрович»	анфас	Даниил Столпник. Надпись: «Преподобный Даниил Столп...»	39
	2) Дмитрия-младенца, внука Василия III	1553	Юрий Данилович. Северная грань северо-западного столпа, нижний ярус Изображения Дмитрия-младенца нет	«Великий [князь] Георгий Данилович»	поворот в 3/4	Георгий-воин. Надпись не сохранилась Изображения нет	37
II группа у южной стены (I справа от входа)	I гробница от Ивана I Калиты	1340	Иван Калита. I справа от входа на южной стене	«Великий князь Иоанн Данилович»	анфас	Иоанн Лествичник. Надпись: «Преподобный Иоанн»	3
	II гробница от Симеона Гордого	1354	Симеон Гордый. II справа от входа на южной стене	«Князь великий Симеон Иоаннович»	поворот в 3/4	Симеон Столпник. Надпись: «Преподобный Симеон Столпник»	4
	III гробница от Георгия, мл.	1563	Георгий, брат Ивана Грозного. III справа от	«Великий князь Георгий Васильевич»	поворот в 3/4	Георгий Мален. Надпись:	5

1	2	3	4	5	6	7	8
	брата Ивана Грозного		входа на южной стене			«Преподобный Георгий»	
III группа у южной стены (II справа от входа)	I гробница от стены — Ивана II Красного	1359	Иван Красный. IV справа от входа на южной стене	«Великий князь Иоаннъ Иоанновичъ»	поворот в 3/4	Св. ... (?) Надпись не сохранилась	6
	II гробница от стены — Дмитрия Донского	1389	Дмитрий Донской. V справа от входа на южной стене	«Великий князь Дмитрий Иоанновичъ»	поворот в 3/4 Первоначальное положение — анфас	Дмитрий Солунский. Надпись: «Великомученикъ Дмитрий»	7
	III гробница от стены — Дмитрия Жилки, брата Василия III	1521	Изображения нет (утрачено при возобновлении стенописи в XVII в.?)			Изображения нет	
IV группа у южной стены (III справа от входа)	I гробница от стены — Василия I	1425	Василий I. VI справа от входа на южной стене	«Великий князь Василий Дмитриевичъ»	поворот в 3/4	Василий Великий. Надпись: «Агхиос Василий Великий»	8

1	2	3	4	5	6	7	8
	II гробница от стены — Ивана, ст. сына Ивана III	1490	Иван, сын Ивана III. VII справа от входа на южной стене	«Великий князь Иоаннъ Иоанновичъ»	поворот в 3/4	Иоанн Предтеча Крылатый. Надпись: «Святой пророк и предтеча Иоаннъ»	9
	III гробница от стены — Дмитрия, внука Ивана III	1509	Дмитрий, внук Ивана III. VIII справа от входа на южной стене	«Великий князь Дмитрий Иоанновичъ»	поворот в 3/4	Дмитрий Солунский. Надпись: «Великомученикъ Дмитрий Селун...»	10
Гробницы у западной стены	I гробница (в юго-западном углу) — Андрея, сына Ивана Калиты	1354	Андрей, сын Ивана Калиты. X справа от входа (последний) на южной стене	«Великий князь Андрей Иоанновичъ»	поворот в 5/4	Андрей Перво-званный. Надпись: «Апостолъ Андрей Первозванный»	12
	II гробница от угла — Владимира Храброго	1410	Владимир Храбрый. IX справа от входа на южной стене	«Великий князь Владимир Андреевичъ»	поворот в 3/4	Св. кн. Владимир Святославич. Надпись: «Благоверный князь Владимиръ»	11
	III гробница с тремя погребениями: 1) Юрия Галицкого — Звенигородского	1434	Юрий Галицкий. II от южного угла на западной стене	«Великий князь Юрий Дмитриевичъ»	анфас	Георгий-воин. Надпись: «Великомученикъ Георгий»	14

1	2	3	4	5	6	7	8
	2) Василия Косого	1448	Василий Косой. I от южного угла на западной стене	«Великий князь Василий Юрьевич»	афас	Василий исповедник. Надпись: «Василей исповедникъ»	13
	3) Дмитрия Красного	1440	Дмитрий Красный. III от южного угла на западной стене	«Великий князь Дмитрий Юрьевич»	поворот в 3/4	Дмитрий Солунский. Надпись: «Дмитрий Селунский»	15
	IV гробница — Андрея, сына Дмитрия Донского	1432	Андрей Дмитриевич. IV на западной стене	«Великий князь Андрей Дмитриевичъ»	поворот в 3/4	Андрей Стратилат. Надпись: «Андрей Стратилатъ»	16
	V гробница — Петра, сына Дмитрия Донского	1428	Пётр Дмитриевич. V на западной стене	«Великий князь Пётр Дмитриевичъ»	поворот в 3/4	Апостол Пётр. Надпись: «Апостоль Пётръ»	17
	VI гробница — Ивана, ст. сына Василия I	1417	Иван Васильевич. VI на западной стене	«Великий князь Иоан Васильевичъ»	поворот в 3/4	Иоанн Кушник. Надпись: «Иоаннъ Кушникъ»	18
	VII гробница — Симеона, брата Василия III	1518	Симеон Иванович. VII на западной стене	«Великий князь Симон Иванович Калужский»	поворот в 3/4	Св. Симон. Надпись: «Семионъ сродникъ господень»	19

1	2	3	4	5	6	7	8
	VIII гробница — Георгия, брата Ивана III	1472	Георгий Василье- вич, VIII на западной стене (слева от входа)	Надпись поздня ошибочная: «Великий князь Борисъ Васильевич Волоколамский». Должно быть: Георгий Васильевич Дмитровский	поворот в 3/4	Георгий-воин. Надпись поздня ошибочная: «Агнос благовер- ный князь Борисъ»	20
	IX гробница — Бориса, брата Ивана III	1494	Борис Василье- вич, IX на западной стене (справа от входа)	Надпись поздня ошибочная: «Великий князь Андрей Васильевич Донской». Должно быть: Борис Васильевич Волоцкий	поворот в 3/4	Св. князь Борис. Надпись не сох- ранилась	21
	X гробница — Андрея Меньшо- го, брата Ива- на III	1481	Андрей Василье- вич Меньшой, X на западной стене (на пия- стре)	«Великий князь Андрей Васильевич Болъгареский»	поворот в 3/4	Андрей Страти- лат. Надпись: «Мученик хри- стовъ Андрей Страти- лат»	22
	XI гробница — Ивана, сына Владимира Храброго	1422	Иван Владими- рович, XI на западной стене	«Великий князь Иоанн Владимирович Донъской»	поворот в 3/4	Иоанн Богослов. Надпись не со- хранилась	23
	XII гробница — Афанасия-Ярос- лава, сына Вла-	1426	Афанасий-Ярос- лав Владимиро- вич.	«Великий князь Афанасий Владимиро- вич Донской»	поворот в 3/4	Афанасий Вели- кий.	24

1	2	3	4	5	6	7	8
	димира Храброго		XII на западной стене			Надпись не сохранилась	
			Дмитрий Переяславский, сын Александра Невского. XIII на западной стене *	«Великий князь Дмитрий Александрович»	анфас	Дмитрий Солунский. Надпись не сохранилась	26
Группа гробниц у северо-западного угла			Иван Переяславский, внук Александра Невского. I от западного угла на северной стене	«Великий князь Иоанн Дмитриевич»	поворот в 3/4	Иоанн Предтеча. Надпись: «Святой пророк и предтеча Иоаннъ»	27
	I гробница от северной стены — Андрея Старицкого, брата Василия III	1537	Андрей Старицкий. II на северной стене	«Великий князь Андрей Иоаннович»	поворот в 3/4	Андрей Старицкий. Надпись: «Мученик христовъ Андрей Старицкыи»	28
	II гробница от стены — Владимира Старицкого	1569	Изображения Владимира Старицкого нет			Изображения нет	
	III гробница от стены — Василия Старицкого	1574	Изображения Василия Старицкого нет			Изображения нет	

1	2	3	4	5	6	7	8
	IV гробница от стены — Василия Шуйского (гробница устроена в 1635 г.)	1612	Изображения Василия Шуйского нет			Изображения нет	
Гробницы у северной стены	V гробница у северной стены — Георгия, брата Василия III	1536	Георгий, брат Василия III на северной стене	«Великий князь Георгий Иоаннович Дмитровской»	анфас	Георгий Маленн. Надпись: «Преподобный Георгий иже в Мален» Рядом с князем Георгием на пилястре в большом круге — Георгий Маленн. Надпись: «Георгий иже в Мален»	29 30
	VI гробница у северной стены — Василия, сына Владимира Храброго (ум. в 1427 г.). В древней эпитафии ошибочно обозначен его брат Андрей Радонежский, похороненный в Троице-Сергиевом монастыре **	1426	Андрей, сын Владимира Храброго. IV на северной стене	«Великий князь Андрей Владимирович»	поворот в 3/4	Андрей Перво-званный. Надпись не сохранилась	31

1	2	3	4	5	6	7	8
	VII гробница — Андрея Горяя, брата Ивана III	1493	Андрей Горяй, V на северной стене	«Великий князь Андрей Васильевич Углицкий»	поворот в 3/4	Андрей Стратилат. Надпись: «Мученик Андрей Стратилат»	32
	VIII гробница (у иконостаса) — Василия, сына Афанасия-Ярослава Владимировича	1462	Василий Ярославич. VII на северной стене	«Велики князь Василий Ярославич»	поворот в 3/4	Василий Великий. Надпись: «Агнос Василий Кесари...»	36
Гробница у северо-западного столпа	Гробница Петра-Кудайкула, царевича Казанского	1523	Петр, царевич Казанский. VI на северной стене (слева от входа) ***	«Велики князь Петръ»	поворот в 3/4	Апостол Петр. Надпись: «Святой апостоль Петръ»	35
Гробница у юго-западного столпа	Гробница Александра-Утемиша, Казанского царя. До 1730 г. гробница находится у южной грани северо-восточного столпа	1566	Изображения Александра Казанского нет			Изображения нет	
Гробницы в южном предальтарии	Гробница Ивана IV Грозного	1584	Изображения Ивана Грозного нет			Изображения нет	

1	2	3	4	5	6	7	8
	Гробница Ивана, сына Ивана Грозного	1581	Изображения царевича Ивана нет			Изображения нет	
	Гробница Федора I Ивано- вича	1598	Изображения Федора Иванови- ча нет			Изображения нет	
Гробница в приделе Иоанна Предтечи	Гробница Михаила Скопина- Шуйского	1610	Изображения Скопина-Шуйско- го нет			Изображения нет	
Гробницы у юго-восточ- ного столпа	I гробница — рака Дмитрия Углич- ского, мл. сына Ивана Грозного. Рака перенесена из Углича в 1606 г.	1591	Изображения Дмитрия Углич- ского нет			Изображения нет	
	II гробница — Алексея Михай- ловича	1676	Изображения Алексея Михай- ловича нет			Изображения нет	
	III гробница — Алексея, сына Алексея Михай- ловича	1670	Изображения Алексея Алексе- евича нет			Изображения нет	

1	2	3	4	5	6	7	8
	IV гробница — Михаила Федоровича	1645	Изображения Михаила Федоровича нет			Изображения нет	
	V гробница с двумя погребениями: 1) Ивана, сына Михаила Федоровича	1639	Изображения Ивана Михайловича нет			Изображения нет	
	2) Василия, сына Михаила Федоровича	1639	Изображения Василия Михайловича нет			Изображения нет	
	VI гробница с двумя погребениями: 1) Дмитрия, сына Алексея Михайловича	1649	Изображения Дмитрия Алексеевича нет			Изображения нет	
	2) Симеона, сына Алексея Михайловича	1669	Изображения Симеона Алексеевича нет			Изображения нет	
	VII гробница с двумя погребениями младенцев: 1) Ильи, сына Федора II Алексеевича	1681	Изображения Ильи нет			Изображения нет	
	2) Александра, сына Петра I	1692	Изображения Александра нет			Изображения нет	

1	2	3	4	5	6	7	8
Гробницы у северовосточного столпа	I гробница Федора II Алексеевича	1682	Изображения Федора II нет			Изображения нет	
	II гробница Ивана V Алексеевича	1696	Изображения Ивана V нет			Изображения нет	
	III гробница Петра II Алексеевича	1730	Изображения Петра II нет			Изображения нет	

*) Между изображениями Афанасия-Ярослава и Дмитрия Переяславского, над северо-западным дверным проемом, в большом круге изображен святой в княжеском наряде. Надпись не сохранилась. (См.: в Приложении I — изображение № 25).

**) См.: Е. Сизов. Еще раз о трех «неизвестных» гробницах, стр. 89, 93.

***) Слева от царевича Петра Казанского изображено два сюжета из «Повести о Петре, царевиче Ордынском». (См.: в Приложении I — изображения 33, 34).

В. Г. БРЮСОВА

О ВРЕМЕНИ НАПИСАНИЯ ИКОН ИКОНОСТАСА АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА

Иконостас Архангельского собора в настоящее время состоит из четырех ярусов: местного, праздничного, деисусного и пророческого. Композицию иконостаса венчает «Распятие» с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом. Местный ряд включает в себя иконы разновременного происхождения XIV—XVII вв. В литературе высказывалось мнение, что иконы праздничного, деисусного и пророческого чинов были написаны вновь в 1680—1681 гг. Об этом говорится, например, в описании Архангельского собора А. Лебедева: «В 1680—1681 гг. ...делан новый величественный иконостас, с новыми во всех 4-х поясах греческого пошиба иконами, написанными Дорофеем Ермолаевым... кроме некоторых, оставленных от прежних иконостасов»¹. Этот взгляд разделяет другой исследователь А. Д. Недумов: «Настоящий иконостас устроен повелением царя Федора Алексеевича в 1680—1681 гг. и с тех пор не подвергался существенным изменениям»². Эта же дата указывается в наше время М. А. Ильиным, называющим, однако, имя другого иконописца-исполнителя работы: «Иконостас собора был заменен новым в 1680—1681 годах. Художник А. Золотарев написал иконы с применением светотени, перспективы и объемного изображения фигур. Однако живопись икон Золотарева не отличается высоким качеством; их красочная гамма однообразна и скучна»³.

Опубликованные А. И. Успенским и Н. Д. Извековым архивные материалы дают основание говорить о том, что в 80-х гг. XVII в. были написаны заново лишь отдельные иконы иконостаса, остальные починены и поновлены. О характере произведенной реставрации можно судить, например, по записи в Приходо-расходной книге: «В нынешнем во 187 (1679) году великий государь царь и великий князь Федор Алексеевич... указал в соборной церкви Архистратига божия Михаила починить вновь деисус, праздники, пророки и праотцы, всего 73 иконы да 100 икон штилистовых, старую олифу с тех икон снять и изолифить вновь и учинить те иконы заново, и которые цки у тех икон поразошлись, клеєм утвердить... И боярин и дворецкий оружейничей Богдан Матвеевич Хитрово приказал те все иконы для починки отдать на подряд московским иконописцам»⁴. Выполнение работ было поручено кормовым иконописцам Федору Тимофееву и Филиппу Павлову «с товарищи», стоимость работ по уговору — 100 рублей.

Аналогичные сведения сообщает Н. Д. Извеков, приводя дополнительные материалы из архивов Оружейной палаты о реставрации иконостаса Архангельского собора⁵. В числе написанных заново упоминаются иконы деисусного ряда «Спас на престоле» и «Богородица»⁶, выполненные Федором Зубовым⁷. Были написаны также иконы «Распятие» с предстоящими. «Распятие» писал Михаил Милютин, а предстоящих «Богородица» и «Иоанна Богослова» — Федор Зубов⁸.

В 1934—1935 гг. была произведена расчистка из-под записей икон местного ряда и праздничного чина. Раскрытие живописи показало, что праздничные иконы при поновлении в XVII в. также написаны заново⁹. Иконы деисусного и пророческого чинов не расчищались из-под записей, и вопрос об их датировке остается открытым.

О том, что иконы двух верхних ярусов при починке 1679—1680 гг. были лишь поновлены, можно судить по записи в Приходо-расходной книге Оружейной палаты за 1678—1679 гг. Здесь повторен дословно указ о починке икон архангельского иконостаса, а в конце имеется приписка: «довелось дать за золото, серебро и краски и иные запасы денег 100 (рублей—В.Б.) дано»¹⁰. Ход работы по реставрации иконостаса Архангельского собора восстанавливается в деталях по документам, частью - уже изданным, частью публикуемым ниже.

Осмотр тыльной стороны икон в иконостасе показывает, что доски двух верхних ярусов не однотипны. Некоторые из них, как на иконах «Вседержитель» из деисусного ряда, «Царь Соломон» из пророческого ряда выглядят более новыми, чем другие. Следует заметить, однако, что особенностью иконостаса Архангельского собора является сохранение старой доски, нередко и в тех случаях, когда икона переписывалась заново. Так, на досках икон XIV в. были написаны вновь иконы местного ряда «Благодатное небо» и «Вседержитель» («Иисус Христос — Слово божие»). На старых досках написаны также некоторые иконы праздничного ряда. Однако сомнительно, чтобы этот принцип распространялся на все иконы деисусного и пророческого ярусов, если бы было решено написать их заново; были использованы, по-видимому, доски, лучше сохранившиеся.

Иконы иконостаса Архангельского собора имеют пять типов досок: I — со встречными шпонками; II — с левосторонними шпонками; III — с правосторонними шпонками; IV — со сквозными шпонками; V — с тремя шпонками. При этом шпонки в разных группах икон расположены на разной высоте.

Доски первого типа со встречными шпонками выглядят несколько новее досок других типов. На них почти нет следов позднейшей чинки, тогда как другие доски имеют вычинки в виде ласточкиного хвоста. Особенно много их на иконах, где доска имеет три шпонки. Большая часть икон праздничного ряда, икона «Вседержитель» из деисусного чина и «Богоматерь на престоле» из пророческого чина написаны на досках со встречными шпонками. На таких же досках написаны иконы местного ряда «Василий Великий» и «Федор Стратилат». О всех этих иконах известно как раз, что они были исполнены на новых досках в 1679—1680 гг. Доски других типов, по всей вероятности, относятся к более древнему времени.

Осмотр лицевой стороны икон убеждает в том, что иконы двух верхних ярусов неоднородны по внешнему виду. Иконостас Архангельского собора неоднократно подвергался реставрации: в 1771—1773 гг., в 1808, 1812, 1826, 1853 и 1896 гг.¹¹. Летопись на иконе Николы Можайского, сделанная иконописцем Никитой Козловым в 1853 г., удостоверяет, что «в главном иконостасе иконы от позднейших поправок очищены и от-

крыты в первоначальном виде»¹². В это время были расчищены только три иконы, остальные будто бы «расчистки не требовали, достаточно было промывки»¹³. Но протоколы реставрации икон праздничного ряда 1934—1935 гг. отмечают несколько слоев записей¹⁴. Иконы, написанные на досках позднейшего типа, как «Вседержитель» и «Царь Соломон», отличаются от других своей лицевой стороной. Эти иконы исполнены в характерной для конца XVII в. манере, они легки по пропорциям, более подвижны. Лица более округлы и сильнее моделированы светотенью. Трон Вседержителя богато украшен орнаментом. Большинство других икон из этих двух ярусов отличается от икон Вседержителя, Богоматери и Соломона более строгим силуэтом, рисунок их выглядит архаичнее, движения фигур более сдержанные. Красочный слой в них плотный и глухой из-за наслоений записи. Обращает на себя внимание, что в иконах праздничного ряда, как и в иконах местного ряда «Василий Великий» и «Федор Стратилат», фон зеленовато-голубой, тогда как в иконах деисусного и пророческого ярусов — охряной. Если бы иконы были написаны одновременно, они имели бы, несомненно, одинаковый фон. Все это заставляет предполагать, что основной состав икон деисусного и пророческого ярусов сохранил под записью XVII в. живопись более древнего времени.

Несколько слов о самой конструкции иконостаса или, как говорят иконописцы, о «теле» иконостаса. А.Н. Свирин полагал, что «иконостас Архангельского собора относится к XIX в.»¹⁵. Автор, очевидно, исходил из тех соображений, что формы иконостаса необычны для XVII в., когда было принято устраивать резные иконостасы. Но из документов Оружейной палаты известно, что в 1681 г. был сделан на Новом потешном дворе «иконостас деревянный гладкой» для Архангельского собора¹⁶. Резные колонки первого яруса и у царских врат сделаны после 1812 г.¹⁷. Первоначально иконостас был позолочен и расписан Дорофеем Ермолаевым¹⁸ и учеником Ивана (Богдана) Салтанова Лазарем Ивановым¹⁹. Участие в росписи иконостаса Дорофея Ермолаева и послужило основанием считать, что этим мастером были написаны иконы иконостаса²⁰.

Для реконструкции старой формы иконостаса, существовавшего до 80-х гг. XVII в., имеет значение сообщение А.И. Успенского: «От прежнего иконостаса в алтаре храма уцелели сосновые тьябла с пазами для вставления икон. Судя по этим остаткам, иконостас был семиярусный, с иконами не выше 2-х аршин и не шире 1,5 аршин»²¹. Остается неясной судьба праотеческого яруса, о котором упоминается в царском указе («починить вновь деисус, праздники, пророки и праотцы»). В настоящее время праотеческий ярус отсутствует. По-видимому, в ходе реставрации в XVII в. было решено заменить его композицией Распятия с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом. Что касается упоминаемых в указе 100 икон «штилистовых», то, по-видимому, эти иконы составляли отдельный ярус над местными иконами, как это имеет место в церкви Иоанна Предтечи в Толчково в Ярославле. В 1680—1681 гг. этот ярус был ликвидирован. Вся композиция иконостаса была решена в более строгих и монументальных формах.

Таким образом, изучение письменных источников и данных натурного обследования не дают материал для категорического утверждения, что все иконы иконостаса Архангельского собора относятся к 1679—1681 гг. Наоборот, мы убеждаемся в том, что иконы деисусного и пророческого ярусов в XVII в. в значительной части были лишь поновлены. Под позднейшими записями скрываются, по-видимому, произведения более ранних этапов создания иконостаса — середины и даже начала XVI в. Известно, что после пожара 1547 г. «в Благовещение и во Архангеле (и у) Вознесения новыя иконы царь и государь велел поставляти»²². А принимая во внимание, что в местном ряду сохранились иконы или доски икон более раннего времени, можно предположить, что они относятся к началу XVI в. Окончательное решение этого вопроса возможно, однако, только после реставрационного раскрытия икон.

1. А. Лебедев. Московский кафедральный Архангельский собор. М., 1880, стр. 42.
2. А.Д. Недумов. Московский придворный Архангельский собор. М., 1910, стр. 7.
3. М.А. Ильин. Москва. М., 1963, стр. 46.
4. А.И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. Т. I, М., 1913, стр. 211.
5. Н.Д. Извеков. Московский придворный Архангельский собор. Сергиев Посад, 1916, стр. 15—17. Автор указывает дату выполнения работ—1678 г. по дате приходо-расходной книга. Фактически записи относятся к 1679—1681 гг. В ссылках на книги имеется неточность — номер дела Н.Д. Извеков относит к описи, тогда как этот номер принадлежит самой книге.
6. См. запись о том, что левкашик Ивашко Арефьев левкасил «цки иконные, которые велено написать вновь в собор архангела Михаила в деисусы — образ Всемилостивого Спаса, на престоле сидяща, да образ Пресвятыя Богородицы» (А.И. Успенский, указ. соч., стр. 212).
7. Ср. Н.Д. Извеков, указ. соч., стр. 16.
8. Там же. См. также: ЦГАДА, ф. 396, он. I, ч. 13, стлб. 20770, л. I; ГИМ, Отдел письменных источников. Заб., 440, л. 216.
9. АМК, «Протоколы, фиксирующие состояние икон Архангельского и Успенского соборов, предназначенных к реставрации, и процесс реставрации, 1934—1935 гг.», л. 117.
10. ЦГАДА, ф. 396, «Книги», № 959, л. 439.
11. А. Лебедев. Указ. соч., стр. 57.
12. Там же, стр. 57.
13. Там же, стр. 55.
14. См.: «Протоколы, фиксирующие...», лл. 9—53.
15. А. Н. С в и р и н . Московский Кремль. М., 1956, стр. 38.
16. ЦГАДА, ф. 396, «Книги», № 960, 1681 г., л. 414 об.
17. А.Д. Недумов. Указ. соч., стр. 7.
18. ГИМ. Отдел письменных источников, Заб., 440, л. 216 об.
19. ЦГАДА, ф. 396, «Книги», № 960, 1681 г., л. 542.
20. Иконописец А. Золотарев, называемый М.А. Ильиным в качестве автора этих икон, в документах не встречается. Есть златописец Карп Золотарев, но он не участвовал в работах по написанию икон архангельского иконостаса.
21. А.И. Успенский. Указ. соч., стр. 211.
22. ААЭ, т. I, стр. 240, 247.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВЫПИСКИ ИЗ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ О РЕСТАВРАЦИИ ИКОНОСТАСА АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА (ЦГАДА, ф. 396)

Столбцы, оп I, ч. 12.

О выдаче государева жалованья... станочникам... за работу в соборе Архистратига Михаила — апостольские деки* (с 20 сентября по 3 октября.— *В.Б.*). «А по указу в. государя в дни делали они в мастерских резных полатах в соборе Сретения господня, что у него в. государя на Сенях, ставили иконостас, да в собор Архистратига божия Михаила в деисус апостольские деки» (187 г., № 17553, л. 1).

О даче денег левкащику Ивану Афонасьеву на клей для излевкашивания четырех досок иконных к написанию вновь в Архангельском соборе. «25 октября... дано левкащику Ивашке Афонасьеву... на левкашенье... 4 цки иконных, на которых велено написать вновь в собор Архангела Михаила в деисусы образ Всемилоственного Спаса на престоле сидяща, да пресвятые богородицы» (188 г., № 18713, л. 1).

О выдаче государева жалованья кормовых денег приказу ствольного, станочного, столярного и иконостасного дела мастерам, за сделание ими на Потешном дворе в Архангельский собор иконостаса (188 г., № 18732, лл. 1—6).

О даче кормовых иконнику Алексею Васильеву за починки местных икон из собора Архистратига Михаила (188 г., № 18792, лл. 1—2).

О даче денег Ивану Салтанову и полфунта гульфарбы составной полной гульфар-бы. Золотом и серебром и красками расписывал иконостас в соборе Архистратига божия Михаила его ученик Лазарь Иванов (188 г., № 19063, л. 1).

О св. иконах в Архангельском соборе, Измайлово в церкви Иосафа и Всех святых (24 февраля.— *В.Б.*). «В иконописной полате. Роспись делам мая з 19 числа нынешнего 188 году. Святые иконы в Архангельский собор: местных 3 иконы, праздничных 8 икон, пророческих 11, праотеческих 11, всего 35 икон, южная да северная двери» (188 г., № 19073, л. 4).

Столбцы, оп 1, ч. 13.

«18 сентября станочного дела мастерам, которые делали в мастерских резных и столярских полатах с 6 сентября по 19, по 8 денег на день... итого 7 рублей, 17 алтын 4 деньти». «А по указу в. государя в те дни делали они в мастерских резных и столярских полатах в Архангельский собор в деисус апостольские деки, да к праздником киоты». «7 октября делали они... в собор Архистратига божия Михаила в деисус апостольские цки, да к местным иконам киоты вкладывали флемоваинными дорожники». «Того же числа делали они в мастерских резных и столярских полатах иконостас в собор Архистратига божия Михаила (выплата мастерам с 4 по 24 октября—*В.Б.*)». «6 ноября... ставили тот иконостас три ночи, а на те же три ночи корму нам из Оружейной полаты не выдано». «6 ноября (прошение флемованных дел и дорожников подмастерья Василия Прокофьева с товарищами о том, что они с 16 июля по 15 августа прошлого года делали работу по иконостасу Архангельского собора, а платы не получили.— *В.Б.*) делали они... в мастерских резных полатах флемованные дорожники на иконостас в собор Архистратига божия Михаила да у стана тех флемованных дел починивали шестерни и в колоквах шурупы и гайки и четыре кали кленовые да три лежива стальные зделали и нарезали в мелкие дорожники» (189 г., № 19645, лл. 1, 5, 6, 8, 9, 11).

О золочении в Оружейной палате в собор Архистратига Михаила иконостаса (март 189 г., № 19926, лл. 1—6).

Челобитная резного мастера о выдаче ему поденного корму за работу в соборе Архистратига Михаила иконостасных дел (189 г., № 20110, лл. 1—4).

Память маслянаго ряду торговому человеку Алексею Тарасову об отпуске двух ведр олифы жалованным иконописцам Федору Евтифееву для письма в собор Архан-

* Без кавычек приведены названия дел по описи.

гела Михаила пророческих икон (190? г., 11 января, № 20388, л. 1). «...В. государь... указал взять ис приказу Большие казны в Оружейную полату на золочение Оружейных подносных дел сто золотых, да на позолоту новых резных саней да кресел трит-цать пять золотых, да в собор Архангела Михаила на пророческие иконы тритцать золотых» (190 г., 5 марта, № 20511, л. 1). «...Куплено в Оружейную полату на животворящей крест господень, которой велено написать в Архангельской собор в вышину семи аршин, в ширину в поларшина, да на две иконные цки мерою в вышину четырех аршин, в вышину по пол-аршина» (190 г., № 20616, л. 1, 2). «Роспись, что надобно жалованным иконописцам на образы Пресвятыя богородицы, да на Иоанна Богослова, которые велено написать на цках в предстоянии построень Распятия господня в Архангельский собор, что над пророческими иконы. Золота большой меры сто листов, бакану веницей-ского полфунта, белил добрых пять фунтов, голубцу два фунта, зелени фунт, шежгелю гож, киноварю фунт, чернил два кувшина, яйца свежих двести, кистей больших средних сто, малых тож» (190 г., № 20767, лл. 1, 2). Краски отданы Федору Зубову, «да самопальному Вавилу Любимову».

«8 августа... дано жалованному иконописцу Михаилу Милютину на четверть ведра масла дыштолевалова стоялова два рубли, на три фунта олифы доброй составной ценою по шестнадцати алтын по 4 деньги за фунт... По указу в. государей велено ему Михаилу написать в собор Архистратига божия Михаила ис того масла и из составной олифы Распятие господя И. Христа, а мера тому Распятию в вышину шесть аршин, а ширина по размеру, а написав то Распятие поставить в том соборе над деисусы и пророки» (190 г., № 20770, л. 1).

Приходо-расходная книга № 960, за 1681 г.

«23 октября... уплачено... ствольного дела станочным мастерам Мокушке Ильину с товарищи 10 человек, делали они на Новом потешном дворе в Измайлове в собор Архистратига Михаила иконостас» (л. 413).

«...Уплачено... станочных дел ствольному мастеру Ивашку Иванову с товарищи 10 человек, делали они... иконостас деревянной гладкой» (л. 414 об.).

«Починивал он (иконописец Алексей Васильев.— В. Б.) святые иконы с жалованным иконописцем Василием Колмогоровым всякие государевы верховые дела и из собору Архистратига Михаила месные иконы» (л. 420 об.).

«Делали они (Иван Иванов с товарищами — В.Б.) в Оружейной полате в собор Архистратига Михаила иконостас деревянной гладкой вновь» (л. 425 об.).

«Левкащику Ивану Иванову (выплата — В.Б.)... левкасил он четыре цки иконные, на которых написаны вновь в собор Архистратига Михаила в деисусы образ Всемилостивого Спаса на престоле сидяща, да образ Пресвятыя богородицы, да к великому государю в верх образ великомуч. Логина Сотника местные» (л. 429 об.).

«Мокушке Ильину с товарищи 10 чел.—делал он на Потешном дворе в собор Архистратига божия Михаила иконостас флямованной гладкой з дорожниками» {л. 431 об.).

Выплата живописцу Лазарю Иванову «золотил и серебрил листовым золотом и серебром иконостас в церковь собор Архистратига божия Михаила» (л. 447 об.).

На лл. 455, 457, 457 об., 486 об., 502 упоминаются мастера Ивашко Наумов, Ивашко Саадашной, Аничка Иванов, Василий Прокофьев, Евсейка Антонов, выполнявшие работы по иконостасу; на л. 542 говорится о росписи иконостаса Лазарем Ивановым, учеником Ивана Салтанова, аналогичная столбцу № 19063.

И. Я. КАЧАЛОВА

К ИСТОРИИ НЫНЕ СУЩЕСТВУЮЩЕГО ИКОНОСТАСА УСПЕНСКОГО СОБОРА

Первые сведения об иконостасе Успенского собора Московского Кремля относятся к 1481 г., когда по заказу ростовского архиепископа Вассиана художники Дионисий, Тимофей, Ярец и Коня написали «деисус... чудно вельми и с праздники и с пророкы»¹. Этот иконостас не сохранился и известен лишь по описям Успенского собора начала XVII в., 1627 и 1638 гг.². Он состоял из 21 иконы деисусного чина, 25 праздничных икон, 15 пророческих и 21 праотеческой. Между иконами праотеческого чина на деревянных «столицах» были размещены 43 херувима и серафима. В состав деисусного чина входили традиционные для иконно стасов XV—XVI вв. изображения святителей (упоминается Леонтий Ростовский) и столпников (Даниил и Никита). Иконы трех нижних ярусов были покрыты серебряными басменными окладами, иконы праотеческого чина и деревянные тябла — «немецким железом», причем описи отмечали ветхость этих окладов.

В описи 1701 г.³ фигурирует уже другой иконостас, существующий в Успенском соборе и в настоящее время. Он состоит из четырех рядов и насчитывает 69 икон — по 17 икон в деисусном, пророческом и праотеческом рядах и 18 в праздничном. Верхние края икон праотеческого чина имеют форму кокошников. В целом, по размеру и форме, этот иконостас близок к иконостасу Смоленского собора Новодевичьего монастыря, написанному в конце XVI в.⁴. Иконостас Успенского собора пострадал во время войны 1812 г., когда были содраны все серебряные оклады. Исчезли при этом и две иконы праздничного ряда — «Благовещение» и «Снятие с креста». При реставрации собора в 1813—1815 гг. утраченные иконы были заменены новыми, написанными на холсте, а оклады были сделаны вновь по старым рисункам. Лишь кое-где на фонах икон верхнего ряда сохранилась басма XVII в. Живопись икон неоднократно поновлялась. Последний раз иконы были прописаны в 1896 г.

Существующий в этом виде иконостас Успенского собора мало привлекал внимание исследователей. Авторы многочисленных описаний собора, начиная с А. Левшина⁵, лишь мимоходом упоминали о его создании и перечисляли иконы. Первые относительно подробные сведения появились в работах И.М. Снегирева⁶. Дату создания иконостаса, ссылаясь на издание «Повседневных дворцовых записок», он связал с освящением Успенского собора 9 сентября 1652 г. «Но как видно из дел Патриаршего приказа 1658 года,— пишет далее: автор,— возобновление икон в собор продолжалось: большие иконы в собор писали иконописцы Троице-Сергиева монастыря Федор Кондратьев, Лука Афанасьев, Яков Григорьев»⁷. Мы подробно останавливаемся на этом замечании И.М. Снегирева, поскольку, видимо, именно отсюда проистекает утвердившееся в наши дни мнение о времени написания икон Успенского иконостаса и об их авторах.

Спустя полвека А.И. Успенский посвятил иконостасу статью ⁸, где, ссылаясь на документы архива Оружейной палаты, доказывал, что иконостас был написан в 1653 г., и называл имена нескольких мастеров. Успенский, как и Снегирев, новое освящение собора связал с созданием иконостаса, но предположительно перенес его на 1653 г.

Датировку Успенского приняли Н.А. Скворцов ⁹ и А.И. Некрасов ¹⁰. Последний приводит перечень работ в соборе в середине XVII в., а также называет причину освящения собора 9 сентября 1652 г. со ссылкой на «Новый летописец по списку Оболенского»: «7161 (1652. — И.К.)... того же месяца сентября в церкви Великой Успения Пресвятой Богородицы переделывали святой престол и приделывали к престолу две ступени. И сентября же в 9 день церковь Успения... святили, а мощи отца нашего Петра митрополита... из алтаря соборной церкви передвинули в придел святых апостол Петра и Павла» ¹¹. Позже в научных исследованиях вопрос об иконостасе Успенского собора не поднимался, а в популярных описаниях и путеводителях утвердились 1652 г. и имена мастеров Троице-Сергиева монастыря Федора Кондратьева, Луки Афанасьева и Якова Григорьева ¹². И только В.Н. Крылова в исторической справке, приложенной к отчету о реставрации стенописи Успенского собора в 1949—1950 гг., называет 1653 г. и мастеров из Осташкова - Сампсона и Потапа Сергеевых ¹³.

Между тем, вопреки такому невниманию исследователей, создание нового иконостаса в кафедральном Успенском соборе стоит в ряду крупных политических событий середины XVII в. и является одним из мероприятий церковной реформы. Вопрос о реформе православной церкви был одним из важнейших в политической жизни России XVII в. Эта реформа была продиктована необходимостью подчинить церковь общегосударственной системе централизации, а также стремлением усилить влияние русской церкви в Греции и южнославянских странах. В XVII в. оживала старая идея византийского наследия, идея «третьего Рима». Церковная реформа начала подготавливаться уже в 40-е гг.

Одним из видных деятелей московского кружка «ревнителей благочестия» с 1646 г. стал архимандрит Новоспасского монастыря, а позднее новгородский митрополит Никон. Еще при жизни патриарха Иосифа возникла мысль о возведении Никона па патриарший престол. «Сложилось мнение, что только такой человек, как Никон, обладавший железной волей, верящий в свое высокое назначение, ставший преданным сторонником преобразований церковной жизни по греческому образцу, сможет успешно осуществить политическую реформу» ¹⁴.

Первые мероприятия Никона, проведенные еще при жизни патриарха Иосифа, были направлены на то, чтобы подчеркнуть особое место церковных иерархов, их превосходство над светской властью. В марте — июле 1652 г. состоялось торжественное перенесение в Успенский собор мощей митрополита Филиппа Колычева и патриарха Иова. На торжественной церемонии положения мощей Филиппа, поставленных на почетном месте у иконостаса, царь Алексей Михайлович униженно просил перед ними прощения за грехи Ивана Грозного, совершенные «неразумно, завистью и несдержанной яростью» ¹⁵.

15 апреля 1652 г. умер престарелый патриарх Иосиф, а 26 июля в необычайно торжественной обстановке на патриарший престол был возведен Никон. Царь, митрополиты и бояре долго умоляли его принять высокий сан, «царь прислонися к земле, и припадаше со всем народом со слезами молиша нас, яко да будем началопастырем»¹⁶. Никон при этом потребовал «послушати во всем, яко начальника и пастыря и отца краснейшего... о догматах Божиих и о правилах»¹⁷. Сознвая важность возложенной на Никона миссии, правительство стремилось всячески возвысить его авторитет.

Никон начал с украшения главного православного храма России — кремлевского Успенского собора. Уже в октябре 1652 г. последовал указ царя «в церкви Пречистые Богородицы Успения большого собора деисусы и праздники и пророки и праотцы и местные иконы обложить серебром чеканным оклады и позлатить»¹⁸. Среди документов Оружейной палаты, собранных А. И. Успенским, приводятся сведения об этой работе¹⁹. Но в марте 1653 г. был издан другой указ: «В церкви Пречистые Богородицы Успения большого собора деисусы и праздники и пророки и праотцы написать вновь, а к тому делу указали есмя иконописцев священнического и иноческого и всяких чинов людей, чей кто ни будет взят... в Москву из городов»²⁰. Работа предстояла значительная по объему — написать около семидесяти икон, самая большая из них — «Отечество» в праотеческом чине достигает в высоту 5 метров. Работы были проведены в чрезвычайно короткий срок — несколько месяцев, о чем можно судить по датированному январем 1654 г. царскому ответу на челобитную ярославских художников, которые были «взяты в Москву к иконному письму в церковь Пречистые Богородицы Успения большого собора, и от того соборного письма отделались (закончили работу. — *И.К.*)»²¹.

В трех документах, связанных с написанием иконостаса, приведены имена живописцев²². Это — ярославцы Иван Тимофеев, Севастьян Дмитриев, Иосиф Володимиров (Владимиров), Иван Козлов, Лариои Семенов, Федор Попов, Константин и Василий Ананьины, костромичи Василий Ильин, Марк Яковлев, Семен Павлов, Григорий Нестеров, Никифор Михеев, Иван Степанов и осташковцы Сампсон и Потап Сергеевы. Некоторые из этих мастеров — Иосиф Володимиров, Иван Козлов, Константин Ананьин и другие — были взяты из Архангельского собора Кремля, где в это время писали фрески. Несколько художников в 1642 — 1643 гг. принимали участие в настенных росписях Успенского собора, а Василий Ильин был при этом знаменщиком. Позже многие из них работали в Саввино-Сторожевском монастыре. Поскольку сведения об иконостасе Успенского собора отрывочны и связаны только с иногородними мастерами, можно предположить, что во главе бригады стояли царские и патриаршие иконописцы, также работавшие в это время в Архангельском соборе. Древняя живопись икон скрыта под записями конца XIX в., но особенности иконографии позволяют предположить, что она близка к стенописи Успенского собора 1642—1643 гг.

Одновременно с написанием новых икон была переделана вся конструкция иконостаса, поднят уровень пола в алтаре и устроена со-

лея. Павел Алеппский, посетивший Москву в 1655 г., подробно описал «величественный иконостас, которому нигде нет подобного по обширности, ширине и высоте», причем отметил, что «он новый, его соорудил в недавнее время патриарх Никон»²³. Показывая иноземным гостям иконостас, Никон обратил их внимание на массивный серебряный оклад и назвал суммы, затраченные на него. Этот факт, несомненно, свидетельствует о том большом значении, которое придавал Никон созданию нового иконостаса в Успенском соборе. И не случайно указ о написании новых икон совпал с началом церковной реформы 14 марта 1653 г., когда по церквам была разослана «память» о поклонах и троеперстии. Иконостас 1653 г. отличается по составу икон от предшествующего. Впервые на Руси в деисусном чине вместо традиционных святителей и мучеников появились изображения двенадцати апостолов, обычные для иконостасов Греции и Балканских стран²⁴, что, несомненно, также было сделано сознательно.

Вскоре после замены верхних ярусов иконостаса, в 1655 г., был изменен состав местного ряда. Инициатором этого был антиохийский патриарх Макарий, к которому обратился Никон, чтобы получить сведения об обрядовой практике греческой церкви. В феврале 1655 г. Макарий и его свита торжественно прибыли в Москву. В мемуарах Павла Алеппского, сопровождавшего Макария, приведены сведения об изменениях в местном ряду иконостаса Успенского собора: «Во всех московских церквах существует такой обычай, что икону Владычицы ставят справа от жертвенника, а икону Троицы слева. Но наш владыка патриарх под конец посоветовал им, и Никон уничтожил прежний обычай и сделал по-нашему и это по той причине, что патриарх Никон чрезвычайно любящий греческие обряды... Как только наш владыка сказал им об этом, тотчас Никон вынул эту икону (Владимирскую Богоматерь.— *И.К.*) с ее шкафом с этой стороны и поставил налево на место Троицы, и на ее место греческую икону Спасителя, принеся ее из конца ряда. Так сделал он и в большинстве церквей»²⁵. Справа от царских врат была поставлена икона «Спас на престоле», известная под названиями «Спас Мануила» или «Спас Золотая риза». Она была привезена в Москву в 1562 г. Иваном Грозным из новгородского Софийского собора. С этой иконой связана легенда начала XVI в., подчеркивавшая неподсудность церковных иерархов светской власти²⁶. Конечно, не случайно Никон выбрал именно ее для помещения в центре местного ряда Успенского иконостаса. Об этом говорит тот факт, что в 1659 г. в письме к царю из Воскресенского монастыря Никон, защищая свою позицию, ссылаясь на эту легенду об императоре Мануиле и на саму соборную икону²⁷.

Таким образом, создание иконостаса Успенского собора было частью церковной реформы патриарха Никона. Как и другие его мероприятия, это детище, несмотря на постигшую патриарха опалу, получило свою жизнь. Иконостас Успенского собора становится образцом для всей России. По составу и иконографии к нему близки иконостасы Архангельского собора Кремля, московских дворцовых церквей, Успенского собора Троице-Сергиева монастыря и другие. Характерно, что в 1664 г. при оформлении церкви святой Екатерины в Большом Кремлев-

ском дворце Симон Ушаков получил задание «написать вновь деисус и. праздники и пророки и праотцы против того переводу, как деисус написан в Большом Успенском соборе»²⁸.

Несомненно, сам иконостас кремлевского Успенского собора, являющийся памятником сложной политической и идеологической борьбы середины XVII в. и по своему составу дошедший до наших дней почти без изменений, требует более пристального внимания исследователей.

1. Львовская летопись, ПСРЛ, т. XX, стр. 347.
2. Описи Московского Успенского собора, составленные в начале XVII в. и в 1627 г.— РИБ, СПб., 1876, т. III, стлб. 308, 309, 413, 414.
3. Опись Московского Успенского собора, составленная в 1701 г. — РИБ, т. III, стлб. 509—600.
4. Д.К. Тренев. Иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря. М., 1902.
- б. А.Г. Левшин. Историческое описание первопрестольного в России храма Большого Успенского собора в Москве. М., 1773, стр. 217—222.
6. И.М. Снегирев. Памятники Московской древности. М., 1842—1845, стр.4; И.М. Снегирев. Успенский собор в Москве. М., 1856, стр. 13—20; Повседневных, дворцовых времени государей царей и великих князей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича записок, ч. 2, 1769, стр. 167.
7. И.М. Снегирев. Успенский собор., стр. 14.
8. А.И. Успенский. Из истории иконостаса Успенского собора в Москве. — «Древности». Труды ИМАО, т. XVIII, М., 1901, стр. 37—42.
9. Н.А. Скворцов. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 229.
10. А. И. Некрасов. Возникновение московского искусства. М., 1929, стр. 58.
11. Новый летописец по списку Оболенского. М., 1853, приложение 1, стр. 12—13.
12. Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956, стр. 36; А. Гончарова, О. Зонова, А. Хамцов. Древние соборы Кремля. М., 1960, стр. 28; Л. Писарская, И.Родиmicев а. Московский Кремль. М., 1971, стр. 16.
13. В.Н. Крылова. Отчет о реставрации стенописи Успенского собора в 1949—1950 гг. Рукопись. АМК.
14. Н.В. Устюгов, Н.С. Чаев. Русская церковь в XVII в.—«Русское государство в XVII в.». М., 1951, стр. 307.
15. История СССР, т. III, М., 1967, стр. III.
16. Письмо патриарха Никона к цареградскому патриарху Дионисию.— «Записки» ОРСА ИАО, т. II, СПб., 1861, стр. 512.
17. Там же. стр. 513.
18. А.И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в.—«Записки Имп. Московского археологического института», т. 32, М., 1913, стр. 117.
19. Там же, стр. 117.
20. Там же, стр. 119.
21. Там же, стр. 121.
22. Там же, стр. 117—122; И. Е. Забелин. Материалы для истории русской иконописи.— «Временник», МОИДР, кн. VII, М., 1850, стр. 15—16.
23. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. Вып. III. М., 1898, стр. 104—105.
24. Л.В. Бетин. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв.». М., 1970, стр. 57.
25. Указ. соч., стр. 104.
26. В.Г. Брюсова, Я.Н. Щапов. Новгородская легенда о Мануиле, царе- греческом.— «Византийский временник», т. XXXII, М., 1971, стр. 85—103.
27. Там же, стр. 95—96.
28. И.Е. Забелин. Материалы, стр. 51—52.

А. И. РОМАНЕНКО
ОДИН ИЗ ЭТАПОВ СТРОИТЕЛЬСТВА ПАТРИАРШИХ ПАЛАТ
(по архивным материалам)

Архитектурный ансамбль Соборной площади Московского Кремля с северной стороны замыкается зданием бывших Патриарших палат - памятником гражданской и церковной архитектуры XVII в. На протяжении первой половины XVII столетия в этой части Кремля трижды велись большие строительные работы (при патриархах Филарете, Иосифе и Никоне). Причины, их вызывавшие, различны: разорение в «смутное время», пожары, вкусы нового владельца.

Комплекс сооружений Патриаршего двора XVII в., состоящий из жилых и хозяйственных палат и церквей, вызывал восхищение современников своим многообразием и живописностью архитектурного облика. Но в последующие века здания этого двора разрушались от времени, перестраивались или сносились совсем. По всей вероятности, это обстоятельство способствовало тому, что в исследованиях, как дореволюционных, так и советских авторов, вопросам строительства Патриарших палат уделялось недостаточное внимание. Основным источником сведений о Патриарших палатах Кремля на многие десятилетия стали работы И.Е. Забелина «Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы» и «История города Москвы», где приведены некоторые архивные документы по строительству палат в XVII — начале XVIII в.

Н. Писарев в книге «Домашний быт русских патриархов» широко использовал материалы Патриарших приказов, но лишь слегка коснулся вопросов строительства на подворье патриархов в XVII в. В работах Н.А. Скворцова, Н. Снегирева, А.А. Потапова, М.А. Ильина и других нет ссылок на документы¹.

Все названные выше авторы расходятся не только в изложении фактического материала, связанного с памятником, но и по-разному определяют время создания и размещение палат и домовых церквей. Так, Снегирев, Потапов, Писарев приписывают Никону строительство всего здания; Забелин ко времени патриарха Никона относит только церковь и примыкающие к ней жилые покои; А.А. Тиц в статье «Новые данные о Патриаршем дворце»² пишет о том, что Никон построил домовую церковь, жилые каменные покои, а также перестроил Крестовую палату, которую вместе с рядом других палат в 1643 г. возводил Антип Константинов для патриарха Иосифа. Эти разночтения и заставили нас обратиться непосредственно к архивным документам.

В Центральном государственном архиве древних актов мною были просмотрены расходные книги Патриаршего казенного приказа по разделам на церковное и на дворовое строения с 1652 по 1667 г.; частично — дела Патриаршего Дворцового приказа за эти же годы.

Собранный материал приоткрывает новые страницы из истории этого памятника, дает возможность сделать некоторые предварительные выводы по интересующему нас строительному периоду 1652—1657 гг.

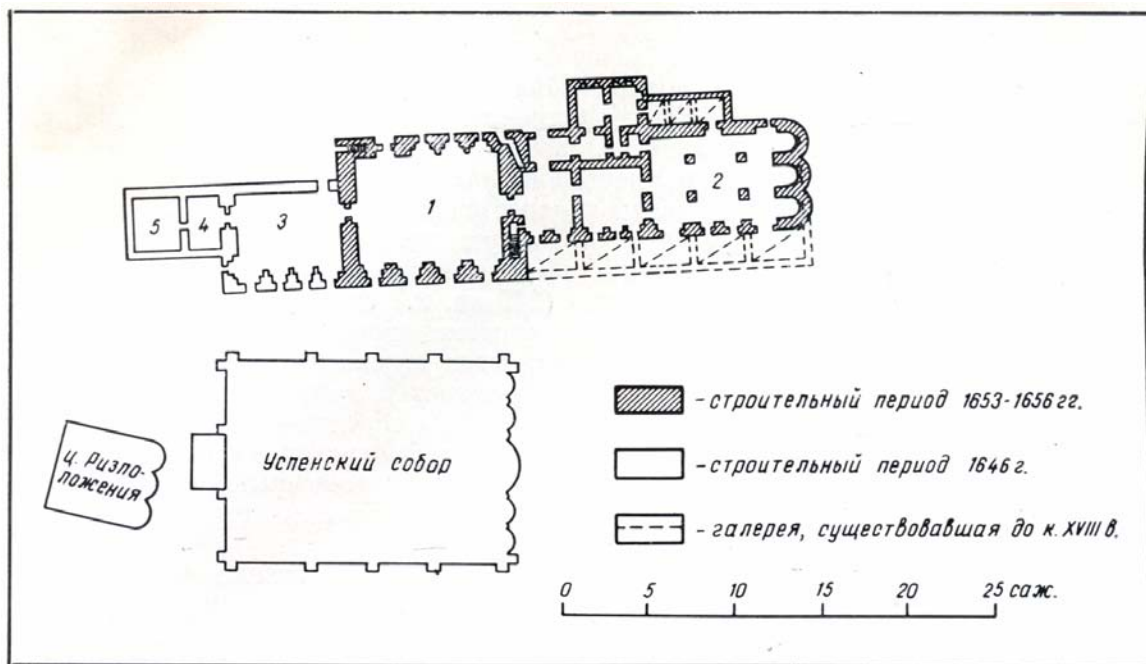
Расходные книги Патриаршего Казенного приказа этого времени заполнены сообщениями о начинающихся больших строительных работах на старом Патриаршем и Цареборисовом дворе, подаренном царем Алексеем Михайловичем патриарху Никону в августе 1652 г. Значительное увеличение подворья позволило Никону осуществить грандиозный план строительства.

По нашим подсчетам, на двор было привезено более миллиона штук кирпича, огромное количество песка, глины, извести. Документы свидетельствуют, что патриарх широко пользовался царским кредитом. Строительный материал везли с государственных складов — Хамовнических и Даниловских сараев, из Приказа каменных дел. И лишь 90 тысяч кирпичей изготовлены непосредственно патриаршими крестьянами села Троицкого³.

В сентябре 1652 г. (даты нами приводятся по современному календарю) на Цареборисовом дворе уже копали рвы и набивали сваи для новой церкви на его территории⁴. В апреле-мае 1653 г. разбирали церковь Соловецких Чудотворцев⁵, и, очевидно, Крестовую палату, так как в августе «покупали большие камни к новой Крестовой палате»⁶. Документы за 1653—1654 гг. упоминают новые Хлебенную, Скатертную, Отдаточную, Казначейскую палаты, новый Конюшенный двор и «брусяные хоромы» патриарха. Как видим, объем работ был необычайно велик, а назначение сооружений весьма разнообразно.

Расходные записи позволяют также проследить состав и количество строителей, занятых при возведении палат. Основная рабочая сила на Патриаршем дворе в середине XVII в., каменщики, плотники, кузнецы,— это стрельцы государева приказа. Например, в июне 1653 г.— только стрельцов на стройке 147 человек⁷, а в июне 1654 г. — 161 человек⁸. Вместе с ними работают патриаршие крестьяне из разных сел и монастырей, каменщики и ямщики из московских слобод Дорогомиловской и Яузской, кузнецы и каменщики из Нижнего Новгорода, Твери, Суздаля, «муромщик» (изразечник) из Киева и т. д. Встречаются имена иностранцев — поляков и немцев, которые выполняют отдельные виды работ.

С лета 1654 г. по 1660 г. в документах проходит имя подмастерья каменных дел Алексея Королькова, который «надсматривает каменное дело на патриаршем дворе», получая по гривне в день⁹. С октября 1654 г. рядом с ним упоминается домовый подмастерье Ивашка Семенов, который начинал строительство палат домовым каменщиком¹⁰. Эти имена не названы ни в одном из перечисленных исследований. М. А. Ильин в «Истории русского искусства», а за ним А.А. Тиц в упоминавшейся выше статье называют зодчим Патриарших палат Аверкия Мокеева, подмастерья каменных дел из Калязинского Троице-Макарьевского монастыря, который по указаниям патриарха Никона работал в Валдайском, Воскресенском и других монастырях. Но, к сожалению, авторы не подтверждают свое предположение документами. В просмотренных нами материалах имя Аверкия Мокеева не встречается. Более вероятно считать исполнителями заказа патриарха Никона, который сам принимал активное участие в разработке и реализации своих строительных планов,



План Патриарших палат. Этапы строительных работ XVII в.

указанных в расходных книгах подмастерья каменных дел Алексея Королькова и домового подмастерья Ивана Семенова.

Алексей Корольков приведен А.Н. Сперанским в работе «Очерки по истории приказа каменных дел» как подмастерье приказа под номером 37. Сперанский прослеживает его работы с 1655 г., но не называет среди них Патриарших палат. Очевидно, эти материалы не были знакомы автору.

Среди перечисленных Сперанским работ Алексея Королькова особенно интересна для нас одна: в 1659 г. он составляет смету на постройку в Хамовном дворе. М.А. Ильин при описании памятников Москвы XVII в. приводит как стилистически близкие пятиглавую церковь, построенную при патриархе Никоне на патриаршем подворье, и церковь Николы в Хамовниках. Не является ли это доказательством участия в их строительстве одного и того же русского зодчего — Алексея Королькова?

В разделе «на дворовое строение» с 1653 по 1655 г. включительно часто встречается определение «новая» применительно к Крестовой палате, однако упоминаются лишь некоторые работы по ее строительству и отделке.

В августе 1653 г. платили за большие камни к новой Крестовой ¹¹, в октябре 1654 г. покупали 5-саженные бревна на ее кровлю ¹², а в январе 1655 г. стрельцы (17 человек) в новой Крестовой палате перемачивали в течение 4 дней «мост мурамной» ¹³. В конце 1654г. и в 1655 г. заказывают для Крестовой стекольчатые оконницы, которые расписывают иконописцы-суздальцы Федор Дмитриев и Борис Иванов ¹⁴; платят стар-

цу Ульяну-киевлянину и стрельцу Митьке Иванову за печь, которую вскоре расписал суриком и лазорью все тот же старец Ульян¹⁵; а известный патриарший иконописец Иван Филатьев расписал в новой Крестовой палате окна и двери¹⁶. Одновременно заказывали рундуки, зеленые и лазоревые сукна на полавочки, цветные кожи на обивку дверей и ставней для оконниц Крестовой палаты¹⁷.

Перечисленные документы подтверждают точку зрения А. Тица, что Никон перестраивал старую парадную палату Патриаршего дома. Мастера увеличили ее размеры, впервые в строительной практике Руси перекрыли большое пространство (280 кв. м.) сомкнутым сводом без опорного столба в центре. Никону, соперничавшему с царем за право первенства в системе русского государства, нужен был зал для торжественных церемоний, не уступавший Грановитой палате. Архивные материалы воссоздают облик Крестовой палаты середины XVII в., близкий к описанию палаты Павлом Алеппским, побывавшим здесь 22 декабря 1655 г. у патриарха на новоселье. Он отметил необычный свод, изразцовый пол «наподобие бассейна, которому не хватает только воды»¹⁸, яркие оконницы и красивую большую печь.

Палаты, расположенные к западу от Крестовой, возведенные в 1643 г., при патриархе Иосифе, в этот строительный период не упоминаются. Они перестроены только в XIX веке.

Дела Патриаршего Казенного приказа раскрывают ход строительства восточной части здания с большой пятиглавой домовою церковью и примыкающих к ней служебных и жилых покоев патриарха на втором и третьем этажах. В 1653—1657 гг. одновременно с Крестовой палатой и многочисленными хозяйственными постройками возводились «верхние государевы каменные кельи». В записях перечисляются их названия: Трапезная в кельях, Новая Столовая (очевидно, в отличие от Старой Столовой 1643 г.), Малая Крестовая, Малая Каменная палата, сени и др. Часть каменных палат была отделана уже в 1655 г., в других продолжались работы. Так, в 1656 г. в доме патриарха, вверху, работают стрельцы, плотники, каменщики Чудова и других монастырей¹⁹. Ганц Вилки с иноземцем делают подволоки²⁰. Но еще в 1657 г., в июле, 52 каменщика ровняли мост в каких-то верхних кельях²¹.

В настоящее время на третьем этаже здания сохранились лишь 4 палаты и небольшая домовая церковь. Эти помещения трудно связать с тем или иным названием палат времени патриарха Никона, так как в 90-е гг. XVII в. именно в верхних этажах здания были значительные переделки.

Как сказано ранее, с сентября 1652 г. началось строительство новой церкви на территории бывшего двора Бориса Годунова («копали рвы и сваи набивали»). Но только в августе 1653 г. состоялась закладка церкви. Документы не сообщают названия строящейся церкви, говоря о ней просто как о «новой церкви на патриаршем дворе». В конце 1654 г. эту церковь крыли золочеными медными досками, устанавливали пять золоченых крестов. В 1656 г. работы на кровле все еще продолжались: паяли оловом кровлю, делали закомары, подзоры у глав и прочие работы²².

Построенную церковь готовят к настенному письму: делают левкас, покупают краски, сусальное серебро²³. В августе 1656 г. уже платят иконописцам за стенное письмо в церкви²⁴. Живописные работы были окончены через три месяца. Но до конца 1657 г. продолжались работы на церковной кровле²⁵.

Упоминание о пяти крестах на главах свидетельствует, что в перечисленных документах говорится о той церкви, которая изображена на миниатюре 1673 г. из «Книги об избрании и венчании на царство Михаила Романова»... Здесь за Успенским собором видна пятиглавая церковь с проездными воротами под пей. Церковь не отделена от здания, а образует с ним единый комплекс, что подчеркнуто двухъярусным аркатурным поясом, украшающим весь южный фасад Патриарших палат.

Стройный ряд известий о строительстве большой церкви на Патриаршем дворе прерывается записью от декабря 1654 г.: каменщики перебирают алтарь в новой, в скобках добавлено, «теплой» церкви²⁶, а через несколько дней «покупают 40 еловых деревьев трехсаженных на новую теплую церковь на кровлю»²⁷.

О какой же церкви здесь идет речь? В документах не встречается названия пятиглавой церкви до 1681 г., когда она (13 сентября) была освящена во имя Двенадцати апостолов. В распоряжении патриарха Иоакима о подготовке церкви к освящению так же пет старого наименования²⁸. Лишь у Павла Алеппского, при описании новых палат патриарха Никона, мы встречаем, что «большую прекрасную, весьма высокую церковь» патриарх построил в честь святой Троицы²⁹. В расходных записях, относящихся к 1680—1681 гг., не говорится, что церковь уже была или теперь сделана теплой. В «Материалах...» же, опубликованных Забелиным, есть известие, что в церкви Двенадцати апостолов 9 мая 1722 г. Синод дает распоряжение «печь сделать по усмотрению места, как надлежит»³⁰. Можно предположить, что до этого года эта церковь Патриаршего двора не была теплою.

Павел Алеппский свидетельствует, что, кроме большой церкви Троицы, Никои построил в верхнем этаже своих палат еще 2 церкви³¹. Архивные документы 1657 г. говорят о покупке 500 изразцов на 2 печи в церковь апостола Филиппа на Патриарший двор³². Это название впервые появляется в документах в начале 1655 г., когда к церковным дверям Филиппа Апостола «покупают серые епанчи» на обивку³³. В феврале 1656 г. Алексей Михайлович и патриарх Никон в этой церкви слушали службу перед отъездом царя под Смоленск³⁴. Таким образом, есть основание доверять известию Павла Алеппского, что в 1653—1655 гг., кроме пятиглавой, в комплексе Патриарших палат были устроены и другие церкви. Одна из них — церковь апостола Филиппа была «теплой» и, вероятно, находилась там же, что и теперь, на 3-м этаже палат, в личных покоях патриарха. Доказательством этого может являться приводимый в путеводителе Малиновского 1792 г. текст антимины 1656 г. на освящение церкви апостола Филиппа, в котором она названа верхнею. Посвящение церкви в личных покоях Никона апостолу Филиппу вполне объяснимо. Это был святой патрон митрополита Филиппа Колычева, прославлению памяти которого Никон придавал большое значение. В 1652 г. им

были привезены с Соловков в Успенский собор Кремля мощи митрополита. Перевоз был обставлен весьма торжественно. Царь прочитал составленную Никоном грамоту к святому митрополиту Филиппу с просьбой простить прегрешения прадеда, Ивана Грозного. Такое разрешение конфликта между светской и духовной властью нужно было честолюбивому Никону для возвышения авторитета главы церкви. По словам Забелина, Никон видел в митрополите Филиппе «заступника в благополучном патриаршестве»³⁵.

Остановиться на этих вопросах нам казалось необходимым потому, что и в количестве построенных Никоном церквей, и в их наименовании у исследователей до сих пор есть расхождения.

Расходные книги Казенного приказа за 1656 г. раскрыли интересный и нигде ранее не опубликованный материал, касающийся стенописи в новой пятиглавой церкви патриарха Никона. Как уже было сказано выше, в августе 1655 г. были закуплены краски, сусальное серебро и подготовлен левкас, а летом 1656 г. приступили к настенному письму. Вопрос о том, кто выполнял эти работы, почему-то не привлек внимания ни Забелина, ни других исследователей, хотя в делах неоднократно упоминаются имена мастеров.

В августе 1656 г. трут краски к настенному письму иконописцы из Ярославля и Костромы — Володимеров, Семенов, Сенька Андреев, Ленка Омельянов и Сенька Савин³⁶.

В августе же этого года получают деньги за работу в течение 36 дней государевы иконописцы Симон Федоров (Ушаков) и Федор Козлов, вместе с ними названные мастера ярославцы, костромичи и иконники из Троице-Сергиева монастыря³⁷. В течение всего сентября 1656 г. продолжают платить Симону Федорову, Осипу Володимерову «с товарищи» за письмо в церкви³⁸.

Они же выполняют стенное письмо «на воротах у внешних сторон на церкви» и письмо «извне церкви» (возможно, в закомарах)³⁹. В начале октября эти работы были закончены, так как распоряжений в расходной книге больше не встретилось. Ничего не говорится о создании иконостаса для новой церкви в этот строительный период.

Таким образом, домовую церковь патриарха Никона летом 1656 г. расписывали мастера из известных художественных центров России — Ярославля, Костромы, Троице-Сергиева монастыря во главе с талантливыми царскими изографами Симоном Федоровым (Ушаковым), Осипом Володимеровым и Федором Козловым. Приходится сожалеть, что эта живопись не сохранилась до наших дней.

Новое здание Патриарших палат, отстроенное при патриархе Никоне в 1652—1657 гг., не только интересный памятник древнерусского зодчества, но и свидетель бурной политической борьбы того времени. Оно было использовано противниками властолюбивого патриарха как пример его необычайной гордыни, желания сравняться с царем. Во время суда над Никоном прозвучали такие слова: «дмяся (тщася — А.Р.) своею гордостью поставил Крестовую церковь выше Соборная церкви; тут же сделал себе светлицы и чердаки и то явное его на царскую державу возгорженье»⁴⁰.

1. Н.А. Скворцов. Археология и топография Москвы. 1913; Н. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842—1845; А.А. Потапов. Очерк древней русской гражданской архитектуры. М., 1902, вып. 1; М.А. Ильин. Каменное зодчество третьей четверти XVII в.— «История русского искусства», т. IV, М., 1959, гл. V.

2. А.А. Тиц. Новые данные о Патриаршем дворце.— «Архитектурное наследство», № 14, 1962.

3. ЦГАДА, ф. 235, д. № 34.
4. ЦГАДА, ф. 235, д. № 34, лл. 319—326.
5. ЦГАДА, ф. 236, д. № 34, лл. 362-364.
6. ЦГАДА, ф. 235, д. № 34, л. 729 об.
7. ЦГАДА, ф. 235, д. № 34.
8. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 211.
9. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 220 об., л. 229 об., л. 624 об., л. 640, л. 667, л. 670 об.; д. № 41, л. 3П, л. 345 об., л. 353, л. 353 об., л. 361; д. № 43, л. 346, л. 360 об., л. 382 об.; д. № 51, л. 193.
10. ЦГАДА, ф. 235, д. № 34, л. 362, д. № 38, л. 625, 626 об., л. 634, л. 640, л. 665, л. 670.; д. № 43, л. 367, л. 375; д. № 51, л. 541.
11. ЦГАДА, ф. 235, д. № 34, л. 729 об.
12. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 636.
13. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 660 об.
14. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, лл. 633 об., 647-648.
15. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, лл. 646 об., 664 об.
16. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 650 об.
17. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, лл. 643 об., 650, 649, 655 об., 660.
18. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Вып. 4, М., 1898, стр. 104.
19. ЦГАДА, ф. 235, д. № 41, л. 364; д. № 43, лл. 344, 355, 372, 379.
20. ЦГАДА, ф. 235, д. № 43, л. 354.
21. ЦГАДА, ф. 235, д. № 43, л. 388 об.
22. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, лл. 402, 402 об., 403 об., 405 об., 406 об., 413 об., 415, 629 об., 634 об., 639, 639 об.; д. № 41, л. 91.
23. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, лл. 420 об., 421, 422; д. № 41, лл. 90, 91, 91 об., 92, 93, 95.
24. ЦГАДА, ф. 235, д. № 41, л. 92.
25. ЦГАДА, ф. 235, д. № 43, лл. 82, 84, 88, 89 об., 90, 91.
26. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 645 об.
27. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, л. 647.
28. Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы, ч. I, М., 1884, стлб. 235.
29. Павел Алеппский. Указ. соч., стр. 105.
30. И. Е. Забелин. Материалы..., стлб., 250.
31. Павел Алеппский. Указ. соч., вып. 4, стр. 105'.
32. ЦГАДА, ф. 235, № 43, л. 374.
33. ЦГАДА, ф. 235, д. № 38, лл. 663, 671.
34. И. Е. Забелин. Материалы..., стлб. 233.
35. И. Е. Забелин. История города Москвы, ч. I, М., 1902, стр. 495.
36. ЦГАДА, ф. 235, д. № 41, лл. 90, 91, 92.
37. ЦГАДА, ф. 235, д. № 41, лл. 93, 94, 95.
38. ЦГАДА, ф. 235, д. № 43, лл. 81 об., 82.
39. ЦГАДА, ф. 235, д. № 43, лл. 82 об., 83, 83 об., 84.
40. Н.Ф. Каптерев. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович, т. II, Сергиев Посад, 1912, стр. 210.

И.А. БОВРОВНИЦКАЯ
СЕРЕБРЯНЫЙ ПАНАГИАР ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА

Панагиар, поступивший в 1928 г. в Оружейную палату из Успенского собора Московского Кремля¹, почти не привлекал внимание исследователей, и сведения о нем в специальной литературе крайне скудны. Об этом панагиаре вскользь упоминает в своей статье «Мастер-ювелир XV в.» Ю. Дмитриев в связи с исследованием новгородского панагиара 1435 г.². Считая московский панагиар памятником XVII в., описание его дает И.Е. Забелин в работе «О металлическом производстве в России в XVII веке»³. В рукописной описи Оружейной палаты 1923 г. панагиар также датируется XVII в.⁴ М.М. Постникова уточняет эту датировку последней четвертью XVII в.⁵.

Названные авторы, за исключением Ю. Дмитриева, проходили мимо того бесспорно интересного факта, что панагиар Успенского собора представляет собой почти точную копию панагиара 1435 г. из новгородского Софийского собора. Это обстоятельство не является случайностью, поскольку древнерусские мастера нередко повторяли особо чтимые произведения прошлого.

Московский панагиар (илл. 1), как и новгородский (илл. 2), серебряный, на высоком стояне, с гладким поддоном. Вокруг стояна размещены четыре литые фигуры коленопреклоненных ангелов, стоящих на спинах четырех литых львов и как бы поддерживающих руками широкое гладкое позолоченное блюдо, заменившее в XIX в. двустворчатую панагию, подобную имеющейся на новгородском памятнике.

При композиционном сходстве панагиары отличаются друг от друга трактовкой отдельных деталей. Округлые, обрамленные пышными, спускающимися на плечи завитками волос, лица ангелов московского панагиара не похожи на резко очерченные, энергично выдвинутые вперед лица новгородских фигур. Наряднее выглядят пояски на их одеждах, состоящие не из одной, а из трех полосок. Сканный орнамент нимбов на московском панагиаре заполнен разноцветной эмалью. По-иному развернуты здесь и львы. Они даны в фас, а не в профиль. Их движения мягче, гривы пышнее, изогнутые хвосты создают своеобразный орнаментальный пояс. Гладкий поддон московского панагиара украшен поверху не готическими трилистниками, а узором из ромбиков с завитками. Нижняя же часть поддона в московском памятнике декорирована пышнее, чем в новгородском: круглые отверстия, образующие ромбы, заменены чеканными накладными розетками — лилиями; столбики чередуются с ромбами, а отогнутый край поддона украшен чеканными трилистниками.

Новгородский памятник XV в. отличается цельностью художественного образа, большей экспрессией, тогда как в панагиаре Оружейной палаты преобладает тенденция к декоративности. Последнее позволяет согласиться с мнением упомянутых выше исследователей о принадлежности его к XVII в.

В Византии панагиар — сосуд, на который клали просфору в честь Богоматери; использовался он в особом чине «возношения панагии», который совершался как в монастырях, так и в соборных храмах⁶. На Руси же этот обряд был характерен для монастырского богослужения, в приходских же церквях панагиары, по-видимому, не использовались. Описываемые памятники являются единственными из сохранившихся русских соборных панагиаров.

Нам кажется, что появление панагиара в XVII в. в московском Успенском соборе можно связать с именем патриарха Никона, с характерным для его деятельности стремлением внедрить греческую обрядность в русское богослужение⁷. Никон мог, опираясь на авторитет Афона, возродить обычай чина «возношения панагии» в соборной церкви. Однако, внедряя определенное новшество в богослужение кафедрального собора русской патриархии, он, возможно, хотел подчеркнуть преемственность. Естественно, поэтому было его обращение к реликвии почитаемого в России новгородского Софийского собора. Панагиар мог обратить на себя внимание Никона еще в бытность его новгородским митрополитом⁸. Кроме того, новгородский панагиар своей необычностью и внешней импозантностью⁹ как нельзя больше соответствовал склонности Никона к пышности и торжественности богослужения¹⁰.

Заказ нового панагиара нужно, очевидно, поставить и в связь с ремонтом Успенского собора, предпринятым Никоном в первые годы его патриаршества. Одной из причин значительного поновления собора, возможно, был ожидаемый приезд антиохийского патриарха, который еще в марте 1653 г. писал царю Алексею Михайловичу, что «прибыл в Молдавию и проживает у... воеводы Иоанна Василя, а после пасхи намерен отправиться в Россию», на что просил у царя разрешения¹¹. В 1653 г. в Москву для работы над новым иконостасом собора было вызвано из разных городов большое число мастеров-серебряников¹². Кроме иконостаса, работы над которым были завершены к приезду восточного гостя в начале 1655 г., для украшения собора были сделаны различные ритуальные предметы. Никон говорит об этом в одной из грамот: «Я построил многия священныя вещи государевым жалованьем и своим келейным избытком»¹³. Очевидно, среди вновь сделанных вещей был и панагиар, который Никон не преминул продемонстрировать перед приезжими¹⁴, подчеркивая свою приверженность греческой церкви.

Все сказанное выше находит косвенное подтверждение в письменных источниках. В сохранившихся Описях Успенского собора XVII в., в том числе и в последней из них (1638 г.), панагиара нет¹⁵. Впервые он упоминается под 1655 г. в книге Павла Алеппского «Путешествие в Россию антиохийского патриарха Макария в половине XVII века». Как сообщает Павел, в конце трапезы на одном из приемов, устроенном в честь восточного патриарха Никоном и царем Алексеем Михайловичем, «протопоп со своими товарищами-священниками и протодиакон с товарищами вышли на середину, неся Панагию в чудесном серебряном вызолоченном сосуде с ангелами, кругом поддерживающими красивое блюдо, на котором лежала Панагия»¹⁶. Таким образом, время создания панагиара Успенского собора можно ограничить годом восшествия Никона на пат-



1. Панагиар Успенского собора. XVII в.

2. Мастер Иван. Панагиар Софийского собора. 1435 г.



риаршество и приездом патриарха антиохийского Макария, то есть 1552—1555 гг.

Впервые в описях Успенского собора панагиар встречается в 1701 г.¹⁷. По рукописным описям 1771—1773 гг., 1815 г., 1841—1843 гг. и 1915 г., хранящимся в архиве Музеев Кремля, удалось проследить, как на протяжении времени изменялся панагиар. Вот как описывается панагиар в 1701 г.: «Панагиар серебряный, у него поддон осмиугольный с столбиком с разъемным, у него по краям кайма чеканная, а под каймами углы гладкие, а над углами по сторонам осмь репейков, а над репейками венец сквозной с корунками, а в венце 4 лва, а на лвах 4 ангела чеканые и в том числе у двух ангелов по крылу нет, венцы скан-ные с финифтом, а над ангелами на столбике ввертном блюдечко, в нем вырезан образ Знамени пресвятыя Богородицы, да по краем того блюдечка подпись «Честнейшую Херувим» весь; а на том блюдечке другое блюдечко ж на глухой петле, а в нем вырезай образ Живоначальныя Троицы, да по краям тропарь «Благословен еси Христе Боже наш» весь до конца. Да на том же блюдечке на верху вычеканено образ Вознесения Господня; а по краям того блюдечка накладка сканного дела с финифтом; весь тот панагиар с лица и внутри золочен. Весом 10 фунтов с полуфунтом»¹⁸. Для нас в этом описании интересны следующие моменты. Во-первых, на московском панагиаре, как и на новгородском, в то время была еще двустворчатая панагия; во-вторых, на памятнике имелись утраты: у ангелов отсутствовали два крыла.

Из следующей описи, относящейся к 1771 —1773 гг., видно, что панагия уже заменена «серебряным большим белым блюдом, на нем вырезан Крест четвероконечный». При описании поддона зафиксировано отсутствие некоторых деталей: «в венце 4 льва, на лвах 3 ангела чеканые, венцы у ангелов сканые с финифтом, в том числе у одного ангела венца и крыл нет»¹⁹.

Вместо утерянного ангела московский мастер А. Ратков в 1778 г. сделал нового, до мельчайших подробностей повторив образец. Авторство Раткова и точную дату удалось установить благодаря клеймам на одной из фигур ангелов (мастерскому — с буквами А.Р.²⁰, пробирному — с буквами А.А. и датой над ними— 1778 и городскому в виде московского герба Георгия Победоносца на коне, поражающего копьём дракона). Очевидно, А. Ратков сделал и новые крылья для всех четырех ангелов, поскольку в настоящее время все одинаково хорошо сохранившиеся 8 крыльев совершенно схожи.

Нового ангела, сделанного А. Ратковым, укрепили на панагиаре лишь в начале XX в., поскольку описи Успенского собора XIX в. (1815 г.²¹, 1841—1843 гг.²², 1853 г.²³) продолжают отмечать отсутствие одного из ангелов. Только в описи 1915 г. на панагиаре значатся все 4 ангела²⁴. К сожалению, у нас нет никаких сведений о том, где в течение более 100 лет находился вновь сделанный ангел и почему он сразу же не был поставлен на панагиар. Поэтому мы вынуждены просто ограничиться фиксацией этого факта.

По последней Описи Успенского собора 1915 г. панагиар выглядел так: «Сосуд для благословения хлебов, серебряный и местами золоче-

-ный, называемый панагиар. Поддон у одного сосуда восьмигранный с 8 репейками, по сторонам, оный поддон утвержден на звезде с 8-ю закруглениями, края которых чеканные золоченые. Выше осмигранного поддона идет литая сквозная золоченая решетка в $\frac{1}{2}$ вершка ширины. Верхняя чашка внутри и по краям золоченая и в углублении своем — чеканный круг и в нем чеканный 4-х конечный крест с сиянием и чеканными буквами: вверху ИС ХС, а внизу НИ КА. Верхняя чаша утверждена по середине разъемным серебряным гладким столбиком, по краям же она чаша поддерживается четырьмя золочеными чеканными ангелами, у коих венцы сканные с финифтом, а крылья белые чеканные. Оные ангелы утверждены на 4-х чеканных золоченых львах»²⁵.

Из описания следует, что к этому времени панагиар был реставрирован: укреплены на своих местах все 4 ангела, весь панагиар тщательно почищен, при этом на гладких местах позолота была снята и оставлена только на чеканных деталях, поэтому в этом описании, в отличие от предыдущих, указано, что панагиар не весь позолочен, а лишь местами²⁶. Таким образом, свой современный облик панагиар Успенского собора принимает в начале XX в. (до 1915 г.).

1. Музеи Кремля, № 15379 ОП.
2. Ю.Н. Дмитриев. Мастер-ювелир XV века.— «Новгородский исторический сборник», Новгород, 1940, вып. 7, стр. 32—39.
3. И.Е. Забелин. О металлическом производстве в России в XVII веке.— «Записки ИАО», т. V, СПб., 1853, стр. 57.
4. Опись Оружейной палаты, кн. 14, М., 1923, л. 84 об.
5. Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева. Русское золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1967, стр. 117.
6. Н.П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 75, а также стр. 230—231. Обряд этот был распространен и на Афоне.
7. Макарий (Булгаков). История русской церкви. Т. 12, СПб., 1902—1904, стр. 221.
8. До своего поставления в патриархи Никон занимал в Новгороде митрополичью кафедру с 1648 по 1652 г.
9. Недаром Покровский писал, что «среди известных доселе панагиаров до XVII века нет ни одного, кроме Софийского, с таким поддоном, и потому Софийский панагиар не только из «русских», но из всех известных доселе, пока единственный; это unicum». (Древняя ризница Софийского собора.—«Труды XV Археологического съезда в Новгороде», т. I, Новгород, 1914, стр. 71).
10. Макарий (Булгаков). Указ. соч., т. 12, стр. 283.
11. Там же, стр. 165.
12. В. И. Троицкий. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. М.—Л., 1930.
13. И.М. Снегирев. Успенский собор в Москве. М., 1856, стр. 15.
14. Павел Алеппский. Путешествие в Россию антиохийского патриарха Макария в половине XVII века. М., 1896, вып. II, стр. 29.
15. РИБ, т. III, СПб., 1876.

16. Павел Алеппский. Указ. соч., вып. III, М., 1896, стр. 29.
17. РИБ, т. 111, стр. 814.
18. АМК, ф. 4, д. 89, л. 297.
19. АМК, ф. 4, д. 89, л. 296 об.
20. Т. Гольдберг и другие. Указ. соч., стр. 181.
21. АМК, ф. 4, д. 91, лл. 220, 220 об.
22. АМК, ф. 4, д. 97, лл. 233, 233 об.
23. АМК, ф. 4, д. 98, л. 212.
24. АМК, ф. 4, д. 109, лл. 91—92.
25. АМК, ф. 4, д. 109, лл. 91—92.
26. Реставрация панагиара, как, впрочем, и многих других вещей Успенского собора, что видно из документов архива Музеев Кремля, была предпринята, по всей вероятности, к 1913 г. в связи с предстоящим празднованием 300-летнего юбилея дома Романовых.

М. М. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА
ДВА ПАМЯТНИКА РУССКО-СЕРБСКИХ СВЯЗЕЙ

В собрании Государственных музеев Московского Кремля и в собрании Государственного ордена Ленина Исторического музея имеются два золотых стакана с крышками, богато отделанные эмалью и драгоценными камнями.

Стакан, хранящийся в Историческом музее¹ (илл. 1, 2), украшен матовым резным орнаментом из пышных переплетающихся трав. Ниже сильно расширенного венца стакана, между полосками рельефных мелких цветов и листьев, покрытых эмалью — синей, красной, зеленой, белой, голубой и черной, расположена полоса надписи красной эмалью: «ПРИЗНАТЕЛНИ СЕРБИЯ И КНЯЗЬ МИЛОШЬ ОБРЕНОВИЧЬ». Еще ниже, в венке из дубовых листьев, покрытых зеленой эмалью, в рамочке из разноцветных эмалевых завитков, — герб возрожденной Сербии - четыре огнива в щитке, разделенном на четыре части четырехконечным белым крестом. Под гербовым щитком дата - «1834» из розочек. На другой стороне стакана надпись: «АППОЛИНАРИУ ПЕТРОВИЧУ БУТЕНЕВУ», также из розочек. На крышке — полоса орнамента мелких рельефных эмалевых цветов и листьев, а по краю ее такая же, но зубчатая полоса, с введенными в нее завитками в стиле рококо. Крышка увенчана репейком, украшенным эмалью тех же расцветок. На дне стакана и на внутренней стороне крышки вырезано: «XX KARAT» и выбиты клейма: «А. З.» и двуглавый орел под короной, на груди которого щиток с буквой «М». Стакан вложен в футляр, оклеенный красной кожей с золотым тиснением. На дне футляра - клеймо венской фирмы, изготовившей стакан «W. I. SWOBODA».

Второй, аналогичный, золотой стакан, хранящийся в Музеях Кремля² (илл. 3, 4), выполнен в том же году и той же венской ювелирной фирмой. Он отличается от первого стакана лишь отдельными деталями. Три строчки надписи из розочек свидетельствуют о том, что он поднесен в 1834 г. «ГРАФУ КАРЛУ ВАСИЛЬЕВИЧУ НЕССЕЛПРОДУ», а красные эмалевые буквы в верхней части стакана повторяют слова стакана А.П. Бутенева: «ПРИЗНАТЕЛЬНИ СЕРБИЯ И КНЯЗЬ МИЛОШЬ ОБРЕНОВИЧЬ».

Нас заинтересовала история создания этих драгоценных стаканов, свидетельствующих о тесных связях России с южнославянскими странами. Давние сношения России с южными славянами, особенно оживленные в XVI и XVII вв., когда разоренные балканские страны искали поддержки в мощном Русском государстве, являлись предпосылкой еще более глубоких и тесных связей в позднейшее время.

Начало девятнадцатого столетия было трудным и сложным для сербского народа. Только после поражения Турции в войне с Россией турецкое правительство пошло на выполнение требований русских по от-



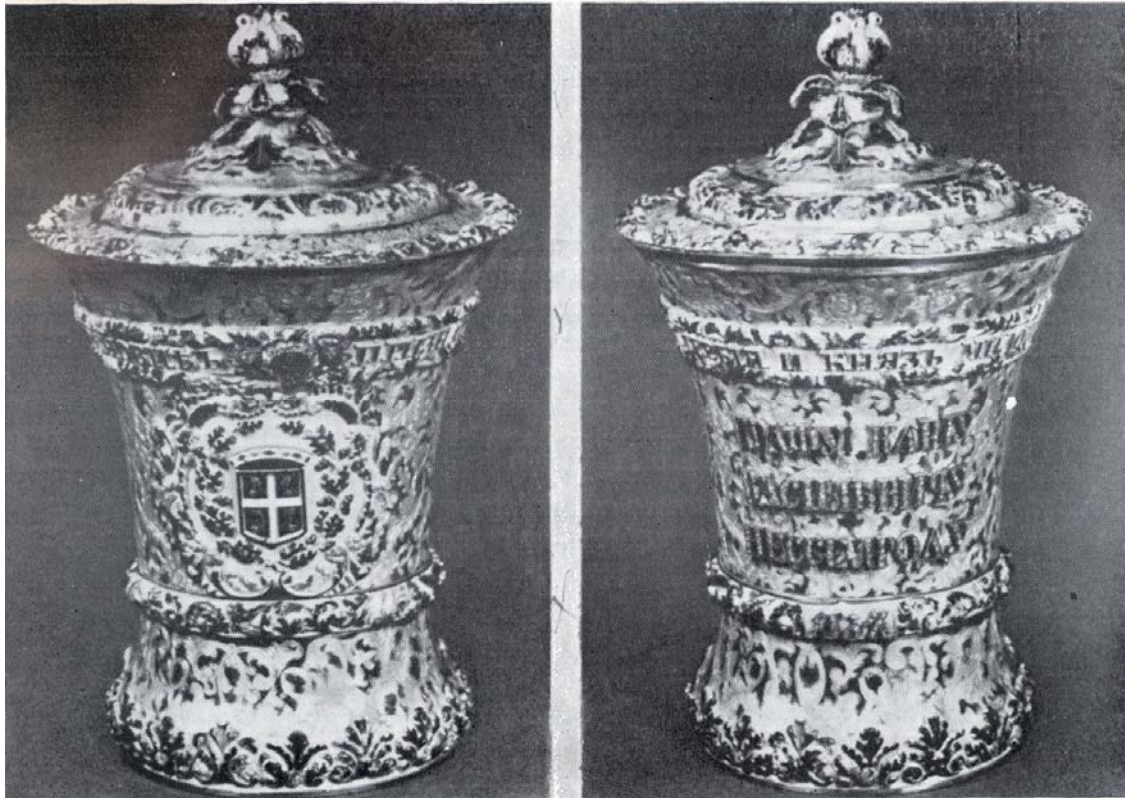
1-2. Стакан. Вена. 1834 г. Исторический музей.

ношению к Сербии, и в 1830 г. султан предоставил сербскому княжеству внутреннюю автономию. 5 сентября 1829 г. фельдмаршал граф И.И. Дибич-Забалканский писал из Адрианополя сербскому князю Милошу Обреновичу:

...«Многочисленные победы, с помощью и благословением Всевышнего, одержанные храбрыми войсками, начальство над которыми за честь себе вменяю, занятие Адрианополя и всего края между Черным и Мраморным морями, убедили, наконец, Султана Махмуда в невозможности дальнейшего сопротивления и в неизбежной опасности, угрожавшей его государству. Он решил прислать ко мне полномочных для переговоров о мире и я с радостью объявляю ныне В.С.³, что окончательный мирный договор был заключен и подписан в Адрианополе 2 сентября.

В то же время почитаю за удовольствие известить Вас, что VI главой сего договора Порты Оттоманская обязуется наиторжественнейшим образом без малейшего замедления, в совершенной точности исполнить пункты отдельного акта касательно Сербии принадлежащего к V главе Акерманского договора и действительно приступить к немедленному возвращению шести участков, отторгнутых от Сербии, так чтобы навсегда обеспечить спокойствие и благосостояние народа Сербского»...⁴

На скупщине 1 февраля 1834 г. Милош Обренович выразил горячую благодарность русскому правительству и его дипломатическим предста-



3-4. Стакан. Вена. 1834 г. Музеи Кремля.

вителям — графу Строганову, бывшему русским послом в Константинополе, посланнику — графу Рибопьеру и сменившему его в 1829 г. поверенному в делах Аполлинарию Петровичу Бутеневу, участнику турецкого похода 1828 г., получившему с 1830 г. назначение посла и полномочного министра при Порте, и прежде всего — управляющему министерством иностранных дел, графу Карлу (Роберту) Васильевичу Нессельроде:

«Да здравствуют все, которые содействовали тому, что мы дожили до таких дней!... Да здравствует граф Карл Васильевич Несельрод, который более двадцати лет управляет в русском кабинете и сербскими делами! И граф Александр Григорьевич Строганов! И действительный тайный советник Александр Иванович Рибопьер! И действительный статский советник Аполлинарий Петрович Бутенев!.. Ныне в нашем собрании здесь да будет изъявлена им благодарность за труды и подвиги их»⁵.

Как вещественные свидетельства этой благодарности и сохранились два золотых стакана. Где и при каких обстоятельствах были они вручены А.П. Бутеневу и К.В. Нессельроде, выяснить не удалось. В просмотренной обширной переписке этих дипломатов (как хранящейся в архивах, так и опубликованной) это событие не упоминается. Ничего не сказано о драгоценных дарах Милоша Обреновича и в воспоминаниях А.П. Бутенева, написанных им в последние годы жизни⁶.

1. ГИМ, № 53042. Выс. 14,7 см; диам. 8,8 см; вес 476,7 г. Поступил в ГИМ из б. Румянцевского музея в 1921 г.

2. Музеи Кремля, № 549 ОП. Поступил в Оружейную палату в 1862 г. от сына графа К. Нессельроде.

3. То есть «Вашему Сиятельству».

4. ЦГАДА, ф. 15, д. 698, лл. 6 и 6 об.

5. Н.П. Попов. Россия и Сербия. М., 1869, ч. I, стр. 300.

6. Воспоминания А.П. Бутенева.— «Русский Архив», М., 1881, кн. III, стр. 5—84; 1883, кн. I, стр. 5—76. Подробное описание всех событий доведено в «Воспоминаниях» до 1814 г. Далее идет только краткий хронологический перечень событий и под 1834 г. записана женитьба (вторым браком) А.П. Бутенева на графине Хрептович и переезд в Константинополь.

Связи Милоша Обреновича с русскими дипломатами продолжались и в последующие годы. Из письма А.П. Бутенева к князю Воронцову, посланного из Буюкдере 23 августа 1835 г., узнаем о торжественном, пышном приеме, который был им устроен Милошу Обреновичу на украшенном флагами военном судне (корвете), с артиллерийскими салютами во время завтрака. (Архив князя Воронцова, кн. 39, М., 1893, стр. 224).

А. М. ТЕРЕХОВА
НОВЫЕ ДАННЫЕ О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПЕТЕРБУРГСКОГО СЕРЕБРЯНИКА ИВАРА БУХА

В настоящей статье публикуются новые архивные материалы, хранящиеся в Центральном государственном архиве древних актов, позволяющие дополнить сведения об известном петербургском мастере И.В. Бухе и уточнить атрибуцию нескольких его произведений.

Ивар Венфельд Бух, сын датского золотых дел мастера Дидриха Буха, родился в 1749 г. в Норвегии. В эту страну его отец вместе с семьей переселился в начале XVIII в.¹ Пройдя обучение в мастерской отца, Ивар работал сначала в Швеции, а затем в Петербурге. 14 ноября 1776 г. он стал членом иностранного цеха и вошел в число шести мастеров, исполнявших заказы царского двора. Известно, что И. Бух был не только золотых и серебряных дел мастером, но и ювелиром. Он имел большую мастерскую, где работал со своими учениками². В официальных документах И. Бух часто именовался фабрикантом. Нередко он исполнял также торговые поручения датского правительства. С 1787 г. И. Бух числился датским «агентом» в Петербурге. В 1800 г. он подписывался как «Consul» и получил высокий почетный титул «Etatsraad» — статский советник. Умер И. Бух в 1811 г.³. Известно около тридцати работ И. Буха, хранящихся в Оружейной палате, Эрмитаже, Павловском парке-музее художественного убранства русских дворцов XVIII—XIX вв. и музее Hillwood в Вашингтоне.

До настоящего времени мы не располагали сведениями о том, что Бух работал по своим собственным рисункам. Обнаруженные нами документы позволяют утверждать, что хранящийся в Музее Hillwood великолепный золотой с резными камнями потир (илл. 1) выполнен по эскизам, разработанным Бухом в 1790 г. в Петербурге. Эти эскизы были представлены мастером Екатерине II. После их утверждения Бух получил из Эрмитажа «античные камни», казенные бриллианты, розы и золото для исполнения двух потиров. Один из них (находящийся в США) украсил ризницу Александро-Невской лавры, другой был отправлен в московский Успенский собор. Стоимость обоих потиров превысила 28 тысяч рублей⁴. Местонахождение второго потира нам неизвестно.

Документы свидетельствуют о том, что Буху поручалось исполнение серебряной мебели, паникадил, люстр для тронного зала Зимнего дворца и некоторых других помещений. Они позволяют представить объем и сложность работ, выполняемых в его мастерской, называют имя известного архитектора В.Ф. Бренны, с которым часто сотрудничал мастер. Так, в ноябре 1797 г. «серебряная фабрика» Буха поставила для Зимнего дворца «в совершенной отделке» четыре канделябра, стол и паникадило. Сопоставление детального описания канделябров, которое дают нам документы⁵, с хранящимися в Эрмитаже двумя семирожковыми массивными торшерами⁶ обнаруживает полную их идентичность. На шестиугольном цоколе четыре львиные лапы поддерживают массивное осно-



И.И.В. Бух. Потир. 1791 г.

вание торшера, опоясанное лавровыми венками и гирляндами. На основании укреплен ствол, нижняя часть которого имеет вид вазы, орнаментированный шестью листьями аканта. Три львиных маскарона, литой орел, семь свечных трубок в виде провисших гирлянд завершают декор торшера. Архивный документ уточняет дату изготовления этих вещей — ноябрь 1797 г., место назначения — Зимний дворец и имя заказчика — император Павел I.

Эти же документы дают возможность отождествить содержащиеся в них детальные описания сделанных в мастерской Буха серебряных люстр с двумя великолепными многоярусными массивными люстрами⁷ (илл. 2), освещающими беломраморную лестницу и первый зал Оружейной палаты.

Документы представляют особый интерес в связи с тем, что на люстрах Оружейной палаты нет никаких клейм, и атрибуция их до сих пор носила предположительный характер. Автор инвентарных описаний этих изделий Д.Д. Иванов в Описи Оружейной палаты определил их как «русскую работу эпохи Павла I, быть может, петербургского мастера Буха, вероятно происходящих из Михайловского Дворца». В подтверждение этой атрибуции Д.Д. Иванов ссылался на описание Михайловского замка, сделанного современником Буха писателем А. Коцебу⁸. Но у Коцебу не приведено описания люстр, он сообщил лишь о том, что они «самой тонкой работы» и выполнены «из массивного, отчасти полированного, отчасти матового серебра». Действительно, если мы сопоставим две люстры или, как они названы в архивных документах, паникадила, сделанные по указу Павла I от 13 июня 1797 г.

для комнат Зимнего дворца, с хранящимися в Оружейной палате — их тождество становится несомненным. Привожу довольно колоритное описание одной из люстр: «Артишок с капсюлем и одною большою осьмию листах бляхою. Восемь распорок к нижнему восьмиугольному кругу и восемь больших блях к оному же кругу, далее 16 блях, разных украшений к оным бляхам, восемь подсвечников, шестнадцать трубок для свеч с мелкими украшениями, восемь бараньих голов, восемь больших распорок к верхнему осьмиугольному кругу. К оному же кругу блях с украшениями. Осьмиугольный корпус с восемью розетками. Два орла. Венок, лавровые на ветвях листья и прочие украшения. Вес 9 пудов. 28 ф. 64 ½ зол.»⁹.

Вторая люстра (паникадило), 1 так же подробно описанная в документе, была изготовлена несколько позже. Счет на нее датирован 28 ноября 1797 г.

В Оружейной палате хранится серебряный стол¹⁰ удлиненной прямоугольной формы, с гладкой верхней доской, по бортику орнаментированный накладными стилизованными листьями аканта. Он имеет восемь ножек в виде суживающихся книзу каннелированных колонн с коринфскими капителями, над ними литые львиные маскароны, чередующиеся с розетками. К доске между ножек подвешены литые лавровые гирлянды. Д.Д. Иванов предположил, что стол был сделан Бухом в 1800 г. для Михайловского дворца в Петербурге. Это предположение сделано им также на основании описания Михайловского замка А. Коцебу. Действительно, в архивных документах 1797—1801 гг.¹¹ упоминается заказ Буху для тронной комнаты Зимнего дворца серебряных



2. И.В.Бух. Люстра. Деталь. 1979 г.

канделябров и стола. Описание этого стола лишь в некоторых деталях расходится с нашим: «Доска верхняя с украшением, к ножкам восемь капителей с розетками, наугольниками и четырьмя львиными головами. Девять гирлянд с ленточками и вензелем. Восемь ножек»¹².

Таким образом, стол, исполненный для Зимнего дворца, имеет дополнительное украшение на прямоугольной доске и вензель на гирляндах. Однако далее в тех же документах есть известие, что после исполнения в 1797 г. «из старого дворцового серебра для Зимнего дворца в Тронную залу стола, канделябров и жирандолей, также приказано после сделать подобные (разрядка моя — *А.Т.*) для Михайловского замка в Тронную же Залу. В следствие чего и заказано господину Буху следующих штуки. Для Михайловского Замка в Тронную Залу восемь жирандолей с различными освещеннями, люстра для вышесказанной залы, два стола (разрядка моя.— *А.Т.*) поданному рисунку для всего»¹³. На эту работу Павел I приказал отпустить мастеру Буху сорок пудов серебра. К 1800 г. были сделаны одна люстра с тридцатью двумя подсвечниками и восемь жирандолей. В 1801 г. следует указ, по которому «благоугодно было высочайше сию работу остановить и не употребленное еще в дело серебро возвратить»¹⁴. Но Бух заканчивает работу над двумя серебряными столами, уже начатыми ко времени издания этого указа. После смерти Павла I, в октябре 1802 г., оба стола было приказано «принять Правителю дел мастерской алмазной»¹⁵. Все это дает полное основание считать стол Оружейной палаты выполненным в 1801 г. мастером И.В. Бухом для Михайловского замка¹⁶.

Композиция всех перечисленных произведений И.В. Буха строится на строгой симметрии и многократном повторении отдельных элементов декора: пальмет, розеток, стилизованных листьев аканта. Мастер пользуется определенным арсеналом художественных средств, давая их в разнообразных сочетаниях. В украшении люстр, канделябров, жирандолей, столов чередуются литые орлы, гирлянды из лавровых листьев с жемчужником, «артишоки» или плоды ананаса. Применяет И. Бух также литые львиные и бараньи маскароны. Ножки столов выполняются в виде суживающихся книзу каннелированных колонн. Основные технические приемы, используемые мастером,— литье и штамповка. Произведения И. Буха, при некоторой перенасыщенности декора, не лишеного, однако, композиционного равновесия, отличает превосходное техническое исполнение.

Новые сведения о произведениях петербургского ювелира И.В. Буха, их точная атрибуция позволяют расширить круг работ этого мастера, с большей полнотой характеризовать его творческую индивидуальность.

1. Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева. Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. М., 1967, стр. 205—206, № 1387.

2. А.Е. Фелькерзам. Описи серебра двора Его импер. Величества. СПб., 1907, т. I, стр. 71.

3. Биографические данные о И. В. Бухе опубликованы у L. Vacksbach St. Petersburg juvelerare Guld-och silversmeder 1714—1870. Helsingfors, 1951.

4. «Ея императорское величество высочайше указать соизволила по представленным рисункам золотых дел мастером Бугом (разрядка моя.— *A.T.*) сделать два золотые потира с их принадлежностями, поставе в них назначенный ея императорским величеством разные коменя, кои осыпать бриллиантами, на что и потребно около одного пуда золота, об отпуске коего ему Бугу благоволено бы было сообщить декабря 10-го дня 1790 года». (ЦГАДА, ф. 1239, д. 61815, л. 1). И далее: «В 1791-м году два потира зделаны с их приборами, из коих один в невский монастырь, а другой отправлен в Москву в большой Успенский собор». (Там же, д. 62011, л. 7).

5. «Цоколь с шестиугольным на ножках постаментом и с нижнею трубкою, ваза с 6-ю при ней листами, с двумя поддонами и одною трубкою. Длинная трубка с тремя сатирскими головками. Верхняя часть канделябра с одним орлом, гирляндами и 7-ю для свеч трубками». (ЦГАДА, ф. 1239, д. 61859, л. 6).

6. Эрмитаж, № Э-8784.

7. Музеи Кремля, № 14830 ОП, 14831 ОП.

8. А. Коцебу. Краткое описание императорского Михайловского дворца 1801 года.— «Русский архив», 1870, стр. 981—982.

9. ЦГАДА, ф. 1239, д. 61859, л. 7.

10. Музеи Кремля, № 14829 ОП.

11. ЦГАДА, ф. 1239, дд. 61880, 61670, 61704.

12. Там же, д. 61880, л. 5.

13. Там же, д. 61670, л. 4.

14. Там же, д. 61704, л. 6.

15. Там же, д. 61704, л. 8.

16. Исследуемые две люстры и стол до Великой Октябрьской социалистической революции числились в дворцовом имуществе и украшали серебряную гостиную апартаментов великих князей (И. Бартенев. Большой Кремлевский дворец. М., 1912, стр. 57—58).

Л. М. ГАВРИЛОВА
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЮВЕЛИРА ЖАНА ЖОРЖА
В СОБРАНИИ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ

Среди ювелирных изделий французской работы в собрании Оружейной палаты находится золотая табакерка с чеканным портретом императрицы Елизаветы Петровны на крышке (илл. 1) ¹. Первой и единственной ее публикацией является альбом А. Прахова, посвященный петербургской выставке предметов искусства 1904 г. ². По имеющимся на ней клеймам Прахов определил табакерку как произведение французского ювелира Жана Жоржа 1749—1750 гг. Знаком этих лет для парижских серебряных изделий была буква *i* под короной ³. Однако данная датировка не соответствует времени деятельности ювелира, получившего звание мастера лишь в 1752 г. ⁴. При внимательном рассмотрении табакерки в клейме под короной была обнаружена не буква *i*, как считал Прахов, а *R*, являющаяся годовым знаком 1757—1758 гг. Это позволяет передатировать произведение.

Аналогией пашей табакерке является табакерка русской работы середины XVIII в. из собрания Оружейной палаты, приписываемая ювелиру И. Позье ⁵, и табакерка 1761 г. из американской частной коллекции ⁶. И еще одно произведение Жоржа, упоминающееся в архивном документе, можно рассматривать как аналогию. Среди предметов, передаваемых А.Г. Шереметевой при разделе имущества Д.Н. Шереметева, называется «табакерка с изображением императрицы Анны Ивановны с одним крупным бриллиантом и розами работы Жоржа в Париже» ⁷. Местонахождение этой табакерки мы не знаем.

Примечательно, что и наша табакерка происходит из собрания Шереметевых. Характер рисунка и оформление ее замка, выбор сюжетов и картушей, обрамляющих композиции, типичны для табакерок мастера Жоржа. Вместе с тем, думается, что данную работу следует рассматривать как лучшее его произведение, отличающееся благородной манерой декора и блестящим композиционным решением. Стенки ее орнаментированы аллегориями мореплавания, науки, искусства и войны (илл. 2). На дне изображена богиня красоты и любви Венера в сцене «Венера в кузнице Вулкана» (илл. 3).

Композиции на стенках табакерки исполнены в манере художника Ф. Буше с характерными для этого живописца разворотами фигур. Так, амур в аллегории войны по лепке головы напоминает рисунок головы амура у Буше ⁸. Во многих композициях Буше присутствует маленькая фигурка амурчика, слегка склонившего головку, устремленного вперед или потянувшего ручки к Венере. Например, на картине «Пробуждающийся амур» (музей Фонтенбло, илл. 4) и на рисунке «Венера, утешающая амура» (Государственный Эрмитаж, илл. 5) ⁹. Есть такая фигура и в композиции на дне табакерки. Чеканные изображения амуров в аллегории мореплавания на стенках табакерки близки группе амуров на дельфине в нижней части картины Буше «Триумф Венеры» ¹⁰.



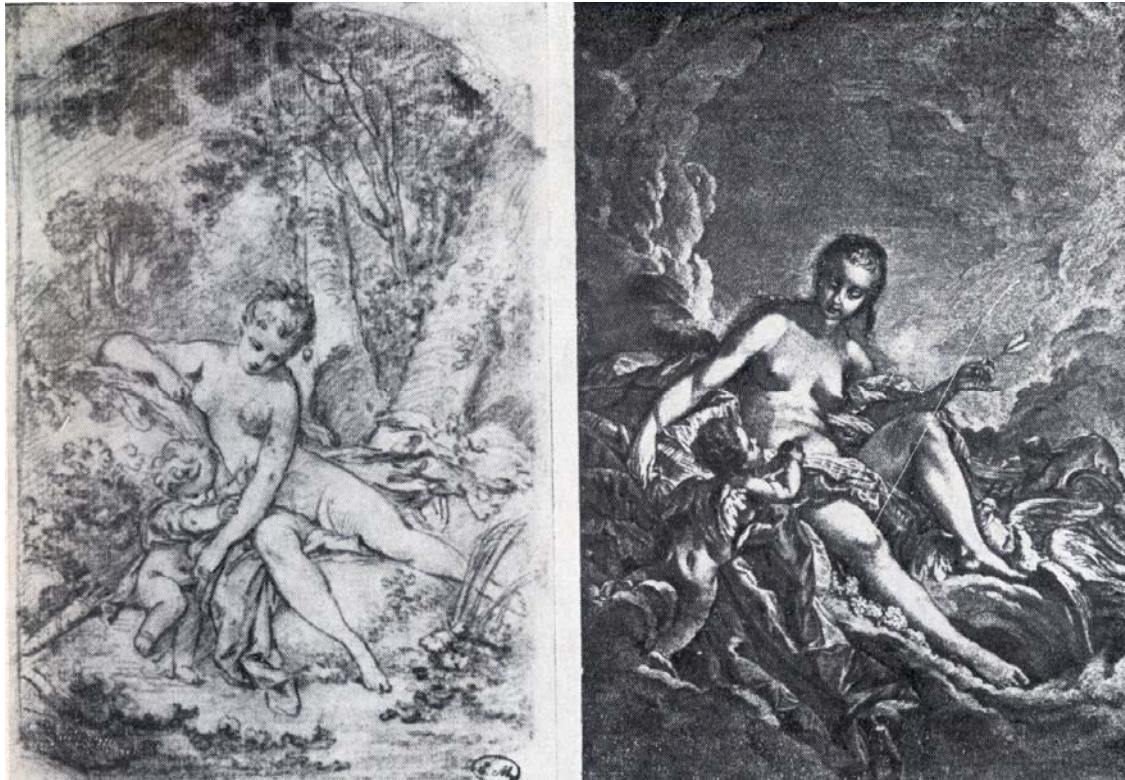
1. Ж. Жорж. Табакерка. 1757—1758 гг.

В своем произведении мастер умело сочетает элементы стиля рококо с классическими. Красивая, безукоризненно отполированная поверхность, строгость пирамидальных композиций боковых частей, четкие очертания медальона придают произведению величавую сдержанность. В то же время, отдавая дань многоцветности, свойственной стилю рококо, Жорж применяет изящные накладные веточки цветного золота лимонного оттенка, красиво сочетающиеся с червонным золотом табакерки.

Мастер композиционными и техническими средствами особо выделил портрет на крышке, сохранив при этом единство и органичность декора (илл. 6). Прекрасное владение приемами чеканки позволило создать постепенный переход от плоского мелкомасштабного изображения на дне к высокочеканному рельефному портрету на крышке. Также виртуозно он использовал возможности художественных стилей. Изображение на дне табакерки приближается по манере исполнения к гравированному и мягкими линиями, красиво очерчивающими контуры предметов и фигур, отвечает стилю рококо; в аллегориях же более рельефной чеканки на стенках табакерки чувствуется переходный стиль от рококо к классицизму. Крышка табакерки уже несомненно относится к классицизму. Характер обрамления композиций Жорж также связывает с их стилистическими особенностями. Так, растительная гирлянда на



2-3. Ж. Жорж. Табакерка. 1757-1758 гг. Композиция передней стенки и дна



4. Ф. Буше. Венера, утешающая Амура. Рисунок. 40-е гг. XVIII в.
5. Ф. Буше. Пробуждающийся Амур. 1747 г.

классической крышке строже и симметричнее, чем такая же гирлянда в рокайльной композиции на дне табакерки.

Портрет выделен не только рельефом, но и размерами и самой формой. Он помещен на овальной крышке. Тем самым мастеру удалось избежать тяжеловесности в облике портретируемой, характерной для аналогичного изображения на круглой крышке табакерки И. Позье, и гармонично сочетать изображение с плоскостью крышки. Облик императрицы торжествен и величествен. Тщательно выписаны черты пухлого миловидного лица, уголок рта приподнят в улыбке.

Ближайшей аналогией портрету является погрудное изображение Елизаветы Петровны на фарфоровой вазе мейсенской работы 1744 г. из серии «Семь планет», находящейся в Эрмитаже. Дата создания вазы позволяет ограничить поиски прототипа нашему изображению 40-ми гг. XVIII в. В этих поисках наше внимание особенно привлек французский художник Луи (Людовик) Каравак (1716—1752 гг.) как наиболее значительный придворный мастер, работавший в это время¹¹.

В 1742 г. Караваку был поручен грандиозный заказ: четырнадцать портретов императрицы для русских министров при иностранных дво-



6. Ж. Жорж. Табакерка. 1757—1758 гг.

Портрет императрицы Елизаветы Петровны.

рах¹². В дневнике докладов Комиссии иностранных дел от 12 сентября 1746 г. отмечается: «Ея императорскому величеству всенижайше представляется... хотя придворному малеру Караваку, по учиненной с ним ряде, уж третий год тому назад половина денег за изготовляемые ея императорского величества портреты для обретающихся при иностранных дворах российско-императорских министров уплачена, но от него однако же еще ни одного не получено»¹³.

К 1746 г. Каравак исполнил лишь четыре портрета и с поколенного портрета в профиль в 1744 г. сделал рисунок пером для медали¹⁴.

С него шведским медальером Иоганном Карлом Гедлингером был исполнен большой односторонний медальон с погрудным изображением императрицы (илл. 7)¹⁵. Об этом свидетельствует письмо барона Черкасова кабинет-секретарю Л. И. Бахиреву от 20 февраля 1744 г.: «По получении сего объявить имянной указ ея императорского величества живописцу Караваку, чтобы он с того портрета, который он, Кара-

7. И.К. Гедлингер. Медальон с изображением императрицы Елизаветы Петровны. 1746 г.

8. И.К. Гедлингер. Медальон с изображением графа Горна. 1720 г.



вак, писал с самой ея императорского величества профилем, срисовал пером на бумаге портрет ея величества, правую сторону имеющей, и как оный готов будет, то имеет отдать оной обретающемуся в С-Петербурге купцу Кину, который имеет характер пруссака консула, а оный Кин имеет ордер от д. т. с. и лейбмедикуса ея императорского величества г. Лестока, отправить оный портрет в Стокгольм к медальеру Эдлингеру для делатя штемпелей к медалям для ея императорского величества»¹⁶. С этого медальона было сделано 2 штемпеля с подписью Гедлингера, использованные для медалей на вступление Елизаветы Петровны на престол и на ее кончину¹⁷. Несколько идеализировав портретируемую, художник правильно передает ее облик. Мастер стиля рококо, он любит легкую игру изменчивых, ускользящих эмоций.

Медаль не просто воспроизводила произведение Каравака, но передавала непосредственные впечатления медальера, который в 1735 — 1737 гг. находился в России. На это указывает живость самого изображения. Портрет исполнен в манере, присущей многим произведениям Гедлингера (илл. 8), для которых характерно ощущение движения, переданное деталями костюма, завитками волос, складками одежды¹⁸. Повышая рельеф, медальер стремится преодолеть плоскостной характер, присущий медалям начала XVIII в. Исследователь русского медальерного искусства Е.С. Щукина отмечает, что творчество Гедлингера ускорило переход к объемно-пластическому решению медалей, его Произведения открыли богатые возможности микроскульптуры¹⁹.

Ювелир Жорж блестяще, до мельчайших деталей, повторил изображение с медали, сохранил ее скульптурный характер и органически вписал портрет в свое произведение.

На основании упоминания о происхождении табакерки из собрания Шереметевых естественно было предположить, что ее заказывал кто-то из этого рода. Тем более, что в официальных государственных документах эта табакерка не числится. Не упоминается она и среди подарков, которые привез с собой в Россию французский посол Лопиталь. Однако и материалы архива Шереметева пока не дают ответа на этот вопрос.

Объединение в одно художественное произведение работ таких выдающихся мастеров, как ювелира Жана Жоржа, медальера Иоганна Карла Гедлингера, художника Франсуа Буше, сделало золотую чеканную табакерку значительным явлением французского ювелирного искусства середины XVIII в.

1. Музеи Кремля, № 17157 ОП.

2. А.А. Прахов. Альбом исторической выставки предметов искусства 1904 года. СПб., 1907, стр. 208, рис. 90.

3. М. Rosenberg. Der Goldschmiede Merkzeichen. В., 1928, б. IV, S. 252, N 6386.

4. Жан Жорж — парижский серебряник и ювелир. Мастерская Жоржа была одним из богатых и значительных предприятий. В списке предметов, подлежащих распродаже после его смерти, составленном вдовой Жоржа и его учеником Болье, упоминаются мебель, осветительные приборы, ковры, часы, табакерки, мушечницы, конфетницы, цепочки, печати и прочие предметы роскоши из золота с драгоценными камнями и эмалью. Среди известных в настоящее время произведений Жоржа преобладают

табакерки из черепахи, фарфора, золота с многоцветной эмалью, гравировкой, гильоши-ровкой, бриллиантами и изумрудами, исполненные в стиле рококо, классицизма и переходном от рококо к классицизму. Мастерская процветала и после смерти мастера (8 июля 1765 г.). В списке корпорации парижских серебряников-ювелиров за 1778 г. по-прежнему упоминается «Торговый дом вдовы Жорж, Болье и Жюсне», главную роль в котором играл единственный ученик и преемник Жоржа—Болье. (Н. Nocq. Les poncons de Paris. P. 1928, t. 11, p. 234—235).

5. Музеи Кремля, № 18999 ОП.

6. A. Kenneth Snowman. Einghteenth Century Gold Bozes of Europe. Lnd, 1966, tabl. 613; The Art of the Goldsmith the jeweler. A la vielle Russie. New York, nov. 1966, p. 40, N 74.

7. Черновой список движимости, входящей в состав заповедного имения Шереметева Сергея Дмитриевича. (ЦГАДА, ф. 1287, оп. 1, ед. хр. 3750, гр. № 2, л. 32).

8. Каталог выставки «Франсуа Буше». Л., 1970, № 26.

9. Там же, № 20.

10. Там же, № 3.

11. Луи (Людовик) Каравак — французский живописец. Родился в Марселе в конце XVII в., умер в Петербурге 9 июля 1754 г. Поступил на русскую службу в 1716 г. во время пребывания посланников Петра I Ф. Лефорта и Н. Зотова в Париже с целью вербовки для России художников и мастеров. Работал при дворах Петра I, Анны Ивановны, Елизаветы Петровны. — «Исторический вестник», 11882, т. 8, стр. 139—148.

12. В дневнике докладов М.Л. Воронцова имеется такая запись: «По ученному докладу о посылке ко всем при иностранных дворах министрам ея императорского величества большого стоячаго портрета, ея императорское величество указать соизволила оные портреты через Каравака сделать и к министрам послать». Переписка барона Черкасова с кабинет-секретарем Л.И. Бахиревым свидетельствует, что «1744 февраля 16-го, императрица приказала прислать в Москву три портрета ея величества: один, написанный по колени, и один — весь стоящий, написанный живописцем Караваком из числа тех портретов (во весь рост), которые ему приказано написать для всех министров наших при чужестранных дворах, всего 14 портретов». (См. Н.П. Собко. Французские художники в России XVIII века. Живописец Людовик Каравак (1716—1752); Дополнительные сведения о живописце Людовике Караваке.—«Исторический вестник», 1882, т. 8, стр. 145, а также Архив кн. Воронцова. М., 1872, ч. IV. стр. 204).

13. Н. П. Собко. Указ. соч., т. 8, стр. 146; Архив кн. Воронцова. М., 1872, ч. VII, стр. 219.

14. А.А. Половцев. Русский биографический словарь. СПб., 1897, т. 6, стр. 484—485.

15. Иоганн Карл Гедлингер (1691—1771)—уроженец Швейцарии, большую часть жизни провел в Швеции, был наиболее известным медальером в Европе. Все произведения Гедлингера были опубликованы через пять лет после его смерти в монографии Н. Michel. L'oeuvre de chevalier Hedlinger. Basel. 1776. Первым учителем Гедлингера был французский медальер Филипп Ретье, представитель известной династии медальеров и мастеров серебряного дела. С 1735—1737 гг. Гедлингер работал в России. Вероятно, его первой работой была медаль в честь императрицы Анны Ивановны. Возвратившись в Швецию, он продолжал выполнять заказы русского двора. Работал также для польского, английского, прусского дворов, для римского папы. Помимо изготовления штемпелей, медалей и монет, Гедлингер занимался еще и резьбой печатей. (См. Е.С. Щукина. Медальерное искусство в России XVIII века. Л., 1962, стр. 51—55).

16. Н.П. Собко. Указ. соч., т. 8, стр. 145—146.

17. Н.П. Собко. Указ. соч., стр. 145; Ю. Иверсон. Словарь медальеров. СПб., 1874, кн. 4, стр. 13. Один из штемпелей находится в Эрмитаже. (RM № 1159), другой — в Историческом музее в Москве. Штемпель для обратной стороны медали не был выполнен. Имеется указание о наброске Гедлингера, на котором императрица изображалась в виде Дианы (См. Е.С. Щукина. Указ. соч., стр. 55; J. G. Burkhardt Johann. Karl Hedlinger Medailleur. Basel, 1872, S. 9).

18. В аналогичной манере исполнены медаль в честь А.И. Остермана и медали 1720 г. с изображением шведской королевы Ульрики Элеоноры, короля Фредерика, графа Горна. (Е.С. Щукина. Указ. соч., стр. 52, № 23. Michel. L'oeuvre... p. 11, tabl. XI, XIII).

19. Е.С. Щукина. Указ. соч., стр. 55.

Г. А. МАРКОВА
О ВЛИЯНИИ РИСУНКОВ И ГРАВЮР АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА
НА ФОРМЫ И ДЕКОР
НЕМЕЦКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЕРЕБРА

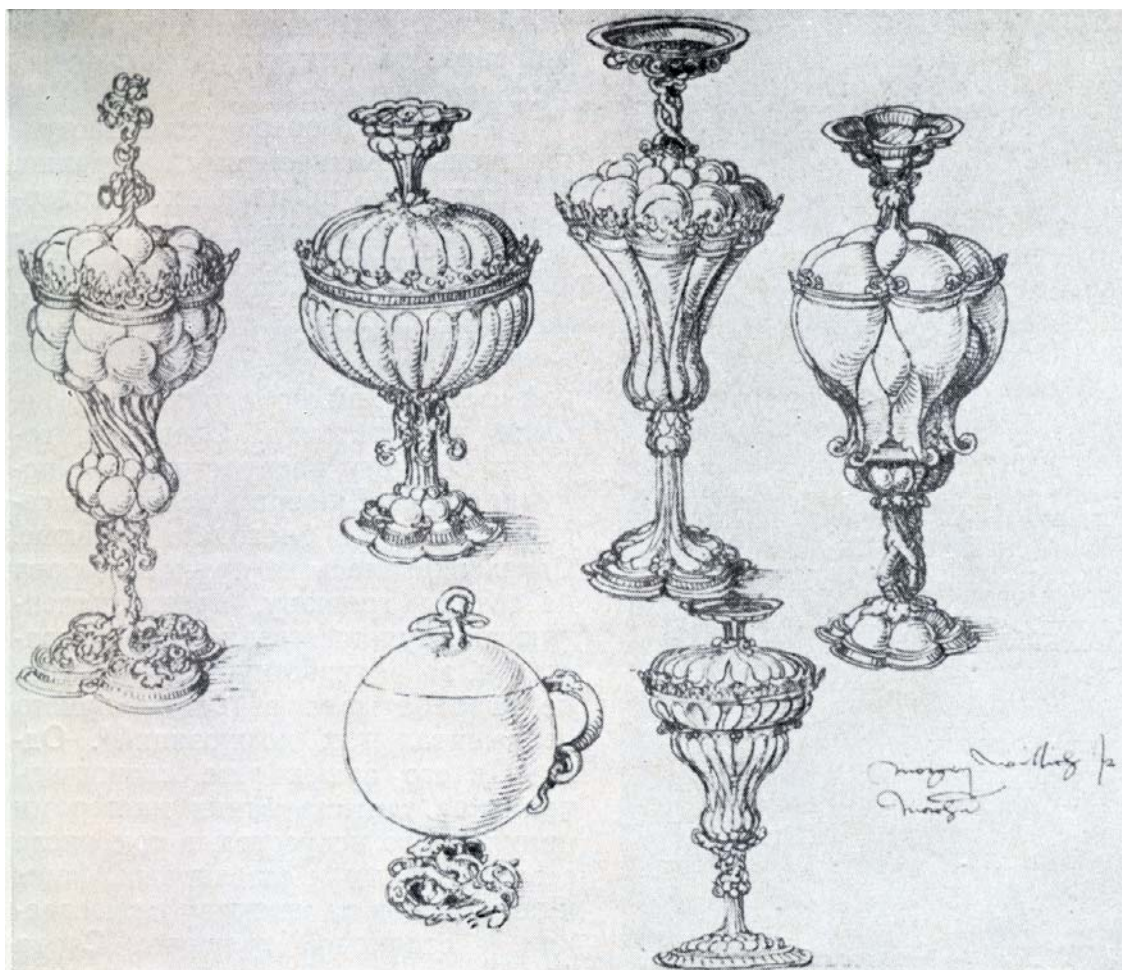
Живописец, гравер, рисовальщик, теоретик искусства, удивительно разносторонний художник — Дюрер одновременно работал во многих областях искусства. Его деятельность оказала решительное влияние на все художественное творчество и художественное производство Германии эпохи Возрождения. Существен вклад Альбрехта Дюрера в немецкое декоративное и прикладное искусство, в том числе в одну из главных его отраслей — золотое и серебряное дело.

Дюрер родился в семье нюрнбергского златокузнеца. Согласно традиции, учился у своего отца, мастера золотых дел. Это дало ему основательную школу ювелира и навсегда привило особое отношение к художественным бытовым вещам. Прекрасно понимая ювелирное дело, Дюрер всю свою жизнь уделял ему внимание. Драгоценные сосуды и ювелирные украшения в его живописных произведениях и гравюрах всегда любовно нарисованы и тщательно выписаны. Сохранилось довольно много дюреровских эскизов серебряных изделий и всевозможных ювелирных украшений. Это разнообразные кубки, вазы, чаши, настольные фонтаны, светильники, пряжки, подвески, пояса, кольца, аграфы¹.

Часть рисунков являлась подготовительными работами художника к гравюрным и живописным композициям, в которых использовались изображения названных нами различных предметов. Например, эскизы судов нужны были Дюреру для гравюр «Вавилонская блудница» (1498 г.), «Немезида» (или «Большая фортуна», около 1501 — 1502 гг.) и для гравюры и картины «Поклонение волхвов» (1504, 1511 гг.). Рисунок светильников предварял гравюру «Видение семи светильников» (1497 — 1498 гг.).

Впрочем, рисунки появлялись не только как штудии к живописным и графическим произведениям. Дюреру принадлежит немало эскизов модельных образцов для серебряников и ювелиров. В них интересны две особенности: первая — стремление художника отойти от готической традиции, дать новую трактовку формы и декора вещи; вторая состоит в том, что своими эскизами Дюрер впервые внес в мир абстрактных геометрических форм серебряных сосудов натуральные формы. Под пером Дюрера появились кубки с чашами в виде плода яблока, груши, тыквы; на его рисунках ножки сосудов обрели форму ствола дерева, обвитого лозой, ствола с пнем или толстым суком и особенно часто — двух переплетающихся стволов. Покрывающим стенки сосудов выпуклостям на его рисунках придан вид груш, гранатов и других плодов.

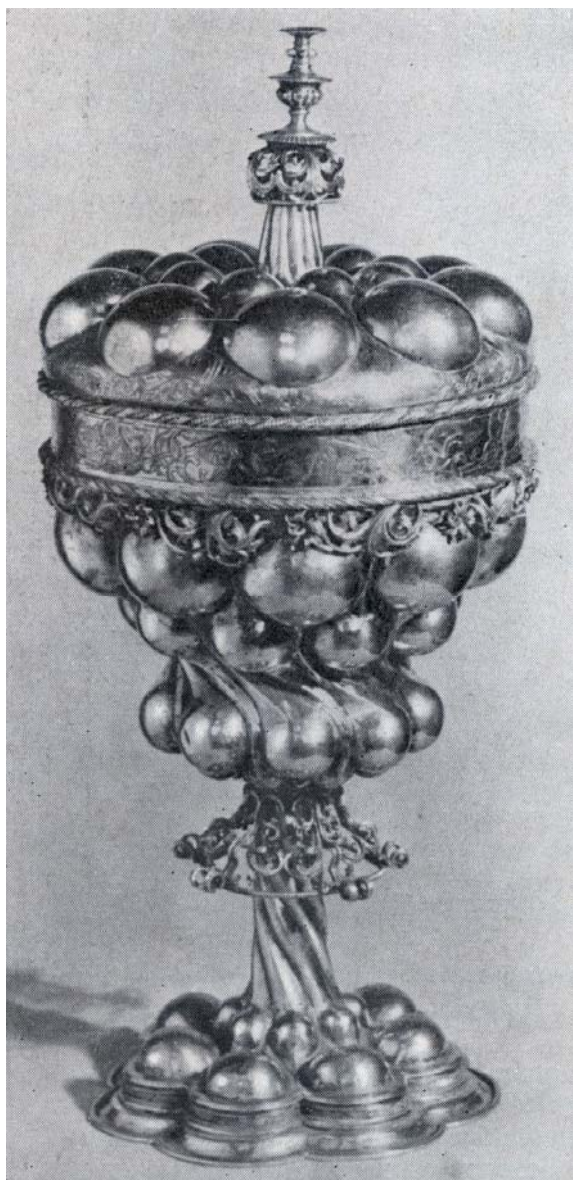
Некоторые из создаваемых Дюрером рисунков предназначались, вероятно, для его брата — Андреаса, бывшего мастером золотых дел; большинство же — для младшего современника и друга Дюрера, из-



1. А. Дюрер. Эскиз кубков из «Дрезденской книги набросков».

вестного нюрнбергского златокузнеца Людвиг Круга (1488/90— 1532 гг.). Считается, что именно для него был исполнен рисунок шести серебряных кубков в «Дрезденской книге набросков»². К этому рисунку относится запись на странице дневника Дюрера с рисунками указанных сосудов: «Завтра сделаю еще больше»³ (илл. 1). Из мастерской Круга вышли те сосуды, с которых в немецком золотом и серебряном деле началось утверждение форм и декоративных элементов, берущих свое начало в рисунках Дюрера. В музеях и частных собраниях известно около десятка кубков Людвиг Круга и его мастерской, исполненных или украшенных по рисункам и гравюрам Дюрера.

Наиболее известен так называемый «яблочный» кубок (Apfelpokal) в Германском национальном музее (Нюрнберг) и кубок с раковинными камнями в Музее прикладного искусства в Будапеште. Оружейная палата в прошлом тоже располагала прекрасным кубком работы Людвиг Круга⁴. Кубок в свое время был охарактеризован как «произведение



2. Кубок. Нюрнберг. До 1519 г.

искусства, находящееся в очень тесной связи с великим художником немецкого Возрождения»⁵.

Рисунки Дюрера были доступны очень ограниченному кругу лиц. Поэтому роль пропагандиста содержащихся в них новых форм и мотивов принадлежала, главным образом, выполненным по этим рисункам, изделиям мастерской Круга. Но при всей наглядной убедительности такой «вещественной» пропаганды, она была недостаточна. Очевидно, гораздо большее распространение получили идеи Дюрера в золотом и серебряном деле благодаря гравюре. Связь оказалась не прямой: Дюрер не создал гравюру, предназначенную для художественного производства и, за редчайшим исключением, не разрабатывал в гравюре чисто орнаментальных композиций⁶. Однако в его время уже сложилась практика заимствования мастерами' прикладного искусства, в том числе серебряниками и ювелирами, форм и орнаментов из книжной иллюстрации и станковой гравюры. Слава Дюрера побуждала многих ремесленников брать изображения с его листов за образец для новых форм и украшений своих изделий. Гравюры Дюрера расходились в большом количестве. Некоторые эстампы выпускались значительным тиражом самим автором. Им подражали, их копировали (даже в Италии), а уже в начале XVI в. появились подделки дюреровских гравюр (так, например, в 1502 г., вскоре после выхода в свет «Апокалипсиса», серия была скопирована и издана в Аугсбурге без монограммы). Позднее количество подделок достигло огромного числа⁷. После смерти Дюрера, в первой половине XVI в., на рынке продолжали появляться отпечатки с его оригинальных досок. Довольно

часто гравюры переиздавались и во второй половине XVI и XVII вв., благодаря чему они были широко известны и доступны серебряникам не только в его родном городе Нюрнберге, но и во всей Германии. К этим гравюрам на протяжении XVI и еще XVII столетий обращались златокузнецы разных немецких городов. Снова и снова появлялись кубки «дюреровского типа» и всевозможные предметы с гравированными, литыми и чеканными украшениями, целиком или частично заимствованными из графических работ художника.

В обширной коллекции немецкого серебра Оружейной палаты удалось выявить произведения, форма или элементы декора которых восходят к той или иной работе Дюрера, обнаруживают близость с его рисунком или гравюрой⁸. Степень ее в разных вещах различна.

В сплошь буклированном, позолоченном, с крышкой кубке на семилопастном основании⁹ нюрнбергской работы ранее 1519 г. неизвестного мастера (илл. 2) обнаруживается довольно большое сходство с кубками на рисунке шести сосудов из «Дрезденской книги набросков», а также с сосудом, изображенным Дюрером в руках стоящего волхва на гравюре «Поклонение волхвов» (1511 г.) и на предшествовавшей ей картине (1504 г.) того же названия¹⁰ (илл. 3). Сравнимые сосуды имеют глубокие, суживающиеся книзу чаши. На корпусе и основании они примерно одинаково разделаны рядами тесно расположенных, изменяющихся по величине выпуклостей. У сосудов сходные с рельефными долами ножки и многолопастные основания. Форму обогащает своеобразный мотив спирального движения, особенно полно выявлен-



3. А. Дюрер. Поклонение волхвов.
Деталь. 1511 г.



4. Двойной кубок. Нюрнберг.
Первая треть XVI в.

ный в чеканном кубке Оружейной палаты. Начавшееся легкой перевитью выпуклостей на ножке, движение это как бы переходит в корпус кубка и завершается в энергичном развороте косо положенных, остроконечных «языков»-выпуклостей в его средней части. (У кубка на картине и на рисунке характерная перевить есть только на чаше.)

Мотив спирали не раз встречается у Дюрера: он использован в формах отдельных подсвечников на гравюре «Видение семи светильников», некоторых кубков на рисунке «с шестью сосудами» и в кубке на эскизе (около 1510 г.) Британского музея. На тех же листах можно видеть в украшении предметов характерную колючую и кудрявую листву, то вьющуюся по подножию светильников, то венчающую чаши и крышки кубков. «Короны» из такой листвы на венце и на ножке имеет уже упоминавшийся кубок с картины «Поклонение волхвов», и именно украшения из длинных, изрезанных, кудряво вьющихся листьев придают нарядную завершенность облику кубка Оружейной палаты.

К сосудам дюреровского типа относятся еще несколько кубков коллекции, также обнаруживающих в форме, пропорциях, системе буклирования и украшениях известное сходство с различными рисунками Дюрера. Прежде всего, это — двойной кубок (илл. 4), исполненный, как и первый, в Нюрнберге анонимным мастером первой трети XVI в.¹¹. Среди его наиболее примечательных особенностей известный современный исследователь нюрнбергского серебра Генрих Кольхауссен выделил гравированный на венце узор, в котором повторяются парные, расходящиеся в стороны, рога изобилия и фигура пеликана с полурас-

крытыми крыльями. Эти изображения, по мнению ученого, родственны изображениям на рисунке Дюрера «Пеликан над рогами изобилия» (Британский музей)¹². На наш взгляд, в кубке следует отметить еще одну деталь — украшение из накладных чеканных акантовых листьев под дном чаши, напоминающее акантовый декор сосудов на одном из эскизов Дюрера (около 1520 г.) в Саксонской библиотеке Дрездена.

Думается, что акантовая орнаментация в графических композициях Дюрера (а ей принадлежит, например, очень заметная роль в «триумфальной» серии)¹³ способствовала утверждению этого мотива, почерпнутого из античного и ренессансного итальянского искусства, на немецкой почве. В среде нюрнбергских златокузнецов его популяризации безусловно содействовали работы Людвига Круга по рисункам Дюрера. В этом отношении примечателен кубок Л. Круга с акантовыми листьями на ножке (Художественно-исторический музей в Вене)¹⁴.

В следующей группе предметов, интересных своей связью с формами, разработанными Дюрером, заслуживают упоминания своеобразные кубки с чашами в виде груши или тыквы на ножках, выполненных то как древесный ствол, обвитый лозой, то как два переплетающихся ствола. Возникновение идеи таких сосудов исследователи обычно возводят к эскизам Дюрера, а один из самых ранних «грушевых» кубков усматривают в сосуде на листе «Большая фортуна» или «Немезида» (около 1501 — 1502 гг., илл. 5). Действительно, крылатая женщина на гравюре «Немезида» несет крупный красивый кубок с гладкой грушевидной чашей, покоящейся на ножке в



5. А. Дюрер. Немезида.
Деталь. 1501-1502 гг.



6. А. Дюрер. Вавилонская блудница.
Деталь. 1498 г.

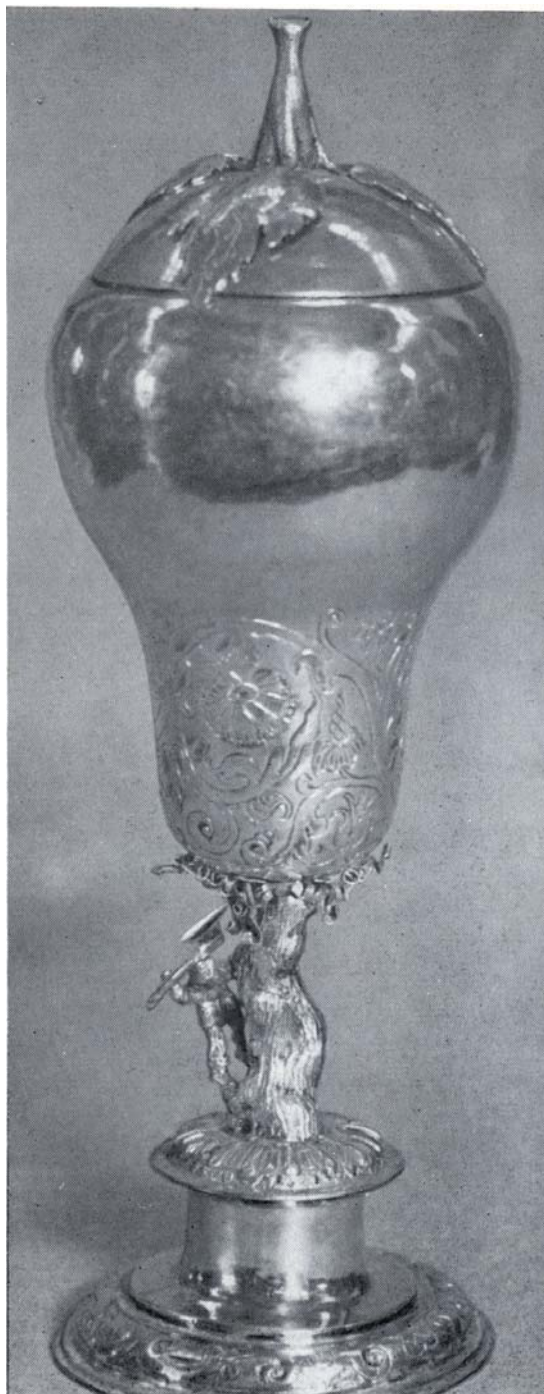
виде двух сплетающихся стволов. Давно замечено, что этот мотив перевитых стволов используется Дюрером довольно часто. Так, на рисунке с шестью кубками он встречается четыре раза, в эскизе из Британского музея — дважды¹⁵. Но до сих пор никто не обратил внимания на то, что расчеканенный выпуклостями грушевидный кубок в руках юной грешницы на гравюре «Вавилонская блудница» (1498 г.) тоже имеет ножку в виде двух сплетающихся стволов дерева (илл. 6).

В сосудах, по времени близких Дюреру (в первую очередь, в работах мастерской Круга) и следующих дюреровским образцам, как правило, воспроизводятся природные формы плодов. Для поздних кубков этого типа, второй половины XVI — начала XVII в., характерны абстрагированные, стилизованные варианты. Встречаются чрезмерно преуменьшенные или, напротив, преувеличенные по размерам кубки. В украшениях преобладают условные растительные элементы, симметричные орнаменты. К такого рода кубкам относятся несколько грушевых и тыквенных сосудов из собрания Оружейной палаты. Крупный (высота 44 см) серебряный, позолоченный, чеканный кубок грушевидной формы¹⁶, на высокой ножке, с крышкой, увенчанной литой фигуркой Меркурия, исполнен неизвестным немецким мастером в конце XVI—начале XVII в. Мотив груши использован здесь особенно полно — и в форме целого (чаша) и в «частностях» (декоративные элементы). Кубок украшают крупные чеканные выпуклости в виде груш; литые накладные черенки груш образуют своеобразный орнаментальный пояс на его корпусе. В большой «короне» на ножке кубка к длинным узким ли-

стям чертополоха добавлены цветы и груши. У сосуда есть близкая предметная аналогия — кубок императора Максимилиана (около 1510 г.) в Художественно-историческом музее Вены, имеющий такую же форму и богатый «грушевый декор»¹⁷.

В природе груши разных сортов имеют различную форму, разнятся по силуэту и кубки, повторяющие формы этих плодов. В коллекции есть кубок иного абриса, чем первый: миниатюрный, размером с обычную среднюю грушу (высота с крышкой — 12 см), серебряный, позолоченный, чеканный, на литой ножке в виде ствола с фигурой дровосека с топором¹⁸. Он сделан в Нюрнберге в середине — второй половине XVI в. и имеет клеймо типа «Hausmarke»¹⁹. Точно пригнанная по размеру, слегка выпуклая крышка придает цельность форме чаши. Ручка в виде черенка с листьями (на крышке) усиливает сходство кубка с плодом (илл. 7). В то же время орнамент, гравированный на блестящей полированной поверхности в низу чаши-груши, совершенно не связан со всей формой, копирующей живую природу.

При рассмотрении природных форм, использованных в рисунках и гравюрах Дюрера, хотелось бы обратить внимание на большую тыкву, изображенную на гравюре 1514 г. «Иероним в келье» (илл. 8), свисающую с потолка, как причудливая люстра. Форма ее без труда узнается в «тыквенных» кубках Оружейной палаты. Один из них - миниатюрный кубочек-тыква²⁰ (высота с крышкой - - 13 см), частично позолоченный, чеканный, на литой ножке, похожей на раздвоенный древесный ствол, обвитый тонкой лозой. Кубок выполнен в Нюрнберге маестром Францем Фишером (работал в



7. Кубок. Нюрнберг.
Вторая половина XVI в.



8. А. Дюрер. Иероним в келье. 1514 г.

1600—1653 гг.). Другой «тыквенный» кубок²¹ сделан в Аугсбурге; мастер — Генрих Винтерштайн (работал в 1583—1634 гг.). Эта вещь подчеркнута декоративная: кубок расчеканен ролльверк-орнаментом с пейзажами в картушах, украшен накладной розеткой из стилизованных листьев. Ножка его — литой сучковатый древесный ствол с птицей на ветке; рядом с деревом — крупная мужская фигура в немецком платье XVI в. Как правило, «тыквенные» сосуды имеют ножку-ствол, раздвоенный, перевитый, с небольшим отростком. Такой вариант встречается и в нескольких английских кубках (илл. 9) конца XVI — начала XVII в. из собрания Оружейной палаты²². Считается, что форма этих сосудов была завезена в Англию в XVI в. немецкими серебряниками-протестантами, спасавшимися на острове от контрреформации.

Форма «тыквенных» кубков неизменна в сосудах любых размеров. Поэтому очертания громадной тыквы легко угадываются в исполинских (более двух метров высотой) кубках нюрнбергского мастера Ганса Фрюинсфельда (работал в 1644—1674 гг.)²³.

Обращаясь к примерам использования немецкими златокузнецами творчества Дюрера на материале Оружейной палаты, необходимо вспомнить об украшении серебряного чеканного с литьем и гравировкой складного алтаря 1566 г. (илл. 10)²⁴. Еще в 1925 г. бывший директор Оружейной палаты Д.Д. Иванов определил, что на среднике складня (с оборотной стороны) неизвестный монограммист FR старательно скопировал гравюру Дюрера «Мария на дерновой скамье, кормящая младенца» (1503 г.)²⁵. Сцена передана точно. Опытный в своем ремесле



9. Кубок. Лондон. 1589-1590 гг.



10. Складень. Обратная сторона. Германия. 1566 г.

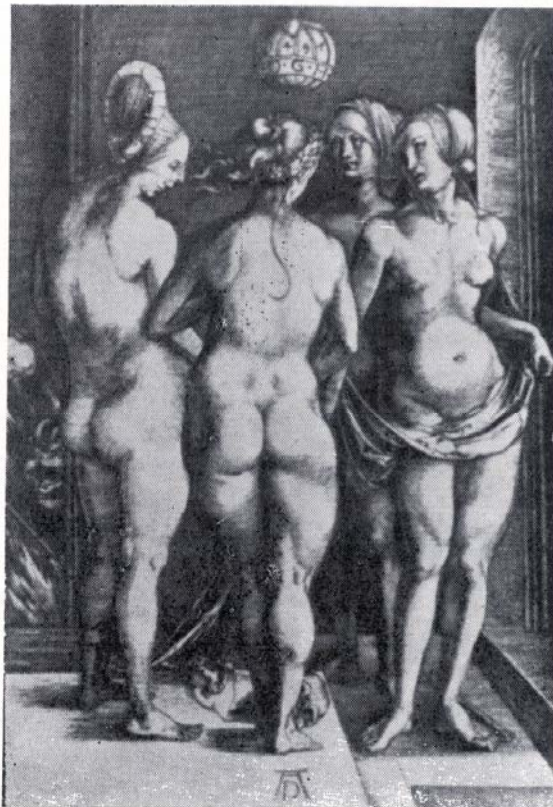
мастер цепко держался за все детали дюреровского рисунка, одновременно стараясь и в целом быть верным характеру оригинала: соблюсти верные натуре соотношения предметов, передать их объемность, глубину пространства. Правда, копия, на наш взгляд, лишена мягкой эмоциональности оригинала, его одухотворенности. Тем не менее это изображение — лучшее украшение триптиха.

И, наконец, последний и едва ли не самый интересный факт, недавно установленный: медальон по гравюре Дюрера «Четыре ведьмы». Серебряный, позолоченный, литой медальон (диаметром 3,5 см, илл. 11) вделан в основание ренессансного кубка ²⁶ нюрнбергского мастера Вольфа Рихеля (работал в 1541—1548 гг.). В Описи Оружейной палаты XIX в. о медальоне сказано: «снизу поддона вставлена круглая бляха с чеканным изображением суда Париса»²⁷. Такое же определение медальона повторил Марк Розенберг в своем справочнике клейм ²⁸. На протяжении многих лет кубок никто не изучал. При внимательном же рассмотрении выявилась ошибка в определении сюжета. Нет сомнения, что медальон выполнен по гравюре Дюрера «Четыре ведьмы» (илл. 12)²⁹.

Поле круглого медальона, как и лист гравюры, заполняют четыре стоящие обнаженные женские фигуры. Композиция воспроизведена мастером в мельчайших подробностях. При переводе в уменьшенный



11. Медальон в основании кубка.
Нюрнберг. 1541—1548 гг.



12. А. Дюрер. Четыре ведьмы. 1497 г.

круглый формат не утрачена ни одна деталь (адское пламя, дьявольская маска в щели приоткрытой двери слева, череп и кость ноги между ступнями женщин, шар, висящий над их головами). Изображение следует оригиналу не только в деталях, но и передает сам дух его. В медальоне, как и в гравюре Дюрера, три передние фигуры навеяны античным мотивом трех граций. Однако они менее каноничны в воплощении идеала женской красоты. Дюрера интересовали характерные формы. Выявление структуры мускулов и скелета занимало его едва ли не более, чем обрисовка мягких округлостей полного женского тела. К сожалению, пока не представляется возможным достоверно, кем, когда и каким образом гравюра Дюрера была переведена в серебряную плакетку-медальон. Неизвестны также специальный рисунок и рельеф-форма, с которой сделана отливка.

Считается, что Дюрер по своим рисункам исполнял модели для металлических и гипсовых отливок, изготовлял плакетки³⁰. Однако сам по себе этот факт еще не является достаточным основанием для предположения авторства Дюрера в медальоне «Четыре ведьмы». С другой стороны, кубок Оружейной палаты — пока единственная известная нам работа мастера Вольфа Рихеля. Кубок без колебаний можно отнести к лучшим образцам нюрнбергских ренессансных сосудов. Но был ли В. Рихель исполнителем медальона, установить не удастся. Вопрос об авторстве медальона-плакетки пока остается открытым.

Выявление примеров влияния рисунков и гравюр Дюрера на форму и декор произведений златокузнецов в собрании Оружейной палаты, по нашему мнению, представляет значительный интерес. Более полно и всесторонне изучается коллекция, раскрывается взаимодействие немецкого золотого и серебряного дела с изобразительным искусством Германии в эпоху Возрождения. Подтверждаются актуальность творческого наследия Дюрера и многообразный характер использования его немецкими мастерами золотого дела.

1. Рисунки хранятся в *Sächsische Landesbibliothek* (Дрезден), в Британском музее (Лондон), в «Альбертине» (Вена), многие опубликованы (см.: *Der Stil. „Rustique“ von E. Kris. — Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. Bd. I. Wien 1926; H. Kohlhäuser. Nürnberg Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Durerzeit. Nürnberg, 1968*).

2. *Das Dresdener Skizzenbuch. Blatt 193. Sächsische Landesbibliothek, Dresden. — Deutsche Kunst der Durer-Zeit. Dresden, 1971, N 175.*

3. Подробнее см.: *O.v. Falke. Silberarbeiten von Ludwig Krug. — „Pantheon“, N 6, München, 1933, S. 189—192, а также E. Kris, H. Kohlhäuser. Указ. соч.*

4. Кубок выдан в Антиквариат в 1933 г.; дальнейшая судьба его неизвестна.

5. Д.Д. Иванов. Германское искусство эпохи Возрождения в быте древней Руси. (По нескольким предметам Оружейной палаты.) — «Сборник Оружейной палаты», М., 1925, стр. 95.

6. Исключением являются гравюры, известные под названием «Большие узлы», 1505—1507 гг.

7. Г.С. Кислых. *Albrecht Durer. Каталог выставки к 500-летию со дня рождения. М., 1971, стр. 15.*

8. Определения сделаны впервые. Исключение составляют двойной кубок и алтарный складень. (Музеи Кремля, № 1064—1065 ОП, № 16021 ОП).

9. Музеи Кремля. № 10860 ОП. Подробнее см.: Н. Rosenberg. Der Goldschmiede Merkzeichen, 3 Auflage, Bd. 3, Fg. a/M. 1925. N 3687, далее — R³. Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1969, табл. 143; Г. Маркова. Нюрнбергское серебро в Оружейной палате Московского Кремля. Каталог.— АМК.

10. А. Дюрер. Поклонение волхвов. 1504 г. Флоренция. Галерея Уффици. Небезынтересно отметить, что в руках волхва-мавра на картине изображен тот же кубок (в виде яблока со свернувшейся в кольцо змеей на крышке), который был повторен позже Дюрером на рисунке с шестью сосудами и послужил образцом для Людвиг Круга при исполнении им своего Arfelpokal (около 1520 г.).

11. Описание Московской Оружейной палаты. М., 1884—1893 гг. № 1064—1065; R³ № 3687; Каталог выставки в честь 500-летия А. Дюрера „Kunsth Handwerk der Dflrerzeit und der deutschen Renaissance". Brl., 1971, S. 107, Abb. 42.

12. Н. Kohlhaussen. Указ. соч., Abb. 518.

13. Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians 1512—1515; Der grofie Triumphwagen, um 1517/18; der kleine Triumphwagen, um 1518.

14. См.: Otto von Falke. Silberarbeiten von Ludwig Krug.—„Pantheon", N 6, Munchen, 1933, S. 190, Abb. I; Н. Kohlhaussen. Указ. соч., Kat. Nr. 413, Abb. 569.

15. O.v. Falke. Kat. Nr. Указ. соч., стр. 189—191.

16. Музеи Кремля, № 1069 ОП.

17. Birnpokal fur Kaiser Maximilian, um 1510, опубликован: K o h l h a u s s e n . Указ. соч., Kat. Nr. 388.

18. Совершенно такую же форму имеет украшение в виде груши с сидящим на ней верхом путти па крышке стакана работы Л. Круга (в частном собрании в Мюнхене). Опубликован: O.v. Falke. Указ. соч., стр. 190.

19. В свое время М. Розенберг ошибочно расшифровал клеймо мастера как принадлежащее Риттеру I (См. R³, № 3880 W). Однако начертание клейма на вещи заметно отличается от приведенного в справочнике Розенберга. Клеймо следует отнести к типу „Hausmarke".

20. Музеи Кремля, № 1145 ОП.

21. Музеи Кремля, № 1140 ОП.

22. Кубки 1604—1605 гг. Музеи Кремля, №№ 1136, 1137, 1139, 10939 ОП (Т. Г. Гольдберг. Из посольских даров XVI—XVII вв. Английское серебро.— Государственная Оружейная палата Московского Кремля, М., 1954, стр. 458, 474—475, рис. 14, 15).

23. Описание Московской Оружейной палаты. М., 1884—1893 гг., № 849, 850.

24. Музеи Кремля, № 16012 ОП.

25. Д.Д. Иванов. Указ. соч., стр. 90.

26. Музеи Кремля, № 1053 ОП.

27. Описание..., № 1053.

28. R³ № 3854 „In Fuss. Urteil des Paris".

29. „Die vier Hexen". Гравюра резцом (190X133 мм) с монограммой и датой—1497 г.

30. Имеются в виду каменный рельеф — стоящая обнаженная (вид со спины) 1509 г. (Метрополитен-музей в НьюЙорке) по рисунку Дюрера 1506 г. (Берлин, Гравюрный кабинет) и бронзовый медальон с головой Лукреции 1508 г. (Берлин, Мюнц-кабинет) по утраченной модели с рисунка того же года (Вена, Альбертина). См.: Otto von Falke. Diirers Steinrelief von 1509 mit dem Frauenakt.—„Pantheon", N 10, Munchen, 1936, S. 330—333, а также каталог „Deutsche Kunst der Durer-Zeit", Dresden, 1971, NN 588—591.

В настоящей статье предлагаются некоторые уточнения атрибуции одной из карет XVIII в. собрания Государственной Оружейной палаты (илл. 1) ¹.

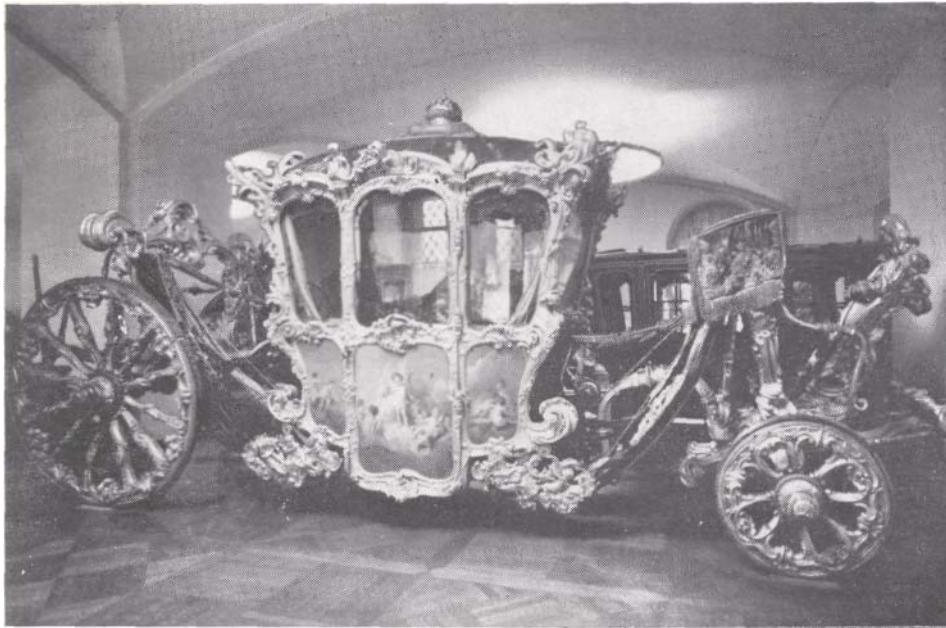
Большая художественная ценность этого произведения не раз отмечалась исследователями. Экипаж был опубликован в работах А. Вельмана, Д. Роша, Р. Вакерпагеля. Швейцарский исследователь искусства экипажного дела Р. Вакерпагель считал его одним из лучших образцов экипажей стиля рококо и относил к 40-м гг. XVIII столетия ². А. Вельман датировал экипаж 1742 г., ошибочно связывая его исполнение и появление в России с коронацией императрицы Елизаветы Петровны ³, и ссылаясь при этом на гравюру Г. Качалова ⁴, изданную в 1744 г. Однако на ней изображена другая карета, так же хранящаяся в Оружейной палате ⁵ (илл. 2). Французский искусствовед Д. Рош ⁶ определял экипаж 1757 г. на основании документов из архива М.И. Воронцова ⁷, где упоминается карета, заказанная графом К.Г. Разумовским для Елизаветы Петровны. Эта атрибуция повторяется во всех популярных изданиях о Московском Кремле.

В Центральном государственном архиве древних актов хранится документ «Об отправлении в С-Петербург кареты, подвезенной Ея Императорскому Величеству от Малороссийского Гетмана Графа Кирилы Григорьевича Разумовского в 1754 году» ⁸. Первая часть документа содержит подробное описание, полностью совпадающее с нашей каретой ⁹. Вторая часть документа — «Наказ из С-Петербурга в Московскую Конюшенную канцеляцию», датирован 27 октября 1754 г. Он свидетельствует о том, что экипаж в то время находился в Москве ¹⁰, следовательно, исполнен он был раньше октября 1754 г. Этот же документ подтверждает принадлежность экипажа императрице Елизавете Петровне ¹¹ и имя дарителя ¹² гетмана Украины К. Г. Разумовского ¹³.

В Описи входящих бумаг Московской Оружейной палаты 1830— 1883 гг. ¹⁴ экипаж записан как «парижский 1754 года».

Есть основания предположить, что карета могла быть выполнена по эскизу французского архитектора Николая Пино ¹⁵, который с 1716 по 1727 г. работал в России. Позднее, во Франции, он охотно выполнял русские заказы ¹⁶. О том, что Н. Пино создавал эскизы экипажей, имеется указание Д. Роша: «...в октябре 1725 года Пино работал в зале петергофского Эрмитажа резную коляску...» ¹⁷.

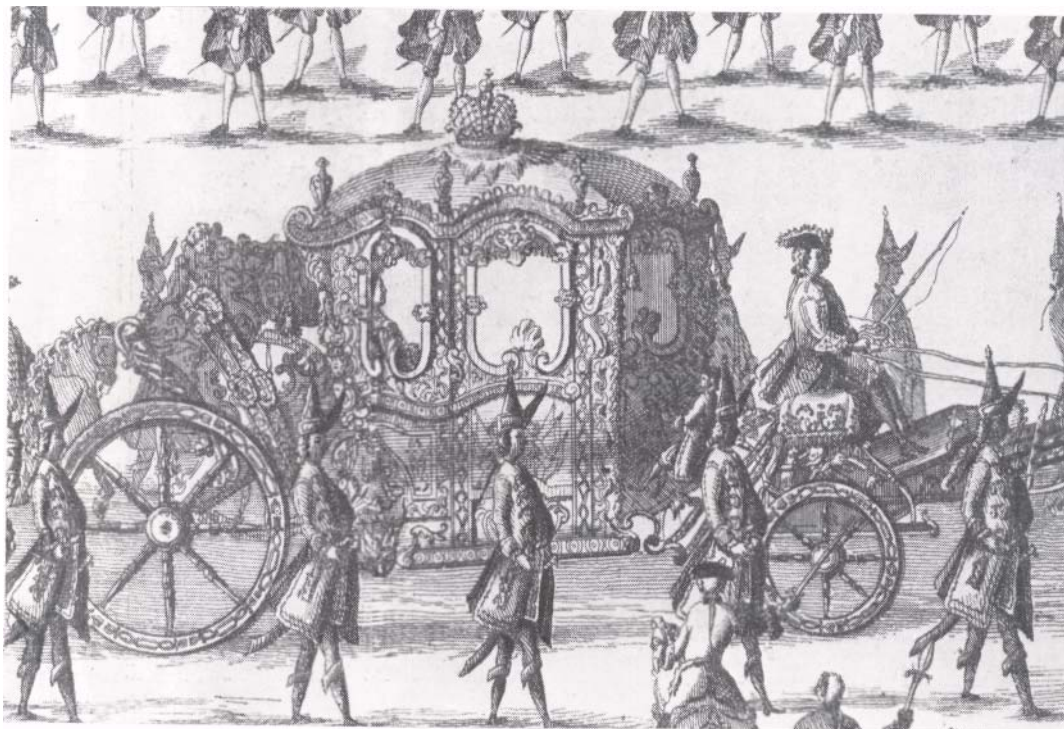
Предположение о том, что автором проекта экипажа Оружейной палаты был Н. Пино, подтверждается также сравнением этого экипажа с работами Пино 20-х, 30-х ¹⁸ и 50-х гг. Для аналогии следует привлечь эскиз Н. Пино кареты 1725 г ¹⁹ и хранящуюся в Вене карету курфюрста Иосифа Венцеля Лихтенштейна 1737 г. (илл. 3), выполненную по проекту Н. Пино ²⁰. При сравнении их с нашей каретой видны сходство в рисунке кузова и передка, в расположении деталей, идентичность некото-



И. А. Дрилеросс. Карета. 1754 г.

рых мотивов орнамента - картушей на окнах и дверях; раковин и завитков, завершающих нижнюю часть боковых стенок. При сопоставлении кареты Оружейной палаты с эскизами архитектурных деталей (илл. 4) и мебели, созданных Н. Пино, обнаруживается та же манера. Но, в отличие от экипажа нашего собрания, у изображенного на них резного декора нет такого высокого рельефа. Это можно объяснить тем, что относятся они к более раннему периоду (1720—1730 гг.). По форме и контурам орнаментального декора карета напоминает также выполненный Н. Пино эскиз стеного панно второй четверти XVIII в.²¹ Таким образом, характер оформления экипажа Оружейной палаты близок ряду работ Н. Пино разных лет. Но самое большое его сходство наблюдается с орнаментацией кареты работы 1737 г.²²

Автор проекта, учитывая парадное назначение экипажа, желая придать ему как можно больше пышности, довел до максимума его размеры и уделил особое внимание декору, в котором выделяется резьба по дереву. Резной орнамент состоит из асимметричных крупных завитков, раковин и цветов, расположенных в определенной согласованности и подчиненных общей композиции. Причудливо изогнутые линии создают иллюзию морской волны. Объединенные мастером в единое целое ритмично круглящиеся завитки, раковины, плавно изогнутые стебли цветов сочетаются с силуэтом экипажа и придают ему пластическую законченность.

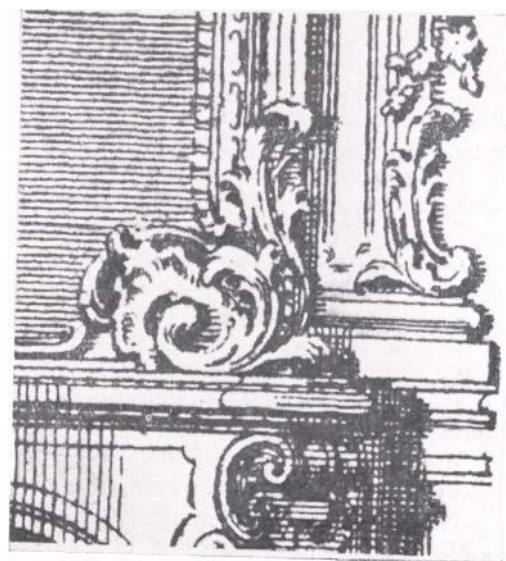
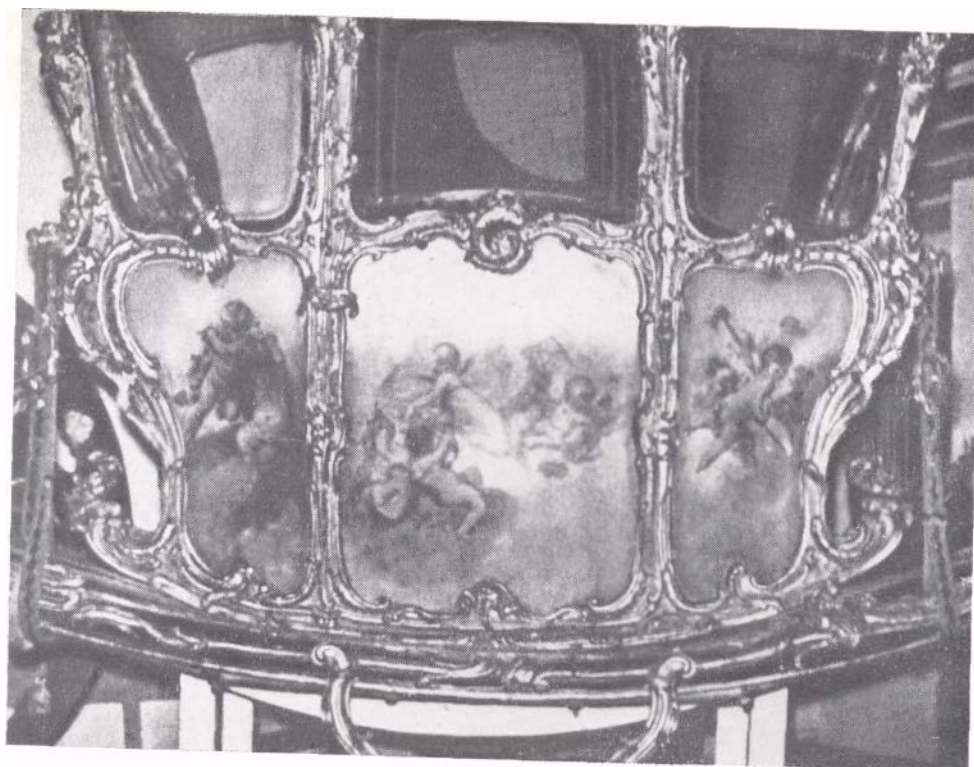


2. Г. Качалов. Въезд императрицы Елизаветы Петровны в Кремль на коронацию. Деталь. 1744 г.

Декоративной резьбой прикрыты все конструктивные части кареты: швы на спусках, наличники дверных проемов.

Резьба выполнена крупными, четкими срезами. Мелкий узор почти отсутствует. В декорировке парижских карет того же времени появилась более мелкая резьба со сложным переплетающимся узором. Следовательно, экипаж выполнен не в парижской манере. Вполне возможно, что оформление кареты было сделано сообразно вкусу русского заказчика. В России в это время стиль рококо входит в пору своего расцвета.

Основное богатство резного декора сосредоточено в верхней части экипажа, благодаря чему высокий рельеф хорошо воспринимается с любой точки зрения. Резьба покрыта позолотой. Игра света на позолоченной поверхности, сочетание матового и блестящего золота усиливают эффектность экипажа. Материалом для резного декора избран клен, мягкость, пористость которого мастер искусно использовал для создания сложного, словно вылепленного, пластичного узора. Здесь сказалось большое мастерство исполнителя, клен труден в обработке, малейшее неверное движение резца оставляет на нем след.



3. Н. Пино. Карета.
Деталь. 1737 г.
4. Н. Пино. Эскиз
архитектурной детали.



5. А. Дрилеросс. Карета. 1754 г. Бронзовая деталь.

На основании публикации Д. Роша исполнителем экипажа²³ считался французский мастер Бурнигаль. Д. Рош писал: «В 1757 году комиссионер канцлера М. И. Воронцова, Дуглас, заказал у седельного парижского мастера Бурнигалья по просьбе К. Г. Разумовского экипаж для императрицы Елизаветы. От русского посла он получил на расходы по изготовлению экипажа 15 тыс. ливров»²⁴.

Однако на передней и задней стенках экипажа нами обнаружено клеймо «A Drilerosse». Такие клейма обычно ставились исполнителями, что дает основание считать создателем экипажа А. Дрилеросса, а не Бурнигалья. В существующих публикациях мы не нашли никаких данных об А. Дрилероссе. Таким образом, в научный оборот вводится еще одно имя мастера-каретника XVIII в. Возможно, что Бурнигаль был посредником при этой покупке.

В художественном оформлении экипажа немалое место занимает бронза (илл. 5). Бронзовые украшения, исполненные отдельными законченными композициями, органично входят в общий декор кареты. Чеканные и литые профилированные накладки на задней стенке экипажа сделаны в виде рокайльных завитков, цветов и изогнутых веток. Пряжки на ремнях и ручки украшены такими же рокайльными завитками. Головки винтов и стыки скрыты мелкими цветами, рассыпанными по волнам. Рессоры прикрыты бронзовыми рельефными пластинами с чеканным узо-



6. А. Дрилеросс. Карета. 1754 Живопись Ф. Буше.

ром, изображающим путти, играющих среди волн и цветов. Фигурки путти даны в движении, нет скованности и условности, проработка цветов довольно детальная. Все украшения отличаются большой пластичностью.

К сожалению, на бронзовых деталях не имеется клейм, определяющих имя их исполнителя²⁵. До настоящего времени нам не удалось найти и прямых аналогий. Тем не менее изучение работ «королевского скульптора, чеканщика и позолотчика Филиппа Каффиери позволяет предположить, что бронзовые украшения могли быть сделаны в его мастерской²⁶.

Хотя в литературе нам не встречалось указаний на то, что Филипп Каффиери является исполнителем бронзы для экипажей, тем не менее возможность выполнения украшений для экипажей в его мастерской вполне допустима. Заказ крупного вельможи для русской императрицы был почетен. Известно, например, что Пьер Луи (Pierre Louis) — скульптор, позолотчик и чеканщик двора Людовика XVI, чеканил бронзовые части для королевских экипажей²⁷. Выдающийся королевский скульптор и чеканщик Шарите (Charite) в 1770 г. также делал накладные украшения для карет²⁸.

Как замечают исследователи работ Филиппа Каффиери Ж. Жиффрей и П. Вейнер, «его произведения всегда закончены, хорошо прочеканены, мастерски позолочены. Завитки почти сплошь или в огромном ко-

личестве покрывают предмет. Чеканка или литье, в основном, высокого рельефа, сила которого в узоре распределена равномерно. Иногда в узор вводилась невысокая чеканка»²⁹. Накладные бронзовые украшения на экипаже вполне соответствуют стилю и манере Ф. Каффиери.

Плавные, волнообразные ритмы бронзовых украшений и резного по дереву орнамента сочетаются с характером живописи па карете (илл. 6). Каждая филенка экипажа напоминает живописное панно в сложном рокайльном обрамлении. Сюжеты — мифологические, представляющие аллегии войны и мира. Асимметрия, мягкость линий, обилие деталей, кокетливая грациозность движения фигурок путти, смелое и тонкое сопоставление красок характеризуют эту живопись. Фигурки путти очень выразительны. Они как бы излучают мягкий свет, отчего вся композиция кажется теплой и радостной. Колорит живописи выдержан в нежно-голубой и розовой гаммах. Хотя нежные пастельные тона и контрастируют с общим цветовым решением кареты (блеском золота и ярко-малиновой обивкой), но они придают экипажу определенную изысканность. Автором живописных композиций на карете, по мнению большинства исследователей, является Франсуа Буше.

Итак, можно сделать вывод, что карета из собрания Оружейной палаты была выполнена в Париже в 1754 г. мастером А. Дрилероссом, предположительно по рисунку Николая Пино, с использованием бронзовых украшений из мастерской Филиппа Каффиери. Расписал экипаж Франсуа Буше. Карета была подарена императрице Елизавете Петровне гетманом Украины Кириллом Григорьевичем Разумовским.

1. Музеи Кремля, № 9187 ОП.

2. R. W a s k e r n a g e l. Französische Kronnungswagen 1696—1825. Berlin, 1966, S.190.

3. А. Вельтман. Московская Оружейная палата. М., 1860, стр. 15.

4. Гравюра Григория Качалова в коронационном альбоме имп. Елизаветы Петровны.— «Гравюры. обстоятельное описание торжественных порядков благополучного восшествия в царственный град Москву и священного коронования ея августейшего имп. величества всепресветлейшая державшейшая великия государыня императрица Елизавета Петровна самодержца всероссийская». Имп. Академия Наук. СПб., 1744, стр. 20.

5. Музеи Кремля, № 9190 ОП.

6. Д. Рош. Мебель XVII, XVIII, нач. XIX века, хранящаяся во дворцах, императорских музеях и частных собраниях. Париж, 1913, стр. 19.

7. М.И. Воронцов (1714—1767 гг.)—граф, русский государственный и дипломатический деятель. С 1744 по 1758 г. — вице-канцлер, с 1758 г. — канцлер.

8. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 77, ед. хр. 34632, лл. 1—3.

9. «Подвезенная от гетмана кавалера и графа Кирилы Григорьевича Разумовского карета французская 4-х местная внутри убита, вверху, назад, наперед, по бокам и двери бархатом малиновым, по швам обложена шнуром золотным, внутри, впереди и позади вышита золотом, и вверху вокруг у подзору бахрама золотная, по бокам 4 ухвата шелковые по две петли, тесьма тканая золотная с кистями золотными, на местах две подушки со свесами того же бархату по швам обложены шнуром золотным, у свесов вокруг бахрама золотная, подушки и свесы подложены тафтою малиновую, в ней 7 стекол передние, два дверные, четыре оконные полированные с фацетами, при стеклах тесьма тканая золотная, в том числе при стеклах окон малые с кисточками, а придверных с кистями длинными золотными, по сторонам окон наперед занавески тафта-

новые малиновые, обложенные золотой бахромой, под ногами убита тем же бархатом, снаружи корпуса спуски, карнизы резные вызолочены золотом, корпус по заслонам расписан по голубой земле живописною работою разными красками резвящие амуры, по заднему заслону медные резные накладки, наверху подушка деревянная, на ней корона медная с золотом резная...» (ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 77, ед. хр. 34632, лл. 1, 54).

10. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 77, ед. хр. 34632, лл. 1—3.

11. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 77, ед. хр. 34632, л. 1.

12. Но не Алексея Григорьевича Разумовского, как утверждал И.Божерянов. См.: И. Божерянов. Культурно-исторический очерк жизни Санкт-Петербурга за два века. СПб., 1903, стр. 354.

13. К. Г. Разумовский — брат фаворита императрицы Елизаветы Петровны, граф, с 1750 г. — гетман Украины.

14. АМК, 1830—1836 гг., ед. хр. 34.

15. Николай Пино (1684—1754 гг.) — французский архитектор, скульптор.

16. Е. Бианзе. Биография Николая Пино. Париж, 1892, стр. 15.

17. Д. Рош. Рисунки Николая Пино, предназначенные для России. — «Старые годы», 1913, май, стр. 17.

18. Там же, стр. 16, 17.

19. Эскиз хранится в Эрмитаже (инв. № 30594). Опубликовано Д. Рошем. (Рисунки Н. Пино, предназначенные для России, стр. 17).

20. Находится в Историко-художественном музее г. Вены. Опубликовано Р. Вакернагелем R. Wackernagel. Указ, соч., S. 323, 380, Tab., XXI.

21. Т. Соколова. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1971, рис. 44.

22. Карета курфюрста Иосифа Венцеля Лихтенштейна (см. сноску 20).

23. Д. Рош. Мебель XVII, XVIII, нач. XIX века, т. 1, стр. 19.

24. Там же, стр. 19.

25. По мнению швейцарского антиквара Риа-Сегала Бамбергера, украшения на карете сделаны Жаком Каффиери (бронзовщик и скульптор, 1678—1755 гг., работал для всех королевских резиденций, подписывался одной фамилией). Один из знаков «С» на пластине, прикрывающей рессору, он считает сбитым клеймом Жака Каффиери. Нам же кажется, что это не что иное, как сбитый знак сборки деталей, который обозначался крестиком и черточкой, его иногда принимают за клеймо мастера. Среди опубликованных работ Жака Каффиери аналогий бронзовым украшениям на экипаже нами найдено не было.

26. Филипп Каффиери (1714—1774 гг.) — сын Жака Каффиери.

27. П. П. Вейнер. О бронзе. Петроград. 1923, стр. 41.

28. Там же, стр. 49.

29. Там же, стр. 49.

В. И. МАРКОВА
ГОБЕЛЕНЫ ИЗ СЕРИИ «ИСТОРИЯ ДОН КИХОТА» В СОБРАНИИ
ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ

В Оружейной палате хранится восемьдесят шпалерных ковров. Среди них шесть гобеленов — произведений Парижской мануфактуры королевской мебелировки, известной больше под названием Гобеленовой мануфактуры (по имени первого владельца помещений, где она находилась). В наши дни каждый гобелен — большая редкость, а наличие группы ковров из одной и той же серии еще более увеличивает их значимость. Принадлежащие Оружейной палате четыре гобелена XVIII в. из серии «История Дон Кихота» по картинам Шарля Антуана Куапеля (1694—1752 гг.) представляют значительный интерес. В XVIII столетии эта серия по декоративной выразительности, композиции, цвету, технике исполнения считалась лучшей среди всех произведений мануфактуры.

Гобелены из серии «История Дон Кихота», хранящиеся в Музеях Кремля, мало знакомы специалистам и любителям искусства. За исключением кратковременных выставок, на которых представлялись отдельные из них, ковры постоянно хранятся в фонде. Они были опубликованы Д.Д. Ивановым² и С.П. Бартеневым³, однако предметом изучения отечественного искусствоведения не стали. О значении этой серии в стилевой эволюции шпалер (правда, без указаний на памятники из собрания Оружейной палаты) говорит Н.Ю. Бирюкова в книге «Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков»⁴. Исследования французских и немецких специалистов о шпалерном ткачестве вообще и деятельности Парижской мануфактуры, в частности, содержащие сведения и об интересующих нас произведениях, на русский язык не переведены.

Мы постараемся уточнить историю создания и определить место ковров нашего собрания из серии «История Дон Кихота» среди других произведений Парижской Королевской мануфактуры.

Гобелены серии «История Дон Кихота», как и большинство произведений прикладного искусства, — плод коллективного труда. Но главная роль в их создании принадлежит Шарлю Антуану Куапелю — автору сюжетов и группе художников-декораторов. Творчество Куапеля тесно связано с гобеленовым искусством Франции XVIII в. По его картинам на мануфактуре созданы знаменитые серии «Фрагменты из опер», «Сцены из опер. Трагедии и комедии», а также отдельные ковры — «Сон Ринальдо», «Психея», «Месть Ахилла» и т. д. Но особую известность Куапелю принесли гобелены, выполненные по его картинам на темы романа Сервантеса «Дон Кихот».

Точная дата начала работ художника над сюжетами о доблестном идалго неизвестна, но первое упоминание об этой серии встречается в 1714 г.⁶ В записи этого времени, фиксирующей выплату денег за живописный оригинал для гобелена «Встреча Дон Кихота со всадниками», упоминается имя одного Белена Фонтеная — художника-орнаменталиста, работавшего на мануфактуре в 1699—1715 гг., но не Шарля Куапе-

ля. Лишь значительно позже, подписывая гравюры с картин серии «История Дон Кихота», Куапелль утвердит свое авторство и здесь.

Первые, подтвержденные документами сведения о Шарле Куапеле как авторе сюжетов о Дон Кихоте относятся к 1716 г., когда художник представил на мануфактуру девять картин. Среди них находились, видимо, и написанные несколько раньше. Работа молодого Куапеля встретила доброжелательное отношение. Сохранилась, в частности, интересная запись, относящаяся к 1717 г.: «15-го (июня) утром он (царь Петр Великий), вернувшись от Гобеленов, выразил удовольствие от виденной работы. Среди многих сюжетов, которые ему были показаны, он остался в восхищении от «Истории Дон Кихота» молодого г-на Куапеля. Король подарил ему один из этих рисунков вместе с несколькими другими»⁷.

На протяжении всей своей жизни Шарль Куапелль, порою с очень большими перерывами, возвращался к избранной теме. В 1716 г. он представил на мануфактуру девять картин, в 1717 и 1718 гг. — по три, в последующие девять лет — по одной. Затем, после четырехлетнего перерыва, в 1731 и 1732 гг. — еще по одной картине. В 1734 г. он пишет предпоследний, а в 1751 г., незадолго до смерти, заключительный двадцать восьмой сюжет этой серии. На Парижской мануфактуре были выполнены ковры по всем оригиналам Куапеля.

В гобеленах из собрания Оружейной палаты использованы четыре картины художника: от одной из первых до последней в серии. Заметим, что названия картин Куапеля и надписи, поясняющие сюжеты гобеленов, имеющиеся на каждом из них, не всегда адекватны. О достоинствах живописных оригиналов мы судить не можем, поскольку знакомимся с ними лишь по их повторениям в гобеленах, а техника коврового ткачества очень ограничена в возможностях воспроизведения человеческого лица, передачи в нем настроений и чувств.

По одной из ранних работ Куапеля — картине «Дон Кихот отправляется из дому, чтобы стать странствующим рыцарем» (1716 г.) — выполнен гобелен с названием «*Don Quichotte conduit par la Folie embraze d'amour extravagant pour Dulcinee*». («Дон Кихот, влекомый безрассудством и любовью к Дульсинее», илл. 1)⁸. Сюжет в известной мере условен. Вводя зрителя в ход событий, художник включает в композицию символические образы Безрассудства (в виде женской фигуры) и Любви (в виде амура). Они парят над Дон Кихотом и увлекают его в опасный путь, полный приключений. На втором плане веет зерно приземистая широколицая девица. Это Альдонсия Лоренсо, окрещенная рыцарем прекрасной Дульсинеей. В глубине, олицетворяя одного из вымышленных противников Дон Кихота, возвышается ветряная мельница в виде громадного великана.

Основанием для создания настоящей композиции послужил следующий текст Сервантеса: «И вот когда он окончательно свихнулся, в голову ему пришла странная мысль, а именно он понял необходимым как для собственной славы, так и для пользы отечества, сделаться странствующим рыцарем. Вычистив доспехи, выбрав имя для своей лошаденки и окрестив самого себя, он пришел к заключению, что ему остается лишь найти даму, в которую он мог бы влюбиться, ибо странствующий рыцарь



1. Гобелен «Дон Кихот, влекомый безрассудством и любовью к Дульсинее». Деталь. 1761 г.

без любви — это все равно, что тело без души. Должно заметить, что в ближайшем селении жила весьма миловидная деревенская девушка, которая показалась ему достойной титула владычицы его помыслов. Он положил назвать ее Дульсинеей Тобоскою, ибо родом она была из Тобоссо»⁹.

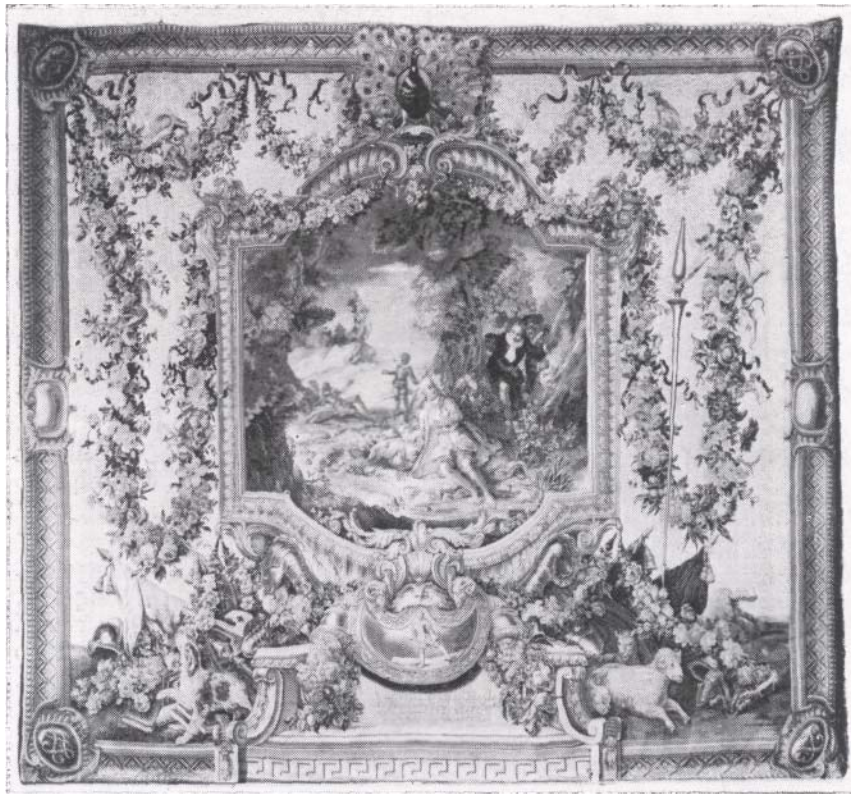
Другая картина Куапеля, с которой выполнен второй гобелен Оружейной палаты¹⁰, называется «Фальшивая Дульсинея или поселянки». Она написана в 1720 г., ее порядковый номер в серии — семнадцатый. Надпись на гобелене иная и более точно поясняет содержание изображенного: «Dom Quichotte trompe par Sancho prend une paysanne pour Dulcinee.» («Дон Кихот, обманутый Санчо, принимает поселянку за Дульсинею», илл. 2). О событии, которому посвящен сюжет, в романе рассказывается следующее: «Во время одного из путешествий Дон Кихот и Санчо приблизились к городу Тобоссо, в котором, как казалось Дон Кихоту, должна была проживать Дульсинея. Слуга, отправленный на ее поиски, решил обмануть хозяина. Увидев ехавших из города на



2. Гобелен «Дон Кихот, обманутый Санчо, принимает поселянку за Дульсинею». 1756 г.

ослах трех поселянок, он стал внушать Дон Кихоту, что это и есть Дульсинея в сопровождении приближенных дам. Санчо выехал навстречу крестьянкам, затем спешился, взял осла одной из них за недоуздок, пал на оба колена и молвил: «Королева и принцесса и герцогиня красоты, да соблаговолит ваше высокомерие и величие милостиво и благодушно встретить преданного вам рыцаря»... Тут и Дон Кихот опустился на колени...Крестьянки диву дались, видя, что два человека стоят на коленях перед одной из них и загораживают ей дорогу. Попавшая в засаду, в конце концов, не выдержала и грубым сердитым голосом крикнула: «Прочь с дороги, такие-сякие, дайте проехать!»¹¹.

Третий гобелен Оружейной палаты¹² сделан с картины Куапеля «Доротея», написанной в 1734 г. и бывшей в серии предпоследней, то есть двадцать седьмой. Она посвящена приключению, случившемуся с приятелями нашего героя — цирюльником и аббатом, а также их новым знакомым Кардепью, во время тщетных поисков Дон Кихота. «Вдруг



3. Гобелен «Доротейя, переодетая пастухом, обнаружена в горах». 1756 г.

за утесом под сенью ясеня глазам их предстал одетый по-деревенски юноша, которого лица по той причине, что он, наклонившись, мыл в ручье ноги, им сперва не удалось рассмотреть... Но вот юноша снял берет, потрянул головой и вслед за тем рассыпались по плечам его кудри, которым даже фебовы кудри могли бы позавидовать. И тут все уразумели, что это переодетая хлебопашцем женщина и притом прекраснейшая»¹³. Девушка, назвавшая себя Доротеей, рассказала впоследствии историю своей несчастной любви, заставившую ее бежать из дома. На гобелене выткана следующая «надпись: «La Dorothee deguisee en berger est trou-vee dans les montagnes par le barbier et le cure qui cherchoient Dom Quichotte» («Доротейя, переодетая пастухом, обнаружена в горах цирюльником и священником, которые ищут Дон Кихота», илл. 3).

Четвертый гобелен Оружейной палаты¹⁴ выткан с последней в серии двадцать восьмой картины Куапеля, написанной им после семнадцатилетнего перерыва в 1751 г. Картина и ковер называются одинаково:



4. Гобелен «Дои Кихот с девицами на постоялом дворе». Деталь. 1761 г.

«Dom Quichotte chez les filles de l'hotellerie» («Дон Кихот с девицами на постоялом дворе», илл. 4). Сюжет посвящен начальным событиям романа — первому выезду Дои Кихота. Повстречав на пути постоялый двор, он «совершенно уверился, что находится в некоем славном замке, что хлеб — из белоснежной муки, что непотребные девки — дамы, что хозяин двора — владелец замка»¹⁵. «Стол поставили прямо на свежем воздухе, а затем хозяин принес Дон Кихоту порцию плохо вымоченной и еще хуже приготовленной трески и кусок хлеба, не менее черного и не менее заплесневелого, чем его доспехи. И как уж тут было не рассмеяться, глядя на Дон Кихота, который наотрез отказался снять шлем с поднятым забралом, не мог из-за этого поднести ко рту ни одного куска! Надлежало кому-нибудь другому ухаживать за ним и класть ему пищу в рот, и эти обязанности приняла на себя одна из дам»¹⁶.

Знакомство с сюжетами Куапеля, на основании только гобеленов из нашего музея, позволяет судить о том, что в трактовке темы художник

близок гениальному литературному источнику. Главная идея романа заключается в том, чтобы, говоря словами А.В. Луначарского, показать «столкновение высокого идеализма и будничной действительности. Мы видим, как автор издевается здесь над идеалистами, которые принимают за действительность свой идеал, но вместе с тем, какую дань глубокого уважения он отдает этим идеалистам»¹⁷.

Сохраняя верность перипетиям романа, Куапель, однако, расходится с исторической действительностью в передаче внешнего вида персонажей. За исключением главного героя, все остальные действующие лица, судя по их костюмам и прическам, не испанцы XVI столетия, а жители современной Куапелю Франции.

В гобеленах о Дон Кихоте сюжет не превалирует. Уменьшенное до небольшого размера изображение расположено в середине широкого декоративного поля ковра, которое в художественном облике произведения играет отнюдь не второстепенную роль.

Первый вариант орнаментальной части этих гобеленов был предложен в 1714 г. декоратором Беленом де Фонтене. В 1717 г. к работе привлекается один из талантливейших французских орнаменталистов Клод Одран (1658—1734 гг.) с помощниками Мишо и Боннолем. Найденное ими и Куапелем решение общей композиции ковра и, прежде всего, его декоративной плоскости использовалось в гобеленах о Дон Кихоте с различными вариациями на протяжении нескольких десятилетий. Всего в этой серии известно 6 вариантов орнаментального обрамления сюжета. От французского слова *alentour* (окрестность, обрамление) гобелены такого типа получили название алентуров.

Ковры серии «История Дон Кихота» повторялись на Мануфактуре в различном количестве экземпляров девять раз. К исполнению первой партии приступили в 1717 г., к девятому повторению — в 1778 г. Непременным условием для гобеленов, составляющих одну партию, является общность их орнаментальной плоскости, единство алептура.

Гобелены из Музеев Кремля принадлежат к шестому повторению, ткавшемуся с 1751 по 1763 г. и состоящему из двадцати трех ковров и шести портьер.

Разновидность их декора была в серии пятой и последней, разработанной под наблюдением Шарля Куапеля. Автором этого варианта алентура был художник-орнаменталист Валяд, которому Мануфактура выплатила 2500 ливров. Если учесть, что Валяд в своей работе не был самостоятелен, а во многом использовал предыдущий опыт, это очень высокая цена. В том же году Куапелю за последнюю картину о Дон Кихоте было выплачено тоже 2500 ливров. Но это не случайность, а закономерное явление. Живописные работы по декоративному оформлению ковров этой серии всегда ценились не ниже, а чаще значительно выше создания их сюжета.

У пятого варианта декора много общего с лучшим, по наш взгляд, вторым повторением гобеленов о Дон Кихоте. Авторами его в 1721 или 1722 г. были искуснейший декоратор Клод Одран и его помощники Фонтене-сын и художник-анималист Деспор. В большей степени, чем другие, первоначальную основу работы этих мастеров сохранил ковер «До-



5. Гобелен «Доротея, переодетая пастухом, обнаружена в горах» Деталь. 1756 г.

ротей». На его просторном бледно-желтом поле, разработанном легким ажурным узором, напоминающим модное в то время кружево или гипюр, изысканно и непринужденно расположены различные элементы декоративной композиции. По сторонам центрального изображения спускаются тяжелые плотные гирлянды цветов с сидящими на них обезьянками. Вверху — царственно-нарядный павлин. Внизу — великолепная декоративная группа из рыцарских доспехов, знамен, фигурок животных, книг, рогов изобилия, символизирующих воинскую доблесть, просвещение, изобилие, преданность и кротость (илл. 3, 5). Над этой композицией — щит с фигурой идущего воина; под ней — картуш с надписью, поясняющей сюжет. На краях гобелена — бордюр в косую клетку с полосой меандра внизу. В наугольных медальонах в виде аграфов — монограммы французской королевской фамилии.

Точно такой же была декорировка гобелена «Дон Кихот с девицами на постоялом дворе», не сохранившегося в его первоначальном виде. Боковые стороны ковра срезаны настолько, что исчезли поднимающиеся вверх к углам концы великолепных гирлянд с висящими на них обезьянками. Справа отчетливо видна часть обезьяньей лапки, поддерживающей копьё, слева — пальцы другой мартышки.

Два других гобелена («Дон Кихот, влекомый безрассудством и любовью к Дульсинее» и «Дон Кихот, обманутый Санчо, принимает поселянку за Дульсинею») несколько отличны от предыдущих по своей декорировке. Гирлянды укорочены, их концы, перевязанные развевающимися лентами, свободно опущены по сторонам изображения; исчезли обезьянки. Изменения в композиции вызваны тем, что орнаментальная боковая плоскость этих ковров значительно сужена, и они меньше, чем два первых гобелена. Если размеры первого и второго (со срезанными сторонами) соответственно равны 376X413 см и 382x386 см, то третьего и четвертого — 360X332 см и 373X338 см. В малых гобеленах этой серии использование основного варианта декора, рассчитанного на экземпляры большого размера, шло по пути облегчения композиции, изъятия отдельных элементов, не нарушающих целостности произведения.

В стилистической эволюции шпалер гобелены об истории Дон Кихота занимают особое место. В этой серии совершенно изменился традиционный характер построения композиции настенного безворсового ковра. Если для произведений предыдущего столетия были типичны монументальные композиции, развернутые по всей плоскости ковра и обрамленные пышным бордюром, то эти гобелены напоминают небольшие картины в золоченых рамах на искусно декорированной стене, обитой легкой тканью.

Стилистическая эволюция шпалер тесно связана с изменением архитектурных форм и художественных задач декоративного оформления интерьеров. В этом отношении XVIII в. не был благоприятным для гобеленового ткачества как своеобразного вида монументально-изобразительного искусства, поскольку начал утверждаться новый тип жилого здания — особняк со сравнительно небольшими помещениями. Здесь все (планировка, размеры, декорировка, мебель) было подчинено сообра-



6. Гобелен «Дон Кихот, обманутый Санчо, принимает поселянку за Дульсинею». Деталь. 1756 г.

жениям комфорта и красоты. Новый характер интерьера предъявил и к шпалерам иные, чем в предыдущую эпоху, требования. Если в большие парадные залы старых дворцов с их гладкими холодными стенами органически вписывались, напоминая фрески, торжественно-парадные, крупные настенные ковры, то с небольшими, изящно оформленными интерьерами дворцовых ансамблей XVIII в., такие шпалеры уже не гармонировали. Перед художниками возникла проблема нового решения стенового ковра, которое бы отвечало принципам господствующего в интерьере стиля. Поиски и привели к созданию серии «История Дон Кихота» с иным художественным строем, наиболее полно сочетающимся с общей декорировкой и размерами помещений.

Во французских изданиях к этим гобеленам применяется термин «tenturs» — обои, чем они, по существу, и были. Подобранные в определенные группы, однородные по композиции, цвету и фактуре, ковры полностью закрывали стены, объединяя помещения в единый ансамбль.

В гобеленах серии «История Дон Кихота» отразилась напряженная борьба двух направлений в шпалерном искусстве, начавшаяся уже в XVII в. и все острее разгоравшаяся в XVIII столетии. Первое из них — тенденция к рабскому копированию произведений станковой живописи. Не учитывая ограниченных возможностей гобеленовой техники, оно пагубно сказалось на коврах как самостоятельном виде искусства. Второе направление пыталось сохранить в шпалерах свойственную им декоративную основу.

Серия о Дон Кихоте — компромиссный вариант, возникший в процессе борьбы этих двух направлений. С одной стороны, наши гобелены свидетельствуют о стремлении вернуть коврам свойственную ему декоративность, о чем говорят плоскостность фона, отсутствие перспективы, многочисленные декоративно-орнаментальные элементы. В этом отношении авторы гобеленов о Дон Кихоте продолжают поиски, начатые в конце XVII столетия сериями «Гротески на желтом фоне» Ж.-Б. Моннуайе по мотивам широко известных орнаментов Жана Берена¹⁸ и «Портъеры богов» Клода Одрана¹⁹. Легкие, изящные композиции этих мастеров, сохраняя сюжетное начало, в основе своей оставались декоративными. Этому — особенно в «Гротесках» — во многом способствовал и колорит, решенный интенсивными, но ограниченными средствами.

С другой стороны, в серии о Дон Кихоте есть элементы подражания произведениям станковой живописи. Это нарочито подчеркивается обрамлением центрального изображения и всего гобелена, имитирующим резную золоченую раму, вытеснившую декоративный бордюр, присущий коврам более раннего времени. Стремление к максимально точному воспроизведению живописного оригинала становится основной задачей художника и ткача. Техника ткачества и мастерство воплощения многочисленных цветовых переходов доведены в коврах о Дон Кихоте до совершенства. Однако свойственная ранним шпалерным коврам значительность изобразительного языка остается недоступной гобеленовому искусству XVIII столетия.

Шестое повторение серии о Дон Кихоте выполнялось одновременно в двух ткацких мастерских, работавших методом готлисс. Во главе их

стояли крупнейшие специалисты Парижской Королевской мануфактуры Пьер Франсуа Козетт (1735—1801 гг.) и Мишель Одран (1732—1771 гг.).

Один из гобеленов нашего собрания («Доротея») вышел из мастерской Мишеля Одрана, три других — из мастерской Козетта. Обычно в нижнем правом углу гобелена имеются дата выполнения произведения и марка мастера. Но на ковре «Доротея» указана только фамилия мастера, и поэтому, видимо, время его изготовления. Опись Оружейной палаты конца XIX в. устанавливает примерно 1756—1761 гг. Однако в фундаментальном труде Мориса Феная называется точное время исполнения этого и других гобеленов о Дон Кихоте²⁰. Гобелен «Доротея» был заправлен в станок в октябре 1753 г. и закончен 4 февраля 1756 г., то есть находился в работе два года и 3 месяца. Ткали его, как и другие гобелены, одновременно несколько человек. В том же, 1756 г., сходит со станка в мастерской Козетта гобелен «Дон Кихот, обманутый Санчо, принимает поселянку за Дульсинею». Работа заняла всего полтора года, с января 1755 г. по 22 июля 1756 г. В правом нижнем углу гобелена выткано: «Cozette 1756». Фамилия мастера частично сохранилась и на кромке.

Два других ковра датированы 1761 г. Гобелен «Дон Кихот с девицами на постоялом дворе» находился в работе 2 года 1 месяц (с января 1759 по 7 февраля 1761 г.). Поскольку впоследствии он был обужен по сторонам, то вместе с тканью частично исчезли и надписи, называющие имя мастера. В одном месте сохранились последняя буква (e) от слова Cozette и дата — 1761, в другом — две начальные буквы фамилии — Co.

Гобелен «Дон Кихот, влекомый безрассудством и любовью к Дульсинее» ткался 2 года 2 месяца, с апреля 1759 по 4 июня 1761 г. Дата окончания работы и марка мастера читаются в этом случае совершенно определенно: «Cozette 1761».

Судьба гобеленов шестого повторения, в том числе и принадлежащих Оружейной палате, складывалась неудачно. Они долгое время оставались на Мануфактуре. Вероятно, традиционная красочная гамма этих гобеленов проигрывала в сравнении с новым - седьмым и восьмым повторениями серии, которые выполнялись с 1760 г. по замыслу художника-декоратора Тессье на эффектном малиновом фоне с камчатным узором, а не на желтом, как все предыдущие. Подобные гобелены украшают стены одного из интерьеров музея в бывшем императорском дворце в Павловске, под Ленинградом²¹. К началу 1768 г., когда часть продукции была уже реализована, на Мануфактуре еще оставались восемь гобеленов шестого повторения, оцененных в 34381 ливр. Среди них оказались и хранящиеся ныне в Оружейной палате.

4 марта 1768 г. принимается решение о целесообразности продажи этих гобеленов по более низкой цене, в 22800 ливров. 22 марта это предложение санкционировал король, но тем не менее еще 5 лет гобелены продолжали находиться на Мануфактуре. Лишь в марте 1773 г. восемь ковров из серии «История Дон Кихота» были проданы парижскому торговцу и поставщику мебели Шарлю Генри Пуссену за 17180 ливров²².

В какое время интересующие нас гобелены попали в Россию, пока установить не удалось. Однако в Описи Большого Кремлевского дворца 1894 г., где эти ковры уже значатся, в графе «когда поступили на при-

ход и по каким предписаниям» имеется пометка «с давнего времени». Можно предположить, что они были доставлены для оформления интерьеров нового дворца после завершения его строительства в 1851 г.

В этой же Описи гобелены о Дон Кихоте заприходованы так: «Ковров гобелен в рамках из золоченого багета, прибитых по стенам, с надписями, всего 4» и далее приводятся надписи на французском языке с названиями сюжетов. Отнесены ковры к разделу «Апартаменты их высочеств. Отделение государыни цесаревны. Гостиная»²³.

После революции гобелены серии «История Дон Кихота» поступили в Оружейную палату.

1. Парижская Королевская мануфактура была создана в 1662 г. Однако некоторые мастерские, вошедшие в ее состав, функционировали и раньше. Так было и с производством шпалер. Уже с 1601 г. в предместье столицы Сен-Марсель работали фламандские ткачи Марк Команс и Франсуа де ля Планш, прибывшие в Париж по приглашению Генриха IV. Ковроткацкие мастерские размещались в помещении, издавна принадлежавшем семье Гобеленов. Их имя сохранялось в наименовании мануфактуры и перешло в название вырабатываемых здесь шпалерных ковров.

2. Д.Д. Иванов. Шпалеры Оружейной палаты. — «Среди коллекционеров», М., 1924, № 1—2, стр. 12—14.

3. С.П. Бартенев. Большой Кремлевский дворец. М., 1916, стр. 61—62.

4. Н.Ю. Бирюкова. Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII вв. Л., 1972.

5. Наиболее значительны следующие работы: M. Fenaille. *Etat general des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origin jusqu'a nos jours. 1600—1900.* Paris, 1904; A. Gobel. *Wandteppich.* Leipzig. 1928; F. Salet. *La tapisserie francaise au moyen age a nos jours.* Paris, 1946; P.A. Weigert. *La tapisserie francaise.* Paris. 1956; P. A. Weigert. *La tapisserie et la tapis en France.* Paris, 1964.

6. M. Fenaille. *Etat general.../Periode de dixhuitieme siecle. Premier partie/*, p. 158.

7. M. Fenaille. *Etat general...* p. 158.

8. Музеи Кремля, № 1151981 ОП.

9. Мигель де Сервантес Сааведра. Дон Кихот. М., 1954, т. I, стр. 5.

10. Музеи Кремля, № 18199¹ ОП.

11. Сервантес. Указ, соч., т. П., стр. 62—63.

12. Музеи Кремля, № 15200 ОП.

13. Сервантес. Указ, соч., т. I, стр. 207—208.

14. Музеи Кремля, № 15197 ОП.

15. Сервантес. Указ, соч., т. I, стр. 36.

16. Сервантес. Указ, соч., т. I, стр. 35.

17. А.В. Луначарский. Собрание сочинений. М., 1964, т. IV, стр. 139.

18. Творчество талантливейшего художника-орнаменталиста Жана Берена (1640—1711 гг.) связано с различными отраслями прикладного искусства. Его декоративные композиции нередко создавались по мотивам античного орнамента гротесков, давшего в 1689 г. название известной серии шпалер. Четыре ковра этой серии, выполненной на Королевской мануфактуре в Бове, хранятся в Музеях Московского Кремля (NN 1537 ОП, 15538 ОП, 15539 ОП, 15540 ОП).

19. Серия «Портьеры богов» состоит из четырех гобеленов. На них изображены античные божества — Венера, Церера, Бахус, Сатурн, символизирующие четыре времени года. Три шпалеры этой серии принадлежат Государственному Эрмитажу.

20. M. Fenaille. *Etat general...* p. 220.

21. Эти гобелены были подарены королем Франции будущему императору России Павлу I и его жене 9 июня 1782 г.

22. M. Fenaille. *Etat general...* p. 225—226.

23. АМК, Опись имущества Большого Кремлевского дворца. 1894 г. Отдел VI, стр. 58.

И. МЕНЦХАУЗЕН
(Дрезден)
СТАРИННЫЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ
(сравнительный анализ)

Около 425 лет назад, в 1547 году, впервые была упомянута Московская Оружейная палата. Однако академик Б.А. Рыбаков предполагает, что она была основана уже в 1511 году в связи с учреждением службы великокняжеского хранителя оружия. Несмотря на абсолютную уникальность этого собрания, как по объему, так и по характеру, представляется целесообразным сопоставить его с другими европейскими коллекциями, возникшими в тот же исторический период.

Непредвзятый наблюдатель должен заметить, что примерно между 1400 и 1600 годами во многих больших европейских городах, прежде всего князьями в резиденциях, были собраны разнообразные по характеру секуляризованные коллекции. Я подчеркиваю освобождение их из религиозной сферы, поскольку прежде коллекции существовали только в значительных церквях. Известны иллюстрированные инвентарные перечни из Виттенберга, Вены и Галле, относящиеся примерно к 1500 году. Там названы в основном реликвии и другие предметы культа. Но уже тогда собирали и экзотические предметы естественнонаучного характера, а также исторические раритеты, например, так называемые кости гигантов, развешанные в 1443 году в венском соборе св. Стефана.

Если же обратиться к коллекциям, основанным во времена Ренессанса, то выяснится, что в их формировании преобладали чисто светские интересы. С понятием «Ренессанс» мы вводим уже идеологический критерий, который пригоден как своего рода обобщение, но явно недостаточное для определения различных феноменов. Однако именно из него исходил Юлиус фон Шлоссер в своей книге «Кунсткамеры и кабинеты раритетов позднего Ренессанса» (1908г.). От этой работы отталкиваются и мои соображения. Шлоссер сравнивает немецкие кунсткамеры с ранними итальянскими художественными коллекциями и при этом противопоставляет такие понятия, как, например, «средневеково-готическое» и «современный дух Ренессанса» с его раскованным пониманием искусства, Ренессанса, который, в конечном счете, восторжествовал к исходу XVIII века во всей Европе. Шлоссер рассматривает развитие с позиций буржуазной эволюционной теории как восходящий процесс, движущей силой которого является чистое искусство или чистое понимание искусства. Мне не хотелось бы просто отвергнуть эту точку зрения Шлоссера, хотя она не диалектична и не выдерживает сравнения с современным, более развитым пониманием истории, поскольку, полагаю, есть своя закономерность в развитии эстетического начала. Но эстетические законы — не единственная причина развития музейного дела и коллекционирования, столь характерного для современной мировой культуры.

Я попытаюсь назвать и другие движущие силы, которые обусловили такое разностороннее и широкое развитие. Поводом для этого ста-

ли размышления о своеобразии Дрезденской кунсткамеры. Если она, как пишет один саксонский историк XVIII века, действительно была основана в 1560 году, то это собрание вообще оказалось бы первой коллекцией подобного рода. Поскольку же мне знакомы ее архивы, а частично также и фонды, то в дальнейшем изложении Дрезденская кунсткамера займет большее место, чем ее старшая сестра — Московская Оружейная палата. Может быть, советские коллеги, знакомые с московскими архивами, придут к другим мнениям, сравнениям и выводам.

В создании Оружейной палаты и Дрезденской кунсткамеры имеются, видимо, родственные черты, несмотря на то, что оба учреждения с самого начала были различны. В молодой, стремительными темпами развивавшейся Российской империи утверждался богатый административный центр. Его постоянно растущая потребность в оружии и утвари, служившая расширению, стабилизации и репрезентативности государства, привела к сосредоточению художников и ремесленников, а также к строительству мастерских, складов и хранилищ непосредственно в Кремле, защищенном крепостными сооружениями.

Значительно меньшая по размерам Саксония находилась в середине XVI века в процессе интенсивной индустриализации. Дрезденская линия княжеского дома получила в 1547 году привилегии курфюрста и стала центром протестанства Средней и Северной Европы. В кунсткамере, также разместившейся в укрепленном центре государственной власти, находились в основном современные научные приборы и инструменты, книги по садоводству, медицине, астрономии, астрологии, баллистике, архитектуре, горному делу, фармацевтике, математике, географии и другим наукам. Наряду с этим там хранились, как и в Москве, великолепная посуда и драгоценности. Картин и скульптур было совсем немного и большинство из них — портреты, преимущественно документально-исторического характера. Следует подчеркнуть, что эта коллекция связана с экономическим ростом страны, как московское собрание с территориальным расширением; в обоих учреждениях хранились атрибуты власти. Эти черты кажутся мне родственными. Различия же являются следствием несхожих исторических ситуаций.

Вероятно, совсем иные собрания, подобные Академии и музею Лоренцо Медичи в конце XV века, служили славе, величию и тем самым упрочению господства этого рода во Флоренции, соответствуя еще живым образцам римских императорских форумов, древнеримского меценатства.

Если мы будем иметь в виду, что основателями этих коллекций были видные властители земель, которые осознавали постоянную угрозу их господству, то становится очевидным, что они связывали такие хранилища ценностей с мыслями об укреплении своей династии и государства. С другой стороны, эти государственные личности обладали и собственными пристрастиями. Поэтому необходимо принимать во внимание существование таких ранних собраний, возникновение которых обуславливалось, видимо, личными вкусами, как, например, коллекции герцога Беррийского в конце XIV века, эрцгерцога Фердинанда Тирольского около 1580 года и некоторые частные собрания патрициев времен

Ренессанса. Тем не менее в каждом случае эти коллекции распахивали двери в новую эпоху науки. Субъективные исторические, политические, естественнонаучные или художественные интересы основателей коллекций вливались в единое русло освобождавшегося мышления и исследования, а значение их коллекций — будь то в Москве или во Флоренции, произвольно или нет, обретало академический характер.

Конечно, эти коллекции являлись академиями только для небольших избранных групп производителей ценностей. В основном же они были средоточием представительства. Везде по этим собраниям, сколь бы различными они ни были, водили высоких иностранных гостей, прежде всего дипломатов. Чрезвычайно интересно и знаменательно то, что эти столь несхожие между собой ранние собрания, несмотря на возрастающие международные связи, сохранили свое своеобразие на протяжении многих поколений и частично до наших дней.

Именно в этом вопросе Юлиус фон Шлоссер вводил теорию эволюции. Факты, казалось, подтверждали ее. Действительно, до XVIII века во всех независимых странах Европы создавались чисто художественные коллекции раннего итальянского типа, как будто одержавшие верх над всеми другими типами коллекций. Но Шлоссер не прослеживает другую линию развития или лишь вскользь упоминает о сохранении и более древних княжеских сокровищниц, которые в ходе буржуазных революций стали общественными музеями, и о превращении кунсткамер в естественнонаучные, технические и исторические музеи, каковыми они являются до настоящего времени. Смешение этих основных типов было характерно только для XVII века, о чем свидетельствуют картины с изображениями кунсткамер.

После осмотра Оружейной палаты в начале XVII века француз Маржерет писал, что некоторые экспонаты приобретены лишь ради их редкости. Но именно эти редкости были тогда объектами научных интересов. Таким образом, и московской коллекции стали присущи характерные черты кунсткамеры. Однако в XVIII веке, с эпохой Просвещения, собрание таких смешанных коллекций прекращается. Следовательно, ни один из типов коллекций не возобладал над другим, а образовывал ветви единой, все более обогащавшейся публичной системы образования.

Тем не менее, важно проследить, как некоторые типы собраний по-началу исключали друг друга и каким образом они все-таки распространились по всему континенту. Примером этого процесса является Дрезденская кунсткамера. В 1587 году, после смерти ее основателя, была составлена первая инвентарная опись. Сегодня она причислена к Зеленому своду и точно информирует о всех предметах, которые были тогда в наличии. В том же году дрезденский художник Габриэль Кальтемарк передал меморандум только что вступившему в правление молодому курфюрсту Христиану I. В нем он превозносит умершего курфюрста за создание библиотеки и арсенала (то есть коллекции оружия, подобно московской и примерно в это же время) и предлагает новому курфюрсту основать еще одну кунсткамеру. Удивительный документ. Оказывается, дрезденский интеллигент не знает, что уже более 20 лет в семи за-

лах дворца существует кунсткамера; либо этот факт был известен только людям, связанным с двором, либо коллекция курфюрста Августа не считалась кунсткамерой. Итак, Кальтемарк предлагает учредить кунсткамеру, в которой бы преобладали произведения живописи и пластики. При этом он дает очерк всеобщей истории искусства, начиная от египтян и кончая современными тогда мастерами, с краткими указаниями о доступе к таким произведениям искусства. Он, должно быть, изучал биографии художников по трудам Вазари и, по-видимому, знал как итальянские собрания, так и коллекции императора Рудольфа II в Праге.

Во вступлении Кальтемарк приводит примеры бессмертной славы, которую может завоевать князь коллекционированием произведений искусства, и дает подробное идеологическое обоснование своему предложению. По-настоящему собирать картины, пишет он, может только истинно верующий, то есть лютеранин, ибо ему доступна верная идеологическая систематизация картин, как воспроизведений богом данной красоты и религиозных истин. Католики же стали бы почитать сами картины, а это — идолопоклонство. Другую крайность представляют мусульмане и так называемые «фанатики». Он имеет в виду левых протестантов, иконоборцев Томаса Мюнцера и Кальвина. И они, и поклонники ислама являются врагами картин. Исходя из такой точки зрения, напрашивался логический вывод: создать кунсткамеру необходимо именно в Дрездене.

Однако аргументы Кальтемарка не выдерживают критики, если вспомнить, что Лютер выступал против виттенбергского иконоборчества и спас многие картины Дюрера и Кранаха. С другой стороны, Кальтемарк несомненно знал, что большие галереи в католических странах не имели ничего общего с идолопоклонством, да и с религией. В этом смысле Кальтемарк выдвинул явно ложный довод ради того, чтобы рассеять идеологические сомнения своего строго лютеранского князя, ибо великая живопись эпохи была, в основном, итальянской, чувственно-прекрасной или маньеристски изысканной и интеллектуальной, то есть обладала качествами, которые должны были вызвать у строгих протестантов недоверие или осуждение. Уже Юлиус фон Шлоссер обнаружил эту взаимосвязь, когда писал: «Достаточно известно, что с возникновением контрреформации... крупные картинные галереи... стали выделяться из старых кунсткамер и обособливаться от них». Поэтому предложение Кальтемарка курфюрсту осталось без внимания. Более того, Христиан I подарил одну из драгоценнейших картин из саксонского владения — «Казнь десяти тысяч мучеников» Альбрехта Дюрера из Виттенбергской дворцовой часовни императору Рудольфу II, поскольку знал, что тот коллекционирует картины и постоянно разыскивает произведения великих мастеров Ренессанса. Сейчас она в Вене. По сути дела, саксонские курфюрсты начали покупать картины знаменитых художников только в середине XVII столетия, под влиянием господствовавшего тогда во всех странах стиля барокко. Однако у этой проблемы есть и другая сторона. В католической части Германии, в Тироле и Баварии, существовали в то же самое время знаменитые кунсткамеры, в которых картины и скульпту-

ры, как и в Дрездене, играли второстепенную роль и хранились в большинстве случаев как тематические или антикварные вещи. Идеологических возражений против произведений искусств там быть не могло.

Теперь необходимо вспомнить нашу исходную точку зрения о возникновении в эпоху Ренессанса трех типов коллекций, связанных с представительством правящих домов, с различными государственными структурами и традициями: княжеских сокровищниц (включая коллекции парадного оружия), кунсткамер и художественных коллекций. Первые художественные коллекции были созданы в Италии, и в этой связи Вазари первым говорит в 1550 году о возрождении искусств — «Rinascita». Из этого понятия возник наш термин «Ренессанс». Он непосредственно связан с великими образцами античности, то есть с территориальной традицией. Но за пределами Италии такой традиции не существовало. Тогда само собой разумеется, что новое научно-историческое мышление, которым возвестила о себе эпоха раннебуржуазной революции, должно было породить за пределами Италии другие типы коллекций, отвечавшие бы другим территориальным традициям и потребностям. Сокровищницы средневековых соборов и стали основой как светских коллекций сокровищ и оружия, так и художественных собраний. Коллекции сокровищ и оружия возникали по всей Европе в укрепленных резиденциях, где сосредоточивались могущественные династии. Самым ранним примером этого является, наверное, Московская Оружейная палата. Художественные же коллекции возникли в Италии в подобных пунктах сосредоточения еще в XV веке. Они распространялись с итальянской культурой Возрождения по всей Европе. Сперва среди патрициев южно-германских торговых городов и во Франции, в конечном итоге, одновременно с контрреформацией, с середины XVII века, художественные коллекции стали повсеместно принятой формой эстетического познания мира, а также феодального и раннебуржуазного представительства.

Кунсткамера возникла как смешанная с сокровищницей форма во Франции примерно в 1400 году. Я имею в виду самую раннюю из всех светских коллекций Европы — знаменитую коллекцию герцога Беррийского. Чисто естественнонаучные, историко-технические, универсальные музеи появляются после 1560 года в резиденциях самых могущественных немецких князей как результат особенно развитой там технической культуры производства. Затем они, как и частные коллекции патрициев и ученых, распространяются по всему континенту. Подобно тому, как распространение художественных коллекций сдерживалось реформацией по идеологическим причинам, так и католики, по-видимому, оказывали определенное сопротивление созданию кунсткамер, (я полагаю, аналогичные доводы были и у русской православной церкви). В Испании, очевидно, такого рода коллекций не было. В Риме кунсткамера ученого иезуита Кирхера появилась только в 1678 году. Характерно также, что такую же коллекцию создал в своей новой резиденции Петр I. Этот тип коллекций продолжал распространяться еще в XVIII веке. В Дрездене кунсткамера была выставлена для обозрения в 1729 году в Цвингере наряду с естественнонаучными специальными собраниями.

С началом Просвещения процесс распространения основных музейных типов завершился. Идеологические препятствия устранены, сокровищницы, галереи и научные кабинеты открываются как музеи, и, наконец, французское революционное правительство объявило коллекции Лувра национальной собственностью. В XIX веке началось широкое разветвление системы музеев, явно достигшей своей наивысшей точки распространения и популярности к настоящему времени. История рассказывает нам о причинах этого процесса. Секуляризированные коллекции стали с самого начала институтами научного образования и познания мира.

В. Г. БРЮСОВА
НАЗАРИЙ ИСТОМИН
(материалы к биографии)

Назарий Истомин, видный иконописец первой половины XVII в., начинает свою творческую деятельность как художник строгановской школы, а в 20-х гг. становится одним из ведущих государственных мастеров. Первый период его творчества представлен группой подписных произведений¹, второй нашел отражение в документах иконного цеха Патриаршего приказа² и Оружейной палаты³.

А.И. Успенским выдвинута версия о том, что существовало два иконописца с именем Назария Истомина. Первый был строгановским иконником, второй — патриаршим мастером⁴. Основанием для этого послужили изданные им документы Оружейной палаты из Центрального государственного архива древних актов, по которым Назарий Истомин в 1621 году якобы значится умершим. Поэтому Успенский предполагает, что работы 20-х гг. выполнены другим иконописцем, носившим то же имя⁵. Это мнение было принято в современной литературе⁶.

А.И. Успенский ссылается на два дела из архива Оружейной палаты⁷. Первое — по челобитью иконописца Степана Григорьева Резанца, в котором он просит «учинить оклад» ему «против» иконописца Прокофья Иванова Чирина. В связи с этой челобитней делопроизводителем Оружейной палаты в том же, 1650 г. была сделана выписка о размерах окладов иконописцев, удостоверяющая оклад Прокопия Чирина: «В Оружейном и Иконном приказе в списке мастеровых людей 129 году написано: «20 рублей, хлеба 20 четей, овса по том же. И Прокофья не стало давно, а на ево место не взят никто» (л. 4). Далее следует изложение дела. Челобитную Степана Резанца делопроизводитель дополняет своими соображениями, смысл которых в следующем. Если государь велит пожаловать Степана Резанца, «своим государевым жалованьем поверстать, и к тому ево верстанью выписано на пример прежних и нынешних иконничьи оклады: по 16 рублей, хлеба по 20 четей ржи, овса по тому ж. Назарей Истомин, и Назарей Истомин умер, а на ево место никто не взят. Иван Поисеин, и на Иваново место взят Яков Казанец, а оклад ему учинен денег 15 рублей, а хлеб тот же» (л. 5). Дело заканчивается записью о том, что государь «Степана Резанца пожаловал, велел свое государево жалованье—15 рублей, хлеба по 20 четей и овса по тому ж».

А.И. Успенский относит всю выписку целиком к 1621 году на основании списка мастеровых людей, датированного этим годом (129 г.), с которого начинается выписка. Но эта дата имеет отношение только к выписке о Прокопии Чирине. Далее следует рассуждение автора представления, после чего он приводит вторую выписку, ради сопоставления прежних «иконничьих окладов» с нынешними. Таким образом, оклады умерших к тому времени Назария Истомина и Ивана Паисеина приведены как пример «нынешних» окладов, то есть более низких по отношению к окладу Прокопия Чирина.

В самом деле, документ в целом не может быть датирован 1621 годом, так как Иван Паисейн в 1642 г. участвовал в росписи Успенского собора, а умершим значится по справке от 4 мая 1648 г.⁸. Яков Казанец (или Яков Тихонов Рудаков) в 1621 г. не мог быть взят на оклад Ивана Паисейна — это назначение состоялось 17 марта 1648 г.⁹. Дата составления второй записи об окладах Назария Истомина и Ивана Паисейна, таким образом, определяется 1648—1650 годами, между годом принятия Якова Казанца в Оружейную палату на оклад Ивана Паисейна и временем составления дела по челобитной Степана Резанца.

Первая выписка, датированная 1621 г., приведена постольку, поскольку Степан Резанец ходатайствовал о «поверстании» его окладом Прокопия Чирина. Вторая же касалась окладов Назария Истомина и Ивана Паисейна, незадолго до этого умерших. Цель выписок — показать, что во времена Прокопия Чирина оклады жалованных иконописцев первой статьи были выше, чем четверть века спустя: оклад Прокопия Чирина был 20 руб., тогда как Назария Истомина — 16 руб., а Ивана Паисейна — 15 руб. Приведя такое сопоставление, автор донесения тем самым показывает необоснованность просьбы Степана Резанца о верстании его окладом в 20 руб. Вторая выписка не имеет особой даты, поскольку касается окладов «нынешних». Оклад Назария Истомина некоторое время после его смерти сохранялся номинально, но на него не спешили брать другого мастера, так как размер окладов иконописцев постепенно снижался. Степан Резанец получил оклад 15 руб.¹⁰

При датировке всего документа 1621 годом неувязки обнаруживаются не только во второй выписке (о Назарии Истомина и Иване Паисейне), но и в первой (о Прокопии Чирине), извлеченной из списка мастеровых людей 129 г. (т.е. 7129 или 1621г.—В. Б.). Здесь о Прокопии Чирине сказано, что «Прокофья не стало давно», то есть следовало бы читать,— задолго до 1621 г. Известно, однако, что в 1620 г. в декабре, Прокопии Чирин вместе с другими иконописцами — Назарием Савиным, Осипом Поспеловым, Иваном Паисейным и другими, писал «образы на Кострому, в соборную церковь... Федоровские», а в 1622 г. он «писал постельничю палату»¹¹. Из этого следует, что и первая выписка о Прокопии Чирине взята не целиком из списка 1621 г., а только в той части, которая отмечает его оклад. Приписка же «Прокофья не стало давно» принадлежит составителю документа 1650 г.

Анализ текста данного столбца показывает необоснованность датировки всех выписок в целом 1621 г.

Номер второго дела¹², на которое ссылается А.И. Успенский, указан ошибочно, и мы не имеем возможности проверить правильность этой ссылки.

Г. Филимонов приводит выдержку из архива Оружейной палаты за 1652 г. из дела, аналогичного рассмотренному выше, не указывая его номера. «По поводу челобитной 30 июня 1652 г.,— пишет Г. Филимонов,— поданной царю известным иконописцем Федором Козловым, принятым в жалованные мастера и просившем о поверстании его жалованьем, была сделана выписка следующего содержания. В оружейном и иконном списке мастеровых людей 1621 г. написано: «Денег 20 рублей,



1. Назарий Истомин. Богоматерь Петровская. Около 1814 г.

хлеба 40 четей ржи, овса тож. Иконописец Прокофий Чирин. И Прокофья не стало давно, а на его место никто не взят. 16 рублей, хлеба 20 четей ржи, овса тож. Назарий Истомин. И Назарий умер, а на его место никто не взят»¹³.

Наши замечания по поводу публикации А. И. Успенского распространяются и на данный текст. Если же мы установили бесспорную ошибочность датировки всей выписки 1621 г., то тем самым снимается главный и единственный аргумент, заставляющий относить два периода дея-

тельности Назария Истомина к разным лицам, ввиду мнимой смерти якобы одного из них задолго до 1621 г. Несомненно, это было одно и то же лицо. Об этом свидетельствует не только хронологическая близость двух периодов, но и само имя, довольно редкое¹⁴. Достаточно также сопоставить раскрытые из-под записей иконы церкви Ризоположения Московского Кремля, написанные, судя по документам, Назарием Истоминым и под его руководством, с подписанными произведениями иконописца, чтобы убедиться в необоснованности такого разделения. Стиль и манера исполнения в том и другом случае не дает основания для установления имен двух разных авторов.

Объединяя сведения из биографии двух неправомерно разделенных художников под именем Назария Истомина, мы имеем возможность воссоздать творческий путь одного из крупнейших мастеров первой половины XVII в.

Назарий Истомин Савин был сыном Истома Савина, известного московского иконописца конца XVI — начала XVII в., автора ряда подписных произведений¹⁵, и братом иконописца Никифора Савина. Творчество Назария Истомина раннего периода представлено двумя подписными иконами в собрании Третьяковской галереи: «Богоматерь Петровская» (около 1614 г., илл. 1) и «Предста царица одесную тебе» (1616г.)¹⁶. Н.Е. Мнева связывает с именем Назария Истомина икону из этого же собрания с изображениями «Спас нерукотворный» и «Не рыдай мене матери»¹⁷. Одной из лучших работ Назария Истомина Ю.Н. Дмитриев считает икону Русского музея «Ангел-хранитель»¹⁸. Д.А. Ровинский упоминает ряд икон этого художника: «Деисус» (1615 г.), «О вспетая мати» и др.¹⁹. Большинство икон этого времени написано Назарием Истоминым для Строгановых. Д.А. Ровинский говорит о нем как о любимом иконни-ке Никиты Григорьевича Строганова.

Назарий Истомин принадлежал к младшему поколению сильнейшей плеяды иконописцев строгановской школы, представленной именами Прокопия Чирина, Истома и Никифора Савиных. Их искусство отмечено безупречным мастерством и отточенностью формы, а также изяществом и утонченностью трактовки художественного образа, что особенно ценилось тогда знатоками иконописи. П.П. Муратов называет Назария Истомина «одним из лучших государевых иконописцев»²⁰.

Д.А. Ровинский дает такую характеристику письма Назария Истомина: «Лица в его образах светлые, с сильными пробелами и красноватыми тенями, отливающими в оранжевый цвет. Ризы по большей части изукрашены травами, наложенными золотом; свет красочный. Фигуры в 8 и 9 голов»²¹.

Одно из характерных его произведений этого времени — икона «Царь царем» или «Предста царица». Спас представлен в образе великого архиерея с предстоящими Богоматерью, Предтечей, архангелами Михаилом и Гавриилом. Смягченный ритм плавных, волнообразных линий трона Христа, легкое оживление в движениях фигур придают привычной иконографической канве сюжета особую изысканность. Тонкостью и виртуозностью письма произведение превосходит многие из современных ему первоклассных образцов живописи. Красочная гамма



2. Назарий Истомин. Вседержитель. 1627 г.

построена на мягком сопоставлении розоватых, зеленых и коричневых цветов с золотом. Травный орнамент писан черным по золоту, золотом и краской по цветной прокладке.

В иконе «Богоматерь Петровская» (илл. 1) возвышенная идеализация образа соединена с чисто русской задушевностью и благородной простотой. Утонченность стиля граничит с сознательной стилизацией приемов письма, не переступая эту грань. В произведении видны владение школой высокого класса, безошибочная точность рисунка, не подлежа-



3. Назарий Истомина. Богоматерь
1627 г.

щего правке. Изображение отличается легкой живописной структурой, сотканной из сближенных по тону и цвету коричневато-охристых тонов. Теплый и плотный колорит рассчитан на противопоставление живописи рассеянному холодному блеску оклада из драгоценного металла.

Свойственные образам Назария Истомина серьезность, «истовость» настроения, строгая сосредоточенность роднят его произведения с иконописью знаменитого современника Прокопия Чирина. Но в живописи Назария Истомина заметен вкус к материальной предметности изображения, что получит в дальнейшем более определенное выражение.

«Пречудное и предивное» письмо, созданное в иконных палатах государя и придворных вельмож в эпоху народных невзгод, утверждало гармонию и красоту.

В 20-х г. XVII в. происходит, смена поколений в искусстве. Этот период отмечен продуктивной работой Назария Истомина, отразившейся в многочисленных записях и документах того времени. Работы велись преимущественно по заказу патриарха Филарета. Если первые работы этого десятилетия выполнялись Назарием Истоминым совместно с Прокопием Чиринным (создание в 1620 г. образов соборной церкви Костромы, роспись в 1622 г. постельной палаты), то позднее работы поручаются одному Назарию Истомину как ведущему иконописцу иконного цеха Патриаршего приказа.

В 1626—1627 гг. Назарий Истомина выполняет по указу патриарха ряд крупных работ по написанию икон для иконостасов, царских дверей, расписных тябл в церкви Федора Студийского в «Новом монасты-



4. Назарий Истомин. Архангелы. 1627 г.

ре», что за «Микитцкими вороты», и в церкви Трех святителей²². Не без его участия, по-видимому, проводились работы по возобновлению иконописи в церкви Чуда архангела Михаила Чудова монастыря после пожара 1626 г. В 1627 г. Назарий Истомин пишет «деисусы, праздники и пророки и местный образ в Ризоположенскую церковь в Георгиевский придел», а также местные иконы для церкви²³. Назарием Истоминим написаны в местном ряду образ Троицы и «образ Пречистые богородицы стоящие с предвечным младенцем»²⁴.

Иконы иконостаса Ризоположенской церкви расчищены из-под записи в 1950—1951 гг. Стало очевидно, что в живописных работах принимала участие целая артель мастеров, об этом свидетельствует различие почерков в некоторых произведениях. Несомненно, однако, что вся работа выполнена по единому замыслу и по общему эскизу, автором которого был, бесспорно, Назарий Истомин. Его почерк как руководителя работ наиболее ясно обнаруживается в живописи деисусного яруса (илл. 2—4).

Деисусный ряд, представляющий собою идейный, смысловой центр иконостаса, является одновременно и узловым художественным центром всей композиции. Изображения центральной группы этого яруса — Вседержителя (илл. 2), Богородицы (илл. 3) и Предтечи — отличаются точностью и строгостью рисунка. Они исполнены в напряженной и насыщенной гамме горячих красно-коричневых, сине-зеленых и темно-желтых цветов с резким ударом белого пятна евангелия. Чем далее фигуры удалены от центра, тем более смягчены контрасты цветовых сочетаний: они переходят в розово-красные и светло-оливковые цвета одежды апостолов, постепенно высветляясь к светло-оранжевым, голубоватым и зеленоватым тонам с неярким узором орнамента на одеждах святителей. Фигуры в неподвижной позе ритмически чередуются с изображением фигур в легком движении.

Живопись верхнего, пророческого яруса, завершающего композицию, выдержана в контрастных сочетаниях темных одеяний пророков и белых, орнаментально завивающихся свитков в их руках. Отчетливо-выраженная декоративность решения этого яруса подчиняет оформление всего иконостаса синтезу изобразительного искусства и архитектуры — одного из незыблемых принципов монументально-декоративного искусства Древней Руси.

Нет ничего удивительного в том, что иконописец Назарий Истомин, воспитанный на «малых формах» искусства по преимуществу камерного, интимного характера, свободно справляется с задачами монументальной живописи: произведения строгановских мастеров, в большинстве случаев, еще сохраняют тектонику и композиционную строгость, свойственные русской иконе предшествующего периода.

Превосходно написаны фигуры Христа, Богородицы и Предтечи в деисусном ряду. Иератичность поз оживлена внутренней динамикой. Христос, как судья в Страшном суде, величав и как бы слегка привстал с престола. В изображении его головы, написанной в правильной иконописной манере, художник сумел передать выражение строгой задумчивости.

В живописи икон иконостаса Ризоположенской церкви, особенно в изображении праздников, заметно стремление к передаче материальной объемности фигур. Силуэты теряют свою обобщенность, абрис фигуры становится более плавным и усложненным. То же самое можно сказать о цвете: утрачивая чистоту звучания, цветовое решение предлагает большую сложность нюансов в воспроизведении плотности и объемности формы. Пространственные отношения внутри плоскости картины еще не развиты, но одним из первых шагов в этом аспекте следует отметить выделение кулисы в виде узкой полосы переднего ряда на фоне сложных архитектурных палат или горок пейзажа, где и происходит действие.

В 1628 г. Назарий Истомина участвует в реставрации стенописи Успенского собора Московского Кремля. Он руководит работами по наружной росписи киотов, пишет стенное письмо за престолом «над олтарем, с площади». В этом же году Назарий Истомина с иконописцами Василием Гавриловым, Третьяком и Яковом Гавриловым пишет «в соборной церкви Успения богородицы над жертвенником киот деревянный бочкой»²⁵. Во всех этих работах он стоит на первом месте и выступает в качестве руководителя работ, иконописца и знаменщика.

Не без участия Назария Истомина, по-видимому, выполнялись и другие работы по украшению кремлевских храмов живописью, как, например, возобновление иконописи в церкви Чуда архангела Михаила в Чудовом монастыре после пожара 1626 г.²⁶. Иконы хранятся в фондах музеев Кремля, среди них представляет большой интерес местная икона «Чудо в Хонех», в 66 клеймах²⁷, написанная, по мнению П. П. Муратова, одним из лучших государевых иконописцев²⁸.

В эти же годы выполнена роспись шатра над «ризой господней» в Успенском соборе («шатер Сверчкова») с изображением Страстей Христовых. На четырех внутренних склонах свода размещено в два ряда 16 сцен. Композиции подробно иллюстрируют события. Одно и то же действие повторяется несколько раз по принципу «кадрового» построения. Действие сопровождается многофигурными сценами, в которых толпа представлена общей многоголовой и безликой массой, и лишь фигуры первого плана написаны полностью. Фигуры удлинённых пропорций в 10—12 голов, узкоплечие, длиннобедрые, в несколько манерных, танцующих на цыпочках, позах. Одежды охристо-оливковых, салатных, белесо-охряных плотных цветов с мягкой растушевкой. Живопись представляет собою типично переходное явление от иконописи предшествующего периода к монументально-декоративному искусству второй половины столетия.

В 20-х гг. Назарий Истомина выполнял большое количество икон для патриарха. В частности, имеется упоминание о написанной им иконе Петра митрополита²⁹. За эти работы Назарий Истомина неоднократно получал от патриарха пожалования.

Опись церкви Ильи Пророка в Ярославле, составленная Скрипиными в 1650 г., упоминает икону «Нерукотворный Спас», письма Назария Истомина³⁰. Икона сохранилась до настоящего времени, хотя находится под частичными записями; но и в этом виде она может дать пред-

ставление о позднем периоде творчества художника. В клеймах иконы обращает на себя внимание предпочтение, отдаваемое массовым сценам, более свободное построение композиции, усложнение архитектурных мотивов. Фигуры уменьшаются по отношению к размеру иконы. Однако в композициях преобладает кулисное построение, элементы пейзажа и архитектуры становятся как бы орнаментальным обрамлением сцены. Фигуры удлинены по пропорциям, подвижны, но неустойчивы в позах. Живопись иконы подводит нас к таким произведениям развитого XVII в., как икона «Благовещение с акафистом» из церкви Троицы в Никитниках, написанная Яковом Казанцем, Гаврилой Кондратьевым и Симоном Ушаковым около 1659 г. Икона «Нерукотворный Спас», по-видимому, принадлежала деревянной Ильинской церкви (каменная церковь построена в 1648—1650 гг.) и может быть датирована по стилю 30-ми гг. XVII в. Сходство композиций этой иконы с одноименной иконой из собрания Третьяковской галереи может служить аргументом в пользу атрибуции Н.Е. Мневой, связывающей последнюю с Назарием Истоминым (см. выше).

Судя по тому, что Назарий Истомин не расписывал стены Успенского собора в 1640—1642 г., к этому времени его уже не было в живых или художник был нетрудоспособен.

Таким представляется творческий путь одного из наиболее талантливых иконописцев первой половины XVII в., «деятельнейшего мастера на государевой службе в первые годы царствования Михаила Федоровича»³¹, Назария Истомина. Его творчество воплощает в себе непрерывность живых традиций искусства Москвы, начиная с конца XVI в. и на протяжении более трех десятилетий.

1. Д.А. Ровинский. Обзорение иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903, стр. 30—31; Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. II, СПб., 1906, табл. CCCVL VII, рис. 680; М.К. Каргер. Материалы для словаря русских иконописцев. — «Материалы по русскому искусству. Государственный Русский музей», т. I, Л., 1928, стр. 128; История русского искусства. АН СССР, т. III, М., 1965, стр. 666; В. И. Антонова, Н.В. Мнева. Каталог древнерусской живописи, XI—начала XVIII вв., т. II, М., 1963, стр. 316—319.

2. А.И. Успенский. Словарь патриарших иконописцев. М., 1917, стр. 35—36.

3. А.И. Успенский. Царские иконописцы XVII в. Словарь. М., 1910, стр. 131—132.

4. В капитальном труде А. И. Успенского, представляющем собою ценнейший вклад в изучение русского искусства, при обработке обширного по объему материала в отдельных случаях вкрались неточности в прочтении или в переписке. Публикуемые автором сведения нуждаются в проверке по подлинным архивным документам.

5. А. И. Успенский. Царские иконописцы..., стр. 223.

6. См.: И.Е. Данилова и Н.Е. Мнева. Живопись XVII в. — «История русского искусства», т. IV, М., 1959, стр. 356, прим. 3; Н.Е. Мнева. Живопись XVII в. — В.И. Антонова, Н.Е. Мнева. Указ, соч., т. II, стр. 016, прим. 3.

7. ЦГАДА, ф. 396, оп. I, ч. 4, д. 4069 (по старой нумерации — стлб. 89) за 158 (1650 г.). Разысканию дела и установлению номера по современной нумерации автор статьи обязан В.Н. Шумилову.

8. А.И. Успенский. Царские иконописцы. Словарь, стр. 201.

9. Там же, стр. 230.

10. См. приведенную выше выписку. А. И. Успенский пишет о Степане Резанце, что якобы его просьба «была удовлетворена и он получил оклад Прокопия Чирина — 20 руб. денег» (там же, стр. 223). Это не так.
11. ГИМ, ОПИ, Заб. 558, лл. 16 и 24 об.
12. ЦГАДА, ф. 396, оп. 32, д. № 883, 160 г. (1652 г.) — по старой нумерации. Дело под этим номером не обнаружено нами в столбцах 1652 г. и по другим описям.
13. Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.— «Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее». М., 1873, стр. 20.
14. В записи 1622 г. о письме в постельной комнате (ГИМ. ОПИ, Заб. 558, л. 24 об.) Назарий назван Савиным. Если считать, что строгановский иконописец Назарий Савин умер до 1621 г., то следовательно, и патриарший иконописец Назарий Истомин носил фамильное имя Савина. Такое совпадение было бы просто невероятным. Запись, таким образом, связывает первую половину биографии иконописца со вторым периодом его деятельности, отразившейся в письменных источниках.
15. См., например, иконы в собрании ГТГ — «Петр митрополит в житии» я триптих с изображением московских чудотворцев в молении Богоматери, а также икону «Владимирская Богоматерь с чудесами» из Пермской государственной художественной галереи.
16. В.И. Антонова, Н.Е. Мнева. Указ, соч., т. II, стр. 317—318.
17. Там же, стр. 317—318.
18. История русского искусства, т. III, стр. 666.
19. Д. А. Ровинский. Обзорение..., стр. 30—31.
20. П.П. Муратов. Иконопись при первом царе из дома Романовых. — «Старые годы», 1913, июль — сентябрь, стр. 29.
21. Д. А. Ровинский. Обзорение..., стр. 30.
22. А.И. Успенский. Словарь патриарших иконописцев, стр. 35—36.
23. Там же.
24. Там же.
25. И. Е. Забелин. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы, ч. I, М., 1884, стр. 16.
26. И.Е. Забелин. История города Москвы, ч. I, М., 1902, стр. 288.
27. Музей Кремля, № 2049 ОП. Датируется первой половиной XVI в., в действительности написана около 1627 г.
28. П.П.Муратов. Иконопись при первом царе., стр. 30.
29. И. Е. Забелин. Материалы..., стр. 7.
30. См.: Ярославские губернские ведомости, 1850, №№ 43, 44 и 45. Икона Нерукотворного Спаса воспроизведена И. А. Вахромеевым. («Церковь во имя св. и славного пророка божия Илии в г. Ярославле». Ярославль, 1906, рис. 43).
31. П. Муратов. Иконопись при первом царе., стр. 30.

А.М. МИШУКОВА
И.А. РОДИМЦЕВА
О НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
ФЕДОРА ЯКОВЛЕВИЧА МИШУКОВА
В ГОСУДАРСТВЕННОЙ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЕ

Имя Федора Яковлевича Мишукова — исследователя, художника, реставратора и педагога, связано с самыми истоками советского музейного и реставрационного дела, наряду с именами таких выдающихся деятелей русской культуры, как Игорь Эммануилович Грабарь и Алексей Викторович Щусев. Оно неотделимо от одной из самых сложных и вместе с тем самых ярких страниц в истории советского музееведения — периода становления Государственной Оружейной палаты как советского музея.

Трудно переоценить значение скромного, напряженного труда реставратора по сохранению бесценных памятников культуры нашего народа. Ф.Я. Мишуков относится к числу тех немногих людей, о которых еще при жизни складывались легенды. Это был человек большого таланта, сочетавший в себе ум исследователя, вкус художника и мастерство, свойственное одаренным «рукодельцам», для которых высшей радостью жизни является творчество.

В 1903 г. двадцатидвухлетний выпускник Строгановского училища, художник по металлу Ф.Я. Мишуков начал свою деятельность дипломированного ювелира¹. Образование открыло перед ним, потомственным московским златокузнецом, новые горизонты. Ф.Я. Мишуков увлеченно изучает историю отечественного и мирового искусства. Особенно вдумчиво относится он к вопросам формирования и развития стилей разных эпох в декоративно-прикладном искусстве. Его альбомы и тетради этих лет заполнены сотнями зарисовок, воспроизводящих изделия из металла. Это — орнаменты, силуэты, наиболее выразительные детали шедевров мирового ювелирного искусства. Внимательно изучает он памятники древнерусского художественного ремесла, что помогает ему в период всеобщего увлечения псевдорусским стилем создавать изделия, близкие высоким традициям русского средневековья. Совершенствуя и развивая мастерство ювелира, он овладевал разнообразнейшими техниками обработки металла. В своей автобиографии он писал: «Я работал по своим композициям приемами чеканки, гравировки, низлло (черни, — А. М., И. Р.), филиграни и эмали»².

Увлечение древнерусским искусством и огромное мастерство ювелира приводят его, творчески активного человека, к стремлению проникнуть в тайны древних мастеров. Он был хорошо известен в среде коллекционеров и антикваров своей страстью восстанавливать разбитые и поломанные вещи, интересные по форме или по технике обработки. Из писем и газет, хранящихся в его архиве, видно, что уже с 1911 г. он пользуется славой художника-реставратора, умеющего вернуть к жизни изделия древних мастеров. Именно поэтому А. В. Щусев приглашает Ф.Я. Мишукова для восстановления изделий из металла в соборе XI в. в Овруче (Украина)³.

К Великой Октябрьской социалистической революции Федор Яковлевич подошел уже зрелым и сложившимся мастером, хорошо известным в научных и художественных кругах Москвы. Его семья потомственных мастеровых еще в 1905 г. была связана с революционным движением. Близким другом стал студент Московского технического училища, известный революционер Вацлав Вацлавович Боровский, который оказал решающее влияние на судьбу братьев Федора Яковлевича — Алексея и Василия, отдавших свою жизнь делу революции. Сам Ф.Я. Мишуков, закрыв в 1917 г. свою мастерскую, ушел добровольцем в Красную Армию. После демобилизации он посвящает себя делу охраны памятников культуры, ставших достоянием революционного народа. В октябре 1918 г. он становится профессором, а затем деканом факультета металла Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), а затем Московского института декоративного и прикладного искусства (МИПИДИ). Одновременно Ф.Я. Мишуков назначается членом Всероссийской эвакуационной комиссии, ведавшей передачей частных коллекций и произведений искусства из церковных сокровищниц в музеи. 15 ноября 1919 г. началась его плодотворная и многолетняя деятельность в Государственной Оружейной палате, не прерывавшаяся до конца жизни. Даже в те годы, когда Федор Яковлевич не значился в штате сотрудников палаты, он оставался в числе самых деятельных ее консультантов. Так, в мае 1922 г., переведенный временно на другую работу (в ВСНХ), Федор Яковлевич избирается членом впервые организованного Ученого совета Государственной Оружейной палаты. В 1923 г. Ф.Я. Мишуков участвует в подготовке Оружейной палаты к ее открытию для всенародного обозрения, в 1924 г. назначается хранителем оружия. В эти же годы им ставится вопрос о создании консервационной и реставрационной мастерской при музеях Кремля. В 1929—1935 гг. Федор Яковлевич сочетает работу хранителя музея с заведыванием Экспериментальной консервационной, показательной и производственной мастерской. В 1930 г. принимает горячее участие в организации Первого музейного съезда. К нему он подготовил выставку по реставрации и консервации предметов из железа собрания Оружейной палаты⁴ и составил листовку о методах реставрации этих предметов и задачах, стоявших перед музейными реставраторами⁵.

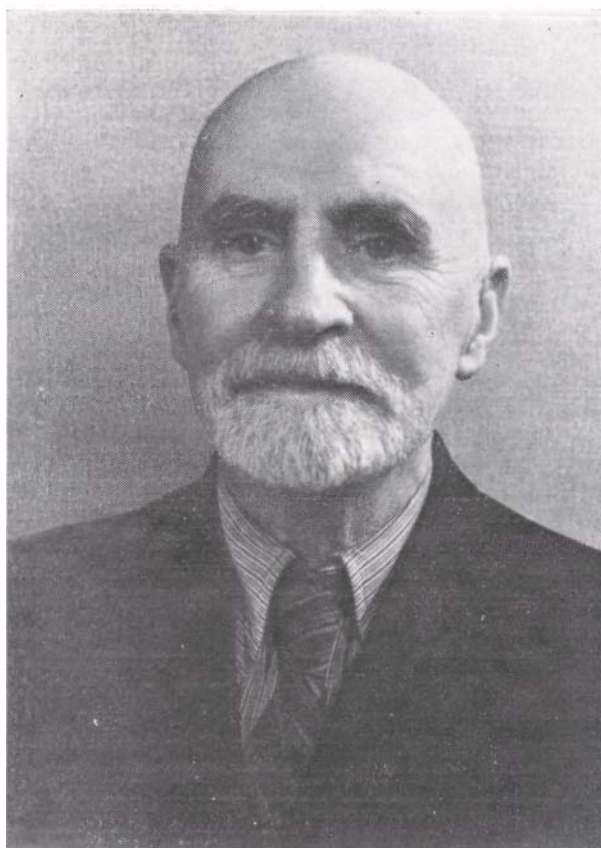
Эта листовка была одним из первых массовых руководств по реставрации металла (см. приложение 1). Применяемые в те годы Ф.Я. Мишуковым методы консервации и реставрации были наиболее рациональными и основывались на достижениях науки тех лет. Время показало эффективность этих методов. Вещи, реставрированные Ф.Я. Мишуковым, до сих пор находятся в хорошем состоянии. В листовке Ф.Я. Мишуков ставит вопрос и о необходимости централизации музейного реставрационного дела.

Кроме теоретических работ, рассчитанных на внедрение в широкую практику музейного реставрационного дела, Ф.Я. Мишуков занимается в эти годы реставрацией уникальных памятников искусства. Вникая во все особенности техники исполнения этих произведений, разрабатывая Индивидуальные приемы реставрации, ее технологию, Ф.Я. Мишуков

много времени уделяет и чисто научной работе, выступая как историк и искусствовед. Свойственные ему разносторонность, комплексность метода исследования позволили реставратору внести свой вклад и в атрибуционную работу музеев. Блестящим примером комплексного подхода к памятнику может служить история реставрации хранящегося в экспозиции Оружейной палаты уникального щита (Музеи Кремля №5067 ОП), выполненного в сложной технике таушировки по булату (илл. 1). Этот щит, принадлежавший воеводе Федору Ивановичу Мстиславскому, не имеет аналогов в мировых собраниях. В руки Мишукова он попал, покрытый коррозией и ржавчиной, с утратами некоторых деталей. Темные пятна коррозии покрывали даже изысканный золотой орнамент. Федор Яковлевич вспоминал: «Я привлек к реставрационным работам современную научную технологию, разработанную не для музейных работ, а для борьбы с коррозией вообще»⁶. Сочетая химические и механические способы, Мишуков удалил коррозию, восстановил некоторые детали, и этот бесценный экспонат обрел новую жизнь. До сих пор он составляет гордость коллекции Оружейной палаты. Позднее, в статье, посвященной этому памятнику, Ф.Я. Мишуков не только подробно остановился на технологии реставрации, но и дал ему свою атрибуцию, определив щит как произведение восточной работы XVI в.⁷ В этой же статье он доказал, что техника врезной таушировки, секрет которой сохраняли мастера Ирана и Индии, была известна также и мастерам Оружейной палаты.

Глубокое проникновение Ф.Я. Мишукова в способы работы древних мастеров позволяло ему раскрывать утраченные технологические секреты. Еще в дореволюционные годы Федор Яковлевич, получив заказ на починку серебряного оклада иконы (из частного собрания), добился полного повторения древней басмы. Это тонкое искусство было забыто и заменено штамповкой, грубой и сухой по орнаменту, разительно отличавшейся от нежного пластичного рисунка басмы древних мастеров. В дневниках Федора Яковлевича читаем: «Долго я трудился, чтобы добиться точной копии басмы. Сперва я набрал на пластину скань, а потом припустил эмаль, а затем из тонкого металла оттиснул точную копию басмы XVI века, остатки которой были на иконе. Но я не был удовлетворен процессом работы, так как она была очень трудоемкой. Несколько позже я стал тиснить басму на матрицах так, как это делали в старину»⁸. Это мастерство пригодилось ему при работе с вещами Оружейной палаты и реставрации многочисленных окладов, икон и евангелий Кремлевских музеев. Клеймо Ф.Я. Мишукова можно увидеть на многих наших экспонатах. Добиваясь тождества с подлинником, Ф.Я. Мишуков всегда оставлял возможность исследователям четко провести границу между его добавлениями и работой древнего мастера.

Сразу же после революции, в 1918—1920 гг., Федора Яковлевича увлекло исследование еще одной забытой техники — золотой и серебряной наводки по черному лаку на красной меди. В Успенском и Благовещенском соборах Московского Кремля, в Суздале — в Рождественском соборе и в Костроме — в Ипатьевском монастыре по сей день сохраняются необыкновенные творения древнерусских мастеров: железные кованые врата, обитые медными листами. Золоченые изображения и орнаменты



Федор Яковлевич Мишуков. 1881—1966 гг.

на них мерцают и светятся на бархатисто-черном лаковом фоне. Это придает им торжественность и необыкновенную декоративность. Подобно расшитым золотом покрывам, выделялись двери на белоснежных или расписанных фресками стенах церквей. Долгое время секрет этой техники оставался неизвестным, и по зрительному восприятию ее считали восточной техникой золотой инкрустации (дамасская насечка). А между тем, как установил Федор Яковлевич, техника золотой наводки широко использовалась русскими мастерами. Создав свою технологию производства, русские златокузнецы избавились от утомительной физической работы, необходимой при инкрустировании золотом, сохраняя тот же декоративный эффект⁹. Федор Яковлевич писал, что впервые на эту технику древнерусских златокузнецов обратил внимание Н.П. Кондаков, но не сумел ее разгадать и дал неверное объяснение процесса ее исполнения.

В западной литературе также не было правильного освещения этой техники. Федор Яковлевич взялся сделать копию врат Успенского собора Московского Кремля, чтобы проверить и подтвердить предложенную им технологию. Это была кропотливая работа экспериментатора, которая подтвердила точность его изысканий¹⁰.

Федор Яковлевич возродил и другую забытую древнюю технику — ажурного оловянного литья.

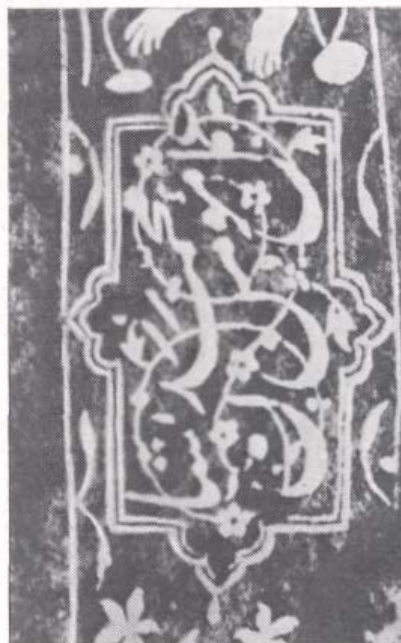
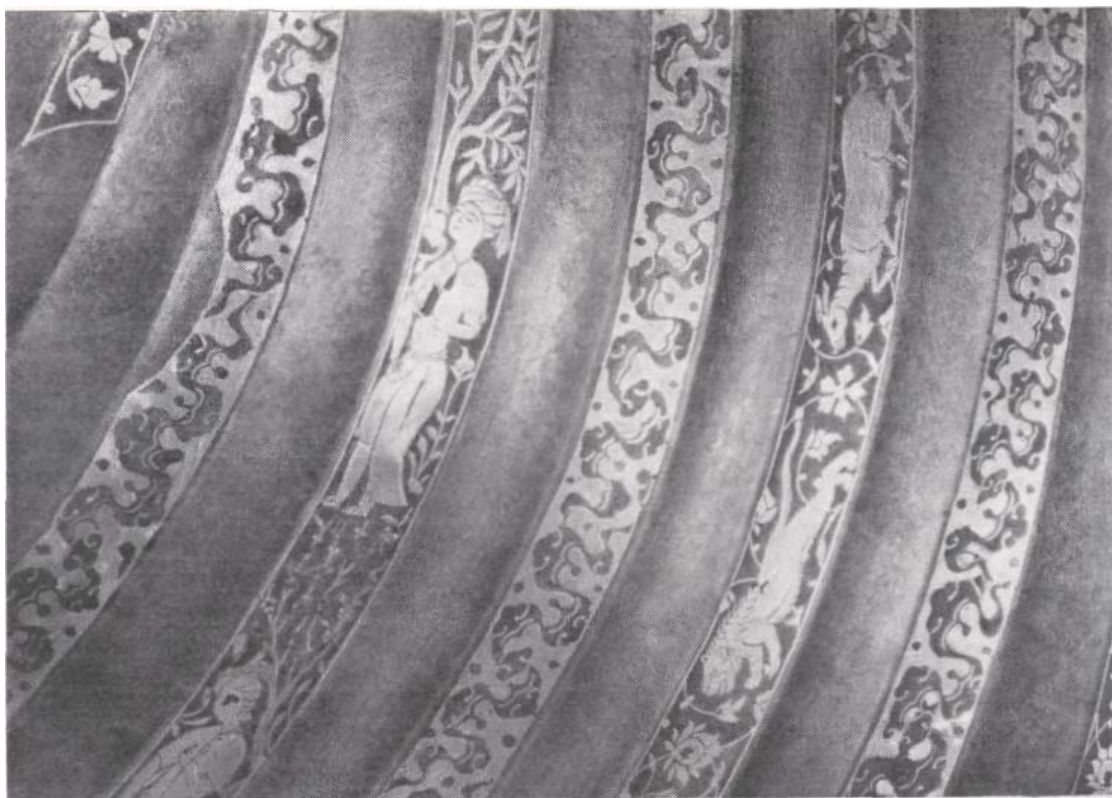
Еще до революции ему предложили реставрировать большой железный слюдяной фонарь XVII в. из коллекции М.П. Рябушинского. Фонарь был сильно помят и местами утратил листовое оловянное кружево. После долгих поисков, о которых он рассказывает в своей статье, опубликованной много лет спустя, Ф.Я. Мишуков восстановил технологию этого древнего искусства, простого по исполнению и удивительно нарядного по своему художественному решению. Со свойственной ему увлеченностью исследователя-историка Ф.Я. Мишуков определил время расцвета и район распространения искусства ажурного оловянного литья, указав на то, что в этой технике работали только русские мастера Севера в XVI—XVII столетиях. Ажурным оловянным кружевом, положенным на яркую слюдяную подкладку, русские златокузнецы украшали изделия из дерева — сундучки, ларцы, подголовники, дверцы поставцов. Накладывали такое кружево и на железные каркасы фонарей, дверей, оконниц и возков.

Изыскания, связанные с изучением техники ажурного оловянного литья, Ф.Я. Мишуков продолжил в 20-х гг. во время больших реставрационных работ в музее-соборе Василия Блаженного, а затем при реставрации дверей иконостаса Сольвычегодского собора XVI в. Он выполнил также копию этих врат, для чего было изготовлено около 20 медных чеканных прессформ с разнообразным орнаментальным узором.

Ф.Я. Мишуков раскрыл и опубликовал секрет припоя золотой зерни, которым пользовались античные художники. Долгое время оставались загадкой знаменитые феодосийские подвески IV в. до н. э. из собрания Эрмитажа. Секрет их украшения зернью не был разгадан ни лучшими ювелирами Парижа и Италии, ни прославленными мастерами фирмы Фаберже. На решение этого вопроса, по признанию Федора Яковлевича, его натолкнул еще в 1927 г. директор Оружейной палаты Д.Д. Иванов. Об истории этого открытия, о технологии процессов и рецептуре древних мастеров Ф.Я. Мишуков рассказал в статье «Невидимый припой ювелиров древности», известной всем реставраторам и ювелирам¹¹.

Вся эта серия блестящих открытий далеко не случайна. Она явилась результатом не только таланта мастера, но и четко продуманной методики его работы с памятниками. Стремясь до конца раскрыть древнюю технологию, Ф.Я. Мишуков производил кропотливые и много раз повторяющиеся опыты, тщательно собирал все исторические сведения, относящиеся к производству, изучал архивы, выявляя терминологию древних мастеров.

Результаты своих исследований и открытий Ф.Я. Мишуков всегда стремился передать ученикам. Он не только вырастил целую плеяду за-



1. Щит иранской работы. Деталь. XVI в.

2.-3. Щит иранской работы. XVI в.
Деталь до реставрации и после реставрации.

мечательных реставраторов-металлистов, но и готовил специалистов прикладного искусства в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывш. Строгановское). В конце жизни Ф.Я. Мишуков обобщил свой богатейший опыт в ряде статей.

Диапазон реставрационной практики Ф.Я. Мишукова огромен. Когда в 1939 г. в Кремле создавался мемориальный Музей-квартира Владимира Ильича Ленина, Федора Яковлевича пригласили для реставрации личных вещей вождя революции. «Свою работу я начал с очков В.И. Ленина,— рассказывает Ф.Я. Мишуков.— Внимательно рассмотрев их через лупу, я заметил, что в белой металлической оправе и в железных соединениях ее появилась коррозия, которую нужно было срочно удалить, иначе очки могли в дальнейшем разрушиться. Коррозию я осторожно освободил слабой уксусной кислотой и механически — клиническим скальпелем. Этим же способом очистил от ржавчины винтики и оправу. После этого все детали законсервировал нейтральным парафином, а затем покрыл стойким незаметным для глаз прозрачным лаком. Так же были отреставрированы и часы. Затем часы были законсервированы тем же нейтральным парафином и закреплены прозрачным лаком»¹².

Деятельность Федора Яковлевича не ограничивалась только рамками реставрации. Он был одним из самых знающих экспертов и систематически принимал участие в работе по выявлению и классификации национальных ценностей, которую вели по заданию Наркомпроса в первые годы Советской власти лучшие наши специалисты.

Эту работу он начал в 1918 г. с разбора экспонатов Музеев Кремля, где еще в период первой мировой войны сосредоточились сокровища из музеев Петрограда. После Октябрьской революции Оружейная палата стала центром, куда поступали национализированные ценности со всех концов страны — памятники истории, искусства и культуры из частных собраний, различных церквей, монастырей, из Патриаршей ризницы и церквей Кремля. Мишуков работал в комиссии по приему памятников. Его часто командировали в местные музеи. Он участвовал в розыске так называемого Судженского клада, открытого в верховьях реки Суджи Курской области близ деревни Большой Каменец. Вещи этого клада разошлись по рукам частных лиц. После сложных поисков они были найдены, и как уникальные памятники переданы Оружейной палате. В 1930г. Федор Яковлевич был командирован в Ростов для определения серебра музейного значения, а в 1935 г.— в Смоленск для определения ценности изделий из металла и консультаций по хранению оружия на Соборном дворе Смоленского кремля. Здесь он также делится своим опытом, закладывает основы хранительского и реставрационного дела.

Знания и опыт Ф.Я. Мишукова пригодились и в его работе по развитию народных промыслов. В 1922—1923 гг. он занимал должность доверенного кустарного художественного отделения ГУМа и был выбран членом экспертной комиссии по отбору памятников художественного ремесла для Всесоюзной художественной промышленной выставки. По поручению Научно-исследовательского и экспериментального института художественной кустарной промышленности в 1932 г. в течение трех месяцев он изучает традиционное искусство кубачей. Дружба с замеча-

тельными златокузнецами древнего Дагестана прошла затем через всю его жизнь.

Как реставрационная деятельность, так и работа Мишукова в качестве эксперта проходила или в стенах Оружейной палаты или от ее имени. И хотя в мае 1935 г. он выбывает из штата Оружейной палаты, именно ему доверяется представлять музей в ноябре этого года на областной музейной конференции по вопросам охраны памятников культуры. В 1940 г. Федор Яковлевич входит в состав коллектива авторов, подготавливающих сборник научных статей по собранию Оружейной палаты, вышедший в свет в 1954 г.

В 1945—1966 гг. Федор Яковлевич был членом Реставрационного и Ученого советов Оружейной палаты. Ни одно произведение прикладного искусства не проходило реставрацию помимо него. Он не только консультировал, но и непосредственно руководил работой и многое делал сам. Объем работ, сделанных реставраторами Оружейной палаты в эти годы, огромен. Требовалась срочная консервация и реставрация для многих сотен экспонатов фонда оружия. В дневнике реставрационных работ ученика Ф. Я. Мишукова — В. М. Германюка сохранились записи, свидетельствующие о том, что в эти годы в связи с огромным потоком профилактических работ Ф.Я. Мишукову нередко приходилось собственноручно исполнять даже самые простые операции. В дневнике отмечается: «удален налет, чистка и смазка...» и проставлены цифры — 800 экспонатов, 315 экспонатов и т. д. Одновременно в те же годы под руководством Ф.Я. Мишукова осуществляется реставрация памятников, имеющих особенную историческую и материальную ценность. В числе их корона и древние кубки, кольчуга П.И. Шуйского, сабли Дмитрия Пожарского и Кузьмы Минина, зеркало работы мастера Оружейной палаты XVII в. Никиты Давыдова, филигранные шахматы и миниатюрные серебряные игрушки. Разнообразие материалов и технических приемов свидетельствует о глубоких знаниях исследователя-металлиста и ювелира-практика.

Но Федор Яковлевич был не только специалистом по металлу. Для экспозиции Оружейной палаты «Русское стекло XVIII—XIX вв.» Мишуков и Германюк реставрировали почти все старинные сосуды. На хрустальных подсвечниках были заполнены плексигласом и отполированы утраченные стенки, а по сохранившимся образцам выгравированы рисунки. В 1954 г. с помощью тиснения и гальванопластики они восстановили детали секретера XIX в., а в 1964 г. капитально реставрировали два железных кресла работы тульских мастеров начала XVIII столетия. Все работы этих лет трудно перечислить.

Реставраторы Оружейной палаты вспоминают, что Федор Яковлевич был человеком скромным, тактичным, внимательным к людям и в то же время, требовательным когда дело касалось его любимой работы. Преподавая в МВХПУ (бывш. Строгановское), работая в Оружейной палате, публикуя свои исследования, Федор Яковлевич всегда думал о будущих поколениях реставраторов, которым стремился передать свой опыт, знания и свою любовь к прекрасным творениям рук человеческих.

1. Свидетельство об окончании Строгановского училища. Москва, 12 июня 1906 г.— Личный архив Ф. Я. Мишукова, хранящийся у А.М. Мишуковой (далее — Личный архив).
2. Автобиография Ф. Я. Мишукова. (Личный архив).
3. Дневники Ф. Я. Мишукова. (Личный архив).
4. Выставка была развернута в помещении Государственного Исторического музея.
5. Ф.Я. Мишуков. Выставка работ металлической лаборатории Оружейной палаты по консервации железа. М., 1930. Приводим текст листовки, давно уже ставшей библиографической редкостью, полностью (приложение 1).
6. С. Данилин. С маркой Ф.Я.М.—«Вечерняя Москва», 13 февраля 1957 г.
7. Ф.Я. Мишуков. Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении. — «Государственная Оружейная палата», М., 1954, стр. 122.
8. Дневники Ф.Я. Мишукова. (Личный архив).
9. Н. Богданова. Художник, реставратор, педагог. — «Декоративное искусство», 1955, № 10.
10. Копия врат хранится в Покровском соборе Рогожского кладбища в Москве.
11. Ф.Я. Мишуков. Невидимый припой ювелиров древности. — «Вопросы декоративного искусства. Труды МВПХУ», вып. II, М., 1962, стр. 78—81.
12. С. Данилин. Указ. соч.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Ф. Я. МИШУКОВ

ВЫСТАВКА РАБОТ МЕТАЛЛИЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ ПО КОНСЕРВАЦИИ ЖЕЛЕЗА. М., 1930.

Оружейная палата открыла показательную выставку реставрации и консервации железных памятников своего музея.

Вопросы консервации и реставрации металлических музейных предметов, главным образом железных, как наиболее трудно сохраняемых, вызывают в настоящее время в музейной практике большой интерес.

Предметы из железа, дошедшие до нас от древних времен, имеют часто полуразрушенное состояние. Будучи оставлены в таком виде, они обречены на утрату всякого подобия своей первоначальной формы.

Музеи СССР, главным образом Ленинграда и Москвы, осознали неотложную задачу немедленного сохранения этих памятников от разрушения, от «коррозии» и создают при музеях небольшие мастерские-лаборатории, ведя в них практическую работу по консервации. В помощь этим начинаниям Ленинградский институт археологической технологии с 1925 г. издал ряд специальных выпусков по очистке и сохранению металлических предметов древности. Но, несмотря на значительный пятилетний промежуток времени, как начата эта работа, не считая разрозненных, ненаучных работ прошедших лет, приходится сказать, что еще немного сделано для практического уточнения вопросов музейной реставрации и консервации металлов. Музеи между собою «е имеют общения в этой работе, ведут ее каждый по-своему. Оружейная палата поэтому считает своевременным устройство такой выставки работ по консервации железа.

Настоящая листовка служит кратким пояснением показанных на выставке консервированных и неконсервированных, тронутых коррозией предметов, поясняя кратко технический процесс работы по удалению с них ржавчины и предохранению их от дальнейшего ржавления. Поступающий в лабораторию предмет, покрытый ржавчиной, сначала освобождается от прежней жировой смазки — растворителями жиров (бензин, щелочи и т. д.). Затем предмет опускается в ванну из 3-х процентного раствора уксусной кислоты, для размягчения ржавчины, на несколько часов. Вынутый из этой ванны предмет чистят в воде жесткими щетинными или мягкими железными щетками. Если ржавчина еще держится, недостаточно ослабла, предмет опять опускают в ванну и, вынув, окончательно удаляют ее щетками. По очистке предмет опускают в 3-х процентный раствор соды для удаления оставшейся в порах уксусной кислоты. Затем предмет промывают, сушат, горячо нагревают (до 120—150° С) и в таком состоянии покрывают парафином или нагревают парафиновую ванну до тех же градусов и опускают в нее

предмет. После этого предмет слегка охлаждают и вытирают тряпками излишек парафина, и еще в теплом состоянии покрывают прозрачным лаком «цапоном», или предмет смазывается тонким слоем вазелина. Предметы, имеющие золотую насечку, в ванны не погружаются, а лишь слегка размягчается слой ржавчины при помощи кислот или масла и счищается ножом или шабером, а затем также выщелачивается и предохраняется парафином и лаком.

Вышеуказанным способом, в укусной ванне, очищен представленный на выставке доспех XVI в. (№ 4730). До очищения он имел сплошные покрытия ржавчины в местах скопления пыли на верхних частях шлема, плеч и т.д. Ржавые пятна были раскислены и по всей остальной поверхности доспеха. Ржавчина с него удалена. Доспех консервирован.

Рядом представлен доспех (№ 4870) в том виде, как он хранился в дореволюционное время, будучи повешен высоко на стене и находясь без наблюдения много десятков лет.

В витрине подобные же образцы хранения стремян. Стремена (№ 8753) представлены в двух состояниях. Одно в настоящее время раскиснено и законсервировано, другое оставлено в процессе коррозии. Так же представлены стремена №№ 8493 и 8605.

Шлем № 17746 имел до очистки сплошное покрытие ржавчиной, под которой не было видно орнаментов золотой насечки. Исподняя сторона его имела еще более толстые корки ржавчины под древней шелковой тульей. Шлем был разобран, тулья снята; затем по окончании процесса консервации шлем и тулья собраны в первоначальном виде. Подобно очищен и шлем № 4409.

Представленные на выставке показательны предметы в состоянии коррозии и предохраненные от корродирующего процесса убеждают в необходимости уделить этому делу большое и срочное внимание. Предмет не только сохраняется от уничтожения, но и является в совершенно ином виде своего первоначального значения, как принадлежности определенного общественного класса, четко показывая всю сложность своей техники и тем большую сказочную роскошь, чем выше стояло на лестнице классов лицо, Им владевшее.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ПЕЧАТНЫЕ ТРУДЫ Ф. Я. МИШУКОВА

1. Утварь Троицкой лавры. — «Троице-Сергиева лавра», Сергиев, 1919, стр. 101—118.
2. Выставка работ металлической лаборатории Оружейной палаты по консервации железа. М., 1930.
К вопросу о технике золотой и серебряной наводки по красной меди в Древней Руси. — «Краткие сообщения ИИМК АН СССР», XI, М.—Л., 1945, стр. 111—114.
4. Реставрация металлических памятников старины. — «Советский музей», 1931, № 1, стр. 112—113.
5. Техника декоративной обработки металла. Рукопись 1946 г. Хранится в Научно-исследовательском институте художественной промышленности.
6. Золотая насечка и инкрустация на древнем вооружении. — «Государственная Оружейная палата», М., 1954, стр. 115—136.
7. М.М. Постникова, Ф.Я. Мишуков. Изделия из драгоценных металлов. — «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962, стр. 335—374.
8. Невидимый припой ювелиров древности. — «Вопросы декоративного искусства. Труды МВХПУ (б. Строгановское)», вып. II, М., 1962, стр. 78—81.
9. Ф.Я. Мишуков, А.С. Трошин. Техника чеканного дела. Рукопись 1955 г. Хранится в Совете промысловой кооперации РСФСР НИИХП при Роспромсовете, в лаборатории художественного металла.
10. Т. Гольдберг, Ф.Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева. Золотое и серебряное дело XV—XX веков. М., 1967.
11. Оловянное ажурное литье в России в XVI—XVIII вв.—«Ученые записки МВХПУ (б. Строгановское)», вып. III, М., 1969, стр. 96—105.
12. Сборник статей по вопросам консервации и реставрации музейных объектов из металла. Под редакцией Ф.Я. Мишуков а. М., 1964.

ПРИЛОЖЕНИЕ III

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Ф. Я. МИШУКОВА (1881—1966)

27 сентября 1881 г.	Федор Яковлевич Мишуков родился в семье потомственных златокузнецов. Отец — Яков Федорович Мишуков, мать — Павла Александровна Мишукова
1896—1903 гг.	учился в Строгановском училище
1900-1912 гг.	работал с братьями Алексеем, и Василием в мастерской П. А. Мишуковой
1912-1917 гг.	имел свою мастерскую серебряных и бронзовых изделий
1917-1918 гг.	ушел добровольцем в ряды Красной Армии
1918 г.	руководил Художественной артелью мастеров-металлистов и продолжал работать ювелиром, вступил в члены профсоюза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности, поступил на службу в Главмузей, член Всероссийской эвакуационной комиссии; по приглашению А. В. Щусева принимает участие в устройстве часов на башне Казанского вокзала
Сентябрь 1918 г. — июнь 1922 г.	профессор и декан металлообрабатывающего факультета Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС)
15 ноября 1919 г. — 15 ноября 1921 г.	хранитель Оружейной палаты, член Художественно-производственной комиссии при Высшем Совете народного хозяйства (ВСНХ) до 1922 г., член секции научных работников Московского Губернского отдела Рабпроса
1922-1923 гг.	заведующий Кустарно-художественного отделения ГУМа, член Ученого совета Оружейной палаты (с 30.V.1922 г.), член Экспериментальной комиссии по вопросам об оценке предметов на Всесоюзную художественно-промышленную выставку (с 2.V.1923)
1923 – 1924 гг.	работал по реставрации художественных памятников
1924-1935 гг.	научный сотрудник Государственной Оружейной палаты, с 24.III.1929 г.— заведующий Экспериментальной, консервационной, показательной производственной мастерской и хранитель музея, 30.V.1930 г. назначен заведующим отделом оружия в Государственной Оружейной палате и оставлен заведующим мастерской-лабораторией (до I.VI.1935 г.)
1932 г.	принимал участие в работе комиссии по ремонту и реставрации Триумфальных ворот при Наркомпросе РСФСР
1935-1936 гг.	консультант по металлическим изделиям на строительстве гостиницы «Москва» (мастерская академика А. В. Щусева)

- 1936—1939гг. — старший научный сотрудник и художник-реставратор Государственного Исторического музея
- март—май 1937 г. — консультант по приемке и размещению художественной арматуры, осветительных приборов в помещении Речного вокзала «Химки»
- 1939—1941 гг. — профессор и декан Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ)
- сентябрь 1941—1943гг.— директор производственных мастерских Центрального художественно-промышленного училища
- 1943 г. — награжден медалью «За оборону г. Москвы»
- 1944 г. — принят в члены Союза художников СССР
- 1944 г. — утвержден в звании профессора кафедры художественной обработки металла
- 1944—1952 гг. — профессор Московского института прикладного и декоративного искусства
- 1946 г. — награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941 — 1945 гг.»
- 1945—1946 гг. — член Ученого и Реставрационного советов Государственной Оружейной палаты
- 1948 г. — награжден медалью «В память 800-летия Москвы»
- 1952—1961 гг. — профессор Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское)
- 1953—1955 гг. — член Ученого совета Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, член художественной секции Ученого совета Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) Роспромсовета
- 1956 г. — консультант на отделении художественной обработки металла МВХПУ (б. Строгановское)
- 1962—1966 гг. — член художественного совета Главювелирторга Министерства торговли СССР
- 27 сентября 1966 г. — Федор Яковлевич Мишуков скончался

Л. А. ХАРЛАМОВА
НАУЧНО-ПОПУЛЯРИЗАТОРСКАЯ РАБОТА
В МУЗЕЯХ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ В 1960—1974 гг.

В апреле 1960 года Государственные Музеи Московского Кремля были переданы в ведение Министерства культуры СССР. В связи с этим их деятельность перестроилась, был создан Отдел научной пропаганды. В задачу Отдела входит популяризация богатейших художественных, собраний Московского Кремля и его памятников, в которых ярко и образно нашла свое отражение многовековая история нашей страны. Рассказ о создании выдающихся произведений мастеров прошлого имеет не только познавательное, но и важное воспитательное значение. Главная цель лекций, экскурсий, бесед, проводимых научными сотрудниками,— пробуждать у слушателей высокие патриотические чувства, любовь к бесценному историческому и художественному наследию. Анализ памятников искусства основывается на принципах марксистско-ленинской эстетики, использует достижения советской исторической науки, научного атеизма. Работа в стенах Московского Кремля требует от сотрудников особой ответственности, высокой профессиональной подготовки.

Государственные Музеи Московского Кремля по сравнению с другими музеями нашей страны имеют самую высокую посещаемость—более 4 млн. человек в год. Это и москвичи, и люди, приехавшие в столицу из разных, иногда отдаленных районов нашей страны, и гости зарубежных государств. В 1973 году, например, Оружейную палату посетило около 200 тысяч иностранных экскурсантов.

Сотрудники Музеев проводят самые разнообразные экскурсии: обзорные, тематические, школьные. Экскурсии могут посвящаться одному или нескольким памятникам, всему музейному комплексу (Оружейная палата, Большой Кремлевский дворец, Музеи-соборы, выставка «Алмазный фонд СССР»), одной или нескольким коллекциям Оружейной палаты, либо всему ее собранию.

Большинство посетителей приходят в Оружейную палату впервые, им трудно самим разобраться в хранящихся здесь коллекциях, поэтому знакомство с Музеем проходит организованно, посетители слушают обзорные экскурсии. Для людей, интересующихся конкретными темами, проводятся (по заявкам московских предприятий и учреждений) тематические экскурсии по памятникам Кремля, а с 1972 года и по отдельным коллекциям Оружейной палаты. Кроме того, имеются сеансы, во время которых зрители осматривают коллекции самостоятельно и могут обращаться к консультанту, дежурящему в каждом зале. Периодически консультанты делают 15—20-минутные сообщения. Такой метод требует от сотрудников Музеев особенно глубоких знаний, готовности дать квалифицированный ответ на любой вопрос.

Иностранным экскурсантам о коллекциях и памятниках Кремля рассказывают гиды Интуриста, с которыми наши специалисты, в свою очередь, проводят систематические занятия. В наиболее же ответствен-

ных случаях, когда Кремль посещают почетные зарубежные гости, ученые, их экскурсоводами становятся научные сотрудники Музеев. Они же знакомят с интерьером Большого Кремлевского дворца и хранящимися там художественными памятниками участников международных совещаний, депутатов Верховного Совета, членов партийных и правительственных делегаций.

Подготовка экскурсоводов, включающая тематические занятия, индивидуальные беседы и специальные методические семинары, проводится опытными методистами. Начинающие экскурсоводы составляют полные тексты своих лекций, а более опытные — только тезисы. Все экскурсии неоднократно прослушиваются, разбираются на методических совещаниях, принимаются методистами. Устраиваются показательные экскурсии. Наиболее важные вопросы обсуждаются на методическом совете. Таким образом передается опыт лучших специалистов.

Итог первых лет работы — издание в 1964 году методических разработок (по Оружейной палате, Большому Кремлевскому дворцу, музеям-соборам). В 1971 году они были дополнены и переизданы¹.

Особое внимание обращается на то, чтобы ознакомление посетителей с древнейшими памятниками христианского культа проводилось с научно-атеистических позиций. Основные принципы этого направления в методической работе неоднократно обсуждались на совместных совещаниях с представителями других музеев и экскурсионных организаций. Еще в 1964 году были составлены «Методические указания по атеистической пропаганде при показе древнерусского искусства в Музеях Московского Кремля». В 1974 году появляются методические разработки, написанные Е. А. Козловой («Научно-атеистическая пропаганда в музеях-соборах Московского Кремля») и И. А. Селезневой («Атеистический аспект показа коллекций Оружейной палаты на обзорной и тематической экскурсии»).

В 1967 году созданы методические указания к экскурсии по открывавшейся тогда в здании Оружейной палаты выставке «Алмазный фонд СССР».

Опыт методической работы в Музеях Кремля был обобщен в докладе, прочитанном в 1968 году, старшим методистом И.А. Селезневой на Всесоюзных музейных конференциях в Москве и Ленинграде².

Кроме методических занятий, экскурсоводы слушают лекции по эстетике, истории русской общественной мысли XV—XVI веков, проблемам художественного анализа и т. д. Эти лекции читаются опытными специалистами, приглашенными дирекцией Музеев³.

В последние годы значительная часть таких занятий посвящена исследованиям, проведенным в стенах Музеев, и лекции проводятся самими научными сотрудниками.

Сотрудники Музеев систематически изучают иностранные языки, на которых они ведут экскурсии с зарубежными гостями, не прибегая к помощи переводчиков.

В 1974 году на Музеи была возложена задача — более тщательно контролировать все экскурсии, проводимые на территории Кремля. Поэтому много внимания уделялось подготовке группы внештатных экскур-

соводов, составлению маршрутов обзорных экскурсий и экскурсионно-тематических справочников по музеям-соборам и особенно занятиям с гидами «Спутника», «Интуриста», «Московского городского экскурсионного бюро», «Бюро путешествий и экскурсий», прослушиванию экскурсий на иностранных языках.

Для экскурсий со школьниками составлены методические указания соответственно школьной программе по истории СССР. Издан детский путеводитель по Оружейной палате⁴. Уже несколько лет при Музеях работают школьные кружки, где дети знакомятся не только с памятниками и коллекциями, но и с принципами реставрационного дела, узнают о последних археологических открытиях на территории Кремля, делают доклады и сообщения. Начиная с 1964 года, 19 мая, в День рождения пионерской организации имени В.И. Ленина — Музеи Кремля приглашают в Оружейную палату лучшие пионерские отряды Москвы и Московской области.

Установлена связь с Московским городским институтом усовершенствования учителей, где наши научные сотрудники проводят беседы и читают лекции. Занятия-лекции устраивались и для специальных аудиторий — работников ювелирных магазинов, Дома моделей и др.

В последние годы в Музеях Кремля широко развернулась лекционная работа. Так, в 1973 году было прочитано 510 лекций, из них 310 — в сельской местности. Лекции читаются не только в лектории Музеев, но и по всей стране от Бреста до Сахалина, в Москве (в Историческом музее, Музее архитектуры имени А.В. Щусева, на заводе имени Лихачева), в университетах культуры Гжатска, Смоленска, Фрязино, в клубах и домах культуры многих городов, поселков, колхозов и совхозов.

Научные сотрудники работали на теплоходах, где для команды и пассажиров читались лекции о Музеях Кремля и о тех городах по берегам Оки, мимо которых проходил рейс.

Большое внимание в лекционной пропаганде уделяется историко-революционной тематике, и в особенности таким темам, как «В.И. Ленин в Кремле», «Кремль в Октябрьские дни 1917 года».

Разработаны циклы лекций — «Сокровища Государственной Оружейной палаты», «Русское ювелирное искусство XII—XIX вв.», «Западноевропейское серебро в собрании Государственной Оружейной палаты», «Историко-художественные памятники Московского Кремля», «Из истории Московского Кремля» и др.

Научные сотрудники музеев выступают в передачах по телевидению и радио. Так, в 1964—1966 годах по Интервидению проведено 12 передач на тему «Кремль вчера и сегодня». Автор передач — главный архитектор Музеев Московского Кремля В.И. Федоров.

Еще одна разновидность популяризаторской работы — шефские выезды в сельскую местность, где, кроме чтения лекций, проводятся тематические вечера и демонстрируются передвижные фотовыставки. Такие фотовыставки показываются также в клубах и кинотеатрах, дворцах культуры, в учреждениях Москвы, Московской, Тульской и Смоленской областей. Фотовыставка «Оружейная палата — сокровищница мирового искусства» побывала в ГДР.

Сами коллекции Музеев Кремля также экспонируются в других городах нашей страны и за границей. Экспонаты из наших собраний побывали на выставках в Туле, Ижевске («Русское оружейное искусство XVI—XX вв.»); в Казани, Харькове («Русское декоративно-прикладное искусство XVIII—начала XX вв.»); в Баку (выставка «Старинные часы и шпалеры»), а также за рубежом на выставках «Древнерусское искусство» (Япония, 1964 г.); «От древнейших времен до наших дней» (Чехословакия, 1970—1971 гг.); «Народное творчество республик СССР» (США, 1972 г.); «Русская деревянная пластика с древнейших времен до наших дней» (Франция, 1973 г.); «Древнерусское искусство» (Венгрия, 1973 г.) и других.

1. Методические пособия к экскурсиям по Музеям Московского Кремля, М., 1964; 2-е изд., М., 1971.

2. И.А. Селезнева. Из опыта проведения обзорной экскурсии по экспозиции декоративно-прикладного искусства.— «Вопросы экскурсионной работы», М., 1973.

3. Занятия проводили: М.М. Постникова-Лосева, М.В. Алпатов, В.М. Василенко, М.А. Ильин, К.В. Шохин, Ф.Я. Мишуков, О.Н. Глухарева, В.Н. Иванов, А.К. Чекалов, Н.Н. Лемина, А.А. Зимин, И.А. Иванова, Ю.А. Орлов, В.М. Соболевский, М.Д. Дорфман и другие.

4. Е.И. Смирнова. Оружейная палата (Путеводитель для детей). М., 1972.

ХРОНИКА

ЭКСПОЗИЦИИ И ВЫСТАВКИ (1962—1974 гг.) ЧАСТИЧНАЯ РЕЭКСПОЗИЦИЯ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ

Зал № 6, -раздел «Государственные регалии» (автор Чернуха Э.П., художник Перельман А. М.). 1966 — 1972 гг.

Зал № 2, разделы «Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве»; «Московская эмаль XVII в.» (авторы Донова К.В., Писарская Л.В., художник Перельман А. М.); «Наградные ковши» (автор Писарская Л. В., художник Перельман А. М.). 1967 г.

Залы №№ 7, 8, раздел «Конюшенная казна» (автор Кириллова Л.П., художники Шевелев И.В., Успенский Ю.Е., Петров К.П.). 1969 — 1970 гг.

Зал № 3, раздел «Русское художественное серебро XVIII — начала XX вв.» (автор Терехова А.М., художник Петров К.П.). 1970 г.

Зал № 4, раздел «Драгоценные ткани XIV — XVIII вв.» (автор Терехова А. М., художник Петров К. П.). 1971 г.

Зал № 4, раздел «Оружие» (автор Ларченко М.П., художник Петров К. П.). 1972 г.

Зал № 2, раздел «Русские золотые и серебряные изделия XII— XVII вв.» (авторы Мартынова М.В., Писарская Л.В., Бобровницкая И.А., художник Петров К.П.). 1974 г.

ПОСТОЯННЫЕ ВЫСТАВКИ

«Археология Московского Кремля» (в подклете Благовещенского собора). 1970 г.

ВРЕМЕННЫЕ ВЫСТАВКИ (ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ В ЗВОННИЦЕ)

«Кремль в Отечественной войне 1812 года» (авторы Мельникова А.Д., Нарожная В.И., Сорокина В.В., художники Телятников И.С., Ожигов С.С.). 7 сентября 1962 — 1964 гг.

«Архитектура Московского Кремля» (авторы Иванов В.П., Мельникова А.Д., художник Телятников И.С.). 21 мая 1966 — 1968 гг.

«Старинные часы и шпалеры» (авторы Кохреидзе А.С., Маркова В.И., художник Бажанов Л.А.). Март 1970 — 1972 гг.

«Реставрация произведений искусства в Государственных музеях Московского Кремля» (авторы Кохреидзе А.С., Наумов А.Б., художник Петров К. П.). 1 декабря 1972—1973 гг.

«Мастерство русских оружейников» (авторы Портнов М.Э., Тихомирова Е.В., художники Кузнецов В.В., Тимофеев Н.Н.). 13 ноября 1973—1976 гг.

ВЫЕЗДНЫЕ ВЫСТАВКИ

«Русское оружейное мастерство XVI—XX вв.» (автор Портнов М.Э.), Ижевск, 1972 г., Тула, 1973 г.

«Русское прикладное искусство XVIII—XIX вв.» (авторы Журина Р.С., Мельникова А.Д., Михайлова Г.П.), Казань, 1973 г., Харьков, 1974 г.

УЧАСТИЕ В ВЫСТАВКАХ СОВМЕСТНО С ДРУГИМИ МУЗЕЯМИ

«Живопись древней Москвы» в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, 1970 г.

«Живопись древнего Новгорода» в Государственном Русском музее, 1971 г.

«100 лет венгерского искусства» в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1971 г.

«500 лет со дня рождения Дюрера» в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1972 г.

«Западноевропейская шпалера» в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1972 г.

«Балканская живопись XIV—XV вв. в древней Руси» в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, 1972 г.

«Древнерусское медное литье» в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, 1972 г.

«Русский портрет XVIII — начала XIX вв.» в Государственном музее керамики и «Усадьбе Кусково XVIII в.», 1972 г.

«Портрет петровского времени» в Государственной Третьяковской галерее, 1973 г.

«Живопись домонгольской Руси» в Государственной Третьяковской галерее, 1974 г.

«Спортивное художественное оружие — 74». Международная выставка в Сокольниках, Москва, 1974 г.

УЧАСТИЕ В ЗАРУБЕЖНЫХ ВЫСТАВКАХ

«Древнерусское искусство», Япония, 1964 г.

«Русское искусство с древнейших времен до наших дней», ЧССР, 1970—1971 гг.

«Народное творчество республик СССР», США, 1972 г. «50 лет СССР», ЧССР, 1972 г.

«Русская деревянная пластика с древнейших времен до наших дней». Франция, 1973 г.

«Древнерусское искусство», ВНР, 1973 г.

НАУЧНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ

И УЧЕННЫЕ СОВЕТЫ (1970—1974 гг.)

1970 г.

25—26 ноября состоялась научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Прочитаны доклады:

Харламова Л.А. Научно-просветительная работа в Музеях Кремля.

Федоров В.И. Указания В.И. Ленина о сохранении памятников культуры.

Зонова О.В. Идеюное содержание первоначальных фресок Успенского собора.

Маркина Н.Д. К истории создания приделов Благовещенского собора.

Саликова Э.П. Роспись церкви Ризоположения.

Маясова Н.А. Три шитых покрывала из собрания Музеев Кремля.

Смирнова Е.И. К истории создания первой научной описи оружия.

Ларченко М.Н. Перечневая роспись оружейной казны 1647 г.

Ухова Т.Б. К вопросу о генезисе русской рукописной терминологии.

Сизов Е.С. Граффити в усыпальнице Ивана Грозного.

Маркова В.И. Французские шпалеры в собрании Оружейной палаты.

Козлитина Э.М. Документы XVII в. по истории Грановитой палаты.

Скороварова А.И. Советский агитационный фарфор в собраниях Музеев Кремля.

На заседании Ученого совета заслушан доклад Николаевой Т.В. (Институт Археологии АН СССР) «Рогатина тверского князя Бориса Александровича (из собрания Оружейной палаты)».

Научные сотрудники

выступали с докладами вне стен Музеев:

Маясова Н.А. Лицевое шитье в его южнославянских связях (Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

Маясова Н.А. Царицыны мастерские при Анастасии Романовне (конференция, посвященная пятидесятилетней годовщине Загорского историко-художественного музея-заповедника).

Федоров В.И. Новые архитектурно-археологические исследования в Московском Кремле и их музейный показ (конференция Главного Управления по туризму ВЦСПС).

Федоров В.И. Использование смежных научно-исследовательских организаций в подготовке мероприятий по сохранению памятников Московского Кремля (пленум Научно-методического совета по охране памятников Министерства культуры СССР в Александрове).

Федоров В.И. Новые исследования в Московском Кремле (творческое совещание научно-реставрационных, музейных и научно-исследовательских организаций при Научно-методическом совете Министерства культуры СССР).

Федоров В.И. Архитектурно-археологические исследования на территории Московского Кремля и их музейный показ (совещание Международного совета музеев ЮНЕСКО в Москве).

1971 г.

На заседаниях Ученого совета прочитаны доклады:

Брюсова В.Г. О канонах изображения Вседержителя в древнерусском искусстве.

Смирнова Е.И. Новые архивные данные о деятельности Г.Д. Филимонова в Оружейной палате.

Ухова Т.Б. Методика исследования и систематизация орнамента русских рукописей.

Ухова Т.Б. Отчет о ходе работы над диссертацией «Орнамент русских рукописных книг эпохи Андрея Рублева и Елифания Премудрого».

Розов Н.Н. (Государственная публичная библиотека имени Салтыкова-Щедрина). Об оформлении древнерусских рукописных книг.

Захаров Н.Н. Из истории реставрации в Государственных музеях Московского Кремля.

Писарская Л.В. Московская эмаль XV—XVII вв. в собрании Оружейной палаты (сообщение по каталогу, авторы: Писарская Л.В., Мартынова М.В., Кириллова Л.П.).

Портнов М.Э. Русское оружейное мастерство XVI—XX вв. (тематико-экспозиционный план передвижной выставки из фондов Оружейной палаты).

Научные сотрудники выступили с докладами вне стен Музеев:

Федоров В.И. Московский Кремль и реконструкция центра столицы (пленум Научно-методического совета Министерства культуры СССР).

Федоров В.И. Некоторые вопросы консервации архитектурно-археологических памятников (совещание центрального правления Всероссийского общества по охране памятников истории и культуры и Облисполкома города Владимира).

Федоров В.И. Новые исследования в Московском Кремле и его сохранение при реконструкции центра Москвы (совещание Института истории искусств Министерства культуры СССР и Пражского института по сохранению памятников культуры).

Маясова Н.А. О советской выставке «От древнейших времен до наших дней» в Чехословакии (Ученый совет Загорского историко-художественного музея-заповедника).

Бобровницкая И.А. Происхождение панагиара из собрания Оружейной палаты (конференция «Новгород, его история, искусство и археология» в Новгороде).

Ларченко М.Н. Перечневая роспись оружейной казны царя Алексея Михайловича 1647 г. К вопросу о терминологии (III Всесоюзная конференция оружейников в Ленинграде).

*Прочитаны доклады
на международных научных конференциях:*

Федоров В.И. Указания В.И. Ленина о культурном наследии (совещание Союза архитекторов СССР и Союза болгарских архитекторов в Софии).

Федоров В.И. Ленинские декреты о культурном наследии (совещание в Софии по сохранению Боянской церкви).

Федоров В.И. Некоторые вопросы защиты камня (коллоквиум ИКОМОСа в Болонье).

1972 г.

22—24 ноября состоялась научная конференция «Московский Кремль — древнейшая сокровищница памятников истории и искусства», посвященная 425-летию первого летописного упоминания об Оружейной палате.

Прочитаны доклады:

Смирнова Е.И. Оружейная палата от XVI века до наших дней.

Шмидт С.О. (Институт истории АН СССР). Изображение событий 1547 г., связанных с первым упоминанием Оружейной палаты, в миниатюрах «Царственной книги».

Ларченко М.Н. Некоторые данные о мастерах-оружейниках Оружейной палаты первой половины XVII в.

Маясова Н.А. Кремлевские светлицы при Ирине Годуновой. Рыбаков Б.А. (Институт археологии АН СССР). Старинные русские карты Московии XV—XVI веков.

Маркова Г.А. О влиянии рисунков и гравюр Альбрехта Дюрера на формы и декор немецкого художественного серебра. Маркова В. И. Гобелены из серии «История Дон Кихота» в собрании Оружейной палаты.

Подобедова О.И. (Институт истории искусств Министерства культуры СССР). Военская тема в интерпретации мастеров XVI века. Федоров В.И. Новые материалы по архитектуре Благовещенского собора Московского Кремля.

Сизов Е.С. К реконструкции интерьера Архангельского собора XVI в. Зонина О.В. Об исторической преемственности сюжетного состава росписей Успенского собора Московского Кремля.

Качалова И.Я. Вновь открытый памятник древнерусской живописи Успенского собора.

Менцхаузен И. (Государственные художественные собрания музеев Дрездена, ГДР). Европейские сокровищницы в сравнительном рассмотрении,

На заседаниях Ученого совета прочитаны доклады:

Кохреидзе А.С. Реставрация произведений искусства в Государственных музеях Московского Кремля (тематико-экспозиционный план выставки).

Мельникова А.Д., Михайлова Г.П. Русское прикладное искусство XVIII—XIX вв. (тематико-экспозиционный план выставки).

Федоров В.И. Архитектурно-археологическое обоснование к комплексному эскизному проекту планировки Московского Кремля.

Маясова Н.А. Работа над диссертационными темами в Музеях Кремля.

Шеляпина Н.С. Утверждение диссертационной темы «Археологическое изучение территории Московского Кремля (стратиграфия, топография, хронология)».

Шеляпина Н.С. К вопросу об истории археологического изучения Московского Кремля (I глава диссертации).

Научные сотрудники выступали с докладами на конференциях и семинарах вне стен музеев:

Родимцева И.А. О научно-реставрационной деятельности Ф.Я. Мишукова в Оружейной палате (Всесоюзный семинар Министерства культуры СССР и Академии художеств СССР «Проблемы музейного хранения, консервации и реставрации произведений прикладного искусства»).

Саликова Э.П. К вопросу об иконографии «Похвалы Богоматери с акафистом» из Успенского собора (конференция «Балканская живопись XIV—XV вв. и ее традиции на Руси» в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева).

Федоров В.И. Историко-архитектурное обоснование проекта реконструкции планировки территории Кремля (заседание Государственной комиссии Научно-методического совета Министерства культуры СССР).

Федоров В.И. Некоторые вопросы сохранения и приспособления памятников архитектуры Московского Кремля (Всесоюзное научно-методическое совещание «Научная методика и практика реставрационных работ на современном этапе»).

1973 г.

На научной конференции, посвященной итогам работы за год, прочитаны доклады:

Маясова Н.А. О научно-исследовательской работе в Музеях Кремля.

Миненко А.С. Кремль накануне решающих событий октября 1917 г.

(по архивным материалам).

Романенко А.И. Один из этапов строительства Патриарших палат (по архивным материалам).

Кириллова Л.П. К атрибуции кареты XVIII века из собрания Оружейной палаты.

Терехова А.М. Новые данные о произведениях петербургского серебряника Ивара Буха.

Маркова Г.А. К вопросу об атрибуции вазы-рассольника с плакеткой «Ревекка и Елиазар».

Сизов Е.С. Росписи Архангельского собора и книжные миниатюры XVI в.

Яковлева А.И. Произведение грозненского времени «София — Премудрость божия» из Благовещенского собора.

Зонова О.В. Вновь раскрытая житийная икона «Сергий Радонежский» из Успенского собора.

Изопольская Н.В. К истории русско-польских культурных связей 80-х годов XVII века.

На Ученом совете прочитаны доклады:

Смирнова Е.И., Рахманов В.К., Якушин Г.Я. (авторы проекта, художники Художественного фонда СССР): Предварительное обсуждение художественного проекта новой экспозиции Оружейной палаты.

Маркова Г.А. Нюрнбергское серебро в собрании Оружейной палаты (сообщение по каталогу).

Постникова М.М. (Государственный Исторический музей). Три камеи из собрания Оружейной палаты (к вопросу о резьбе на драгоценных камнях в Древней Руси).

Сизов Е.С. Идеино-историческое содержание настенных росписей XVI века в Архангельском соборе Московского Кремля (обоснование темы диссертационной работы).

Сизов Е.С. К атрибуции портретного цикла в росписях Архангельского собора.

Шеляпина Н.С. Задачи и план диссертационной работы «Археологическое изучение Московского Кремля (древняя топография и стратиграфия)».

Научные сотрудники прочитали доклады на научных конференциях вне стен музея:

Изопольская Н.В. Из истории русско-польских культурных связей в конце XVII в. (VI Межвузовская конференция историков-славистов в Львовском государственном университете).

Сизов Е.С. К вопросу о датировке Шумиловского лицевого свода XVI века (конференция сектора истории древнерусского искусства Института истории искусств Министерства культуры СССР).

Осташенко Е.Я. Икона «Предста царица» из Музеев Московского Кремля (конференция сектора истории древнерусского искусства Института истории искусств Министерства культуры СССР).

Захарова Н.М. Роль художественных музеев в эстетическом воспитании школьников (семинар Академии художеств СССР и Министерства культуры СССР).

1974 г.

На Ученом совете сделано сообщение Зоновой О.В. о задачах и плане диссертационной работы «Ранние росписи Успенского собора Московского Кремля».

ЗАЩИТА ДИССЕРТАЦИЙ

26 ноября 1971 г. Защита диссертации «а соискание ученой степени кандидата искусствоведения Н.А. Маясовой — «Древнерусское лицевое шитье XVI века».

3 июня 1974 г. Защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Т.Б. Уховой — «Художественное оформление древнерусских рукописных книг (конец XIV — первая треть XV века)».

7 июня 1974 г. Защита диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук Н.С. Шеляпиной — «Археологическое изучение Московского Кремля (древняя топография и стратиграфия)».

ОСНОВНЫЕ РАБОТЫ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ СОТРУДНИКАМИ МУЗЕЕВ КРЕМЛЯ (1970—1974 гг.)

Маясова Н.А. Памятник с Соловецких островов. Икона «Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия». — В серии «Публикация одного памятника». Л., 1970.

Маясова Н.А. Памятник московского золотного шитья XV века. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих княжеств в XIV—XVI вв.» М., 1970.

Мартынова М.В. Альбом из серии «Музеи мира» (аннотации к памятникам Оружейной палаты). Издательство «Кадаяси». Япония, 1970.

Осташеко Е.Я. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV в. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств в XIV—XVI вв.» М., 1970.

Соколова Г.С. Стенопись Благовещенского собора.— В серии «Публикация одного памятника». Л., 1970.

Сизов Е.С. Граффити в усыпальнице Ивана Грозного.— «Археографический ежегодник», М., 1970.

Федоров В.И. К вопросу о защите памятников архитектуры от повышенной влажности. — «Сборник Научно-методического совета по охране памятников культуры Министерства культуры СССР», М., 1970, № 5.

Кохреидзе А.С., Маркова В.И. Часы на шпалеры (альбом-каталог к выставке). М., 1970.

Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971.

Маясова Н.А. Древнерусское шитье XVI в. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1971.

Шеляпина Н.С. Надгробия XIII—XIV вв. из раскопок в Московском Кремле. — «Советская археология», 1971, № 3.

Федоров В.И. Московский Кремль и реконструкция центра.— «Архитектура СССР», 1971, № 6.

Федоров В.И., Шеляпина Н.С. Новое о Кремлевском ансамбле.— «Музейное дело в СССР», М., 1971.

«Сокровища Московского Кремля» (серия из пяти альбомов). М., 1971:

1. Ларченко М.Н. Русское оружие XVII в.
2. Кириллова Л.П. Старинные экипажи.
3. Родимцева И. А. Ювелирные изделия фирмы Фаберже.
4. Кохреидзе А.С. Старинные часы.

5. Маркова В.И. Драгоценные ткани.
Писарская Л.В., Родимцева И.А. Московский Кремль. М., 1971 (переиздано — М., 1972, М., 1973).
Смирнова Е.И. Оружейная палата в Кремле. Краткий путеводитель для школьников. М., 1971.
Методические пособия к экскурсиям по Музеям Московского Кремля. М., 1971.
Зонова О.В. «Богоматерь Умиление» XII в. из Успенского собора Московского Кремля. — «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972.
Зонова О.В. Ранние фрески Москвы.— В серии «Публикация одного памятника». Л., 1972.
Ларченко М. Н. Перечневая роспись оружейной казны царя Алексея Михайловича 1647 г.—«Археографический ежегодник за 1971 г.» М., 1972.
Портнов М.З. Русское оружейное мастерство XVI—XX вв. (каталог выставки). М., 1972.
Родимцева И.А. О научно-реставрационной деятельности Ф.Я. Мишукова в Государственной Оружейной палате Московского Кремля. — Семинар «Проблемы музейного хранения, консервации и реставрации произведений прикладного искусства» (тезисы докладов и сообщений). М., 1972.
Ухова Т.Б. Орнамент неовизантийского стиля московских рукописей конца XIV — I четверти XV вв. — «Андрей Рублев и его эпоха». М., 1972.
Федоров В.И. Некоторые вопросы лечения камня.— «Лечение камня». Издательство ЮНЕСКО, Болонья, 1972.
Шеляпина Н.С., Федоров В.И. Древнейшая история Благовещенского собора Московского Кремля (по материалам архитектурно-археологических исследований).— «Советская археология», М., 1972, № 4.
Шеляпин а Н.С. К истории изучения Успенского собора Московского Кремля. — «Советская археология», М., 1972, № 4.
Тезисы научной конференции «Московский Кремль — древнейшая сокровищница памятников истории и искусства». М., 1972.
Писарская Л.В. Оружейная палата. М., 1972 (переиздано — М., 1974).
Саликова Э.П. Древние соборы Кремля. М., 1972.
«Материалы и исследования государственных музеев Московского Кремля». Выпуск I. М., 1973.
Мартынова М.В. Драгоценный камень в русском ювелирном искусстве. М., 1973.

- Шаляпина Н.С. Поселение железного века на Боровицком холме Московского Кремля.— «Советская археология», М., 1973, № 1.
- Шеляпина Н.С. Надгробия митрополитов Фотия и Киприана в Успенском соборе Московского Кремля.— «Советская археология» № 4 М., 1973.
- Селезнева И.А. Из опыта проведения обзорной экскурсии по экспозиции декоративно-прикладного искусства.— «Труды научно-исследовательского института культуры», № 10, М., 1973.
- Markowa G.A. Über den Einfluß von Dürers Radierungen und Stichen auf Formen und Dekor des deutschen Sibers-nach Materialien der Rustkammer des Moskauer Kreml.— "Staatliche Kunstsammlungen Dresden", Jahrbuch 1970/1971. Dresden, 1974.
- Писарская Л.В., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Русская эмаль XI—XX вв. М, 1974.
- Портнов М.Э., Тихомирова Е.В. Мастерство русских оружейников (каталог выставки). М., 1974.
- Сизов Е.С. К вопросу о датировке Шумиловского тома Лицевого летописного свода XVI века.— «Проблемы палеографии и кодикологии в СССР», М., 1974.
- Ухова Т.Б. Художественное оформление древнерусских рукописных книг (конец XIV — первая треть XV века). Автореферат кандидатской диссертации. М., 1974.
- Федоров В.И. Благовещенский собор Московского Кремля в свете исследований 1960—1972 годов.— «Советская археология», М., 1974, № 2.
- Федоров В.И. Метод консервации в применении к памятникам архитектуры Московского Кремля.— «Методика и практика сохранения памятников архитектуры». Сборник НИИ истории и теории архитектуры и перспективных проблем. М., 1974.
- Федоров В.И. Замечательный памятник мировой культуры. Комплекс реставрационных работ в Кремле.— «Строительство и архитектура Москвы», 1974, № 11.
- Шеляпина Н.С. Археологическое изучение Московского Кремля (древняя топография и стратиграфия). Автореферат кандидатской диссертации. М., 1974.
- Романенко А.И., Костина И.Д. Путеводитель по музею прикладного искусства и быта XVII века. М., 1974.

ЭКСПЕДИЦИИ

Экспедиционная работа не является основной в деятельности Музеев Кремля, однако научные сотрудники регулярно принимают участие в экспедициях, организуемых Министерством культуры СССР, Всесоюз-

ным обществом по охране памятников истории и культуры и т.п. В мае-июне 1971 года старший научный сотрудник Т.В. Толстая входила в состав экспедиции Министерства культуры СССР для обследования церквей Тульской области. М. Э. Йортнов дважды выезжал в Ижевск и Тулу для ознакомления с коллекциями современного спортивного оружия и выявления художественных образцов для фондов музея.

С 1972 года по инициативе Государственного фонда Министерства культуры СССР проводятся совместные экспедиции Музеев Кремля и Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева. В июне 1972 года состоялась экспедиция в Горьковскую, Костромскую и Ивановскую области. От Музеев Кремля выезжали научные сотрудники Т.В. Толстая, В.И. Перфильев и реставратор Н.Н. Тимофеев. В мае-июне 1973 года была организована экспедиция в Ивановскую, Горьковскую и Владимирскую области. В ней участвовали научные сотрудники Т.В. Толстая, В.И. Чернущенко и реставраторы А.И. Яковлева и Н.Н. Тимофеев. В июле-августе 1974 года в экспедиции в Ярославскую область принимали участие научные сотрудники Т.В. Толстая, В.И. Перфильев и реставратор Н.И. Микула.

За 1972—1974 годы научные сотрудники Музеев Кремля (Г.С. Соколова, Т.В. Толстая, Т.В. Боровикова, В.С. Комаров) и сотрудники Музея имени Андрея Рублева обследовали 23 действующие церкви Москвы и составили картотеку на хранящиеся в них художественные произведения.

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ

За 1970—1974 годы коллекции Музеев Московского Кремля увеличились на 1000 предметов.

Пополнился фонд нумизматики. В 1971 г. из Президиума Верховного Совета СССР получен набор из 12 настольных односторонних медалей, выполненных из керамики и покрытых с лицевой стороны глазурью. На круглых и овальных медалях изображены гербы городов и правители Люксембурга. Датированы медали XII—XIV вв. Таких медалей в собрании Музеев Кремля не было.

Москвичка Степанова Е.А. подарила 40 серебряных и медных русских и иностранных монет и медалей XVIII—XX вв.

Студент строительного техникума из Алма-Аты Е. Куропятников прислал памятную настольную бронзовую медаль, выпущенную в 1873 г. к столетию Горного института. Медаль найдена во время строительных работ.

В январе 1973 года в Музеи Кремля поступил фрейлинский серебряный знак — вензель, украшенный бриллиантами и розами с инициалом «МА» под императорской короной.

Фонд оружия пополнился огнестрельным и холодным оружием, принадлежавшим маршалу К.Е. Ворошилову.

В 1971 году Ижевский и Тульский оружейные заводы передали в дар Музеям лучшие образцы современного спортивного и охотничьего оружия.

Из новых поступлений в фонде фарфора интересны две алебастровые вазы III тыс. до н. э. Первая из них подарена в 1966 г. тов. Н.В. Подгорному президентом Кипра архиепископом Макариосом во время его визита в СССР, вторая — в 1970 году получена в дар правительственной делегацией Советского Союза от правительства ОАР.

В 1972 году в Музеи поступили — фарфоровый кофейный сервиз XIX века завода Гарднера (25 предметов на 12 персон); а также изделия фарфорового завода М.С. Кузнецова — декоративная тарелка и две чашки с блюдцами.

В январе 1973 года господин Карри (ФРГ) передал в дар нашему правительству коллекцию кружев — 71 фрагмент золото-серебряных кружев различных по размеру и узору на 7 планшетах; девять фрагментов относятся к XVII веку, остальные — к XVIII веку. Кружева теперь хранятся в фонде тканей Музеев Кремля.

Кроме перечисленных вещей, фонды русского и западного серебра пополнились серебряными предметами XIX—XX веков.

АРХИТЕКТУРНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

В связи с реставрационными, геологическими и строительными работами на территории Кремля в 1970—1974 годах продолжались архитектурно-археологические наблюдения. За этот период были заложены шурфы по всему периметру крепостных стен, около отдельных башен, Оружейной палаты, под Благовещенским собором, в Арсенале. Кроме того, проводились наблюдения на Красной площади.

В 1972 году в шурфах у кремлевской стены со стороны Александровского сада, между Троицкой и Боровицкой башнями, вскрыты остатки деревянных укреплений правого берега реки Неглинной. Они аналогичны конструкциям, обнаруженным в раскопках 1955 года доктором исторических наук М.Г. Рабиновичем у Троицкой башни и Кутафьи.

В феврале 1973 года был заложен шурф у кремлевской стены со стороны набережной. Вскрыт массив булыжного бута, пролитого желто-серым известковым некачественным раствором. Кладка не связана с существующим строением. Стратиграфия, строительный материал и техника кладки, не характерная для XV века, позволяют датировать этот массив временем крепостного строительства 1366—1367 годов.

При работах на Красной площади 1973—1974 годов вскрыта кирпичная кладка, являющаяся стеной «Алевизова рва» (1508 г.), который защищал Кремль со стороны «поля». Средняя толщина стены — 2,9 м. Котлован был вырыт на глубину 10 м, но до основания стены так и не дошли.

Среди археологических находок, сделанных за 1970—1974 годы, — керамика, инструменты, остатки кожаных изделий.



ПАМЯТИ Н.В. ГОРДЕЕВА
(1905—1973 гг).

В марте 1973 года тяжелый недуг безвременно унес от нас Николая Васильевича Гордеева.

Николай Васильевич Гордеев - заслуженный работник культуры, РСФСР, старейший сотрудник Государственных музеев Московского Кремля, специалист в области древнерусского оружия.

Вся жизнь коммуниста Николая Васильевича Гордеева была связана с музейной работой. В 1920 году он ездил с экспедицией археолога А.В. Городцова на раскопки древнего городища близ деревни Подболотни. В 1923 году, как представитель Муромского горкома комсомола участвовал в спасении художественных ценностей, находившихся в церквях и монастырях. Совместно с археологом Ф.Я. Селезевым и академиком живописи И.С. Куликовым Николай Васильевич создавал Му-

ромский музей местного края, а с 1929 года возглавлял историко-революционный и антирелигиозный отделы этого музея.

В Музеях Кремля Николай Васильевич проработал почти 40 лет (1932—1969 гг.). Одной из заслуг Н.В. Гордеева является участие в эвакуации художественных ценностей Музеев Кремля и сохранении их во время Великой Отечественной войны. В этот период наряду с основной работой по хранению музейных ценностей Николаем Васильевичем был составлен тематико-экспозиционный план новой экспозиции Оружейной палаты. В первые послевоенные годы он занимался восстановлением экспозиции, много времени уделял вопросам реставрации памятников искусства. Более двадцати лет Николай Васильевич проводил экскурсии по Кремлю.

Н.В. Гордеев участвовал в подготовке к печати первых после Октябрьской революции массовых путеводителей по Оружейной палате, по памятникам Кремля. Он был одним из авторов альбомов «Московский Кремль» и «Оружейная палата». Им написаны брошюры «Царь-пушка» и «Большой Кремлевский дворец».

Много сил отдавал Николай Васильевич научной работе. Его статьи по истории развития оружия, труды о мастерах-оружейниках XVII века, о русских оборонительных доспехах вошли в научный сборник Оружейной палаты, изданный в 1954 году. В течение последних лет он работал над созданием каталогов «Русское огнестрельное оружие XVII века» и «Тульское военное и охотничье оружие XVIII в.».

За свою многолетнюю деятельность по сохранению и пропаганде памятников Московского Кремля Н.В. Гордеев был награжден орденом Красной Звезды, орденом «Знак Почета» и медалями.

Несколько лет Николай Васильевич возглавлял партийную организацию Оружейной палаты. Коммуниста Н.В. Гордеева отличало исключительно доброжелательное отношение к людям. Долгая и благодарная память о Николае Васильевиче останется у всех, кто работал с ним и учился у него музейному делу.

Сотрудники Оружейной палаты