

К 75-летию Георгия Вадимовича Вилинбахова

THE STATE HERMITAGE MUSEUM

IN HOC SIGNO VINCES

*Collected papers to mark the 75th anniversary
of Georgy Vadimovich Vilinbakhov*

Saint Petersburg
The State Hermitage Publishers
2024

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

СИМ ПОБЕДИШИ

*Сборник статей к 75-летию
Георгия Вадимовича Вилинбахова*

Санкт-Петербург
Издательство Государственного Эрмитажа
2024

УДК 929:930(470.23-25)(082)
ББК (Ш)85(2,3);85.126+(Т)63.2;63.3(0)3
С37

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Государственного Эрмитажа

С37 **Сим** победиши : сборник статей к 75-летию Георгия Вадимовича Вилинбахова / Государственный Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2024. – 496 с. : ил.

ISBN 978-5-907653-48-1

Сборник статей посвящен 75-летию Георгия Вадимовича Вилинбахова, крупнейшего российского специалиста по геральдике и знаменоведению, заместителя директора Эрмитажа по научной работе, Государственного герольдмейстера Российской Федерации.

Статьи сотрудников Эрмитажа отражают многообразие эрмитажной науки и включают исследования по геральдике, фалеристике, нумизматике, русскому и западноевропейскому искусству, истории Эрмитажа, востоковедению и антиковедению.

Название сборника «Сим победиши» представляет собой старославянскую версию латинской фразы *In hoc signo vinces* («С этим знаменем победишь»), которая, в свою очередь, является переводом древнегреческой фразы из произведения Евсевия Кесарийского «О жизни Константина». В Европе и России эта фраза стала крылатой. С интерпретацией ее в русской истории и культуре связаны многие исследования Г. В. Вилинбахова.

УДК 929:930(470.23-25)(082)
ББК (Ш)85(2,3);85.126+(Т)63.2;63.3(0)3

Фотографы: Д. А. Боброва, А. Л. Ботков,
А. В. Бронников, П. С. Демидов, А. М. Кокшаров,
С. В. Кузнецова, А. Я. Лаврентьев, С. Е. Рагина,
И. И. Регентова, К. В. Синявский, Д. В. Сироткин,
С. В. Суетова, А. В. Теребенин, В. С. Теребенин

Иллюстрации предоставили:

- © Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, 2024
- © Галеев-Галерея, Москва, 2024
- © ГБУК РО «Новочеркасский музей истории донского казачества», 2024
- © ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург, 2024
- © ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва, 2024
- © Государственный архив Российской Федерации, Москва, 2024
- © Государственный музей городской скульптуры, Санкт-Петербург, 2024
- © Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург, 2024
- © Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2024
- © Исторический музей, Москва, 2024
- © Музей-заповедник «Старая Ладога», 2024
- © Музеи Московского Кремля, 2024
- © Музей-панорама «Бородинская битва», Москва, 2024
- © Научно-техническая библиотека Санкт-Петербургского университета путей сообщения Императора Александра I, 2024
- © Русский музей, Санкт-Петербург, 2024
- © Федеральное казенное учреждение «Российский государственный исторический архив» (РГИА), Санкт-Петербург, 2024
- © Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург, 2024
- © Частное собрание В. С. Голубева, 2024

На с. 9: Георгий Вадимович Вилинбахов.
Фотографы А. Л. Ботков, А. В. Теребенин

ISBN 978-5-907653-48-1

Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск,
© Мария Елагина, 2024
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, 2024

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024



Содержание

М. Б. Пиотровский	
Хранитель знамени	8
Русское и западноевропейское искусство	
С. А. Андросов	
Иоганн Ксавери – возможный автор портрета И. И. Михельсона	13
И. Р. Багдасарова	
Фарфор с геральдическими символами Российской империи.	
Новые поступления в собрание Государственного Эрмитажа	21
О. Б. Баранова	
Сервиз с изображением необычного «герба Наследника Цесаревича».	
К истории создания и бытования	45
Н. Ю. Бахарева	
Атрибуция нескольких портретов членов «Брауншвейгского семейства»	
из собрания Государственного Эрмитажа	57
С. Ю. Белых, Е. П. Ренне	
Который Хованский? Определение персонажа на портрете И. Ф. А. Дарбеса	73
Ю. В. Ерешко, Д. А. Куликова	
Слыхали львы. История у камина	81
А. П. Иванникова	
«Компромиссное» направление в русской иконописи эпохи	
правления Николая I: в поисках национального стиля	103
Д. В. Любин	
Серия картин Александра Коцебу для князя А. Г. Щербатова	117
Г. А. Миролюбова	
Петр Андреевич Кикин (1775–1834). Герой своего времени	141
Г. А. Принцева	
Жуковский в Зимнем дворце при Николае I	153
И. В. Саверкина	
Интерьеры дворца Меншикова: научное обоснование	
и экспозиционное решение	183
И. А. Соколова	
Помощник хранителя голландской живописи	
А. М. Паппе в кругу современников	189
Э. А. Тарасова	
Барельефы Ф. П. Толстого на темы Отечественной войны 1812 года	
в архитектурном декоре	197
Е. С. Хмельницкая	
Особенности развития жанра анималистической скульптуры	
на Императорском фарфоровом заводе в середине XIX – начале XX века	221
Геральдика и нумизматика	
Н. Г. Введенский	
К вопросу исторического описания изображений на медалях	
в память 200-летия 38-го Драгунского Владимирского полка	243
В. В. Гурулева	
Язык власти на монетах Трапезундской империи	251

М. В. Гурулева	
Живописные гербы из собрания Эрмитажа. Опыт реставрации	265
Л. И. Добровольская, А. М. Лукьянчикова	
«... И впредь ежегодно сей день празднован будет»	
(из истории празднования Дня георгиевских кавалеров)	271
Е. Ф. Королькова	
Правило тинктур: о коллекциях, генеалогии и геральдике	295
Е. В. Лепехина	
О поступлении в 1917 году коллекции русских монет И. И. Толстого в Эрмитаж	303
Р. В. Реброва	
Гербы на памятниках российским флотоводцам	317
А. А. Трипольская, А. Ю. Чистяков	
Влияние этнического фактора на формирование	
территориальной геральдики Российской Федерации	325
К. М. Чернышов	
Символы крестоносцев и пилигримов на немецких брактеатах XII–XIII веков	335
Е. А. Яровая	
Неизвестные источники середины XVIII века по сфрагистике	
остзейского дворянства (Сиверсы, Паткули etc.)	347
Военное обмундирование и амуниция	
В. Г. Данченко	
О «построении» сукна для обмундирования Гвардейского экипажа	
в начале XIX века	361
И. М. Захарова	
К истории Лейб-Гвардии Драгунского полка.	
По материалам Государственного Эрмитажа	365
Е. И. Малоземова	
Орел и звезда под короной. Седельный комплект из собрания отдела «Арсенал»	381
Искусство Востока и Античности	
Н. П. Гуляева, А. Г. Букина	
Светильники с полумесяцами из частных коллекций	
в собрании Государственного Эрмитажа.	395
Р. С. Минасян	
Чертомлыкская амфора	409
В. Л. Мыц	
Мехмед II Фатих и Менгли I Гирей в 1475–1481 годах:	
вассалитет или политическое партнерство?	419
О. В. Ошарина	
Христианские амулеты–апотропеи с изображениями всадников	
из собрания Эрмитажа	427
А. Е. Петракова	
Редкий краснофигурный скифос из мастерской Мастера Йены	
в собрании Эрмитажа	437
Ю. А. Пятницкий	
Критские иконы Святого Георгия в собрании Государственного Эрмитажа	457
М. М. Дандамаева	
О древних «предках» двуглавого орла. Вместо послесловия	489
Список сокращений	494

Хранитель знамени

Знамя – символ и произведение искусства, музейный экспонат и оружие. Знамя может означать победу или поражение.

Георгий Вадимович – многолетний хранитель эрмитажной знаменной коллекции и Хранитель символического эрмитажного Знамени – знака судьбы Музея.

Знаток и авторитет во множестве областей русской истории, политической, культурной, художественной, умелый координатор десятков научных инициатив, он знаменит своей верностью Эрмитажу. Многократно отказываясь от высоких должностей вне музея, он, напротив, сумел многие из них сделать его частью. Сегодня «титул» Государственного герольдмейстера не воспринимается без ассоциации с Эрмитажем.

Он – хранитель двух важных эрмитажных традиций, которые в теории являются общими, но на деле присущи далеко не всем. Эрмитажник должен уметь в музее все. Георгий Вадимович носил воду и мебель, забивал гвозди на экспозиции и реставрировал экспонаты; он делал выставки и экспозиции «и головой и руками», организовывал научные семинары и конференции, руководил группами и всем музеем и, наконец, написал много статей и книг.

Он по праву руководит всей эрмитажной наукой.

Другая эрмитажная традиция – музейная наука не только связана с окружающей жизнью, но и активно на нее влияет. На основе эрмитажной науки и собственного опыта Георгий Вадимович не только спас и сохранил геральдическую науку и традицию, но и создал геральдический язык новой России.

Он всегда сочетает увлеченность с тщательным вниманием к каждому слову, видит и факты, и их контексты, готов фантазировать, не отрываясь от земли. Он строг и добр, умеет и рассказывать, и слушать.

Георгий Вадимович – особый человек; но по сути своей он является прекрасным воплощением того, что есть любимый им Эрмитаж, – яркое явление русской культуры, которую музей сохраняет и изучает. Это включает в себя культуру политическую, на которую он еще и во многом влияет.

Хранитель знамен определяет, каким флагом развеяться над Эрмитажем и над окружающими его флагштоками. Это – важная функция Эрмитажного Знамени, знамени, с которым побеждают.

Михаил Пиотровский,
директор Государственного Эрмитажа



Русское и западноевропейское искусство

Иоганн Ксавери – возможный автор портрета И. И. Михельсона

С. О. Андросов

Атрибуция любого произведения искусства включает в себя не только определение его автора, но и целый комплекс связанных с ним вопросов, например: предыдущую его историю, сюжет, датировку. В идеале все эти моменты должны совпадать, для того чтобы создать исчерпывающую каталожную карточку на изучаемое произведение. В свое время М. Я. Либман на убедительных примерах обосновал важность использования вспомогательных исторических дисциплин для атрибуции памятника искусства¹. Действительно, нередко сюжет картины помогает в поисках художника или позволяет уточнить ее датировку. То же самое относится и к портрету, где определение имени изображенного дает некоторую подсказку и в поисках автора. Бывает и наоборот: когда имя художника и время создания портрета позволяют понять, кто именно изображен. Иными словами, в портретном жанре автор и модель связаны особенно тесно, и атрибуция должна эту связь учитывать. В то же время нельзя забывать, что определение автора и сюжета также является лишь вспомогательным моментом для более общей работы, например написания монографии о художнике, в которую изученное произведение должно органично войти.

Современная история искусства, таким образом, стремится стать наукой точной и основанной на фактах. Это обстоятельство предъявляет к публикационным статьям более строгие критерии и требует убедительных доказательств, что в принципе ведет к кризису того, что определяется термином «знаточество». Наверное, сейчас уже невозможно, как Бернард Бернсон в 1930-е годы, составлять и публиковать списки известных нам картин с кратчайшими комментариями по пово-

ду их авторства. Почти единственным убежищем для этого жанра остаются аукционные каталоги, составителям которых волей-неволей приходится предлагать атрибуции и датировки для произведений, впервые появляющихся в поле зрения специалистов. И напротив, авторы каталогов музейных коллекций обычно находятся в более выгодном положении, потому что опираются на сведения, собранные их предшественниками.

Нам представляется, что историк искусства должен иметь право на гипотезу, которая может существовать, пока ее не удастся доказать или опровергнуть найденными позднее фактами. Ведь иногда сам ход исследования, которое кажется спорным или даже ведет к ошибочным выводам, позволяет сделать интересные наблюдения, расширяющие и уточняющие имеющуюся информацию об объекте изучения, что, в свою очередь, приближает исследователя к истине.

Эти предварительные рассуждения могут относиться и к мраморному бюсту мужчины средних лет в военном мундире (ил. 1), который в 2023 году был приобретен Эрмитажем у антикварного салона «Ренессанс». Портрет неизвестного офицера давно привлекал внимание не только высоким качеством исполнения, но и редким изображением большой звезды ордена Св. Георгия на груди. Возникли разные гипотезы о личности изображенного и об авторе бюста. Такую ситуацию можно считать вполне естественной, тем более что речь идет о портрете – жанре, вообще говоря, самом трудном для атрибуции, как в живописи, так и в скульптуре.

Статья профессора К. Б. Назаренко, опубликованная в 2020 году в альманахе «Звезда Ренессанса» и открывшая рубрику «Ученые спорят», как



Ил. 1. Неизвестный скульптор (приписывается И. Х. Ксавери).
Портрет И. И. Михельсона. Около 1775–1776. Мрамор.
Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Г. И. Скородумов. Портрет И. И. Михельсона.
Конец 1780-х. Гравюра резцом, пунктир.
Инв. № ЭРГ-14606. Государственный Эрмитаж

кажется, убедительно ответила на вопрос о том, кто изображен на портретном бюсте: известный военный деятель конца XVIII века Иван Иванович Михельсон (1740–1807). Аргументацию, основанную на изучении военной формы изображенного, вполне подтверждает его очевидное физиогномическое сходство с портретами Михельсона, хотя и относящимися к более позднему времени (гравюра Г. И. Скородумова (ил. 2), живописный портрет работы неизвестного художника). Доказательства К. Б. Назаренко в отношении мундира Михельсона, с точки зрения дилетанта, выглядят очень убедительными, и с ними хочется согласиться².

Знакомство с биографией Михельсона позволяет считать его ярким представителем русской военной элиты второй половины XVIII века. Начав службу в армии совсем юным, он успел принять участие в Семилетней войне, во время которой

был дважды ранен. В чине секунд-майора он сражался с турками при Ларге и при Кабуле, участвовал в польской кампании. Став подполковником в 1772 году, в декабре 1773 года он был назначен в помощь А. И. Бибикову, направленному против войск Е. И. Пугачева. После неожиданной смерти Бибикова Михельсон разбил Пугачева в нескольких сражениях и способствовал полному разгрому восставших. Заслуги его были высоко оценены, он был награжден орденом Св. Георгия, произведен в полковники и назначен командиром Орденского кирасирского полка. В 1780 году Михельсон стал генерал-майором, а в 1786-м – генерал-поручиком. Во время войны со Швецией в 1788–1790 годах он командовал корпусом, а затем оборонял южные границы страны. В начале XIX века он воевал с Турцией и успешно командовал Днестровской армией, заняв Хотин, Измаил и Бухарест.

Здесь Михельсон и скончался в начале августа 1807 года³.

Изучив форму изображенного, К. Б. Назаренко пришел к выводу, что она относится именно к Орденскому кирасирскому полку, а из офицеров полка, награжденных орденом Св. Георгия, наиболее яркой фигурой являлся именно Михельсон. Командиром полка он пробыл совсем недолго, с февраля 1775 по июль 1776 года, что устанавливает возможную датировку портретного бюста⁴.

Однако теперь возникает вопрос об авторе скульптурного произведения, который и является предметом дальнейшего обсуждения. Опираясь на предложенную датировку бюста, его создателя следует искать среди скульпторов, работавших в России в 1775–1776 годах. Можно по пальцам одной руки перечислить тех ваятелей, которые могли бы тогда исполнить портретный бюст.

Представляется маловероятным, что автор – кто-то из молодых русских скульпторов. Правда, к этому времени Ф. И. Шубин уже вернулся из пенсионерской поездки во Францию и Италию, однако рассматриваемый бюст не имеет ничего общего с его первыми опытами в портретном жанре. Другой крупный мастер, Ф. Ф. Щедрин, еще находился в эти годы в Париже.

Среди скульпторов, работавших в России в 1775–1776 годах, преобладали мастера, приехавшие из Франции. В Академии художеств преподавал Никола Жилле, над конным монументом Петру Великому продолжал трудиться Этьен Морис Фальконе, с которым сотрудничала его ученица Мари-Анн Колло. Ее узкой специальностью была как раз портретная пластика, однако, располагая целым рядом бюстов, исполненных в Петербурге «Коллотшей», можно смело утверждать, что рассматриваемый бюст далек от ее произведений.

По нашему мнению, автора портрета Михельсона следует искать среди скульпторов из стран Северной Европы. Оказывается, что таких было крайне мало. Наиболее вероятным кандидатом на авторство бюста может считаться Иоганн Хуго Ксавери (Johan Hugo Xavery), о котором сохранилось крайне мало информации. Его имя до недавнего времени не встречалось даже в словарях художников, издававшихся в Германии и Франции.

Первым историком искусства, обратившим внимание на скульптора Ксавери, стал Б. А. Шелковников, занимавшийся историей фарфорового завода в Петербурге. В 1961 году он опубликовал фарфоровую статуэтку лежащего мальчика, под-

писанную Ксавери и датированную 1769 годом (Государственный Эрмитаж)⁵. Это произведение он связал с двумя похожими фигурами большего размера в мраморе, также подписанными Ксавери и датированными 1765 и 1766 годами, причем на второй статуэтке обозначено место ее создания – Санкт-Петербург (обе хранятся в Отделе западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа; ил. 3, 4). Исследователь указал еще на три произведения из фарфора, подписанных Ксавери: группу, изображающую двух мальчиков, держащих гирлянду (Государственный Эрмитаж), небольшой портретный бюст неизвестного (ГМЗ «Царское Село») и барельеф, датированный 1777 годом, с профильным портретом шведского короля Густава III (местонахождение неизвестно, ранее – собрание Остермана в Санкт-Петербурге). Как показал Б. А. Шелковников, мастер работал также в слоновой кости, о чем свидетельствует подписанный им и датированный 1775 годом кубок с изображением фигур мальчиков, украшенный вензелем Екатерины II (Государственный Эрмитаж).

Не найдя данных о мастере в словарях художников, Б. А. Шелковников указал на возможное родство «петербургского» Ксавери с семьей скульпторов, работавших во Фландрии в XVII–XVIII веках, одним из представителей которой был Ян (Иоганн) Батист Ксавери (1697–1742), автор групп, изображающих детей, и портретов небольшого размера. Хотя неизвестна дата рождения мастера, работавшего в Петербурге, он вполне мог родиться около 1725–1730 годов и быть сыном Яна Батиста или его брата Якоба.

На основании всего изложенного Б. А. Шелковников высказал убедительное предположение, что Ксавери работал в Петербурге с 1765 или 1766 года по 1777 год, в том числе исполнял модели для Императорского фарфорового завода по крайней мере с 1769 по 1777 год⁶.

Позднее Б. А. Шелковников посвятил Ксавери еще одну статью, в которой окончательно подтвердил факт работы скульптора на Императорском фарфоровом заводе. Список произведений Ксавери ему удалось дополнить еще одним экземпляром барельефного портрета короля Густава III (замок Грипсхольм в Швеции). Этот портрет подписан и датирован 1777 годом, более того, указано место его создания – Санкт-Петербург. По-видимому, оба медальона были выполнены в связи с визитом шведского короля в столицу России в этом году⁷.



Ил. 3. И. Х. Ксавери. Лежащий мальчик. 1765.
Мрамор. Инв. № Н. ск. 887.
Государственный Эрмитаж



Ил. 4. И. Х. Ксавери. Лежащий мальчик. 1766.
Мрамор. Инв. № Н. ск. 886.
Государственный Эрмитаж

Выводы Б. А. Шелковникова убедительно подтверждаются заметками Якоба Штелина, впервые опубликованными в 1979 году. Немецкий эрудит упоминает о «французе или брабандце мсье Ксавье» как авторе нескольких бюстов небольшого размера, принятом на службу «в канцелярию дворцового строительства», вместе с не названным по имени голландцем, очевидно, в 1766 году. Далее он добавляет: «Ксавье был принят на императорскую фарфоровую фабрику скульптором и модельером на довольно хороший оклад. Там он вылепил много прекрасных работ, которые изготовлялись в фарфоре». По сведениям Штелина, скульптор умер в Петербурге в 1777 году⁸. Нет сомнений, что здесь имелся в виду именно Ксавери, а информация Штелина, являвшегося современником мастера, вполне заслуживает доверия.

Мы располагаем также рядом документов, относящихся к деятельности Ксавери по заказам Императорского двора и Канцелярии от строений, которые подтверждают его разнообразные дарования. Согласно документу из Кабинета Екатерины II, 21 апреля 1766 года скульптору было

выплачено 500 рублей за неназванную статую⁹. По нашему мнению, судя по стоимости, эта оплата скорее могла относиться к одной из двух мраморных фигур мальчиков, приобретенных для императорской коллекции и ныне хранящихся в Эрмитаже. В 1771 году они находились в Висячем саду Малого Эрмитажа, но И. Георги в 1791 году отметил, что «спящий Купидон и спящее дитя Ксаверовой лепной работы» находились в одном из залов парадной анфилады Старого Эрмитажа¹⁰. В 1836 году им изготавливали новые постаменты из тивдийского мрамора, а в 1859 году они пребывали в садике Таврического дворца, откуда затем и поступили в Эрмитаж¹¹.

Изображения спящих мальчиков отражают традицию фламандской статуарной пластики, идущую от Франсуа Дюкенуа (1597–1643), которая продолжалась вплоть до XVIII века. Оба произведения из Эрмитажа вполне укладываются в русло этой традиции. Позы мальчиков кажутся удачными, исполнение их – вполне профессиональным, в то же время фигуры не производят впечатление шедевров, может быть, потому что

они немало лет простояли под открытым небом. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что обе скульптуры подписаны и датированы соответственно 1765 и 1766 годами, причем во втором случае указано место создания – Санкт-Петербург. Это обстоятельство свидетельствует о появлении Ксавери в Петербурге уже в 1766 году. Остается неясным, была ли создана статуэтка, датированная 1766 годом, действительно в Петербурге, или мастер привез оба произведения в Россию, чтобы доказать свое мастерство.

Можно предположить, что хороший прием и оплата фигуры (или двух) стимулировала желание Ксавери быть принятым на русскую службу. Его прошение о приеме на работу в Канцелярию от строений было подано, очевидно, осенью того же 1766 года и рассмотрено 17–24 октября. Ксавери брал на себя обязательства «исправлять по ведомству канцелярии строения резную работу в мраморе камне (?) слоновой кости делать статуи арнамент и архитектурные украшения в полатах». Договор предполагалось заключить на четыре года с жалованьем 700 рублей в год. Скульптору также предлагалось за дополнительную плату обучать четырех учеников. Канцелярия от строений в лице Игнатия и Ивана Росси, однако, указала, что уже имеет трех «рещиков» и потому «в таковых мастерах как проситель Ксавери надобности не имеет». Скульптора рекомендовалось потому использовать на строительстве «Зимнего дома». По-видимому, здесь не профессиональные качества Ксавери играли роль, а вопрос о распределении ставок внутри организации. Уже 24 октября 1766 года вопрос был решен положительно, вероятно, при участии И. И. Бецкого, и Ксавери зачислили на государственную службу¹². Он был определен «к строению Нового Зимнего каменного дома», и ему придали учеников¹³.

В декабре 1767 года Ксавери вылепил из глины статую Венеры, а затем вырубил ее в мраморе¹⁴. Однако его деятельность для Канцелярии от строений оказалась непродолжительной. Уже в феврале 1768 года он подал «доношение», в котором просил об отставке «за приключившейся ему глазной болезни от службы». Эта болезнь привела мастера к тому, что он «резных в мраморе, камне и слоновой кости работ и делания статуй, арнаментов и архитектурных работ, а особливо мелочных работ исправлять не может»¹⁵. По-видимому, настоящей причиной этого увольнения явился переход Ксавери на Императорский фарфоровый завод. И действительно, самая ранняя

работа Ксавери в фарфоре – «Лежащий мальчик» из Эрмитажа – датирована 1769 годом. По сути дела, она является повторением более ранней мраморной статуэтки.

В 1770-е годы Ксавери, очевидно, продолжал работать также по заданиям Кабинета Екатерины II. Так, 22 декабря 1774 года ему было выплачено 500 рублей за какой-то барельеф¹⁶. Гораздо больший интерес вызывает запись от 30 апреля 1778 года о том, что «здешней фарфоровой фабрики модельному мастеру Ксаверию, за четыре мраморных и костяных штуки» заплатили крупную сумму в 2300 рублей¹⁷. Из этого можно сделать вывод, что и в 1770-е годы Ксавери по-прежнему работал в мраморе и слоновой кости. К сожалению, о других его работах в мраморе сведений у нас нет. Одной из «костяных штук» может считаться кубок с вензелем Екатерины II, подписанный Ксавери и датированный 1775 годом, о котором упоминал Б. А. Шелковников. Этот документ приобретает особую важность, потому что пока является самым поздним свидетельством деятельности Ксавери. Из него следует, что весной 1778 года скульптор был жив и получал деньги за выполненные им работы. Поэтому его смерть следует отнести не к 1777-му, как указывал Штелин, а к следующему году.

Таким образом, в лице Иоганна Хуго Ксавери мы имеем умелого и плодовитого скульптора, проработавшего в России около 12 лет (1766–1778). Он трудился в Канцелярии от строений и на фарфоровом заводе, в то же время получая заказы от Кабинета Екатерины II. Кроме работ в мраморе и кости он создавал модели для скульптурных групп, фигурок и портретов, исполнявшихся в фарфоре и бисквите. Следует отметить также, что по контракту Ксавери занимался обучением русских учеников скульптуры.

Среди разнообразных произведений, подписанных Ксавери, на сегодня известен лишь один портретный бюст, изображающий пожилого мужчину в парике. Он установлен на высоком подиуме. Можно предполагать, что небольшие бюсты обычно выполнялись в бисквите или фарфоре в единственном экземпляре на Петербургском фарфоровом заводе по моделям Ксавери. Таких произведений могло быть создано не так уж и мало. Тот же Якоб Штелин подчеркивал: «Он лепил с натуры также небольшого размера»¹⁸. Судя по тому, что эрудит определял высоту таких произведений в 4–5 дюймов (10–15 см), можно думать, что он имел в виду именно фарфоровые бюсты,

подобные тому, что хранится в ГМЗ «Царское Село». Штелин упоминал портреты Екатерины II, великого князя Павла Петровича, вице-канцлера князя А. М. Голицына, графини Д. П. Чернышевой, каждый раз подчеркивая их небольшие размеры¹⁹.

Особенностью портрета И. И. Михельсона также является его небольшая высота (47 см). Он несколько меньше натуры, что выделяет его из числа большинства скульптурных портретов того времени. Возможно, скульптор при работе был ограничен формой и размерами мраморного блока, однако, как кажется, следует скорее предположить, что автор был более привычен к скульптуре малого размера.

Сравнивать мраморный бюст молодого человека с изображением пожилого, исполненным в другом материале, представляется делом вполне неблагоприятным. И все-таки нам кажется возможным найти нечто общее у двух произведений. И в одном, и в другом случае автор стремится к скрупулезной точности в передаче портретного сходства. Может быть, это приводит его к некоторой сухости, даже к натурализму. Он тщательно прослеживает также прическу обоих персонажей, их парики. Столь же подробно и аккуратно трактован костюм изображенных, будь то мундир с повязанным шейным платком неизвестного или военная форма Михельсона, в которой специалист увидел черты Орденского кирасирского полка.

Может быть, обоим бюстам не хватает одухотворенности, присущей лучшим произведениям Ф. И. Шубина, однако их следует считать работами умелого и профессионального скульптора.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что портрет Михельсона лишен подписи и тем отличается от остальных известных на сегодняшний день произведений Ксавери. По нашему мнению, одно из возможных объяснений состоит в том, что мраморный бюст мог быть не закончен. Не исключено, что по каким-то причинам работа над портретом в свое время была прервана, а завершению бюста могли помешать отъезд портретируемого, а потом и смерть скульптора.

Автор выражает благодарность И. Р. Багдасаровой за консультации, касающиеся истории фарфоровой пластики в Петербурге.

¹ Либман М. Я. Подсобные гуманитарные науки и их значение для атрибуционной работы // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. 1980. Т. 6. С. 63–72.

² Назаренко К. Б. Бюст Ивана Ивановича Михельсона работы неизвестного скульптора // Звезда Ренессанса. 2020. № 30–31. С. 215–221.

³ Корнилович О. Михельсон Иван Иванович // Русский биографический словарь. Т. 12 : Маак – Мятлева. М., 1999. С. 210, 211.

⁴ Назаренко К. Б. Указ. соч.

⁵ Шелковников Б. А. Скульптор Ксавери на Петербургском фарфоровом заводе // Сообщения Государственного Русского музея. 1961. Вып. 7. С. 48–51.

⁶ Там же.

⁷ Шелковников Б. Скульптор Ксавери – предшественник Рашетта на Петербургском фарфоровом заводе // СГЭ. 1967. Вып. 28. С. 33–35.

⁸ Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX в. : Материалы и исследования. М., 1979. С. 117, 118. См. также: Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 179, 181.

⁹ Мозговая Е. Ксавери [Xavery] Иоганн Хуго (? – 1778) // Голландцы и бельгийцы в России, XVIII–XX вв. СПб., 2001. С. 286–289. Собрав ряд документов о жизни и творчестве Ксавери, исследовательница, несомненно ошибочно, пытается приписать ему некоторые произведения, автором которых старые инвентари называют «фламандца». Этот «фламандец» – перевод на русский язык итальянского прозвища скульптора Франсуа Дюкенуа (1597–1643), именовавшегося в Италии Иль Фьямминго.

¹⁰ Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 1996. С. 342.

¹¹ Андросов С. О. Екатерина II, Эрмитаж и собрание скульптуры // История Эрмитажа и его коллекций. Л., 1989. С. 34.

¹² РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 112 б. Л. 343–344. Ср.: Андросов С. О. Екатерина II... С. 34.

¹³ Мозговая Е. Указ. соч. С. 286.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 287.

¹⁶ Андросов С. О. Указы Екатерины II как источник для истории изобразительного искусства и коллекционирования в России (1762–1783) // Первый каталог картинной галереи Эрмитажа. СПб., 2017. С. 54.

¹⁷ Там же. С. 56.

¹⁸ Малиновский К. В. Указ. соч. С. 117; Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России... Т. 1. С. 181.

¹⁹ Малиновский К. В. Указ. соч. С. 117, 118.

Фарфор с геральдическими символами Российской империи. Новые поступления в собрание Государственного Эрмитажа

И. Р. Багдасарова

В собирательской деятельности Государственного Эрмитажа особым направлением является коллекционирование и систематизация произведений фарфора с изображениями символов государственной, родовой, военной геральдики Российской империи. Материалы данной статьи рассматриваются как продолжение накопления научных знаний по этой теме, значительным этапом исследования которой стало проведение эрмитажной выставки «Геральдика на русском фарфоре» (2008–2009) (ил. 1, 2). Выставочный проект был посвящен директору и хранителю Эрмитажа Сергею Николаевичу Тройницкому, в круг научных интересов которого входило изучение геральдики и фарфора. Торжественной церемонией открытия выставки руководил государственный герольдмейстер Российской Федерации Георгий Вадимович Вилинбахов: заместитель директора Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровского также являлся научным редактором печатного каталога¹. «Естественно, что, когда белоснежный фарфор завоевал сердца европейских правителей и представителей знатных фамилий, на тарелках и вазах, чашках и блюдах и других составляющих сервизов стали изображать гербы»².

В течение двух десятилетий XXI века собрание Отдела истории русской культуры значительно пополнилось показательными образцами фарфора, в декоративном оформлении которых присутствуют геральдические символы Российской империи. Всего через Экспертную фондово-закупочную комиссию поступило около 250 таких произведений прикладного искусства второй половины XVIII – начала XX века. Это как от-

дельные приобретения, так и многопредметные комплексы, основными источниками которых стали: художественный фарфор из коллекции галереи «Попов и К°» в Париже, приобретенный в 2010 году; Сервиз Томаса Димсдейла, купленный в 2013 году; дары потомственного коллекционера Михаила Юрьевича Карисалова, поэтапно переданные меценатом в Эрмитаж в 2022–2024 годах.

Отдельные приобретения. Важным пополнением собрания Государственного Эрмитажа стали парные вазы-кратеры с изображениями штандартных рядов Лейб-Гвардии Конного полка (1831; инв. № ЭРФ-9536) и чинов Лейб-Гвардии Гусарского полка (1830; инв. № ЭРФ-9537)³ (ил. 3). Эти произведения, созданные на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге⁴ в начале правления Николая I, снабжены написанными от руки надглазурными синими с черной прорисовкой марками: «Н I» под императорской короной⁵. Уникальную пару ваз музей получил в 2007 году по посмертному завещанию потомка знатного русского рода князя Николая Владимировича Орлова. Такие парадные вазы предназначались для украшения дворцовых интерьеров и дипломатических даров, способствуя прославлению Дома Романовых.

Первоисточниками полихромных росписей на лицевой стороне ваз послужили рисунки батального живописца А. И. Зауервейда, с которых делались литографии, в том числе для использования другими художниками. В Эрмитаже хранится альбом изображений «мундиров русской армии» (СПб., 1832), предназначавшийся для Императорской библиотеки; в его подшивке имеются



Ил. 1. Торжественное открытие выставки «Геральдика на русском фарфоре» из цикла «Поднесение к рождеству». Г. В. Вилинбахов и М. Б. Пиотровский. 23 декабря 2008 г. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Витрины на выставке «Геральдика на русском фарфоре» из цикла «Поднесение к рождеству» в Арапском зале Зимнего дворца. 23 декабря 2008 г. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Парные вазы-кратеры с изображениями штандартных рядов Лейб-Гвардии Конного полка и чинов Лейб-Гвардии Гусарского полка. Россия, Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1830. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка; оправа: бронза, золочение. Государственный Эрмитаж

литографии Л. А. Белоусова, выполненные по рисункам А. И. Зауервейда (инв. № ОГ-214020, ОГ-214037), – с этими литографиями и сопоставляются росписи на указанных фарфоровых вазах⁶. Также в «Каталоге книг» библиотеки самого Императорского фарфорового завода (СПб., 1890) под № 48 числится «Издание съ изображеніемъ формъ русскихъ войскъ временъ Императоровъ Александра I и Николая I, рисованы на камнѣ инженеръ-кондукторами Александровымъ и Бѣлоусовымъ, 38 рисунковъ, раскрашенныхъ литографій и три черной краской»⁷.

Золоченые вазы продуманно украшает геральдическая символика, способствуя раскрытию идейного содержания основных росписей батальными фигурами. В пластическом декоре выделяются скульптурные львиные маскароны, парами акцентирующие корни ручек (ил. 4). Лев осливается преимущественно как военный атрибут. В череде своих значений царь зверей выступает персонифицированной Храбростью – одной из четырех главных добродетелей, включающих



Ил. 4. Ваза-кратер с изображением штандартных рядов Лейб-Гвардии Конного полка. Инв. № ЭРФ-9536. Скульптурные ручки с львиными маскаронами. Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Ваза-кратер с изображением чинов Лейб-Гвардии Гусарского полка. Инв. № ЭРФ-9537. Обратная сторона. Государственный Эрмитаж
Фрагмент на с. 25

стойкость, физическую и духовную силу. Парадные изделия роднят также изображения двуглавых орлов и военных арматур, исполненные в технике цирковки по золоченому фону, свойственному стилистике николаевского ампира.

Гербы Российской империи, расположенные на оборотной стороне цилиндрических вазовых тулов, заключены в круг лавровыми венками с перевитыми лентами (ил. 5). Силуэты государственных символов тяготеют к рисунку второго типа двуглавого орла первой половины XIX века⁸: с поднятыми крыльями, под тремя коронами (двумя на головах и одной венчающей), с изображением св. Георгия Победоносца на груди в щитке в обрамлении цепи ордена Св. Андрея Первозванного. Однако титульные гербы, имеющие место на крыльях официального орла, на фарфоре отсутствуют. Такое художественное упрощение, очевидно, диктовалось особенностями кропотливой цирков-

ки, поскольку при небольших размерах самого изображения было бы трудно сохранить многочисленные прописные детали внутри титулярных гербов; зато тщательно прорисованы перья на крыльях. Отметим также, что вытянутый вверх щиток на груди золоченого орла скорее соотносится с рисунком первого типа государственного орла первой половины XIX века, хотя и завершается на месте расхождения птичьих голов. Из-за сложной конфигурации щитка цепь ордена Св. Андрея Первозванного «надета» на шею орлу, а не пущена в обрамление и завершение щитка, что было бы вернее. Подчеркивая замкнутость орденовой цепи «сзади», в рисунок цирковки добавлены виднеющиеся по сторонам из-за спины орла фрагменты трофея как одного из составляющих элементов Андреевской цепи.

По сторонам от российских гербов расположены меньшие медальоны с военными арматурами и ветвями лавра, символизирующими славу. На одной вазе (со штандартными рядами Лейб-Гвардии Конного полка) изображены скрещенные кавалерийская георгиевская труба с георгиевской лентой с кистями и кирасирский палаш, в центре которых размещена кирасирская каска Лейб-Гвардии Конного полка образца 1827 года; на другой (с чинами Лейб-Гвардии Гусарского полка) – скрещенные кавалерийская труба с кистями и шнуром и сабля легкой кавалерии, их перекрестие отмечает кивер Лейб-Гвардии Гусарского полка образца 1828 года. Снаряжение и вооружение также выполнены цирровкой по позолоте.

«Военные» вазы⁹ были впервые представлены широкой публике 31 декабря 2007 года на традиционной ежегодной презентации выдающихся поступлений в собрание Государственного Эрмитажа. Торжественный показ состоялся в Гербовом зале Зимнего дворца. Событие стало началом музейной жизни этих материальных памятников отечественного прикладного искусства. В настоящее время парные вазы демонстрируются на постоянной эрмитажной экспозиции «Художественное убранство русского интерьера XIX – начала XX века» в Зимнем дворце¹⁰.

Пополнением коллекции «геральдического» фарфора стало подносное блюдо с изображением российского государственного герба (инв. № ЭРФ-9764), поступившее в Государственный Эрмитаж в 2012 году как покупка у частного лица. Оно относится к продукции завода обрусевшего английского купца Ф. Я. Гарднера в Московской губернии (село Вербилки) – первого частного производства



фарфора в России. Изделие датируется 1850-ми годами, что подтверждает тип марки, оттиснутой на дне в массе: рядом с надписью *ГАРДНЕРЪ* размещено изображение св. Георгия Победоносца со щитка московского герба. Территориальный герб города Москвы был введен в маркировку гарднеровского фарфора в 1785 году, когда московский губернатор присвоил предприятию «в знак признания его Двором» право на изображение святого; такая марка оставалась актуальной вплоть до 1870-х годов¹¹. Изготовление фарфорового блюда было приурочено к торжествам по случаю коронации императора Александра II 26 августа 1856 года в Москве. Достаточно крупные подносные блюда, диаметром до полуметра, предназначались для традиционных в России подношений

хлеба с солью и назывались хлебосольными. Изображенный на зеркале блюда двуглавый орел со скипетром и державой под тремя императорскими коронами представляет собой упрощенный рисунок второго типа государственного герба, утвержденного императором Николаем I. Золоченый символ России расположен на белом фоне фарфора в обрамлении золоченого же венка из дубовых и лавровых листьев; борт украшает золоченый венок из растительных рокайлей и цветов на бордовом фоне. В качестве аналогии можно привести пример из эрмитажного собрания – это подносное блюдо со сдвоенной монограммой императора Александра II и императрицы Марии Александровны (инв. № ЭРФ-1185), сходное по указанной выше марке, размерам (диаметр около

53 см), форме (на дне три кольцевых ножки) и характеру росписи (стиль второе рококо)¹².

Завод Ф. Я. Гарднера являлся Поставщиком Двора Его Императорского Величества. На производстве еще в XVIII веке, в период правления императрицы Екатерины II, были созданы так называемые Орденские сервизы¹³, предназначенные для ежегодных приемов в Зимнем дворце. Эти парадные сервизы, изготовленные в 1777–1785 годах, пополнялись на протяжении XIX – начала XX века и хранились в Сервизных кладовых официальной императорской резиденции в Зимнем дворце; после революционных событий 1917 года участь их была различна¹⁴. В настоящее время Государственный Эрмитаж стремится заполнить образовавшиеся лакуны. Так, в 2013 году музейный комплекс увеличился на приобретенную тарелку из Сервиза ордена Св. апостола Андрея Первозванного (Андреевского сервиза, 1778–1780; инв. № ЭРФ-9768).

На дне фарфорового изделия имеется ранняя гарднеровская марка, исполненная синим подглазурным кобальтом, – это начальная буква фамилии основателя частного завода: «G» (Gardiner). На зеркале купленной Эрмитажем тарелки из Андреевского сервиза изображена восьмиконечная орденская звезда; в центре звезды – круглый медальон с андреевским крестом, увенчанный императорской короной, которую поддерживают два летящих ангела; по кругу помещена надпись – девиз ордена: *ЗАВѢРУ – ІВѢРНОСТЬ*. Борт украшен орденской цепью со знаком ордена – фигурой распятого св. Андрея Первозванного на фоне государственного герба; по волнистому краю тарелки – золоченая отводка.

Несмотря на приобретение только одной единицы хранения, сам факт пополнения знаменателен, поскольку из всех Орденских сервизов именно Андреевский является наиболее камерным: он был рассчитан на 50 приборов, а значит, в основном екатерининском составе было всего 50 тарелок¹⁵. Действительно, в День Андреевского ордена число приглашенных в Зимний дворец русских кавалеров из лиц высокого ранга было ограниченным. Праздники ордена Св. Андрея Первозванного¹⁶ проводились в дни почитания святого (30 ноября) или в даты принятия статута (устава) российского ордена. Приглашенные ко двору кавалеры ордена являлись в соответствующих орденских облачениях. Церемониальный обед проходил после торжественной литургии в Большой церкви Зимнего дворца.

В то время как Орденскими сервизами украшались парадные столы, для ежедневных трапез употреблялись менее помпезные по художественному оформлению посудные наборы. С середины XVIII века постепенно собирался и использовался комплекс предметов Вседневногo сервиза «с розанами», то есть с росписью букетиками цветов по мейсенским образцам. Однако при императоре Николае I вместо него по очереди ввели в употребление более строгие по декору сервизы с российским гербом, созданные на Императорском фарфоровом заводе. Сначала появился Сервиз «с российским гербом старого образца» (1838), который получил такое свое название впоследствии, в противовес однотипному по оформлению, но введенному позже Сервизу «с российским гербом нового образца» – Коронационному сервизу Александра III (1883) с расширенным к коронации Николая II составом (1896). Изделия более позднего сервиза украшены пореформенным гербом Российской империи. Отметим, что с последней четверти XIX века предметы из Сервиза «с российским гербом старого образца» бытовали в дворцовом обиходе наравне с изделиями из Сервиза «с российским гербом нового образца», в связи с чем весь комплекс «с черным гербом» получил еще и объединяющее название «Зимнедворский сервиз».

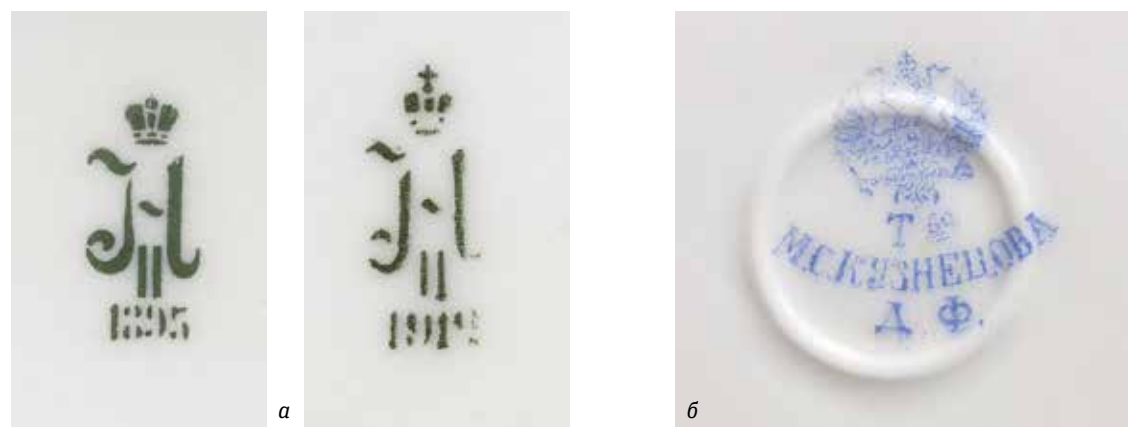
В конце XIX – начале XX века доделки к Зимнедворскому сервизу исполнялись как на самом Императорском фарфоровом заводе, так и на частных производствах Гарднера, братьев Корниловых, Кузнецовых. Имеющиеся в Эрмитаже образцы рассматриваемого комплекса дополнились 15 предметами, купленными музеем у частного лица в 2022 году. Это глубокие и мелкие тарелки, салатник, соусник, которые, судя по маркам, были созданы на Императорском фарфоровом заводе в 1895 и 1912 годах, а также на подмосковном заводе частного объединения «Товарищество М. С. Кузнецова» в 1890-е – 1917 году (инв. № ЭРФ 9839 – ЭРФ-9853) (ил. 6, 7). Кузнецовское предприятие имело звание Поставщика Императорского двора, что позволяло «Товариществу» ставить на поставляемых ко двору изделиях собственные марки с изображением российского государственного герба.

На рижской фабрике «Товарищества М. С. Кузнецова» был создан стакан в честь 100-летнего юбилея Пажеского Его Императорского Величества корпуса, приобретенный в 2007 году от частного лица и ранее принадлежавший офицеру



Ил. 6. Предметы из объединенного Коронационного (Зимнедворского) сервиза: а – тарелка глубокая (инв. № ЭРФ-9847); б – тарелка мелкая (инв. № ЭРФ-9839); в – салатник (инв. № ЭРФ-9845); з – соусник (инв. № ЭРФ-9846); д – фрагмент тарелки мелкой (инв. № ЭРФ-9839) с гербом. Фарфор; печать, роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж





Ил. 7. Марки на доделках к Коронационному (Зимнедворскому) сервизу:
а – Императорского фарфорового завода; б – «Товарищества М. С. Кузнецова».
Государственный Эрмитаж

императорской армии князю Ивану Дмитриевичу Ратиеву (1902; инв. № ЭРФ-9535). Указанный фарфоровый предмет пополнил особый раздел эрмитажной коллекции русских сувенирных стоп (стаканов) с геральдическими изображениями. Расширяющийся кверху конической формы стакан с одной стороны украшен белым мальтийским крестом в малиновом восьмиугольнике; с другой – изображением герба России (двуглавым орлом со скипетром и державой под императорской короной) и лентой с надписью: *Пажеский. Его. И. В. Корпусъ*. Пажеский Его Императорского Величества корпус – привилегированное военное учебное заведение, куда принимали сыновей высших офицеров, готовило кадры для русской гвардии. Учащиеся старшего класса назначались пажами к членам императорской фамилии для службы во время придворных церемоний. Павел I передал руководство Пажеским корпусом рыцарям Мальтийского ордена, для которого в здании бывшего Воронцовского дворца была построена Мальтийская католическая капелла. В декабре 1902 года для Пажеского Его Императорского Величества корпуса был устроен юбилейный обед. В честь 100-летия специально составили текстовое меню и программу музыки, а также выпустили сувенирные стопы¹⁷.

Популярные на рубеже XIX–XX веков сувенирные фарфоровые или фаянсовые стопы являлись памятным подарком и раздавались участникам во время празднования знаменательных дат, а впоследствии служили напоминанием о событии и могли использоваться на рабочем

столе в качестве стакана для карандашей. Такие незатейливые по художественному оформлению предметы изготавливали и на фарфоровом заводе братьев Корниловых в Петербурге, где также производили заказную посуду с эмблемами, в том числе тарелки с изображением по борту парадной шапки Лейб-Гвардии Павловского гренадерского полка с изображением двуглавого орла, две из которых были приобретены Эрмитажем в 2006 году (инв. № ЭРФ-9531, ЭРФ-9532). В марке фарфора корниловского производства как Поставщика Двора также использовано изображение государственного герба, наложенного на бирюзовый щиток с надписью на лентах вокруг: *Въ С. ПЕТЕРБУРГЪ / БРАТЬЕВЪ КОРНИЛОВЫХЪ*¹⁸.

Галерея «Попов и К°» в Париже. В свое время на качественную коллекцию французской галереи обратил внимание директор и хранитель Эрмитажа Сергей Николаевич Тройницкий. Ученый неоднократно посещал галерею «Попов и К°» в Париже во время рабочих командировок в 1923–1925 и 1928 годах. Пройдет время, и в 2010 году редкие образцы художественного фарфора и акварелей будут отобраны специалистами Государственного Эрмитажа и привезены в музей Петербурга. Новые поступления впервые были представлены в 2010 году на выставке «Акварельные портреты и художественный фарфор» в Аванзале Зимнего дворца¹⁹ (ил. 8, 9).

В число приобретенных предметов из галереи «Попов и К°» вошли произведения петербургского Императорского фарфорового завода, подмосковного завода Ф. Я. Гарднера, Мейсенской



Ил. 8. Г. В. Вилинбахов, заместитель директора Государственного Эрмитажа, на открытии выставки «Акварельные портреты и художественный фарфор. Новые поступления». 21 апреля 2010 г. Государственный Эрмитаж



Ил. 9. Открытие выставки «Акварельные портреты и художественный фарфор. Новые поступления». Слева направо: Г. В. Вилинбахов, И. Р. Багдасарова, Г. В. Принцева, А. В. Соловьев, В. М. Файбисович. 21 апреля 2010 г. Государственный Эрмитаж

фарфоровой мануфактуры (Саксония), Королевской фарфоровой мануфактуры в Берлине (Пруссия)²⁰. Большинство изделий украшено российскими двуглавыми орлами, военными сценами, родовыми гербами, монограммами; среди прочих имеются также барельефные и живописные портреты членов императорской семьи.

К русскому фарфору второй половины XVIII века, составляющему значительную часть приобретений, относятся две ценные «пакетовые» («пакетошные») табакерки в виде почтовых конвертов с «адресами» владельцев. На крышках предметов зафиксированы факсимиле заказчиков, а на обратной стороне находятся имитации терракотовой печати «под сургуч», расположенной в центре сложенных «уголков» конверта. Одна из «пакетовых» табакерок с родовым гербом-печатью с изображением на щите трех охотничьих труб адресована на имя Александры Алексеевны Волковой²¹ (инв. № ЭРФ-9627). Другой фарфоровый «пакет» имеет «адрес» на имя Саввы Ивановича Креницына²², также отмечен родовой «сургучной» печатью (инв. № ЭРФ-9628). Обе табакерки являются ранними произведениями елизаветинского, или виноградовского, периода, названного так в честь императрицы Елизаветы Петровны, основательницы фарфорового завода в Петербурге, и изобретателя «чистого порцелина» бергмейстера Дмитрия Ивановича Виноградова. В этот период на русском фарфоре использовалась марка в виде российского двуглавого орла, чаще всего исполненная оттиском в массе, как на указанных табакерках, или черной надглазурной краской²³.

Виноградовская марка в виде золотого двуглавого орла в обрамлении лаврового венка встречается редко, подтверждая исключительную ценность изделий. Именно так промаркирована чашка с крышкой и блюдцем, украшенная вензелем «РР» (инв. № ЭРФ-9676 а–в) (ил. 10). Она предназначалась для великого князя Павла Петровича и была изготовлена в связи с крестинами великого князя 25 сентября 1754 года в придворной церкви Летнего дворца. Подарочные чашки «под царским вензелем» было принято подносить на праздники членам Дома Романовых, а также в знак особой признательности приближенным и иностранным гостям. Так, еще на одной чашке, поступившей в музей из парижской коллекции, имеется двойной, зеркально расположенный вензель императрицы Екатерины II (инв. № ЭРФ-9677). Кстати, в екатерининское правление русский императорский фарфор было принято маркировать



Ил. 10. Чашка с крышкой и блюдцем с вензелем великого князя Павла Петровича. Россия, Санкт-Петербург. Невская фарфоровая мануфактура. 1754. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. *Государственный Эрмитаж*. Общий вид и фрагмент с маркой Невской фарфоровой мануфактуры



кобальтовой подглазурной маркой «Е II»²⁴. Такой синей маркой отмечен и цилиндрический квасник, предназначенный как для кваса, так и для простой или ягодной воды (инв. № ЭРФ-9644аб). При этом имеющаяся на тулове этого сосуда золоченая монограмма «LV» (?) под короной пока остается неразгаданной²⁵.

Практику украшения императорского фарфора российским государственным гербом демонстрирует блюдо из Яхтинского сервиза

(инв. № ЭРФ-9657), также поступившее в коллекцию Эрмитажа из парижской коллекции (ил. 11). Аналогично другим предметам этого комплекса, оно украшено в центре зеркала двуглавым орлом, держащим в лапах лавровый венок и флаг с двумя перекрещенными якорями – символами могущества и процветания русского флота. Изготовление Яхтинского сервиза, по легенде, было приурочено к путешествию императрицы Екатерины II в Крым весной 1787 года. Этот первый русский яхтинский сервиз положил начало будущим проектам, созданным на Императорском фарфоровом заводе для столового убранства императорских яхт XIX – начала XX века.

Помимо государственных и родовых гербов, императорских и дворянских вензелей с начала деятельности петербургского производства фар-



Ил. 11. Блюдо из Яхтинского сервиза. Россия, Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1785–1787. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. *Государственный Эрмитаж*

фора изделия украшались военными сценами. В елизаветинский период такая роспись чаще всего носила условный характер, что можно увидеть на рюмочной передаче (инв. № ЭРФ-9639) или чашке с блюдцем с кавалерийской схваткой (инв. № ЭРФ-9672 а, б) (ил. 12). На дне блюда указанной чайной пары имеется крайне редкая марка русского императорского фарфора – перекрещенные якоря, исполненные синим подглазурным кобальтом²⁶.

В екатерининское правление военные сцены становятся более конкретизированными. Например, на блюде, также происходящем из парижской галереи, представлен ключевой момент штурма крепости Очаков 6 (17) декабря 1788 года – одной из важнейших побед русской армии в ходе Русско-турецкой войны 1787–1791 годов²⁷. В основе изображения – гравюра А. Бартша 1792 года (инв. № ЭРГ-16754) с картины Ф. Казановы. Роспись на фарфоре не повторяет композицию буквально. Стены, башни, рельеф местности

и некоторые фигуры штурмующих скопированы точно, однако количество персонажей уменьшено из-за необходимости компоновки сюжета на небольшом круглом зеркале блюда. При этом если на первом плане гравюры показаны раненые и убитые турки, то на фарфоре в этой части композиции изображены сражающиеся русские солдаты, отчего сцена обрела более патриотичный характер.

На фарфоровых производствах всегда ответственно подходили к изготовлению портретов императорской семьи. Среди пластики подмосковного завода Ф. Я. Гарднера заметно выделяется миниатюрный бюст императрицы Екатерины II, созданный по модели Ж.-Ф.-К. Гаттенбергера (?) с оригинала Л.-С. Буазо 1779 года (инв. № ЭРФ-9708) (ил. 13). Императрица изображена с диадемой на голове, в горностаевой мантии с орденой лентой и звездой ордена Св. Андрея Первозванного. Вариант росписи И. Кестнера на коническом постаменте известен в единствен-



Ил. 12. Чашка с блюдцем с с кавалерийской схваткой. Россия, Санкт-Петербург. Невская порцелиновая мануфактура. Конец 1750-х – начало 1760-х. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. *Государственный Эрмитаж*. Общий вид и фрагмент с маркой Невской порцелиновой мануфактуры

ном варианте: в центре – медальон с золоченым вензелем «Е II» на розовом фоне, подвешенный на гирляндах из роз с развевающимися голубыми лентами. Этот редкий экземпляр встает в один ряд с аналогичным бюстом Екатерины II из собрания Эрмитажа (инв. № ЭРФ-7179), на постаменте которого медальон с вензелем «Е II» держит в лапах двуглавый орел с распростертыми крыльями под двумя коронами и терновым венцом в клювах²⁸.

В екатерининское время одним из основных направлений в деятельности Императорского фарфорового завода было изготовление декоративной пластики, развитию которой во многом способствовала работа французского мастера Ж.-Д. Рашетта, возглавлявшего скульптурное отделение производства с 1779 по 1804 год. Виртуозную технику Рашетта-портретиста демонстрируют приобретенные в галерее «Попов и К°» бисквитные медальоны, среди которых выделяется портрет



Ил. 13. Бюст Екатерины II с вензелем императрицы на постаменте. Россия, Московская губерния, Дмитровский уезд, село Вербилки. Фарфоровый завод Ф. Я. Гарднера. 1780–1790-е. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 14. Медальон с портретом императора Павла I. Россия, Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1798–1801. Бисквит; рама: бронза, чеканка, золочение; покрытие: стекло. *Государственный Эрмитаж*

Павла I (инв. № ЭРФ-9704)²⁹ (ил. 14). Император изображен в мундире Лейб-Гвардии Преображенского полка со знаком ордена Св. Анны III степени в бриллиантах на шейной ленте, лентой и звездой ордена Св. Андрея Первозванного и звездой ордена Св. Александра Невского, на шейной ленте – Мальтийский крест и нашивная звезда ордена на груди. Павел I поддерживал фарфоровую мануфактуру личными заказами, число которых увеличилось в связи с введением нового обычая, когда петербургский завод стал выпускать продукцию специально для представлений в Зимнем дворце на праздники Нового года, Святой Пасхи, Рождества Христова. Торжественные презентации устраивались также в дни тезоименитств, рождений, свадеб членов императорской фамилии и во время других событий дворцовой жизни.

Мемориальный фарфор с портретами членов императорской семьи изготавливали на петербургском производстве и в последующие времена, отдавая дань художественным традициям старинного фарфора XVIII века. В неоклассических декорациях созданы две чайные пары с профилем императора Николая II (инв. № ЭРФ-9683 а, б) и вензелем его супруги императрицы Александры Федоровны (инв. № ЭРФ-9684 а–в). Первое изделие приурочено к 16 мая 1908 года,



Ил. 15. Предметы из Берлинского сервиза великого князя Павла Петровича. Германия (Пруссия), Берлин. Королевская фарфоровая мануфактура. 1778. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж

когда отмечался 40-летний юбилей императора; второе исполнялось ко дню рождения императрицы 25 мая 1908 года. Повышенное внимание к созданию этих предметов и особую значимость произведений подчеркивают золоченые марки в виде вензеля императора Николая II «Н II» под короной с датами «1907» и «1908», заключенные в лавровые венки.

Фарфоровые произведения XVIII века, приобретенные в Париже, передают неразрывную связь русской и европейской культуры. В частности, из галереи «Попов и К°» в Эрмитаж поступило 28 предметов из так называемого Берлинского сервиза (инв. № ЭРФ-9709 а, б – ЭРФ-9736 а, б) (ил. 15). Этот ансамбль в 1778 году прусский король Фридрих II преподнес в дар великому князю Павлу Петровичу. Предметы украшены черными двуглавыми орлами под короной с гербом герцогства Голштейн-Готторп – наследного владения Павла по отцовской линии. Изделия немецкого производства – террины с крышками, блюда (овальные, квадратные), тарелки (глубокие, мелкие, десертные), блюдце, сухарница, вазочка – отмечены синей подглазурной маркой в виде скипетра. Наследник российского престола высоко ценил свой знаковый Берлинский сервиз как факт династиче-

ской истории. Будучи императором, он заказывал на петербургском предприятии дополнительные предметы, которые отмечались маркой в виде золоченого вензеля Павла I: «П» под императорской короной. Практику последующих доделок иллюстрирует чашка из этого же комплекса, созданная на Императорском фарфоровом заводе в период правления Александра II, с зеленой маркой «А II» под императорской короной (инв. № ЭРФ-9710 а).

Среди немецкого фарфора, влившегося в эрмитажное собрание из парижской галереи «Попов и К°», выделяются три чашки Мейсенской фарфоровой мануфактуры последней четверти XVIII века. Это чашка с портретом графа А. Г. Орлова, исполненным по гравюре Д. Бергера к медали И. Б. Гасса (инв. № ЭРФ-9741); чашка с крышкой с портретом императрицы Екатерины II с росписью по гравюре 1777 года с оригинала Ф. С. Рокотова (инв. № ЭРФ-9743 а, б); чашка с изображением герба Российской империи, который копирует изображение из немецкого гербовника И.-В. Триера «Einleitung zu der Wappen-Kunst» («Знакомство с гербовым искусством», Лейпциг, 1729)³⁰ (инв. № ЭРФ-9742) (ил. 16). Данные произведения, как и упомянутый выше Берлинский сервиз, дополнили коллекцию памятников «россики» в фарфоре



Ил. 16. Чашка с изображением герба Российской империи. Германия (Саксония). Мейсенская фарфоровая мануфактура. Конец 1780-х – 1790-е. Фарфор; крытые подглазурное кобальтом, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж

в собрании Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.

Сервиз Томаса Димсдейла. Накануне 250-летия Государственного Эрмитажа, широко отмечавшегося в 2014 году, музей сам сделал себе подарок в виде покупки чайно-кофейного сервиза с аллегорическими изображениями и монограммой «TD» (Thomas Dimsdale) на владельческих предметах, сохранившегося в оригинальном кофре (инв. № ЭРФ-9769 – ЭРФ-9810) (ил. 17, 18). Сервиз атрибутируется как произведение, созданное на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге около 1768 года. Новое приобретение было торжественно представлено на выставке 31 декабря 2013 года в Георгиевском зале Зимнего дворца, а в 2014 году сервиз стал одним из главных экспонатов выставки «Новые поступления. 1997–2014» в Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня»³¹.

Этот памятник русской культуры известен в единственном экземпляре как личное подношение императрицы Екатерины II знаменитому английскому врачу Томасу Димсдейлу (Димсдель, Димсдаль, Димздейль; 1712–1800)



Ил. 17. Сервиз Томаса Димсдейла. Россия, Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Около 1768. Фарфор; роспись надглазурная монохромная (гризайль) и полихромная, позолота, цировка. Государственный Эрмитаж



Ил. 18. Сервиз Томаса Димсдейла в оригинальном кофре.
Государственный Эрмитаж

в знак высочайшей благодарности за оказание услуг по проведению в России успешных прививок от натуральной оспы³². Искусный английский врач собственноручно сделал прививки (или, как в то время называли, операции) от оспы императрице Екатерине II и 14-летнему наследнику трона великому князю Павлу Петровичу, а также кругу лиц, близких к престолу. Благодаря этой мере императорская семья избежала заражения смертельной в то время болезнью, навсегда освободившись «от всякой боязни этого страшного недуга»³³.

Екатерина II щедро вознаградила Т. Димсдейла³⁴. В 1769 году врачу были пожалованы титул барона и герб (ил. 19), описание которого в «Общем гербовнике дворянских родов Всероссийской империи» имеет следующий комментарий: «Доктор Медицины, Английский дворянин Томас Димсталь, во внимание к важным заслугам его по распространению в России способа прививания оспы, грамотою от 13 Февраля 1769 года, Всемилостивейшее пожалован в Лейб-Медики, с чином Действительного Статского Советника, пожизненною пенсией по 500 фунтов стерлингов и вместе с сыном Нафанаилом и потомками его, старшими в роде, в Баронское Российской Империи достоинство»³⁵. В это время в «Гербовнике» появляется еще одна страница. После благополучного исхода Екатерина II пожаловала мальчику-простолыдину Александру Маркову, у которого был взят материал для ее оспопрививания, вторую фамилию – Оспенный, а также дворянство и дворянский герб с изображением в золотом поле обнаженной руки, на которой выше локтя обозначена зрелая оспина.

Особое место в фарфоровом комплексе³⁶ занимают владельческие предметы с монограммой Томаса Димсдейла. Благодаря их наличию ансамбль приобрел статус личного, «именного» сервиза. Обращает внимание, что в написании монограммы «TD» на владельческом приборе отсутствует баронская «корона достоинства». Значит, фарфор был расписан ранее факта пожалования Т. Димсдейлу титула барона в 1769 году. В связи с этим сервиз датируется 1760-ми годами, с уточнением: не позднее 1768 года. Указанная датировка сервиза Т. Димсдейла подтверждается и наличием на фарфоре принятых в то время производственных марок. Это изображение герба России: двуглавого орла под венчающей короной, со скипетром и державой в лапах, в силуэтном написании, характерном для середины XVIII века.

В настоящее время высказано и опубликовано предположение, что Государственный Эрмитаж,



Ил. 19. Герб рода баронов Димсдейл.
Общий Гербовникъ дворянскихъ родовъ
Всероссійскія Имперіи, начатый въ 1797 году.
СПб., 1799. Ч. 11. 1863. № 23.
Государственный Эрмитаж

купив данный фарфоровый комплекс, хранившийся в семье потомков Томаса Димсдейла, приобрел сервиз, который ранее принадлежал самой Екатерине Великой. Императрица, избавленная от смертельной угрозы, дарила Т. Димсдейлу самые ценные вещи, к которым в середине XVIII века относился фарфор как «белое золото царей». Не исключено, что волей Екатерины из готового уже фарфорового набора был извлечен чайный прибор с монограммой государыни, ныне хранящийся в частной коллекции³⁷, и в срочном порядке создан новый – с монограммой врача-спасителя. В противном случае изготовить в столь сжатые сроки целый фарфоровый комплекс в количестве 89 предметов с изысканными формами, росписями и позолотой представляется весьма затруднительным. Таким образом оправдывается и адресованность сервиза на 19 персон (обычно число было четным). Сервиз был рассчитан на 18 персон плюс один личный прибор Екатерины Великой.



Ил. 20. Выставка-презентация «Предметы сервизов Российских императоров XVIII – начала XX века. Дар Михаила Юрьевича Карисалова». 14 января 2023 г. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 21. Тарелка из Андреевского сервиза. Германия (Саксония). Мейсенская фарфоровая мануфактура. 1744–1745: основной елизаветинский состав. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 22. Тарелка с монограммой «ВКН» из Сервиза великого князя Константина Николаевича (Константиновского сервиза). Россия, Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1848. Фарфор; роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. *Государственный Эрмитаж*

Приобретение данного произведения под-няло музейную коллекцию русского импера-торского фарфора второй половины XVIII века на качественно иной художественный уровень, значительно обогатив собрание Государственного Эрмитажа. Мемориальное значение уни-кального комплекса подчеркивается не только высоким именем официального заказчика этого репрезентативного ансамбля, в качестве которо-го выступала сама императрица Екатерина II, но и именем владельца комплекса, которым являлся знаменитый в XVIII столетии английский врач То-мас Димсдейл.

Дар мецената М. Ю. Карисалова. Уникаль-ные произведения прикладного искусства пре-поднес в дар Государственному Эрмитажу Миха-ил Юрьевич Карисалов в 2022–2024 годах – это предметы из сервизов российских императоров последней четверти XVIII – начала XX века, соз-данные на Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге, Мейсенской и Берлинской фарфоровых мануфактурах в периоды правлений от Елизаветы Петровны до Николая II. Посудные формы русского и европейского фарфора ранее украшали высочайшие столы, хранились в Сер-визной кладовой Зимнего дворца и других импе-раторских и великокняжеских резиденциях, в том

числе во дворцах Петергофа, Царского Села, Гат-чины.

Многопредметный дар М. Ю. Карисалова содержит определенное количество фарфоровых изделий с орденскими наградами, редкие образ-цы из сервизов для императорских яхт, а также примеры парадных сервизов с монограммами великих князей и изображениями российского двуглавого орла³⁸. Часть из них входила в состав эрмитажной выставки в числе первого дара меце-ната, полученного музеем в конце 2022 года; вы-ставка-презентация была открыта в Гербовом зале Зимнего дворца 14 января 2023 года³⁹ (ил. 20).

Наиболее ранний экспонат – тарелка из мей-сенского Андреевского сервиза (ил. 21), поднесен-ного Елизавете Петровне в 1745 году саксонским курфюрстом Фридрихом Августом II (он же король Польский Август III) по случаю бракосочетания Карла Петера Ульриха Гольштейн-Готторпского (будущего российского императора Петра III) и немецкой принцессы Софии Августы Фреде-рики Ангальт-Цербстской (будущей российской императрицы Екатерины II). Ансамбль получил название в связи с тем, что предметы из его обе-денной части украшены изображениями креста ордена Св. Андрея Первозванного. С этой тарелкой из основного состава, созданного на Мейсенской

фарфоровой мануфактуре в 1744–1745 годах, меценатом было подарено еще 10 тарелок, которые являются дополнениями к указанному европейскому Андреевскому сервизу, – это изделия Берлинской фарфоровой мануфактуры середины XIX века и петербургского Императорского фарфорового завода 1855–1881 годов.

К дополнениям двух гарднеровских Орденских сервизов периода правления императрицы Екатерины II относятся пять тарелок, созданных на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге уже в XIX веке. Две из них времени императора Александра II входили в состав Александровского сервиза (или Сервиза ордена Св. Благоверного князя Александра Невского); три тарелки периода императора Николая II дополняли Георгиевский сервиз (или Сервиз ордена Св. Великомученика и Победоносца Георгия). Фарфоровые доделки к русским Орденским сервизам свидетельствуют о постоянной востребованности посудных комплектов при российском дворе.

В дар М. Ю. Карисалова вошли также предметы из яхтинских сервизов петербургского производства фарфора. К XVIII веку относится тарелка из екатерининского Яхтинского сервиза 1785–1787 годов. Следующее, XIX столетие представляют две тарелки, чашка с блюдцем и раковина из парадного сервиза императорской яхты «Держава». Построенная на Новом Адмиралтействе в Санкт-Петербурге, она была спущена на воду в 1874 году и предназначалась для использования в Балтийском море. Интерьеры яхты для императора Александра II и императрицы Марии Александровны разработал придворный архитектор, профессор Императорской академии художеств И. А. Монигетти. Также по его проекту в 1871–1878 годах был создан парадный яхтенный сервиз в русском стиле, рассчитанный на 30 персон. Орнаментальный декор включает государственную и морскую символику: вензель императора Александра II, императорскую державу, изображение российского двуглавого орла, морские канаты, цепи и якоря.

В русском или русско-византийском стиле создан также Константиновский сервиз (ил. 22). Изготовление этого комплекса по проекту художника и археолога Ф. Г. Солнцева на Императорском фарфоровом заводе относится к 1848 году. Ансамбль был разработан к бракосочетанию великого князя Константина Николаевича с принцессой Александрой Саксен-Альтенбургской, в православии Александрой Иосифовной. В ос-

нову художественного оформления предметов легли солнцевские рисунки старинных памятников древнерусского искусства из собрания национальной сокровищницы – Оружейной палаты Московского Кремля и других хранилищ. Сервиз предназначался для приемов в Мраморном дворце – резиденции великого князя в Санкт-Петербурге.

Благодаря дарам М. Ю. Карисалова эрмитажная коллекция предметов с великокняжескими, а затем с императорскими вензелями пополнилась еще тремя знаковыми сервизами, созданными на Императорском фарфоровом заводе в XIX веке. Так, Банкетный «голубой с золочеными рокайлями» сервиз великого князя Александра Николаевича 1841 года был приурочен к бракосочетанию будущего императора Александра II и принцессы Максимилианы Августы Софии, в православии Марии Александровны. Основной состав Банкетного сервиза великого князя Александра Александровича был изготовлен в 1866 году для Аничкова дворца к свадьбе наследника и датской принцессы Дагмары (будущей императрицы Марии Федоровны)⁴⁰. В этой линейке отметим также сервиз из Фермерского дворца в парке Александрия в Петергофе с предметами, дополняющими основной состав 1840–1841 годов. Кстати, с конкретным владением в петергофском парке Александрия связана своего рода «гласная эмблема» – герб, сочиненный поэтом В. А. Жуковским, нанесенный на предметы Собственного сервиза дворца «Коттедж». Рисунок герба представляет собой изображение золотого меча, пропущенного через венок белых роз на синем рыцарском щитке с девизом «За Веру, Царя и Отечество».

Значительное количество экспонатов из дара М. Ю. Карисалова пополнило музейные комплексы с изображениями российских двуглавых орлов. На 21 предмет стало больше Ординарного сервиза «с гербом и золотым рантом» (Сервиз «с большими орлами») Гатчинского дворца. Еще более – 25 изделий – присоединились к Сервизу «с гербом, голубой полосой и золотым узким рантом» Царскосельского дворца. Особняком стоят тарелки с черным двуглавым орлом с распростертыми крыльями и зелено-бирюзовым кантом с марками периода правления Александра II: зелеными вензелями «А II» под императорской короной.

К пополнениям Зимнедворского сервиза относится блюдо из Сервиза «с российским гербом старого образца» 1838 года, а также 50 изделий из Сервиза «с российским гербом нового образца»

(Коронационного сервиза Александра III 1883 года и его расширенного к коронации Николая II состава 1896 года). Последний приумножился такими разнообразными формами, как молочники, чашки с блюдцами, подставки под яйцо, соусник, доска, тарелки, исполненными на Императорском фарфоровом заводе и на производстве «Товарищества М. С. Кузнецова».

Фарфоровый дар М. Ю. Карисалова расширил основные знания о составах сервизов, в большинстве с геральдическими изображениями, и дополнениях к ним; позволил уточнить практику маркировок исторического фарфора императорскими вензелями и гербами, выявить нюансы художественного декора разных эпох и предназначения посудных форм для парадных и повседневных трапез в Зимнем дворце и пригородных резиденциях.

Итак, в данной статье представлены и опубликованы предметы с геральдическими символами Российской империи, поступившие в фонд ОИРК благодаря музейным закупкам и дарам меценатов в первые два десятилетия XXI века. Материалы актуальны для текущего обобщения и дальнейшего исследования традиций и эволюции усвоения российской геральдики на фарфоре от государственного герба до индивидуальной эмблемы и вензеля в XVIII – начале XX века. Собранные воедино экспонаты позволяют также продемонстрировать плодотворную деятельность Государственного Эрмитажа в пополнении коллекций прикладного искусства фарфором с «геральдическими художествами».

- ¹ Геральдика на русском фарфоре : кат. выст. из цикла «Поднесение к Рождеству». СПб., 2008.
- ² Вилинбахов Г. В. Фарфор – Геральдика – С. Н. Тройницкий // Геральдика на русском фарфоре... С. 9.
- ³ Впервые опубли.: Геральдика на русском фарфоре... С. 92–95, кат. 20, 21.
- ⁴ Императорский фарфоровый завод был основан в Санкт-Петербурге в 1744 г. при императрице Елизавете Петровне; до 1765 г. производство называлось Невской порцелиновой мануфактурой.
- ⁵ Подробнее об атрибуции парных ваз-кратеров с изображениями штандартных рядов Лейб-Гвардии Конного полка (инв. № ЭРФ-9536) и чинов Лейб-Гвардии Гусарского полка (инв. № ЭРФ-9537) см.: Багдасарова И. Р. Вазы с росписью «батальными фигурами» // Наше наследие : Иллюстрированный историко-культурный журнал. 2010. № 95. С. 12–15.
- ⁶ Популярными изображениями могли повторяться на других изделиях Императорского фарфорового завода, в частности роспись с чинами Лейб-Гвардии Гусарского полка имеется на бокале с блюдцем из собрания Государственного Эрмитажа (1830-е; инв. № ЭРФ-8844 а, б); опубли.: Kudrjawzewa T. Das weisse Gold der Zaren. Porzellan der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur Sankt Petersburg aus den Beständender Staatlichen Ermitage, Sankt Petersburg. Darmstadt, 2000. P. 134, N 70.
- ⁷ Здесь же в графе «Число книг» указано количество этих литографических изданий – «41», что лишний раз подтверждает особое внимание производства к постоянному пополнению и корректуре важных для Российского государства материалов.
- ⁸ Император Николай I официально свел все имеющиеся варианты двуглавых орлов к двум основным типам рисунков государственного герба, известного в первой половине XIX в. (Вилинбахов Г. В. История Российского герба и флага. СПб., 2004. С. 47–49). Рисунок первого типа российского государственного герба представлял двуглавого орла с расправленными по сторонам крыльями под одной короной; с образом св. Георгия Победоносца в щитке на груди (без ордена Св. Андрея Первозванного), со скипетром и державой в лапах. Рисунок второго типа российского государственного герба представлял двуглавого орла с поднятыми вверх крыльями под тремя коронами, с изображением св. Георгия на груди в щитке в обрамлении цепи ордена Св. Андрея Первозванного; на крыльях – титульные гербы по три на каждом (на правом – Казанский, Астраханский и Сибирский, на левом – Польский, Таврический и Финляндский).
- ⁹ Вазы названы «военными» по аналогии с принятым наименованием «военных» тарелок, которые производились не только на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге, но и на ведущих частных российских предприятиях в XIX – начале XX в. Так, две «военных» тарелки 1820-х гг., приобретенные Государственным Эрмитажем в 2001 г., приписываются фарфоровому заведению князя Н. Б. Юсупова в Архангельском: одна тарелка – с изображением русских гвардейских казаков у костра (инв. № ЭРФ-9468), другая – с изображением чинов союзных армий у костра (инв. № ЭРФ-9469); опубли.: Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н. Б. Юсупова в Архангельском. К 190-летию предприятия : кат. выст. М., 2009. С. 304, кат. 868, 869.
- ¹⁰ Парные вазы-кратеры с изображениями штандартных рядов Лейб-Гвардии Конного полка (инв. № ЭРФ-9536) и чинов Лейб-Гвардии Гусарского полка (инв. № ЭРФ-9537) для перемещений на тематические временные выставки разбираются реставраторами на составные части, а после музейных «гастролей» вновь собираются

- и устанавливаются на свои места. Так, ваза инв. № ЭРФ–9536 показывалась на выставках: «Под фамильным гербом и императорским орлом» в Юсуповском дворце (Под фамильным гербом и императорским орлом : кат. выст. из цикла «Мир русского дворянства». СПб., 2013. С. 80, кат. 100) и «Шедевры из Эрмитажа» в Выставочном центре «Эрмитаж–Амстердам» (Treasury! Masterpieces from the Hermitage : exh. cat. Amsterdam, 2019. P. 103, 147, cat. 24).
- ¹¹ В 1870–1890-е гг. в маркировке изделий фарфорового завода Ф. Я. Гарднера использовался герб Российской империи в виде двуглавого орла. «Гарднеровский» период работы подмосковного предприятия ограничивается 1891 г., когда производство было перекуплено и преобразовано в «Товарищество М. С. Кузнецова».
- ¹² Опубл.: Геральдика на русском фарфоре... С. 200, 201, кат. 94.
- ¹³ Русские Орденские сервизы с «орденской» эмблематикой в виде изображений муаровых лент, звезд и знаков стали программными произведениями в последней четверти XVIII в. – это Георгиевский (1777–1778), Андреевский (1778–1780), Александровский (1778–1780) и Владимирский (1783–1785) сервизы. Они были исполнены на фарфоровом заводе Ф. Я. Гарднера по проекту Г. И. Козлова; подробнее см.: *Багдасарова И. Р.* Орденские сервизы завода Гарднера // Из Сервизных кладовых. Убранство русского императорского стола XVIII – начала XX века : кат. выст. из цикла «Поднесение к Рождеству». СПб., 2016. С. 103–111.
- ¹⁴ После революционных событий 1917 г. часть предметов из Сервизных кладовых Зимнего дворца осталась в образованных музейных фондах Государственного Эрмитажа; часть была утрачена в связи с распродажами 1920–1930-х гг. через специальное агентство «Антиквариат» вместе с другими произведениями искусства, входившими в коллекции дворцов высшей аристократии императорской России; также в советское время определенное количество эрмитажных экспонатов при официальных перераспределениях было передано в другие музеи СССР, что зафиксировано в соответствующих инвентарных книгах.
- ¹⁵ В настоящее время с новым приобретением в собрании ОИРК Государственного Эрмитажа хранится четыре тарелки из Андреевского сервиза производства фарфорового завода Ф. Я. Гарднера (инв. № ЭРФ-289 – ЭРФ-291, ЭРФ-9768), одна из которых демонстрируется на постоянной музейной экспозиции «Русская культура и искусство второй половины XVIII века» в Зимнем дворце.
- ¹⁶ Первый и высший русский орден Св. Андрея Первозванного был учрежден Петром I; дата его учреждения колеблется между 1696 и 1699 гг. Орден не подразделялся на степени и был единственным в России имевшим орденскую цепь, которая надевалась по торжественным дням. Косой крест синей эмали с изображением распятого апостола Андрея, наложенный на двуглавого орла, являлся знаком ордена. Его носили на голубой ленте, надеваемой через правое плечо к левому бедру. Восьмилучевая звезда с девизом «За веру и верность» крепилась на груди с левой стороны. В качестве особого пожалования по статуту 1797 г. знаки дозволялось украшать бриллиантами.
- ¹⁷ Фарфоровые стаканы с эмблемами Пажеского корпуса выпускались не только «Товариществом М. С. Кузнецова», но и другими частными фарфоровыми фабриками (например, петербургским заводом братьев Корниловых), о чем свидетельствуют подобные сохранившиеся в музейных собраниях предметы (*Бубчикова М.* Сувениры полковых обедов. Из собрания Государственного Исторического музея // Пинакотeka. 1998. № 5. С. 26).

- ¹⁸ Подробнее об истории, ассортименте, художественных особенностях и маркировке корниловских изделий см.: *Багдасарова И. Р.* Завод братьев Корниловых во второй трети XIX – начале XX в. и его вклад в развитие петербургской школы фарфора // ТГЭ. 2008. [Т.] 11: Культура и искусство России. С. 355–383.
- ¹⁹ *Багдасарова И. Р., Соловьев А. В.* Акварельные портреты и художественный фарфор. СПб., 2010.
- ²⁰ В связи с приобретениями Государственного Эрмитажа из галереи «Попов и К°» в Париже собрание ОИРК пополнилось более чем 140 предметами фарфора; обзор новых поступлений см.: *Багдасарова И.* Русский фарфор – гордость парижской галереи // Наше наследие : Иллюстрированный культурно-исторический журнал. 2011. № 98. С. 127–135.
- ²¹ Петербургская ветвь рода Волковых проживала в престижной Адмиралтейской части столицы. Во время изготовления этой табакерки супруг А. А. Волковой – Дмитрий Васильевич Волков – работал в Московской коллегии иностранных дел; с 1755 по 1761 г. он исполнял обязанности на посту секретаря министерской конференции.
- ²² Савва Иванович Креницын (1742–1816) – представитель старинной дворянской фамилии Креницыных, коллежский ассессор.
- ²³ Подробнее о ранней маркировке русского императорского фарфора см.: *Багдасарова И. Р.* «Виноградовский» фарфор в собрании Государственного Эрмитажа. Обзор коллекции и особенности производства // ТГЭ. 2016. [Т.] 82: Из истории русской культуры XII–XX веков : К 75-летию Отдела истории русской культуры (1941–2016). С. 16–42.
- ²⁴ Маркировка русского императорского фарфора в виде российского двуглавого орла изменилась на вензель правящего монарха во второй половине 1760-х гг. и оставалась актуальной вплоть до революционных событий 1917 г.; в зависимости от того или иного периода императорские вензеля могли быть синие или зеленые, в особых случаях – золотые.
- ²⁵ Также среди произведений, поступивших в Государственный Эрмитаж из галереи «Попов и К°» в Париже, еще предстоит расшифровать вензеля на изделиях Императорского фарфорового завода в Петербурге: «ABV» на молочнике с крышкой из сервиза-дежёне со «штофным» декором (конец 1750-х – начало 1760-х; инв. № ЭРФ-9636 а, б); «PN» на кобальтовой чашке с крышкой с гирляндами из розовых роз (конец 1790-х; инв. № ЭРФ-9638 а, б); «MD» под короной на белом кофейнике с цветочными гирляндами и лентами (1780–1790-е; инв. № ЭРФ-9643); «AHL» на чашке с крышкой и блюдцем (1780-е; инв. № ЭРФ-9670 а–в) – на дне чашки и блюдца имеются редко встречающиеся марки: «E II» с растительным завитком в нижнем элементе буквы, нанесенные золотом; «VR» на чайной паре (начало 1760-х; инв. № ЭРФ-9671 а, б) – на дне блюдца имеется редко встречающаяся марка: синие подглазурные скрещенные мечи; «MN» на чашке с крышкой (конец 1750-х – начало 1760-х; инв. № ЭРФ-9674 а, б); «MV» на чашке с крышкой и блюдцем (около 1790; инв. № ЭРФ-9678 а–в); «DC» на чашке с крышкой и блюдцем (около 1790; инв. № ЭРФ-9679 а–в); «MCT» (?) на чашке с блюдцем (1796–1801; инв. № ЭРФ-9681 а, б). Кроме того, не расшифрованы пока вензеля на предметах производства фарфорового завода Ф. Я. Гарднера: «KID» под княжеской короной на чашке с крышкой и блюдцем (1780–1790-е; инв. № ЭРФ-9680 а, б); «EM» на чашке с крышкой (конец 1770-х; инв. № ЭРФ-9692 а, б); «LP» под дворянской короной на двух бутылочных передачах (середина 1780-х; инв. № ЭРФ-9695, ЭРФ-9696).

- ²⁶ Аналогичной маркой отмечены чашка с блюдцем с цветочным вензелем «VR», созданные на Императорском фарфоровом заводе в конце 1750-х – начале 1760-х гг. (инв. № ЭРФ-9671 а, б), также поступившие в Государственный Эрмитаж из галереи «Попов и К°» в Париже. Блюдце с сюжетом росписи, атрибутированным как изображение штурма крепости Очаков в 1788 г., впервые опубл.: «Это сам Потемкин!» К 280-летию Светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического : кат. выст. : в 2 т. Т. 1. СПб., 2020. С. 183, кат. 182. Ранее, до приобретения данного блюда в собрание Государственного Эрмитажа, публиковалось как блюдце с изображением штурма крепости Измаил в 1790 г.
- ²⁸ Опубл.: Геральдика на русском фарфоре... С. 64, 65, кат. 5.
- ²⁹ Помимо бисвитного портрета императора Павла I из галереи «Попов и К°» в Париже приобретены также барельефы с портретами видного государственного деятеля и дипломата графа И. Г. Чернышева (конец 1780-х; инв. № ЭРФ-9706), действительных тайных советников С. И. Плещеева (конец 1780-х; инв. № ЭРФ-9705) и А. В. Олсуфьева (1790; инв. № ЭРФ-9707). Наличие на последнем названном бисквите авторского факсимиле – «Rachette-f-1790» – относит это произведение к малочисленным подписным работам Ж.-Д. Рашетта.
- ³⁰ *Яровая Е. А.* К вопросу о существовании орденского сервиза Святого Андрея Первозванного, принадлежавшего цесаревичу Павлу Петровичу. СПб., 2015. С. 7.
- ³¹ Новые поступления, 1997–2014 : кат. выст. 2018. СПб., 2014. С. 78–81.
- ³² Подробнее см.: *Багдасарова И. Р.* Новые поступления Эрмитажа: фарфоровый сервиз Томаса Димсдейла. История и атрибуция памятника // ТГЭ. 2018. [Т.] 93: Материалы конференций «Императорский фарфоровый завод. История. Имена. Коллекции», Санкт-Петербург, 20 ноября 2014 г. и 20 ноября 2015 г. С. 5–16.
- ³³ В честь знаменательного события была выбита памятная медаль с изображением императрицы Екатерины II и надписью: *СОБОЮ ПОДАЛА ПРИМЕРЬ. / ОКТЯБРЯ 12 ДНЯ 1768 ГОДА.*
- ³⁴ Кроме даров императрицы Т. Димсдейл вывез из России превосходное собрание русских медалей, которое сравнительно недавно вернулось на родину (*Шукина Е. С.* Коллекция русских медалей Томаса Димсдейла. Возвращение в Россию. М., 2010). Во время первого визита Т. Димсдейлу были дарованы монаршей милостью также миниатюрные портреты императрицы и цесаревича Павла Петровича, с тем чтобы сохранять их в семействе врача в память об услугах, оказанных им Российской империи. Сыну Димсдейла, Нафанаилу, помогавшему при оспопрививании, императрица пожаловала золотую табакерку с бриллиантами. В число роскошных памятных подарков вошел и фарфоровый сервиз, созданный на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге. Русская реликвия хранилась в Лондоне, в фамильном собрании потомков Т. Димсдейла до их решения выставить сервиз на продажу.
- ³⁵ Гербъ рода бароновъ Димсталь // Общій Гербовникъ дворянскихъ родовъ Всероссійскія Имперіи, начатый въ 1797 году. СПб., 1799. Ч. 11. 1863. № 23.
- ³⁶ В основной состав фарфорового сервиза Томаса Димсдейла входят: кофейник, чайник, молочник, чайница, сахарница (с крышками) и полоскательная чаша. Сервиз был рассчитан на 19 персон, в соответствии с количеством гнезд для чашек в ложементе кофра. Каждый индивидуальный прибор включает чашку с крышкой, блюдце и ложечку (одна чашка и три ложечки утрачены).

- ³⁷ *Багдасарова И. Р.* Русский фарфор XVIII–XIX веков из собрания Владимира Царенкова. М., 2020. С. 38–41, кат. 5.
- ³⁸ В настоящее время предметы фарфора из даров М. Ю. Карисалова находятся в процессе музейной инвентаризации и присвоения экспонатам инвентарных номеров по шифру «ЭРФ» основного собрания Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа.
- ³⁹ Фарфоровый дар Государственному Эрмитажу от потомственного коллекционера и мецената М. Ю. Карисалова на сегодня составляет 556 предметов; экспонаты поступали в музей в 2022–2024 гг. в три этапа: первый дар (2022) – 136 предметов; второй дар (2023) – 344 предметов; третий дар (2023–2024) – 76 предметов; подробнее см.: *Багдасарова И. Р.* Предметы сервизов российских императоров XVIII – начала XX века. Дар Государственному Эрмитажу от Михаила Юрьевича Карисалова // Сб. ст. в честь 80-летия М. Б. Пиотровского (в печати).
- ⁴⁰ В 2000 г. Государственный Эрмитаж самостоятельно приобрел пять предметов из Банкетного сервиза великого князя Александра Александровича (инв. № ЭРФ-9553 – ЭРФ-9457 а, б) – тарелку 1892 г. и четыре чашки с блюдами 1889–1892 гг. с зелеными подглазурными марками периода правления императора Александра III «А III»: дополнения к основному составу, исполненному на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге в 1866 г.

Сервиз с изображением необычного «герба Наследника Цесаревича». К истории создания и бытования

О. Б. Баранова

В коллекции Государственного Эрмитажа хранится несколько предметов чайно-кофейного сервиза, отличающихся строгой простой формой, декорированных изображением необычного по рисунку и композиции герба в резервах на темном кобальтовом фоне, исполненных в начале 1880-х годов (ил. 1).

Первая аннотированная публикация отдельных предметов данного сервиза принадлежит Т. В. Кудрявцевой. В монографии, посвященной истории искусства первого в России фарфорового завода, приведены следующие сведения: «этот сервиз был исполнен еще в правление Александра II и позднее дополнялся для личного обихода государя Александра III во время его пребывания в Гатчинском дворце»¹. Эти сведения повторялись и в других немногочисленных публикациях, где упоминался сервиз с гербом.

Дополнительные исследования архивных материалов позволили уточнить историю создания этого сервизного комплекса и его бытования при императорском дворе.

В октябре 1880 года по просьбе директора Императорского фарфорового завода Д. Н. Гурьева для живописной мастерской был приобретен «от художника, состоящего при Герольдии, Фадеева акварельный рисунок Герба Государя Наследника Цесаревича», а в ноябре, от этого же автора, – «четыре акварельных рисунка для исполнения по ним фарфоровых изделий»². С большой долей вероятности акварели были использованы и для создания предметов интересующего нас сервиза.

Александр Александрович Фадеев (1811–1889), упоминаемый в заводских документах, – художник Гербового отделения Департамента Герольдии. В 1848 году Императорской Академией

художеств ему было присвоено звание некласного (свободного) художника и, вероятно, тогда же началось его сотрудничество с бароном Б. В. Кёне, помощником начальника 2-го отделения Императорского Эрмитажа, с 1857 года – управляющим Гербовым отделением Департамента Герольдии³. Б. В. Кёне так отзывался о работе Фадеева: «трудно найти в Европе другого художника, знающего и имеющего такой хороший геральдический вкус и исполняющего так художественно заказанные ему рисунки гербов»⁴. А. А. Фадееву принадлежат утвержденные рисунки многих территориальных и дворянских гербов. Художник принимал активное участие в создании новых иконографических вариантов государственного герба и гербов членов императорского дома, получивших одобрение императора Николая I, а также в оформлении коронационных торжеств, готовившихся для императоров Александра II и Александра III⁵.

Поскольку в коллекции рисунков музея Императорского фарфорового завода не сохранилось приобретенных проектов Фадеева, можно предположить, что в качестве основы «акварельного рисунка Герба Государя Наследника Цесаревича» художник использовал центральный элемент Малого герба Его Императорского Высочества Великого князя Наследника Цесаревича, утвержденного в 1857 году (ил. 2). Изображение орла, окруженного цепью ордена Андрея Первозванного, помещено в резерв (медальон) фигурной формы, увенчанный короной и лентами, в нижней части с двух сторон его фланкируют цветочные гирлянды – мотив, характерный для украшения фарфорового предмета (ил. 3). Можно отметить и некоторое упрощение рисунка крыльев орла. Итоговая композиция отличается уникальным



Ил. 1. Предметы сервиза с изображением герба под короной. 1881–1882. Императорский фарфоровый завод. Инв. № Мз-И-994–1000. Государственный Эрмитаж
Фрагмент на с. 49



Ил. 2. Рисунок Малого герба Его Императорского Высочества Великого князя Наследника Цесаревича. Вторая половина XIX в. Инв. № ЭРР-2952. Государственный Эрмитаж
Фрагмент на с. 48

сочетанием разных геральдических и декоративных элементов, придающих этому сервизному комплексу особенный, неповторимый колорит.

Еще одна акварель Фадеева – с изображением Малого государственного герба Российской империи – вероятно, была использована для декорирования трубки курительной, находившейся когда-то, судя по сохранившейся этикетке, в Аничковом дворце (ил. 4). В случае этого предмета, исполненного в начале 1880-х годов, можно отметить близкое сходство, хотя и не без вольностей, с утвержденным в 1856 году рисунком этого герба (ил. 5).

Неизвестно, планировалось ли включить в декоративное оформление фарфоровых предметов сервиза изображения всех имевшихся в арсенале живописной мастерской гербов – личных и государственных. Наиболее вероятной представляется идея создания сервизного комплекса с гербом Наследника, предназначенного для поднесения именно ему. В Каталог книг, изданиям и рисункам Музея Императорского фарфорового завода, изданный в 1890 году, под № 555 внесена «Папка акварельных гербов Августейшей семьи»⁶. Возможно, речь шла об акварелях А. А. Фадеева.

На рубеже 1870–1880-х годов на Императорском фарфоровом заводе актуализировалась тема, связанная с историей царствующего дома Романовых и преемственностью правления, и живописцами была исполнена серия чашек с портретами глав династии, получившая в архивных документах название «Чашки с портретами царствовавших лиц дома Романовых»⁷ (ил. 6). В качестве живописных



Ил. 3. Сливочник из сервиза с изображением герба под короной. 1882. Инв. № Мз-И-995. Государственный Эрмитаж

источников были использованы те же изображения представителей рода Романовых от Федора Никитича Романова-Юрьина-Захарьина (в монашестве Филарета), отца царя-основателя династии Михаила Федоровича, до Петра Великого, украсившие в 1861 году предметы Романовского сервиза⁸. На чашках изобразительный ряд был расширен живописными портретными миниатюрами следующих за Петром I царственных особ, вплоть до императора Александра II. Чашки с блюдцами исполнены на той же форме, что и предметы сервиза с гербом, но в другом цвете и стиле декорирования, а оценены были в ту же сумму – по 50 рублей за каждую пару.

Работа над предметами сервиза с гербом Наследника началась в конце 1880 года, но заняла достаточно продолжительное время в силу трудоемкости живописного декора – первые чашки с блюдцами «кобальтовые, писаны Гербы, украшение золотом» упоминаются в расценочных ведомостях живописной мастерской Император-

ского завода за сентябрь 1881 года⁹. Цилиндрическая форма чашки, с разными вариантами ручек, в паре с достаточно глубоким блюдцем, широко использовалась на Императорском фарфоровом заводе с последней трети XVIII века. В 1870-х годах к чашкам «стаканчиком» (или «кружечкой», как иногда пояснялась эта форма чашки в архивных документах) прибавился комплект предметов, которые благодаря общему формообразующему принципу (цилиндрическое тулово, геометризованные ручки и навершия крышек) составили единый сервизный комплекс¹⁰. Составы сервизов могли отличаться. Название формы было зафиксировано уже в советское время как «китайская». К декабрю 1882 года были изготовлены сахарницы, сливочники, чайники большие и малые и полоскательные чаши, вошедшие в состав сервиза с изображением герба.

В расценочных ведомостях живописной мастерской Императорского фарфорового завода отдельно оценивалась техническая работа по так





Ил. 4. Трубка курительная с изображением Малого государственного герба Российской империи. Начало 1880-х. Императорский фарфоровый завод. Инв. № Мз-И-1509. Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Рисунок Малого государственного герба Российской империи. Вторая половина XIX в. Инв. № ЭРР-3037. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 51

называемой «выскобке Гербов», т. е. расчистке резервов на покрытом кобальтом предмете под живопись. Исходя из трудоемкости исполнения, каждый предмет был оценен в немалую сумму: большие и малые чайники стоили 100 и 90 рублей соответственно, сахарницы – 90 рублей, сливочники и полоскательные чаши – 75 рублей. В конце года были исполнены десертные тарелки – «прорезные кобальтовые с гербами, украшение золотом, стоимостью 100 рублей каждая», которые дополнили сервизный комплекс¹¹.

В декабре 1882 года кобальтовый сервиз с изображением герба был поднесен императору Александру III к празднику Рождества Христова. Это подтверждается письмом заведующего Императорским Гатчинским дворцом к директору Императорского фарфорового завода: «представленные Заводом Государю Императору разные фарфоровые вещи, показанные на обороте сего в ведомости, мною приняты и сданы в Сервизную часть»¹². В прилагаемой ведомости указаны два фарфоровых кобальтовых сервиза – один без указания какого-либо декора, второй «с Гербом».

8 января 1883 года сервиз был внесен в «Опись фарфоровой посуды по сервизной части Гатчинского дворца». Этот документ позволяет также узнать точный состав и количество предметов: «чашек кружечками 38; блюдец 38; чайников больших 4; чайников малых 4; сахарниц 4; молочников¹³ 4; чашек полоскательных 4; тарелок десертных с решетчатым бортом 4»¹⁴.

В январе 1888 года одна из чашек «с Государственным гербом, цветами и украшением» была определена в Музей Императорского фарфорового завода в качестве образца¹⁵. Ее изображение можно увидеть на одной из фотографий музейных предметов 1892 года¹⁶ (ил. 7). Таковой образец мог понадобиться живописцам при изготовлении доделок взамен разбитых предметов или же в качестве дополнения к сервизу. Неизвестно, возникала ли такая необходимость в случае сервиза с гербом, т. к. чашек с марками более позднего времени, чем 1881–1882 годы, выявить по открытым и опубликованным источникам не удалось. Образцовая чашка сохранилась в коллекции музея.

Сервиз, в котором гармонично сочетались простая форма, глубокий кобальтовый цвет, золотой орнамент и тонкая живопись гербов, корон и цветочных гирлянд, был по достоинству оценен императором и никогда не покидал стен любимого им Гатчинского дворца. Более того, часть предметов хранилась в его личных покоях. После





Ил. 6. Предметы из серии «Чашки с портретами царствовавших лиц дома Романовых». Конец 1870-х – начало 1880-х. Императорский фарфоровый завод:
а – чашка с портретом императора Петра I, инв. № Мз-И-1011;
б – чашка с портретом императрицы Екатерины I, инв. № Мз-И-1012;
в – чашка с портретом императора Павла I, инв. № Мз-И-1017.
Государственный Эрмитаж

смерти государя были составлены описи предметов, находившихся в комнатах Александра III в бельэтаже Арсенального каре Гатчинского дворца. На половине Александра III хранилось большое количество произведений Императорских фарфорового и стеклянного заводов, поднесенных в разные годы к праздникам Рождества и Пасхи, в том числе некоторые сервизы. Записи датированы 19 декабря 1894 года. В первой же комнате на подоконнике можно было обнаружить знакомые нам предметы: «№ 271. Чашек кофейных фарфоровых кобальтового цвета с живописным Императорским гербом под короною, с золоченою ручкой и блюдцем каждая – двенадцать. В футляре, оклеенном снаружи коленкором под шагренё синего цвета, а внутри белую бумагой»¹⁷.

Сервизные кладовые императорских дворцов периодически проверялись, и описные книги содержат соответствующие пометки, в том числе если какой-то предмет отсутствовал или был поврежден. Так, 13 ноября 1913 года в гатчинской описи появилась запись: «разбито двадцать три [предмета]»¹⁸.

Вплоть до 1920-х годов сервиз с «Императорским гербом под короною» оставался в стенах Гатчинского дворца. Но процессы национализации и перераспределения коллекций затронули и его сервизную кладовую, и в Гатчинском дворце не

осталось ни одного предмета интересующего нас сервиза. Известно о нескольких музеях, в коллекциях которых оказались отдельные части этого сервизного комплекса.

В 1926 году в музей Государственного фарфорового завода из числа предметов, отобранных в Гатчинском дворце, через Ленинградское отделение музейного фонда поступило шесть предметов под следующей формулировкой: «Сервиз эпохи А III, синий (кобальтовый) с изображением царских регалий (золотой бордюрь)»¹⁹: чайник, сахарница с крышкой, сливочник с крышкой, полоскательница и две чашки с блюдцами. Крышка чайника отличается от других предметов своим навершием в виде венка, переплетенного с лентами. Она была подобрана взамен утраченной в период бытования сервиза в Гатчинском дворце или в ходе послереволюционных перемещений. Интересно отметить, что крышка была позаимствована от предмета другого кобальтового сервиза, который был исполнен одновременно с сервизом с гербом, поднесен в том же 1882 году и хранился в Гатчинской сервизной кладовой²⁰.

В собрании фарфора Государственного исторического музея хранятся шесть предметов, тот же состав, что был передан в музей фарфорового завода, только у чайника сохранилась «родная» крышка²¹. Предметы поступили в 1939 году из Го-



Ил. 7. Предметы из коллекции музея Императорского фарфорового завода. Фотография 1892 г. Инв. № Мз-Фт-325. *Государственный Эрмитаж*

сударственной Третьяковской галереи²², в которую, вероятно, они попали через Музейный фонд.

Три предмета, находящиеся в собрании фарфора Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, поступили в коллекцию в 1950 году из Музея этнографии народов СССР²³.

В ГМЗ «Павловск» находится самое большое количество предметов, включая чайники двух размеров – большой и малый, сливочник и шесть чашек с блюдцами. Они поступили в павловское собрание в 1956 году из Центрального хранилища музейных фондов²⁴.

Ресурсы Госкаталога позволили найти еще одну чашку с изображением герба, с блюдцем, хранящуюся в собрании Самарского областного художественного музея²⁵.

К сожалению, не удалось найти ни одной из четырех имевшихся десертных тарелок с прорезным бортом. Возможно, по своей форме и деко-

ративному принципу они повторяли десертные тарелки к еще одному сервизу на «китайской» форме, исполненному на рубеже 1870–1880-х годов, – с гротескным орнаментом по мотивам росписи лоджий Рафаэля. Большая часть предметов находится в коллекции ГМЗ «Гатчина»²⁶, в собрании отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа хранятся четыре десертные тарелки и две чашки «кружечками»²⁷ (ил. 8). В качестве версии можно предположить, что сервиз «китайский» с точки зрения декоративной формы к этому времени сложился, и тогда утраченные тарелки могли иметь такой же широкий прорезной борт, а изображение герба могло быть помещенным на зеркало.

Идея создания кобальтового сервиза с изображением герба Наследника Цесаревича возникла еще во время правления императора Александра II. Работы по его изготовлению, начатые



Ил. 8. Предметы из сервиза с гротескным орнаментом. 1870–1880-е. Императорский фарфоровый завод. Инв. № МЗ-И-1096 а, б; МЗ-И-1092. Государственный Эрмитаж

на рубеже 1880–1881 годов, были завершены уже при императоре Александре III, которому готовый сервиз был поднесен к Рождеству 1882 года.

Сервиз с изображением герба стал в каком-то смысле знаковым для фарфорового завода с точки зрения формы в советский период и в наши годы. Как уже упоминалось, название формы сервиза – «китайская» – появилось в советское время, в частности в так называемой «Книге форм», над составлением которой работали сотрудники музея Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова. Форма претерпела некоторые изменения в конце 1920-х годов в размерах предметов, общих линиях силуэта, ручек и наверший крышек. В 1920–1930-е годы на переработанной советской «китайской» форме были

изготовлены такие сервизы, как «Зимние развлечения» А. В. Воробьевского (1933), «Старый парк» М. Н. Мухоморова (1933), «Бабы» Н. М. Сутина (1930). После Великой Отечественной войны форма была выведена из производства и восстановлена в 1993 году²⁸. Восстановленная форма получила название «Гербовая» по императорскому сервизу с изображением герба и до сих пор востребована художниками АО «ИФЗ».

- ¹ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб., 2003. С. 188.
- ² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 476/2012). Д. 54. Л. 64, 74.
- ³ Голованова М. П. «Рисовал Александр Фадеев». Страницы биографии художника гербового отделения департамента герольдии // Музеи Московского Кремля : материалы и исследования. Вып. 26 : Московский Кремль в государственной жизни России : четыре столетия истории. М., 2016. С. 254.
- ⁴ РГИА. Ф. 1343. Оп. 54. Д. 938. Л. 22.
- ⁵ Работы по организации коронации императора Александра III не были доведены художником до конца, в апреле 1882 г. он был уволен от возложенных на него обязанностей (Голованова М. П. «Рисовал Александр Фадеев»... С. 265).
- ⁶ Каталог книг, изданиям и рисункам. СПб., 1890. С. 90. Тема геральдики оставалась востребованной и в последующие годы, и уже после восшествия на престол императора Александра III заводское собрание рисунков дополнили акварели А. Трамбицкого – «Государственные орлы 1799, 1800, 1801, 1802, 1828, 1836, 1856, 1882 (акварели)» (РГИА. Ф. 503. Оп. 5. Д. 10. Л. 177). К сожалению, рисунки Фадеева и Трамбицкого в коллекции музея не сохранились.
- ⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 11. Д. 594. Л. 73.
- ⁸ Инв. № МЗ-И-904–909. Государственный Эрмитаж.
- ⁹ Там же. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 476/2012). Д. 91. Л. 161 об.
- ¹⁰ Вероятно, одним из первых сервизов на подобной форме стал сервиз для завтрака на две персоны с изображениями амуров, 1870-х гг., находящийся в коллекции ГМЗ «Гатчина» (инв. № ГДМ-1050–1056).
- ¹¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 476/2012). Д. 100. Л. 120 об.
- ¹² Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 472/1988). Д. 279. Л. 1, 1 об.
- ¹³ В документах этот предмет сервиза мог называться и молочником, и сливочником. В расценочных ведомостях живописной мастерской Императорского фарфорового завода, в которых по месяцам можно проследить ход работ по изготовлению отдельных сервизных частей, в отношении сервиза с гербом упоминался именно сливочник.
- ¹⁴ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1361. Л. 366 об. – 367.
- ¹⁵ Там же. Ф. 503. Оп. 2. Д. 567. Л. 34 об. – 35.
- ¹⁶ Инв. № МЗ-Фт-325.
- ¹⁷ РГИА. Ф. 491. Оп. 3. Д. 1512. Л. 21 об.
- ¹⁸ Там же. Д. 1366. Л. 351.
- ¹⁹ ЦГА СПб. Ф. 1181. Оп. 10. Д. 18. Л. 1.
- ²⁰ В коллекции отдела «Музей Императорского фарфорового завода» сохранился один кобальтовый чайник без декора из этого сервиза, крышка которого украшена венком с лентами (инв. № МЗ-И-1478).
- ²¹ Инв. № 8471фф–8476фф.
- ²² Выражаю благодарность хранителю коллекции русского фарфора ГИМ М. А. Бубчиковой за предоставленные сведения.
- ²³ Инв. № ЭРФ-2381–2383.
- ²⁴ Инв. № ЦХ-5637–5645. Опубликовано: ГМЗ «Павловск». Полный каталог коллекций. Т. 7. Фарфор. СПб., 2009. С. 152.
- ²⁵ Инв. № К-1135/1, 2.
- ²⁶ Опубликовано: Самсонова Р. И. Русский фарфор в собрании Гатчинского дворца. СПб., 2000. С. 27.
- ²⁷ Инв. № МЗ-И-1091–1096.
- ²⁸ Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского – Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков : каталог выставки. СПб., 2007. С. 248.

Атрибуция нескольких портретов членов «Брауншвейгского семейства» из собрания Государственного Эрмитажа

Н. Ю. Бахарева

Появление членов «Брауншвейгского семейства» на страницах русской истории может показаться эпизодом почти случайным, и для многих они являются малоизвестными, «проходными» персонажами между царствованиями Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. А между тем на заключение этого брачного союза и появление у молодой четы наследников в конце 1730-х – начале 1740-х годов возлагались большие надежды, связанные с продолжением и укреплением монаршей династии.

Взойдя в 1730 году на российский престол, императрица Анна Иоанновна, желая укоренить у власти ветвь своего отца царя Иоанна Алексеевича, задумалась о выборе будущего преемника на троне. Особая роль в этом династическом проекте отводилась принцессе Елизавете Екатерине Христине – дочери старшей сестры императрицы, герцогини Мекленбург-Шверинской Екатерины Иоанновны. Анна Иоанновна решила выдать свою племянницу замуж, и один из детей, рожденных в этом браке, должен был стать наследником российского престола. 12 мая 1733 года принцесса приняла православие и получила имя Анна Леопольдовна. Тогда же императрица пожаловала ей орден Св. Екатерины. В качестве жениха для великой княжны избрали юного принца Брауншвейг-Люнебург-Вольфенбюттельского¹ Антона Ульриха. Он являлся племянником правящего герцога Брауншвейг-Вольфенбюттельского Людвига-Рудольфа, а главное – племянником австрийской императрицы². Этот брак не только был важен для продолжения династии «Иоанновичей» на русском престоле, но и способствовал укреплению связей с венским двором.

В 1733 году принц прибыл в Санкт-Петербург, формально для поступления на российскую службу. Он был назначен шефом сформированного в июне 1733 года на базе Ярославского драгунского полка Бевернского Кирасирского полка³, переименованного Высочайшим указом 15 апреля 1738 года в Брауншвейгский⁴. Anne Леопольдовне было всего 14 лет, поэтому вопрос о заключении брачного союза был на время отложен. Антон Ульрих жил при дворе, его обучали государственным, военным и гражданским наукам, русскому языку⁵. В 1737 году брауншвейгский герцог получил боевое крещение на полях Русско-турецкой войны. Он направился волонтером в армию фельдмаршала Миниха и летом 1737 года участвовал во взятии крепости Очаков. В одном из своих донесений английский посланник К. Рондо писал: «Принц при осаде Очакова держался храбро, достойно своему высокому происхождению: один из пажей его убит, другой ранен рядом с ним; подполковник Генбург также ранен в голову и затылок возле него; одежда самого принца была прострелена, и конь под ним ранен. Возвратясь в Петербург по окончании кампании, фельдмаршал Миних превозносил его храбрость, почему его высочество произведен был в генерал-майоры и майоры лейб-гвардии Преображенского полка»⁶. А участник штурма Христофор-Герман Манштейн писал: «Под фельдмаршалом одна лошадь была убита, другая ранена. У принца Антона Ульриха, не отстававшего от фельдмаршала ни на шаг, тоже лошадь была убита. Сопровождавший принца подполковник Геймбург был ранен возле него; один из пажей убит, другой ранен»⁷. В 1738 году герцог вновь участвовал в военных действиях. В том же

году он был пожалован орденом Св. Александра Невского и орденом Св. Андрея Первозванного.

3 июля 1739 года состоялось венчание Анны Леопольдовны и Антона Ульриха, а 12 августа 1740 года родился их сын – Иоанн Антонович, провозглашенный наследником престола. В октябре того же года императрица Анна Иоанновна скончалась. На престол вступил двухмесячный Иоанн III⁸, а регентом при нем стал герцог Э. Бирон. Но бывший всесильный фаворит недолго удержался у власти. В ноябре он был низложен Анной Леопольдовной, объявившей себя правительницей при малолетнем императоре. Совершив очередную дворцовую «революцию», она возложила на себя ордена Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского. Супруг правительницы Антон Ульрих получил чин генералиссимуса.

Будущее малолетнего монарха казалось долгим и славным. «Роскошь и великолепие окружали колыбель Иоанна Антоновича. Двухмесячный младенец, после смерти Анны Иоанновны, был провозглашен императором. На подушке покрытой порфирой, малютку выносили на торжественных выходах двора; вельможи и все государственные чины лобызали его ножку; императора показывали в окно народу и войску и громкое *ура* приветствовало царственного малютку. Дни его тезоименитства и рождения, равно как подобные же дни его родителей, ознаменовывались торжественными праздниками, обедами, придворными балами, фейерверками, иллюминациями и поздравительными одами... Преосвященный Амвросий, профессор Штелин, надворный советник Юнкер, студент Михайло Ломоносов, в стихах и прозе льстили правительнице и ее сыну, в выспренных фразах пророчили императору жизнь долгую, царствование славное великими деяниями, бессмертие в потомстве и пр. По случаю его вступления на престол чеканена медаль, на которой видно изображение Иоанна: подымающаяся к небесам императрица Анна Иоанновна ему подает корону»⁹. Но действительность оказалась суровой и беспощадной к ни в чем не повинному младенцу.

Правление Анны Леопольдовны и младенца-императора продолжалось недолго. В ночь с 24 на 25 ноября (5–6 декабря) 1741 года в Санкт-Петербурге произошел новый переворот. Дочь Петра Великого Елизавета взойшла на российский престол, свергнув Иоанна III, который вместе со своими родителями был заключен под стражу. Сначала монархиня решила отправить опальную чету в Германию, и они были доставлены в Ригу.

Но в 1742 году последовало распоряжение о переводе их в крепость Дюнамюнде. В 1744 году пленников перевезли в крепость Раненбург, а оттуда – в далекие Холмогоры, где несчастное «Брауншвейгское семейство» провело несколько десятков лет в полной изоляции от внешнего мира. Важно было стереть их имена из российской истории, предать их полному забвению, об их существовании все должны были забыть. Они как будто внезапно исчезли, канули в Лету. На протяжении многих лет их мир был ограничен глухим высоким забором архиерейского дома, в котором они содержались. Их окружение составляли лишь солдаты и офицеры охраны, а также немногочисленная прислуга. В Холмогорах некогда находившиеся на вершине власти принц и принцесса оставались до конца своих дней. Анна Леопольдовна скончалась в 1746 году, принц Антон Ульрих – в 1776-м. Помимо Иоанна Антоновича в семье родилось еще четверо детей. Они с первых минут жизни были обречены на пребывание в заточении. Ведь любой из них, согласно «династическому проекту» покойной Анны Иоанновны, мог претендовать на престол, и имели они для этого больше прав, чем захватившая власть Елизавета Петровна¹⁰. Лишь в 1780 году четверо детей «брауншвейгской» четы покинули Холмогоры и получили возможность уехать в Данию, к королеве Юлии Маргарите, приходившейся им тетей по отцовской линии.

Что же касается Иоанна Антоновича, то он с 1744 года находился в одиночном заключении сначала в Холмогорах, а с 1756 года в Шлиссельбургской крепости. Таинственный узник вошел в историю как русская «Железная маска». Его жизненный путь прервался уже в царствование Екатерины II. В 1764 году, следуя секретному указанию монархини, охранники убили бывшего российского императора при попытке его освобождения. Так печально закончилась история несчастного семейства, ставшего жертвой ожесточенной борьбы за российский престол, продолжавшейся на протяжении всего XVIII столетия.

Учитывая столь необычную биографию «Брауншвейгского семейства», не следует удивляться, что портретов этих исторических персонажей сохранилось чрезвычайно мало. С одной стороны, это можно объяснить краткостью периода нахождения их у власти. Нет сомнений, что при более долгом правлении парадные изображения царствующего отрока и его родителей были бы заказаны придворным живописцам и украсили бы многие государственные учреждения и частные

портретные галереи. С другой стороны, ключевым фактором стало стремление Елизаветы и ее преемников на троне вычеркнуть из официальной российской истории любое напоминание о событиях 1740–1741 годов. Указом 31 декабря 1741 года поданные обязывались сдать все монеты с выбитым именем и профильным изображением Иоанна III. Эти молчаливые свидетели краткого его правления были переплавлены, и до сегодняшнего дня дошло не столь уж большое количество подобных нумизматических памятников. Подлежали уничтожению листы с присягой юному государю, любые документы с упоминанием его имени и титула и даже напечатанные в его честь оды. Хранить подобные бумаги или монеты было крайне опасно, за это следовало суровое наказание. Весьма выразительные примеры дознаний в Тайной канцелярии несчастных, у которых находили запретные вещи, оказавшиеся у них пусть даже случайно, приводит в своем исследовании Е. В. Анисимов¹¹.

Малочисленность сохранившихся изображений «Брауншвейгского семейства», непопулярность этих персонажей в российской истории приводили к ошибкам в атрибуции их портретов. Сегодня каждое сохранившееся или вновь выявленное их изображение представляет особый интерес. В атрибуции подобных произведений большую роль играет не только сравнение их с известной иконографией, но и сопоставление деталей на картинах и миниатюрах с историческими документами, сведениями о пожаловании орденов, фактами биографии.

В результате проведенной исследовательской работы нам удалось уточнить атрибуцию нескольких таких художественных памятников из собрания Государственного Эрмитажа, выявить новые изображения Антона Ульриха и Анны Леопольдовны, а также вывести из списка их портретов ранее ошибочно атрибутированные произведения.

Портреты Иоанна III Антоновича постигла та же печальная участь, что и монеты, и бумаги, относящиеся к его царствованию. Сегодня прижизненных изображений августейшего ребенка в живописи и графике существует крайне мало. Атрибуция их не всегда убедительна и часто вызывает сомнения. Например, в Государственной Третьяковской галерее хранится картина неизвестного художника, считающаяся изображением фрейлины Юлианы фон Менгден с Иоанном Антоновичем на руках¹². В собрании Государственного Русского музея находится полотно, представляю-

щее маленького императора в доспехах и мантии, с мечом в руке¹³. В российских музейных собраниях, в том числе и в Государственном Эрмитаже, имеются экземпляры исполненной в Аугсбурге в 1740 году И. К. Леопольдом гравюры¹⁴, на которой лежащего в колыбели императора окружают аллегорические фигуры. Последние два портрета, по-видимому, следует отнести к разряду символических, вряд ли имеющих близкое сходство с реальным историческим персонажем. Задачей художников было не запечатлеть черты лица совсем еще юного монарха, а создать обобщенный образ, хотя, возможно, и приближенный к реальному облику.

Со временем отношение к истории несчастного императора менялось. В Европе во второй половине XVIII века, а в России в XIX – начале XX века, когда упоминание имени младенца-императора уже не представляло опасности для правящей династии, появились публикации о нем¹⁵. Интерес к судьбе российской «Железной маски» нашел отражение и в искусстве. Создавались гравированные изображения царственного ребенка, облик которого, несомненно, является плодом фантазии художников¹⁶. С конца XVIII века обращаются и к образу уже повзрослевшего таинственного узника, представляя его юношей с длинными волосами и бородой. Самое раннее подобное изображение было исполнено А. Тардые в качестве иллюстрации к изданной в 1797 году на французском и английском языках книге Ж. А. Кастеры «Жизнь императрицы Екатерины II»¹⁷.

В коллекции Государственного Эрмитажа есть небольшая миниатюра, заключенная в серебряный позолоченный медальон, на задней стороне которого имеется надпись: «Иоанн Антонович Ульрик»¹⁸ (ил. 1). Это профильный портрет мужчины с длинными вьющимися волосами и бородой. Произведение поступило в Эрмитаж в 1910 году. Оно происходит из коллекции великого князя Сергея Александровича и в инвентаре датируется XVIII веком. Но время его создания следует отнести к XIX столетию. Изображение явно придумано автором. Оно не могло быть создано с натуры. Во-первых, Иоанна Антоновича содержали в строгой изоляции, и имя его тщательно скрывалось. Вряд ли художники-современники знали о тайном узнике и могли его видеть. Во-вторых, создание такого портрета в годы правления Елизаветы Петровны, Петра III или Екатерины II являлось бы государственным преступлением. Очевидно, что оно исполнено позже, под впечатлением



Ил. 1. Неизвестный художник. Портрет Иоанна Антоновича. Миниатюра. Западная Европа. XIX в. Кость; гуашь. 6,0 × 4,8 см; 5,5 × 4,4 см (в свету). Инв. № ОРм-1018. Государственный Эрмитаж

от историй о загадочном пленнике, в том числе и сочинения Кастеры.

Портреты Анны Леопольдовны не подлежали уничтожению, в отличие от изображений ее августейшего сына. В 1730-е – начале 1740-х годов художники неоднократно запечатлевали любимую племянницу Анны Иоанновны, такие полотна включались в портретные галереи членов Дома Романовых. Помимо картин в российских и европейских музеях, портреты Анны Леопольдовны имеются в частных собраниях¹⁹. Существенным дополнением к живописной иконографии принцессы являются гравюры²⁰.

В датировке портретов Анны Леопольдовны решающим аргументом являются изображения орденов. На произведениях, созданных до 10 ноября 1740 года, она предстает с красной лентой ордена Св. Екатерины²¹, а после – с голубой лентой ордена Св. Андрея Первозванного²². Крайней датой написания прижизненных портретов следует считать декабрь 1741 года, когда Елизавета Петровна свергла «Брауншвейгское семейство».

Есть и еще одна деталь, позволяющая уточнить время создания изображений. Среди свадебных подарков, присланных принцессе в 1739 году

из Вольфенбюттеля, была «пара серег с большими бриллиантами, с тремя дорогими грушевидными жемчужинами в каждой»²³. Следовательно, портреты, на которых изображены эти серьги, могут быть датированы периодом с июля 1739 по ноябрь 1741 года. Данные ювелирные украшения, по всей видимости, нравились правительнице и имели для нее особое значение, поэтому при переделке ранних ее парадных изображений дописывали и этот драгоценный аксессуар. Примером может служить картина из фондов Государственного Русского музея²⁴, на которой после ноября 1740 года поверх красной орденовской ленты написали голубую, а также добавили перо в прическу и состоящие из трех жемчужин серьги²⁵. Сейчас картина датируется периодом около 1740 года, но исходя из этой небольшой детали можно заключить, что она была создана до 1739 года и частично переписана в 1740–1741 годах.

Важно отметить, что облик Анны Леопольдовны на ее портретах весьма отличается, хотя некоторые данные о ее внешности можно извлечь из описаний и портретов. Она была темноволоса, с карими глазами, довольно крупным носом. По отзыву графа Миниха-младшего, принцесса имела «лиценачертание хотя и не регулярно пригожее, однако приятное и благородное»²⁶. Все портреты ее можно условно разделить на две большие группы: с темными гладкими волосами и с пудренными, уложенными волнами (возможно, пудренный парик). Изображения Анны Леопольдовны столь различны, что иногда только тексты на эстампах позволяют соотнести портрет с историческим персонажем. Поэтому при идентификации эталоном оказываются гравюры, имеющие надписи, а также живописные полотна с бесспорной атрибуцией.

Иконография принца Антона Ульриха менее богата и разнообразна и ограничивается в основном гравюрами²⁷. Объяснение этому, на наш взгляд, следует искать в том незначительном положении, которое он занимал при российском императорском дворе. С 1733 по 1738 год он оставался полковником русской службы, до помолвки с великой княжной его особо не выделяли ни в придворной иерархии, ни в официальных церемониях. После свадьбы он по-прежнему оставался в тени. Даже после возвышения Анны Леопольдовны ее муж, став генералиссимусом, не пользовался каким-либо авторитетом и влиянием. Поэтому и в его портретах не было особой потребности, за исключением периода заключения



Ил. 2. Неизвестный художник. Портрет герцога Брауншвейг-Беве́рн-Люнебургского Антона Ульриха. Россия. 1739–1740. Холст; масло. 35 × 29 см. Инв. № ЭРЖ-557. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 62

брака. После переворота 1741 года имя его было забыто в России на многие годы.

Иначе дело обстояло в его родном Брауншвейг-Вольфенбюттельском герцогстве, для которого принц являлся связующим звеном с российским императорским домом. Не удивительно, что живописные парадные изображения Антона Ульриха сохранились именно там. Погрудные его портреты имеются в Библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле²⁸ и в Краеведческом музее Брауншвейга²⁹. Оба они созданы в период нахождения принца при русском дворе, о чем свидетельствует изображение на них знаков ордена Св. Андрея Первозванного, пожалованного в 1738 году.

В Брауншвейгском краеведческом музее есть и портрет Анны Леопольдовны, на котором она представлена с красной орденовской лентой³⁰, то есть до провозглашения ее правительницей. Судя по отсутствию серег с тремя грушевидными жемчужинами, полотно писалось до свадебных торжеств. Вероятнее всего, оно является парным к изображению герцога.

Наиболее эффектными в иконографическом ряду портретов Антона Ульриха и Анны Леопольдовны являются их парадные парные изображе-



Ил. 3. Неизвестный художник. Портрет правительницы Анны Леопольдовны. Россия. 1739–1740 (лента переписана в 1740–1741). Холст; масло. 35 × 29 см. Инв. № ЭРЖ-556. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 63

ния из частного собрания, которые ранее находились в замке Мариенбург (Ганновер), в коллекции Эрнста Августа, принца Ганноверского³¹. Брауншвейгский герцог изображен в латах и подбитой горностаем мантии, с лентой ордена Св. Андрея Первозванного. Принцесса запечатлена в бархатном расшитом золотом платье, со звездой и лентой ордена Св. Екатерины и с упоминавшимися ранее жемчужными серьгами. В настоящее время портрет Антона Ульриха датируется периодом около 1740 года, а портрет его супруги – второй половиной 1730-х годов³². Скорее всего, оба произведения были созданы одновременно, и датировать их следует серединой 1739 (свадьба) – ноябрем 1740 года (провозглашение Анны Леопольдовны правительницей и возложение на нее ордена Св. Андрея Первозванного). Можно предположить, что «ганноверские» картины были написаны в России вскоре после свадьбы и отправлены в немецкие земли.

Уточнение датировки данных парадных полотен важно для атрибуции парных портретов Антона Ульриха³³ (ил. 2) и Анны Леопольдовны³⁴ (ил. 3) из коллекции Эрмитажа. Живописные полотна поступили в музей в 1941 году из





Ил. 4. И. Г. Шмидт. Аллегория на царствующий Брауншвейгский дом. Германия. 1755. Офорт. 8 × 9 см. Инв. № ОГ-274894. Государственный Эрмитаж

Государственного музея этнографии в составе коллекции Историко-бытового отдела Государственного Русского музея, куда, в свою очередь, были переданы в 1921 году из Бюро отдела по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР (Петроград). Более раннее их бытование не выявлено, что не позволяет установить предполагаемого заказчика. В течение многих лет они оставались неизвестными исследователям и впервые были введены в научный оборот лишь в 2018 году³⁵.

Антон Ульрих представлен в латах и горностаевой мантии, со звездой и лентой ордена Св. Андрея Первозванного. Справа на табурете – рыцарский шлем. Слева на красной подушке – герцогская корона. Аналогичную корону можно увидеть на

гравюре И. Г. Шмидта «Аллегория на царствующий Брауншвейгский дом»³⁶ (ГЭ; инв. № ОГ-274894) (ил. 4). Анна Леопольдовна запечатлена в серебристом платье и горностаевой мантии, с лентой ордена Св. Андрея Первозванного и звездой ордена Св. Екатерины. На картине также изображены серьги, подаренные принцессе на свадьбу. Композиционно парные портреты близки «ганноверским», но не являются их точным повторением, а представляют самостоятельные произведения, ориентированные на известные художнику аналог. Наиболее вероятно, что они были исполнены западноевропейским, возможно немецким, непрофессиональным живописцем. При более тщательном изучении изображения голубой ленты на портрете Анны Леопольдовны обнару-

живаются нижележащие слои красной краски. Наряду с представленной на картине звездой ордена Св. Екатерины это свидетельствует о том, что портреты так же, как и «ганноверские», написаны между июлем 1739 и ноябрем 1740 года, а лента переписана в период с ноября 1740 по декабрь 1741 года. Можно высказать осторожное предположение, что данные портреты созданы по случаю свадьбы и невеста предстает в своем подвенечном серебряном платье, расшитом бриллиантами, о котором писала жена английского резидента леди Рондо³⁷. А на портрете герцога в связи с этим художник поместил брауншвейгскую герцогскую корону, подчеркивая связь двух правящих домов. Вполне вероятно, что малоформатные композиции служили эскизами для больших парадных полотен.

Несмотря на примитивный характер живописи, эрмитажные картины являются уникальными историческими памятниками. Портрет Антона Ульриха – это единственное известное на сегодняшний день его живописное изображение в российских музейных собраниях. Портрет же Анны Леопольдовны относится к редчайшим изображениям периода ее регентства. По всей видимости, подобные картины, ставшие наглядными свидетельствами правления «Брауншвейгского семейства», подлежали уничтожению, как и портреты Иоанна Антоновича. Сохранность эрмитажных полотен может в какой-то степени объясняться их небольшим форматом. Нельзя также исключать версию, что они были приобретены в Европе и привезены в Россию в XIX или начале XX века.

Еще одно полотно³⁸ (ил. 5) в коллекции Государственного Эрмитажа предположительно считается изображением Анны Леопольдовны и приписывается кисти Ф. Фонтебассо. Авторство картины в настоящее время подвергается исследователями сомнению, имеются различные мнения и по поводу идентификации модели. Определение художника не является предметом данного исследования, поэтому остановимся лишь на выяснении имени изображенной. Эта картина явно была исполнена в качестве эскиза для большого парадного портрета. Полотно поступило в Императорский Эрмитаж в 1860 году в дар от известного дипломата, коллекционера и генеалога князя А. Б. Лобанова-Ростовского, активно собиравшего материалы по русской истории XVIII столетия. Первоначально оно считалось портретом неизвестной дамы работы неизвестного художника. А. Н. Бенуа определил его как эскиз Фонтебассо



Ил. 5. Неизвестный художник. Портрет принцессы Анны Леопольдовны. Россия. 1733–1740. Холст; масло. 41,5 × 30,5 см. Инв. № ГЭ-2279. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 66

к портрету Анны Леопольдовны³⁹. Вряд ли картина могла быть написана в 1760-е годы, когда венецианский мастер работал в России. На картине принцесса представлена с пудренными волосами, уложенными по моде 1730–1740-х годов, в парадном расшитом золотом платье, с лентой и звездой ордена Св. Екатерины⁴⁰. По нашему мнению, здесь изображена именно Анна Леопольдовна, что подтверждается сопоставлением с ее гравированными портретами с аналогичной прической. Еще одним доказательством является то, что у изображенной карие глаза, чем она отличается от голубоглазых принцесс Елизаветы Петровны и Екатерины Алексеевны, которые также могли бы стать моделью для парадного полотна в этот период. По орденской ленте портрет можно датировать между 1733 и 1740 годами.

Изучение хранящихся в фондах Государственного Эрмитажа миниатюр позволило выявить среди них несколько портретов членов «Брауншвейгского семейства»⁴¹.

Наше внимание привлекли небольшие парные погрудные изображения. На одном из них



Ил. 6. Неизвестный художник. Портрет принцессы Анны Леопольдовны. Миниатюра. Россия (?). 1739–1740. Кость; акварель, гуашь. 4,2 × 3,5 см. Инв. № ОРМ-295. Государственный Эрмитаж



Ил. 7. Неизвестный художник. Портрет герцога Антона Ульриха. Миниатюра. Россия (?). 1739–1740. Кость; акварель, гуашь. 4,2 × 3,8 см. Инв. № ОРМ-282. Государственный Эрмитаж

запечатлена молодая темноволосая женщина в декольтированном платье, с лентой и звездой ордена Св. Екатерины (ил. 6)⁴². Низкая прическа с длинными локонами украшена бриллиантовым эгретом, в ушах – крупные серьги из трех грушевидных жемчужин. На обороте позолоченного футляра имеется чернильная надпись: «Duchess de Braunschweig» и номер «527», соответствующий Описи галереи драгоценностей Императорского Эрмитажа XIX века⁴³. В этой Описи и в современном инвентаре произведение числится изображением Кристины Луизы Брауншвейгской⁴⁴. Вторая миниатюра представляет мужчину в пудренном парике с буклями и черным бантом, одетого в кирасу и кафтан, с лентой и звездой ордена Св. Андрея Первозванного (ил. 7)⁴⁵. В современном музейном инвентаре персонаж указан как Ангальт-Бернбург, принц Виктор Фридрих II⁴⁶. Но на тыльной стороне футляра имеется номер «526», и под ним в Описи галереи драгоценностей занесен портрет герцога Людвига Рудольфа Брауншвейг-Вольфенбюттельского⁴⁷. Сравнение миниатюр с другими

изображениями этих исторических личностей показывает их полное несоответствие. Отметим также, что князь Виктор II Фридрих не мог быть запечатлен со знаками ордена Св. Андрея Первозванного. Людвиг Рудольф являлся кавалером Андреевского ордена, но ни внешность, ни форма парика на миниатюре не соответствуют другим изображениям герцога. Зато облик представленных на эрмитажных медальонах персонажей близок гравированным и живописным портретам Анны Леопольдовны и Антона Ульриха. Помимо физиономического сходства, в пользу данной идентификации говорит изображение орденских знаков, а также весьма характерные «свадебные» серьги принцессы. По этим деталям датировать произведения можно 1739–1740 годами. Немаловажным аргументом в ходе атрибуции было и то, что в собрании Эрмитажа находятся еще две миниатюры, близкие по формату и стилю двум рассмотренным выше и явно исполненные одним и тем же мастером как единая серия. На них представлены царевич Алексей Петрович⁴⁸ и его жена,



Ил. 8. Неизвестный художник. Портрет герцога Антона Ульриха. Миниатюра. Россия (?). Конец 1738 – 1741. Кость; акварель, гуашь. 2,5 × 2,2 см. Инв. № ОРм-506. Государственный Эрмитаж



Ил. 9. Неизвестный художник. Портрет неизвестного. Миниатюра. Германия (?). Первая половина XVIII в. Металл, бронза; эмаль. 2,0 × 1,7 см. Инв. № ОРм-548. Государственный Эрмитаж



Ил. 10. Тойриг. Портрет неизвестного офицера. Миниатюра. Россия (?). 1740. Бумага; акварель. 12,5 × 9,5 см (в свету). Инв. № ЭРР-4031. Государственный Эрмитаж

принцесса Брауншвейг-Вольфенбюттельская Шарлотта Кристина София⁴⁹. Таким образом, четыре медальона подчеркивают брачные связи двух правящих домов. Возможно, данную сюиту миниатюр заказали для представителей немецкой династии после свадьбы 1739 года, и поэтому на небольшом изображении принцессы мастер сделал акцент на жемчужном украшении, привезенном из Вольфенбюттеля. Исходя из вышеизложенного, портреты Алексея Петровича и Шарлотты Кристины Софии также можно датировать 1739–1740 годами.

С именем принца Антона Ульриха можно связать еще один миниатюрный портрет (ил. 8). Он представляет юного кавалера с пудреной прической с буклями и черным бантом, одетого в доспех, с горностаевой мантией и голубой орденской лентой. Произведение поступило в Эрмитаж в 1826 году среди миниатюр «из антресолей императрицы Екатерины II в Зимнем дворце», и в инвентарь Императорского Эрмитажа 1826–1838 годов его внесли как «Мужской портрет в голубой ленте»⁵⁰. В современном инвентаре он указан как «Портрет неизвестного (Петр III ?). Первая четверть XVIII в.». Эта предположительная атрибуция⁵¹, на наш взгляд, неверна. Во-первых, изображенный на миниатюре юноша весьма отдаленно напоминает великого князя Петра Федоровича.

В отличие от карих глаз Петра III, у запечатленного на медальоне персонажа глаза серо-голубые, что соответствует портретам принца Антона Ульриха. Сравнение миниатюры с живописными изображениями Брауншвейгского герцога показывает их общность в чертах лица: большие светлые глаза, выступающая челюсть, тяжелый подбородок, достаточно крупный нос. Портрет может быть датирован периодом между ноябрем 1738 (пожалование Андреевского ордена) и ноябрем 1741 года (дворцовый переворот и арест).

В ходе исследования нами были поставлены под сомнение некоторые произведения, считающиеся изображениями Антона Ульриха. Одним из них является миниатюра с портретом юноши в пудреном парике, с черным бантом, с красной орденской лентой (ил. 9)⁵². Облик его имеет мало общего с известными изображениями герцога. Более изысканные тонкие черты лица, карие глаза не соответствуют иконографии Антона Ульриха, а перекинутая через правое плечо лента не имеет отношения к имевшимся у него наградам. Это указывает на ошибочность существующей атрибуции⁵³.

Следующим произведением, которое, согласно записи в инвентаре⁵⁴, изображает Антона Ульриха, является миниатюрный портрет мужчи-

ны в парике с бантом, одетого в голубой мундир, серебристую кирасу с красной опушкой и подбитую горностаем мантию, с орденскими знаками – голубой лентой через правое плечо и серебряной звездой с красным центральным полем (ил. 10). На паспарту, закрывающем тыльную сторону миниатюры, имеется надпись чернилами: «Fait par Teurig. 1740» («Написано Тойригом в 1740»). Широкое лицо, форма губ и носа никак не вписываются в иконографический ряд портретов брауншвейгского принца. Мундир не соответствует форме возглавляемого им Кирасирского полка⁵⁵.

Все это заставляет усомниться в правильности идентификации представленного персонажа.

Несмотря на то, что XVIII столетие оказалось безжалостным к членам «Брауншвейгского семейства», память о них сохранилась в документах и немногочисленных художественных произведениях. И каждое новое выявленное свидетельство их жизни сегодня представляет чрезвычайный интерес, приоткрывая завесу тайны, на протяжении нескольких столетий окутывающую судьбу несчастных принца и принцессы и их августейшего сына.

- ¹ До 1735 г. он носил титул Брауншвейг-Люнебургского герцога, с 1735 – Брауншвейг-Люнебург-Вольфенбюттельского (см.: *Левин Л. И.* Генералиссимус зарыт в Холмогорах. История «Брауншвейгского семейства» в России. Архангельск, 2019. С. 10). В российских источниках его называли Брауншвейг-Вольфенбюттельским (Санктпетербургские ведомости. 1738. № 87. С. 695); Брауншвейг-Люнебургским (Санктпетербургские ведомости. 1739. № 55. С. 431, 437).
- ² Мать Антона Ульриха, герцогиня Антуанетта Амалия, была сестрой австрийской императрицы Елизаветы Христины (матери будущей могущественной императрицы Марии Терезии).
- ³ ПСЗРИ. Т. 9. 1733–1736. СПб., 1830. С. 173. № 6446.
- ⁴ ПСЗРИ. Т. 10. 1737–1739. СПб., 1830. С. 458. № 7559.
- ⁵ *Левин Л. И.* Генералиссимус зарыт... С. 49–51.
- ⁶ Донесения и другие бумаги английских послов, посланников и резидентов при русском дворе с 1737 года по 1739 год // Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 80. СПб., 1892. С. 470, 471.
- ⁷ *Манштейн Х.-Г.* Записки о России // Перевороты и войны / Христофор Манштейн. Бурхард Миних. Эрнст Миних. Неизвестный автор. М., 1997. С. 102.
- ⁸ В XVIII в. в документах он именовался Иоанном III (отсчет велся от Ивана Грозного), позже в историографии его стали называть Иоанном VI (считая от Ивана Калиты).
- ⁹ *Брикнер А. Г.* Император Иоанн Антонович и его родственники (1741–1807). М., 1874. С. 60.
- ¹⁰ *Анисимов Е. В.* Иван VI Антонович. М., 2017. С. 184.
- ¹¹ Там же. С. 5, 6.
- ¹² Неизвестный художник. Портрет Иоанна Антоновича ребенком с фрейлиной Юлианой фон Менгден. Вторая четверть XVIII в. Холст; масло. 49,3 × 36,0 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9354.
- ¹³ Неизвестный художник. Портрет Иоанна Антоновича. 1742. Холст; масло. 74 × 64 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4703.
- ¹⁴ См., например: И. К. Леопольд. Иоанн Антонович в колыбели. Аугсбург. 1740. Резец, офорт, пунктир. 29,7 × 18,6 см. Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-13863.
- ¹⁵ См., например: *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Т. 20, 21, 26. СПб., 1851–1879; *Семевский М. И.* Иоанн VI Антонович, 1740–1764 // Отечественные записки. 1866. Т. 165. № 4; *Брикнер А. Г.* Указ. соч.; Император Иоанн Антонович. 1740–1764 // Русская старина. 1879. Т. 24. С. 497–876; 1879. Т. 25. С. 291–332; *Корф М. А.* Брауншвейгское семейство // Старина и новизна. Кн. 22. Пг., 1917. С. 148–203.
- ¹⁶ *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 2. СПб., 1887. Стб. 1042–1043. Примером могут служить гравюры: К. Нике Старший по ориг. Ж. Шевалье. Портрет Иоанна VI Антоновича. Франция. 1783–1784. Резец, офорт. 26,0 × 19,1 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-13864; Неизвестный гравер. Портрет Иоанна VI. Россия. Около 1805. Резец, офорт. 20,2 × 14,8 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-13874; Н. И. Уткин. Императоры и императрицы Российской империи. Россия. 1801. Резец. 59,5 × 39,0 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-22217; Д. Бергер по ориг. Л. Вольфа. Родословное древо российских императоров. Россия. Начало XIX в. Акваинта. 57,6 × 40,8 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-12233.
- ¹⁷ *Ровинский Д. А.* Указ. соч. Стб. 1044.
- ¹⁸ Неизвестный художник. Портрет Иоанна Антоновича. Миниатюра. Кость; гуашь. 6,0 × 4,8 см; 5,5 × 4,4 см (в свету). Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-1018.

- ¹⁹ Портреты династии Романовых, 1613–1855. Из русских и зарубежных музейных и частных собраний / сост. Ю. Вейцман. Мюнхен, 2012. С. 94–99.
- ²⁰ Х. А. Вортман по ориг. Л. Каравака. Портрет Анны Леопольдовны. Россия. 1739. Резец, офорт, пунктир. 54,2 × 35,8 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-12337; И. К. Зизанг. Портрет Анны Леопольдовны. Лейпциг. 1740-е. Резец, пунктир. 15,5 × 9,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-12377; И. М. Бернигерот. Портрет Анны Леопольдовны. Лейпциг. 1740-е. Резец, пунктир. 15,1 × 9,3 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-12378; медальон на гравюре: М. Зойтер. Карта Российской империи. Россия. 1730-е. 62 × 54 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-10017.
- ²¹ Л. Каравак. Принцесса Анна Леопольдовна. Россия. Около 1735. Холст; масло. 86 × 70 см. Частное собрание (воспр. в: Портреты династии Романовых... С. 95); Л. Каравак. Портрет Анны Леопольдовны. Россия. 1730-е. Дерево; масло. 30 × 26 см. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-243; Неизвестный художник. Портрет Анны Леопольдовны. Россия. 1730-е. Холст; масло. 78,5 × 61,5 см. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-315; И. Ведекинд. Портрет Анны Леопольдовны. Россия. 1732. Холст; масло. 82,5 × 64,0 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5183 (несмотря на имеющуюся на картине дату, можно предположить, что портрет был закончен в 1733 г., когда великая княжна получила орденскую ленту, изображенную на этом портрете); И. Ведекинд. Портрет Анны Леопольдовны. Россия. 1733–1736. Холст; масло. 83 × 66 см. ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП 1437-ж; Неизвестный художник. Портрет Анны Леопольдовны. Россия. XVIII в. Холст; масло. 106 × 79 см. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева. Инв. № Ж-676; Неизвестный художник. Портрет Анны Леопольдовны. Миниатюра. Россия. Вторая половина 1730-х. Кость; гуашь. Государственный исторический музей. Инв. № И V 382.
- ²² Л. Каравак (?). Портрет Анны Леопольдовны. Россия. Около 1740. Холст; масло. 120 × 100 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4701.
- ²³ *Левин Л. И.* Российский генералиссимус герцог Антон Ульрих (История «Брауншвейгского семейства» в России). СПб., 2000. С. 64; *Плате А.* «Это все одна большая игра...»: второе пребывание брауншвейгского дипломата А. А. фон Крамма при Санкт-Петербургском дворе (май – август 1739 г.). СПб., 2022. С. 194.
- ²⁴ Л. Каравак (?). Портрет Анны Леопольдовны. Россия. Около 1740. Холст; масло. 120 × 100 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4701.
- ²⁵ Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. СПб., 1998. С. 95, 96.
- ²⁶ Цит. по: Письма леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование императрицы Анны Ивановны / пер. с англ. [Е. П. Карновича]; ред. примеч. С. Н. Шубинского; предисл., примеч. А. В. Сазанова. СПб., 2016. С. 198.
- ²⁷ Я. В. Гекенауэр (J. W. Hechenauer). Портрет принца Антона Ульриха. Германия. Около 1733. Резец. Воспр. в: *Левин Л. И.* Российский генералиссимус... С. 42; похожий на предыдущий: Неизвестный гравер. Портрет принца Антона Ульриха. Германия (?). Первая половина XVIII в. Резец, пунктир. 15,5 × 9,3 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-12422; М. Бернигерот. Портрет принца Антона Ульриха. Лейпциг. 1730-е. Резец. 33,5 × 22,6 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-399105; Я. В. Гекенауэр. Портрет принца Антона Ульриха. Германия. 1730-е.

- Резец. Воспр. в: *Левин Л. И.* Генералиссимус зарыт... С. 60; медальон на гравюре: М. Зойтер. Карта Российской империи. Россия. 1730-е. 62 × 54 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-10017.
- ²⁸ Неизвестный художник. Портрет герцога Антона Ульриха. Холст; масло. 78 × 64 см. Библиотека герцога Августа. (Вольфенбюттель, Германия). Инв. № В6. Опубликовано: *Левин Л. И.* Генералиссимус зарыт... С. 11, 66. Сведения о портрете и его изображение были любезно предоставлены для данного исследования Л. И. Левиным.
- ²⁹ Неизвестный художник. Портрет герцога Антона Ульриха. Холст; масло. Краеведческий музей (Ландсмузеум) (Брауншвейг, Германия). Упомянется в: *Левин Л. И.* Генералиссимус зарыт... С. 11. Сведения о портрете и его изображение были любезно предоставлены для данного исследования Л. И. Левиным.
- ³⁰ Опубликовано в: *Левин Л. И.* Генералиссимус зарыт... С. 35.
- ³¹ Неизвестный художник. Портрет Антона Ульриха. Холст; масло. 142 × 107 см; Неизвестный художник. Портрет Анны Леопольдовны. Холст; масло. 150,5 × 123,0 см. Впервые данные портреты были опубликованы Л. И. Левиным: *Levin L. Herzog Anton Ulrich der Jüngere ib Rußland bis zu seiner Verbannung: (1733–1741) // Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte.* 1996. Bd. 77. S. 221–268; *Левин Л. И.* Российский генералиссимус... Ил. между с. 288, 289.
- ³² Портреты династии Романовых, 1613–1855. С. 98, 99.
- ³³ Неизвестный художник. Портрет герцога Брауншвейг-Беве́рн-Люнебургского Антона Ульриха. Россия. 1739–1740. Холст; масло. 35 × 29 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-557.
- ³⁴ Неизвестный художник. Портрет правительницы Анны Леопольдовны. Россия. 1739–1740. Холст; масло. 35 × 29 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-556.
- ³⁵ Портретная живопись в России XVIII – начала XX века : каталог выставки / Выставочный центр «Эрмитаж – Выборг». СПб., 2018. С. 24, 25. № 2–3.
- ³⁶ И. Г. Шмидт. Аллегория на царствующий Брауншвейгский дом. 1755. Офорт. 8 × 9 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОГ-274894.
- ³⁷ Письма леди Рондо... С. 172.
- ³⁸ Неизвестный художник. Портрет принцессы Анны Леопольдовны (?). Холст; масло. 41,5 × 30,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ 2279.
- ³⁹ *Фомичева Т. Д.* Венецианская живопись. XIV–XVIII века : каталог / Государственный Эрмитаж. СПб., 1992. С. 161.
- ⁴⁰ В каталоге лента ошибочно названа орденом Св. Андрея Первозванного (Там же).
- ⁴¹ Выражаем искреннюю благодарность хранителю фонда миниатюр Отдела западноевропейского изобразительного искусства Елизавете Евгеньевне Абрамовой за предоставленную возможность работы в фонде и помощь в проведении исследования.
- ⁴² Неизвестный художник. Портрет принцессы Анны Леопольдовны. Миниатюра. Россия (?). 1739–1740. Кость; акварель, гуашь. 4,2 × 3,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-295.
- ⁴³ Catalogue de la galerie des objets precieux de l’Ermitage Imperial. 1854. Vol. 1. N 526, 527.
- ⁴⁴ Принцесса Кристина Луиза Этингенская (в замужестве герцогиня Брауншвейг-Вольфенбюттельская) (1671–1747) была бабушкой принца Антона Ульриха.
- ⁴⁵ Неизвестный художник. Портрет герцога Антона Ульриха. Россия (?). 1739–1740. Кость; акварель, гуашь. 4,2 × 3,8 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-282.
- ⁴⁶ Князь Виктор II Фридрих Ангальт-Бернбургский (1700–1765).

- ⁴⁷ Герцог Людвиг Рудольф Брауншвейг-Вольфенбюттельский (1671–1735) – супруг принцессы Кристины Луизы Этингенской, дедушка принца Антона Ульриха.
- ⁴⁸ Неизвестный художник. Портрет царевича Алексея Петровича. Миниатюра. Бумага; гуашь. 3,9 × 3,2 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-21. Царевич Алексей Петрович (1690–1718) – сын Петра I.
- ⁴⁹ Неизвестный художник. Портрет принцессы Брауншвейг-Вольфенбюттельской Шарлотты Кристины Софии. Бумага; гуашь. 3,9 × 3,2 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-22. Принцесса Брауншвейг-Вольфенбюттельская Шарлотта Кристина София (1694–1715) приходилась сестрой матери герцога Антона Ульриха.
- ⁵⁰ «Каталог миниатюрам, финифтям и проч.» 1826–1838. № 266а. Сведения были любезно предоставлены Елизаветой Евгеньевной Абрамовой.
- ⁵¹ Неизвестный художник. Портрет неизвестного (Петр III ?). Первая четверть XVIII в. Кость; акварель, гуашь. 2,5 × 2,2 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-506.
- ⁵² Неизвестный художник. Портрет герцога Антона Ульриха. Германия. Первая половина XVIII в. Металл, бронза; эмаль. 2,0 × 1,7 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ОРМ-548.
- ⁵³ Мнение об ошибочности существующей атрибуции портрета было высказано также хранителем фонда миниатюр Е. Е. Абрамовой.
- ⁵⁴ Тойриг. Портрет герцога Антона Ульриха. Россия. 1740. Бумага; акварель. 12,5 × 9,5 см (в свету). Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРР-4031.
- ⁵⁵ Автор благодарит Станислава Юрьевича Люлина за консультацию по вопросу мундира, изображенного на миниатюре.

Который Хованский?

Определение персонажа на портрете И. Ф. А. Дарбеса

С. Ю. Белых, Е. П. Ренне

Невозможно переоценить вклад великого князя Николая Михайловича в сохранение исторической памяти, в чем большую роль сыграли, помимо написанных им исследований, его собственная собирательская деятельность и помощь в организации в Таврическом дворце в 1905 году знаменитой выставки портретов, значительная часть которых была опубликована в предпринятом им издании «Русские портреты XVIII и XIX столетий» (1905–1909). Трудно поверить, что это масштабное мероприятие могло бы осуществиться без влияния великого князя: его высокого положения, заинтересованности, авторитета, покровительства (не умаляя, безусловно, значения кипучей деятельности С. П. Дягилева и работавшей с ним команды историков искусства). На выставке экспонировалось 2286 портретов, многие из которых владельцы предоставляли, зная о том, что Николай Михайлович является председателем выставочного комитета и гарантом сохранности вещей. Его дворец на Дворцовой набережной, дом 18, был предоставлен в распоряжение выставочного комитета, и на его адрес направлялись экспонаты будущей выставки, в состав которой вошло и несколько портретов из собрания князя. Особую ценность деятельности князя и всех, кто был вовлечен в проект, придает тот факт, что выставка 1905 года и издание «Русские портреты» подытожили 200 лет российской истории накануне распада империи, повлекшего за собой грандиозные политические и экономические сдвиги и как следствие распыление коллекций, перемещение и зачастую утрату произведений искусства. Революционные события 1917 года не пощадили ни самого великого князя, застреленного во дворе Петропавловской крепости, ни его дворца, ни его

собрания, национализированного и распыленного по разным коллекциям.

В 1920 году комиссия, осматривавшая Новомихайловский дворец, обнаружила в подвальном этаже замурованное бетонное помещение, в котором находилось 100 портретов малого размера, 52 – большого, 138 миниатюр, табакерки, кольца с миниатюрами, рельефы, книги, рисунки и гравюры¹. Был составлен список из 321 предмета, подписанный С. Н. Тройницким, и 5 октября 1920 года состоялась их передача в Эрмитаж. Под № 192 в списке оказался мужской портрет без указания имени художника, но со следующим описанием: «Хованский, кн. Петр Алексеевич. В форме Екат. времени и треуголке по гр., $\frac{3}{4}$ впр. масл. краск.»². В деле Комиссии по охране памятников искусства и старины под № 19-925/192 он уже отмечен как работа Христинека³. Многие картины в списке, в том числе и рассматриваемый портрет (ил. 1), имели справа пометку «рест», поскольку нуждались в укреплении. Нахождение в сыром подвале не могло не сказаться на состоянии их сохранности. Вероятно, тогда было предпринято частичное восстановление и утоньшение лака по вертикали в размер ящика Петтенхофера, то есть почти до половины левой части картины по вертикали и до плеча изображенного юноши по горизонтали (ил. 2). В 1922 году картину внесли в инвентарь как «Портрет П. А. Хованского» Людвиг Христинека⁴. В таком виде и с такой атрибуцией картина дошла до нашего времени, хотя определение автора вызывало сомнения в отличие от имени изображенного, которое было написано на обороте оригинального холста в центре: «*Князь Петр Алексеевич Хаванский (sic! – С. Б., Е. Р.)*»⁵ (ил. 3).



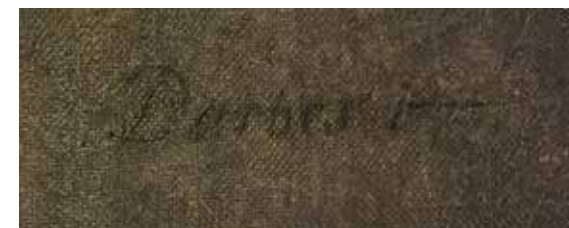
Ил. 1. И. Ф. А. Дарбес. Портрет Василия Алексеевича Хованского. 1777.
Холст; масло. 61,5 × 47,5 см. После реставрации 2015 г.
Инв. № ГЭ-4744. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. И. Ф. А. Дарбес. Портрет В. А. Хованского.
До реставрации



Ил. 3. И. Ф. А. Дарбес. Портрет В. А. Хованского.
Оборотная сторона



Ил. 4. И. Ф. А. Дарбес. Портрет В. А. Хованского.
Фрагмент. Подпись и дата: Darbes 1777

В 2015 году картина поступила в реставрационную мастерскую. Валерий Валентинович Шацкий укрепил красочный слой и грунт по всей поверхности, восстановил мелкие утраты, завершил расчистку живописной поверхности от старых записей, лака и грязи. В результате картина приобрела экспозиционный вид (см. ил. 1) и, что особенно важно, в ранее не тронутой правой нижней части проявилась хорошо читаемая характерная подпись немецкого художника Иосифа Дарбеса и достаточно разборчивая дата: «1777» (ил. 4).

Иосиф Фридрих Август Дарбес (1747–1810) родился в Гамбурге в семье композитора и драматурга, специализировавшегося на опереттах, Франческо д'Арбеса (Francesco d'Arbes). Около 1748 года он с домочадцами надолго обосновался в Копенгагене, где занялся торговлей картинами. Его сын Иосиф в возрасте двенадцати лет стал брать уроки рисования у Иоганна Мартина Прейссlera, а затем и живописи, с 1761 года посещая в Академии художеств класс Карла Густава Пило. Дарбес избрал своей областью деятельности портрет, в чем весьма преуспел, работая маслом и пастелью, а также в миниатюре. Он продолжал совершенствовать свой талант, путешествуя по Германии, Голландии и Франции. Между 1773–1784 годами Иосиф Дарбес жил и ра-

ботал как портретист в Курляндии и России, откуда в 1785-м переехал в Берлин, где достиг высот, стал писать портреты при дворе и преподавать в Прусской академии художеств. В этот период он написал короля Фридриха Великого (1712–1786), его младшую сестру принцессу Фредерику Луизу Прусскую (1788), принцессу Вильгельмину, создал портрет Гете маслом (1785) и его же пастелью (1787) в Карлсбаде, а также наследного принца, будущего прусского короля Фридриха Вильгельма II (1744–1797).

Судя по дате «1777» на эрмитажном портрете, Дарбес исполнил его в России. В конце 1770-х художник скорее всего жил в Петербурге, так как только здесь мог написать портрет почти ослепшего, но продолжавшего плодотворно работать



Ил. 5. И. Ф. А. Дарбес. Портрет В. А. Хованского. Фрагмент в рентгеновских лучах

в Петербургской Академии наук известного ученого Леонарда Эйлера. Его портрет, находящийся в Третьяковской галерее, подписан Дарбесом и датирован 1778⁶. 1780–1782 годами датированы портреты Магнуса Иоганна фон Бока, Эфросиньи Катарини фон Бок (собрание Подстаницких) и их дочери Шарлотты Софии (ГРМ); баронессы Екатерины Ивановны Черкасовой, урожденной фон Бирон, и ее дочери Елизаветы Александровны, в замужестве фон Пальменбах; графини Шарлотты Левенвольде и барона фон Розена⁷. Представителей лифляндского дворянства, тесно связанного с российским двором, Дарбес мог писать как в Петербурге, так и в прибалтийских имениях. Н. Н. Врангель отмечал, что «все его портреты вялы и неинтересны, писаны в белесоватых холодных тонах»⁸. Тем не менее портретам Дарбеса присуща добротная живописная манера, композиционная простота, не выходящая за традиционные рамки, мягкая, свободная работа кистью. В них ощущается спокойный, взвешенный взгляд на портретируемых, которых мастер, как кажется, всегда воспринимает с симпатией, придавая им некоторый ореол романтизма.

Если авторство Дарбеса не вызывает сомнения, то по поводу изображенного возникают вопросы. В 1777 году Петр Алексеевич Хованский (1760–1830), чье имя написано на обороте холста, достиг семнадцатилетнего возраста, что вроде бы соответствует юному облику юноши на портрете. Но, принимая во внимание его вицмундир бригадира или генерал-майора, приходится отказаться от этого предположения. Понятно, что в силу возраста он не мог получить генеральский чин. Такое было возможно только при сильной протекции при дворе⁹. Не случайно имя Петра Алексеевича Хованского отсутствует в Списках воинского департамента среди генералитета русской армии за интересующий нас период¹⁰.

В 2007 году вышла книга «Князья Хованские», в которой на стр. 192 под № 71 упомянут князь Петр Алексеевич Хованский (1760–1830), коллежский советник¹¹. Никаких подтверждений того, что данный человек был военным, нет. Дополнительные сведения о князе Петре Алексеевиче и обстоятельствах его личной жизни предоставила одна из составителей книги, Т. В. Белокриницкая. Они появились уже после выхода издания. В частности, выяснилось, что князь служил в Ассигнационном банке (годы службы не указаны), что во время войны 1812 года сильно пострадали его подмосковные имения и суконная фабрика¹². Из этих материалов также следует, что супруга князя, Екатерина Матвеевна Хованская, урожденная Пекен, имела продолжительный роман с Всеволодом Андреевичем Всеволожским (1769–1836) – крупнейшим уральским землевладельцем-заводчиком. Князь Петр Алексеевич, вероятно по слабыхарактерности, переписал на имя жены и тестя все свое имущество, в результате чего остался без средств. Впоследствии расходы на воспитание детей Петра Алексеевича и его самого взял на себя все тот же В. А. Всеволожский¹³. Интересно также, что всю эту любовную интригу использовал в своем неоконченном романе «Русский Пелам» А. С. Пушкин.

Серьезный вопрос вызывает датировка мундира изображенного, который нужно отнести к 1780–1790-м, что не согласуется с датой на портрете¹⁴. При этом у него отсутствуют награды, обычные для столь высокого чина. Вероятно, по этой причине (демонстрация чина) персонаж изображен в шляпе с белым генеральским плюмажем, а не с непокрытой головой, как часто изображали мужчин (кавалеров) в XVIII веке¹⁵. Поднятая вверх правая рука позволяет увидеть



Ил. 6. И. Ф. А. Дарбес. Портрет В. А. Хованского. Общий вид в инфракрасных лучах



Ил. 7. И. Ф. А. Дарбес. Портрет Василия Алексеевича Хованского. Фрагмент в инфракрасных лучах

красный обшлаг вицмундира с одной пуговицей, что тоже указывает на чин бригадира или генерал-майора.

Определенную ясность внесли исследования портрета в лаборатории физико-технологической экспертизы Государственного Эрмитажа. Съемка в инфракрасных и рентгеновских лучах показала изменения первоначального варианта изображения, что позволило кардинально изменить подход к поиску соответствующей кандидатуры.

Оказалось, что портрет был подправлен, а некоторые детали костюма специально записаны. Прежде всего был записан адъютантский аксельбант с плеча молодого офицера. Подправлены лацканы мундира с пуговицами и прическа с тремя парами буклей (ил. 5). Поверх парика написана генеральская шляпа, слегка изменено изображение согнутой в локте правой руки с обшлагом рукава, засунутой за отворот камзола. Таким оригинальным образом художник «повысил» персонаж в звании. Из адъютанта в обер-офицерских чинах неизвестный молодой офицер превратился в бригадира, или генерал-майора! Причем «повышение» произошло через 10–15 лет после написания портрета, не ранее конца 80-х годов XVIII века, так как именно в это время сообразно моде увеличиваются размеры лацканов (ил. 6, 7). Пуговицы из полукруглых становятся плоскими и увеличиваются в диаметре. Количество буклей на прическе уменьшается до одной и меняется фасон шляпы. В этом можно убедиться, сравнив портрет великого князя Павла Петровича 1777 года А. Рослина (ил. 8) или, например, фрагмент портрета А. Орлова в турецком костюме кисти В. Эриксона, на котором изображена группа офицеров, причесанных по моде 1760–1770-х годов (ил. 9), с портретом флигель-адъютанта Федора Федоровича Буксгевдена Ж.-Л. Вуаля, датированным 1789-м, где количество буклей сведено до одной.

Исходя из сказанного, становится понятно, что портрет изображенного Дарбесом в 1777 году молодого адъютанта, дослужившегося до бригадирского чина к концу 1780-х – началу 1790-х, был слегка переписан в соответствии с изменениями в его карьере.

Все перечисленные приметы сошлись на биографии Василия Алексеевича Хованского, старшего брата Петра Алексеевича. В двадцатилетнем возрасте в 1775 году он стал адъютантом фельдмаршала князя А. М. Голицына, а в 1790 вышел в отставку в чине бригадира, не имея наград. Первая



Ил. 8. А. Рослин. Портрет великого князя Павла Петровича. 1777. Холст; масло. 265 × 168 см. Инв. № ГЭ-1356. Государственный Эрмитаж



Ил. 9. В. Эриксен. Портрет А. Г. Орлова. 1766. Холст; масло. 398,0 × 356,5 см. Инв. № ГЭ-9782. Государственный Эрмитаж
Общий вид и фрагмент



награда – орден Св. равноапостольного князя Владимира 3-й степени – была получена им уже в статской службе лишь в 1795-м¹⁶. Вот отрывок из его послужного списка, касающегося службы в армии, взятый из книги «Князья Хованские»:

«№ 70 Князь Василий Алексеевич Хованский Родился 1.IV.1755, умер 27.VII.1830. Похоронен в Донском монастыре. В службу Ее императорского Величества поступил 1766 в артиллерию интендант-офицером. Произведен сержантом – 1768 г. Переведен интендант-офицером Лейб-гвардии Семеновского полка в 1769 г. Произведен в том полку сержантом в 1770. По именному повелению пожалован флигель-адъютантом с чином армии капитана к покойному генерал-фельдмаршалу князю Александру Михайловичу Голицыну – 1775 г. Переведен майором в Рязанский карабинерный полк – 1781 января. Откуда начальством переведен в Ингерманландский карабинерный полк, из коего по именному повелению взят в Лейб-гвардии Семеновский полк капитан-поручиком – 1785 ноября 27, произведен капитаном – 1789 января 1. Уволен для определения к статским делам бригадиром – 1790 января 1»¹⁷.

Действительно, в подтверждение процитированного выше в Списке воинского департамента за 1784 год обнаруживается секунд-майор Ингер-

манландского карабинерного полка князь Василий Хованский¹⁸.

Таким образом, есть все основания полагать, что на обороте портрета допущена ошибка, и изображен не князь Петр Алексеевич Хованский, а его родной брат Василий Алексеевич Хованский.

Вероятно, Василий Алексеевич на самом пике своей воинской карьеры в 1776–1777 годах заказал свой портрет известному живописцу Дарбесу, который и изобразил молодого князя блестящим флигель-адъютантом генерал-фельдмаршала Александра Михайловича Голицына, что было крайне почетно, ведь А. М. Голицын по старшинству производства был вторым по счету во всей армии, уступая только генерал-фельдмаршалу графу К. Г. Разумовскому. Далее, по прошествии 13 лет, поменяв ряд военных должностей, Василий Алексеевич в 34 года уволился со службы в чине бригадира. Очень возможно, что в это же самое время он и заказал переделку портрета еще одному, на этот раз неизвестному художнику. Тот мастерски выполнил заказ, дописав кисть руки с обшлагом бригадирского вицмундира и шляпу с белым генеральским плюмажем. А вот «старить» лицо персонажа художник не стал. Именно поэтому и возникла такая несогласованность возраста со званием на портрете.

Слыхали львы. История у камина

Ю. В. Ерешко, Д. А. Куликова

Однажды к нам в руки попала стереофото-графия «Эрмитаж внутри». Камин, запечатленный фотографом, не сохранился, но его история и судьба после демонтажа вызвали наш интерес (ил. 1).

Камин находился в Отделении Средних веков и эпохи Возрождения, образованном при императоре Александре III и размещенном в залах первого этажа Большого Эрмитажа (ил. 2).

Собрание Базилевского было приобретено в 1884 году и доставлено в Эрмитаж в начале 1885 года. В число купленных произведений искусства вошел камин, состоящий из нескольких предметов коллекции.

23 января 1885 года Министерство Императорского двора сообщало директору Эрмитажа, что император, после доклада специальной комиссии об изменениях, которые потребуются при передаче в Эрмитаж Царскосельского Арсенала и коллекции Базилевского для размещения в залах Большого Эрмитажа, после освобождения их Государственным Советом и Комитетом министров и проведения ремонтных работ в указанных помещениях, повелел: «1. Коллекцию монет и медалей разместить в теперешнем помещении Государственного Совета и Комитета министров, отведя помещения, далее антресоли под кабинеты консерваторов этого отделения, шкафы и книги и т. п. 2. В теперешнем помещении медальной коллекции разместить коллекцию г. Базилевского, ограничиваясь двухсветным колонным залом. 3. В Помпеянской, смежных с ней двух залах, и, в случае необходимости, на верхней галерее колонного зала, поместить предметы, имеющие быть переведенными из Царскосельского Арсенала»¹.

Одновременно с обустройством комнат первого этажа в Большом Эрмитаже, заказом новых и ремонтом старых витрин и шкафов началась

работа по приведению в порядок купленного камина.

Согласно плану первого этажа Императорского Эрмитажа с указанием комнат Государственного Совета архитектора А. И. Штакеншнейдера от 1853 года, в «Комнате для завтрака»² обозначен камин, сам проект камина осуществлен не был.

В мае 1856 года А. И. Штакеншнейдер общал председателю Строительной комиссии Императорского Эрмитажа Л. А. Перовскому, что для отделки помещений Государственного Совета и Комитета министров император выделил «120 тыс. руб., из них на мраморные работы – 1606 руб., на лепные – 13 369 руб.»³. 10 июня 1856 года в зале Государственного Совета было решено установить мраморный камин стоимостью в «7000 руб. серебром»⁴. Монументальный камин предполагалось украсить мраморной фигурой Минервы⁵. Проект камина утвердили 13 июня 1856 года, внеся в него существенное изменение: статую заменили на зеркало.

Торги на мраморные работы в Эрмитаже прошли 18, 21 июня и повторились вновь 3 и 7 июля. Торги выиграл купец 3-й гильдии, моденский подданный Август Трескорни, который должен был своим инструментом, силой собственных мастеров и рабочих людей в срочном порядке начать мраморные работы на нижнем этаже и антресолях Большого Эрмитажа. Работы оценили в 590 руб.⁶ Контракт заключили 7 августа 1856 года; мраморную разделку поручили подрядчику Дершау⁷. Работы были закончены в феврале 1858 года. Все было выполнено без замечаний, «чисто и прочно»⁸, за работу выдали 455 руб. 55 коп. серебром, однако среди произведенных мраморных работ камин не значится. «Дело о приемке вновь отделанных помещений

¹ АГЭ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 653. Комиссия по охране памятников искусства и старины о Михайловском дворце.

² Там же. Л. 49.

³ АГЭ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 66 (116/19). Л. 2. № 19 925/192. Христинок. Портр. П. А. Хованского Рест.

⁴ Х., м. 61,5 × 47,5 см. ГЭ, инв. № 4744. На обороте холста в правом нижнем углу обведенные в овал заглавные буквы «НМ» и номер «925»; на правой перекладине подрамника этикетка Государственного музейного фонда с номером «148».

⁵ Татьяна Валерьевна Белокриницкая, одна из составителей книги о роде князей Хованских, прокомментировала это так: «И то и другое написание фамилии (Хованской и Хаванской) встречается в старых документах. Единственное написание Хованский (так же, как и единая версия герба рода) появилось позже».

⁶ Х., м. 61,3 × 47,4 см. ГТГ, инв. № 13144.

⁷ Портрет М. И. фон Бок. Х., м. 60 × 46 см. 1780, и портрет Э. Ф. фон Бок. Х., м. 60 × 46 см. 1780, – оба в собр. С. и Т. Подстаницких; портрет Ш. С. фон Бок. Х., м. 49 × 38 см. 1781. ГРМ, инв. № Ж-5363; портрет Е. И. Черкасовой. Х., м. 59 × 44,2 см, и портрет Е. А. Пальменбах. Х., м. 55 × 45 см. ГТГ, инв. № 20662 и инв. № 20787 соответственно; портрет Ш. Левенвольде. Х., м. 60,5 × 46 см. 1782. ГРМ, инв. № 5362; портрет барона фон Розена. Х., м. 61 × 47 см. ГРМ, инв. № Ж-5361.

⁸ *Врангель Н. Н.* Иностранцы в России // Старые годы. 1911. Июль – сентябрь. С. 66, 94. Примеч. 518–521.

⁹ Мы благодарим историка и специалиста по военному мундиру России XVIII в. О. Г. Леонова за консультацию.

¹⁰ Список Воинскому департаменту, и находящимся в штате при войске, в полках, гвардии, в артиллерии и при других должностях генералитету, шефам и штаб-офицерам... на... [1767–1771, 1776, 1779–1780, 1782–1785, 1787–1789, 1792–1796] год. СПб., 1767–1796 // Государственная публичная историческая библиотека России. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/13197-spisok-voinskomu-departamentu-i-nahodyaschimsya-v-shtate-pri-voyske-v-polkah-gvardii-v-artillerii-i-pri-drugih-dolzhnostyah-generalitetu-shefam-i-shtab-ofitseram-na-1767-1771-1776-1779-1780-1782-1785-1787-1789-1792-1796-god-spb-1767-1796> (дата обращения: 07.04.2023).

¹¹ *Хованский С. А., кн.* Князья Хованские. М., 2007. С. 192.

¹² *Малышкин С. Л.* Источники по истории «подмосковной» усадьбы в 1812 г. (на примере усадьбы кн. Хованских «Воскресенское») [Электронный ресурс] // Библиотека Общества изучения русской усадьбы: [сайт]. [2010–2023]. URL: <https://oiru.org/biblio.html?book=128> (дата обращения: 05.04.2023).

¹³ *Казанцев П. М.* К изучению «Русского Пелама» А. С. Пушкина // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v67/v67-021.htm?cmd=p> (дата обращения: 06.04.2023).

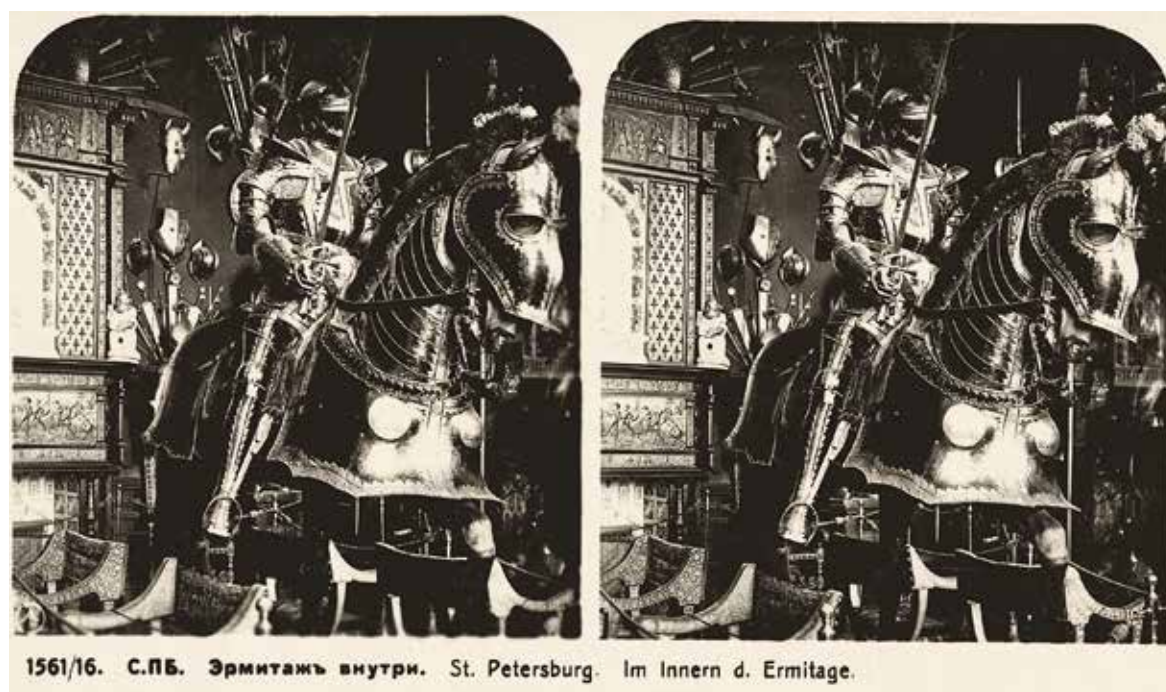
¹⁴ Благодарим О. Г. Леонова за консультацию.

¹⁵ Благодарим историка Б. В. Мегорского, обратившего внимание на эту странность.

¹⁶ *Хованский С. А., кн.* Указ. соч. С. 180.

¹⁷ Там же. С. 179–180.

¹⁸ Список Воинскому департаменту и находящимся в штате при войске, в полках, гвардии, в артиллерии и при других должностях генералитету, шефам и штаб-офицерам... На 1784 год // Государственная публичная историческая библиотека России. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/12871-na-1784-god-spb-1784#mode/inspect/page/129/zoom/4> (дата обращения: 13.08.2023). С. 119.



Ил. 1. Стерефотграфия с надписью: «156/16 С.ПБ. Эрмитажъ внутри. St. Petersburg. Im Innern d. Ermitage». Между 1890 и 1904. Коллекция Ю. В. Ерешко



Ил. 2. Зал Итальянского Возрождения. Отделение Средних веков и эпохи Возрождения. Воспроизводится по: Фотография Императорских театров. Альбом «Императорский Эрмитаж». 1890-е (?). Л. 6. Государственный Эрмитаж

для Государственного Совета и Комитета министров»⁹ утрачено.

К 1888 году в уже переименованном зале (зал Итальянского Возрождения № VI) на том же месте, что и на плане 1853 года, на котором указан неосуществленный камин, установили камин Базилевского, занявший место посредине стены, напротив окон, выходящих на Дворцовую набережную.

В 1874 году русский дипломат и коллекционер Александр Петрович Базилевский вместе с другом, консультантом и «помощником в формировании собрания, атташе Дирекции Императорских музеев и инспектором Комиссии исторических памятников Франции»¹⁰ Альфредом Дарселем составил каталог своей коллекции.

23 февраля 1885 года директор Императорского Эрмитажа получил разрешение у Министерства Императорского двора «приобрести у художника Вебера за 100 руб. каталог коллекции Базилевского, купленной в Париже»¹¹. 6 марта была подтверждена выдача талона на 100 руб. для осуществления покупки. 14 марта в расписке Вебера значится, что «проданный Императорскому Эрмитажу каталог поручено получить Михаилу Соо»¹².

Благодаря каталогу можно точно определить части камин Базилевского, сверяя их с номерами, указанными в 1891 году хранителем Отделения Средних веков и эпохи Возрождения Никодимом Павловичем Кондаковым в его путеводителе по указанному отделу:

- 1) «две стенки от брачных сундуков № 275 (высота 0.350, длина 1.30. Италия 16 век), № 276 (высота 0.590, длина 1.940. Италия 16 век)»¹³. У Кондакова – № 379 и 380¹⁴;
- 2) «барельеф Луки делла Робиа № 278 (высота 1.280, длина 0.950. Италия 16 век)»¹⁵. Кондаков – № 382¹⁶;
- 3) «пара ангелов № 282 (высота 0.520. Италия 16 век)»¹⁷. Кондаков – № 386¹⁸;
- 4) «пара бронзовых львов № 137 (высота 0.400, длина 0.600. Германия 15 век)»¹⁹. Кондаков – № 185²⁰.

22 февраля 1885 года директор Эрмитажа Александр Алексеевич Васильчиков просит оплатить счет академику скульптуры Чижев «на сумму 66 руб. за проведенную работу по реставрации керамического образа из коллекции Базилевского, работы Луки делла Робиа»²¹ (ил. 3).

Чижев Матвей Афанасьевич (1838–1916) – русский скульптор, академик, состоявший в Совете Академии художеств и Комитете Общества поощрения художников. 31 октября 1879 года был «определен художником-скульптором в Императорский Эрмитаж, в 1886 году по новому штату назначен скульптором, в 1902 году – реставратором музея»²².

11 января 1885 года директор Эрмитажа просит разрешения у министра Императорского двора «изготовить рамку и заднюю стенку к ней для барельефа Луки делла Робиа»²³. «25 января 1885 уплачено... 12 руб. за алебастр Т. М. Трофимову, употребленный для реставрации керамического образа из коллекции Базилевского, за 15 пудов по 80 коп. 28 января заплатили Лебедеву и Арсеньеву, помогавшим при реставрации 9 дней, с 17 по 25 января, с 8 часов утра до 8 вечера, с платой по 3 руб. в день каждому»²⁴.

23 февраля в Министерство Императорского двора передаются для оплаты три счета на сумму 1163 руб. 1 коп. за расходы по устройству выставки коллекции Базилевского: счет «скульптурного мастера Симонова на 239 руб. 71 коп., скульптурного мастера Шишкина на 334 руб. 45 коп., младшего помощника хранителя картин А. Сидорова на 588 руб. 85 коп.»²⁵.



Ил. 3. Мадонна с Младенцем. Мастерская Андреа делла Роббиа. Италия. Начало XVI в. Майолика. Инв. № Н. ск.-336. Государственный Эрмитаж

Симонов Андрей Симонович (1829–1906) – отставной рядовой, «служил в Орловском и Санкт-Петербургском гарнизонных батальонах, с 1849 по 1856 причислен к служительской команде Николаевского дворца, в 1862 переведен в служительскую команду при Зимнем дворце, с 1864 в долгосрочном отпуске, с 1868 – в отставке. Пенсии или постоянного пособия не получал. С 1870 служил в Императорском Эрмитаже подмастерьем по скульптурной части. С 1901 удостоен звания потомственного почетного гражданина «за неслужебные отличия. <...> Всей службы при дворцах (8 лет) и при Эрмитаже составилось 44 года»²⁶.

Сидоров Александр Сидорович (1835–1906) – один из четырех братьев, служивших реставраторами в Эрмитаже. В 1855 году принят в Эрмитаж по вольному найму столяром. Помимо реставрации, в его обязанности входило размещение картин во всех дворцах – в столичных и загородных. «В 1873 году определен на вакантную должность реставратора по механической части. В 1878 назначен младшим помощником хранителя картин за успешные реставрационные работы, в 1888 – исполняющий должность хранителя. Отслужил в Эрмитаже более полувека, пользовался известностью одного из лучших реставраторов даже среди зарубежных мастеров»²⁷.



Ил. 4. План Отделения Средних веков и эпохи Возрождения в Императорском Эрмитаже. 1891. Воспроизводится по: Кондаков Н. Императорский Эрмитаж. Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения. СПб., 1891. Шмуцтитул. Личная библиотека Ю. В. Ерешко

Счет Сидорова включал крепеж, кашемир, шелковый шнур, гвозди, шпильки. Работы шли 18 дней и велись двумя рабочими, с оплатой каждому по 2 рубля. 12 февраля в перечисленных работах по перемещению витрин, ящиков, картин, гравюр, рисунков, бронзовых статуй и т. д. значится: «28 января за перемещение терракотового барельефа делла Робиа из столярной мастерской Петра Шишкина заплатили 30 рабочим по 70 коп.»²⁸, «куплено разного материала для укрепления на щите барельефа делла Робиа: 2 фунта масла по 25 коп., 2 фунта свай по 28 коп., шпильки, известки, винтовины, 7 щитов, 2 деревянных ковши, губки, 2 бутылки спирта»²⁹. Мастерская Шишкина ремонтировала и укрепляла деревянные шкафы, витрины, а также камин, для которого 30 января на 3 рубля были куплены «проволока, шпильки, крючки»³⁰.

В собрании А. П. Базилевского рельеф «считался произведением Луки делла Робиа. В Эрмитаже Ж. А. Мацулевич (устно) приписала его Андреа делла Робиа, и с этой атрибуцией он воспроизведен в альбоме 1960»³¹. Сегодня с данной атрибуцией согласны и специалисты, предположительно датируя скульптуру началом 1500-х годов.

16 октября 1885 года Главное дворцовое управление Министерства Императорского двора уведомило директора Эрмитажа, что ремонт и отделка надворных комнат в бывших помещениях

Государственного Совета и антресольных этажах окончены и безотлагательно можно приступить к размещению предметов. 30 ноября директор Эрмитажа отчитывается о проекте размещения экспонатов с определением их комнат и площадей³². 9 декабря Министерство Императорского двора извещает директора об окончательном решении разместить коллекции на первом этаже Большого Эрмитажа³³.

К. Гринберг, мебельный фабрикант, поставщик Императорского двора и Двора Великого князя Владимира Александровича, изготавливал шкафы, витрины и рамы для картин в Отделение Средних веков Императорского Эрмитажа, «общая стоимость заказа составила 1054 руб.»³⁴. 17 декабря 1885 года директор Эрмитажа обращается в Контору Министерства Императорского двора с просьбой оплатить счет на сумму 109 руб. фабриканта Гринберга³⁵. В список работ вошли «большой филенчатый щит для установки керамического образа делла Робиа из коллекции Базилевского – 45 руб. Железная рама во весь щит с задней стороны для укрепления его, а также железные уголки и крепежи с приделкою щита на место – 58 руб. За сборку старинной каминной обшивки на место – 6 руб. Итого 109 руб.»³⁶. Деньги на оплату счета были выделены 23 декабря 1885 года³⁷.

В 1887 году работы по обустройству камина возобновились. 2 мая 1887 года статс-секретарь

Петров сообщал: «В оплате счета скульптурному подмастерью Симонову 125 руб. за приведение в порядок камина, купленного в числе вещей коллекции Базилевского, из соответственного кредита по смете Эрмитажа, препятствий не вижу»³⁸. 6 мая 1887 года были выделены деньги для оплаты³⁹.

Для публики залы Отделения Средних веков и эпохи Возрождения открылись в феврале 1888 года.

«В углу Керченской залы стеклянная дверь в будни обыкновенно бывает закрыта, но не заперта, и тогда доступ в это отделение совершенно свободен. По воскресеньям, в виду тесноты помещения доступ публики ограничивается... осмотр производится под руководством проводника из Эрмитажной прислуги»⁴⁰. Через этот зал и Вестибюль гости попадали в Отделение Средних веков (ил. 4).

В центре зала Итальянского Возрождения под № VI, находящегося между залом «Октагон» № V (доспехи начала XV – середины XVII века) и «Испанским залом» № VII (испанские клинки, трофеи и кирасы), в окружении кресел XVI–XIX веков стоял конный рыцарь в доспехах, приписываемых рыцарю Вольфгангу фон Нейбургу, работы немецких оружейников XVI века, с полным конским вооружением (ил. 5).

Расположенные в зале два курульных кресла с подушками происходят из собрания Базилевского и упомянуты в каталоге коллекции 1874 года под № 274⁴¹, где они были датированы XVI веком (ил. 6). Особую ценность им придает сочетание оригинальной итальянской вышивки XVI века и нарядного декора в технике чертозианской мозаики. Очевидно, что в XIX веке оба предмета прошли через масштабную реставрацию, когда старая вышивка была перенесена на новую основу, а деревянная мозаичная часть была также поновлена во многих местах. Возможно, одно из именно этих кресел, что ныне хранится в фонде без подушки, упомянуто в журнале заседаний Совета Эрмитажа от 14 марта 1919 года, когда С. Н. Тройницкий сообщил, что «в Отделении Средних веков обнаружена пропажа подушки с одного из кресел собрания Базилевского; найден войлок от подушки, бархатная же вышитая обивка исчезла»⁴². Примечательно, что, несмотря на это происшествие, в фондах до сих пор сохранились фрагменты огра ничительных веревок и кистей, которые можно рассмотреть на упомянутой выше фотографии (см. ил. 2). Однако эти подлинные части староэрми-



Ил. 5. Доспехи конного рыцаря. Германия. Середина XVI в. Инв. № 3.О.-6022. Государственный Эрмитаж

тажного музейного инвентаря оказались на двух других креслах (ил. 7) без подушек, которые также были расположены в зале VI. Они были упомянуты в описи коллекции Базилевского как «два кресла marqueterie – складные (pliants)»⁴³ и, возможно, были приобретены уже после 1880 года. Неудивительно, что этой паре кресел уделено гораздо меньше внимания, так как сравнение с подлинными предметами в технике чертозианской мозаики говорит о том, что они были изготовлены в XIX столетии по образцу XVI века. Спинка и сиденье кресел украшены великолепной итальянской тканью XIX века с бархатным узором пурпурно-вишневого цвета по желтому атласному фону⁴⁴. Очевидно, именно с целью демонстрации красоты ткани ее разместили на спинках кресел с двух сторон, что абсолютно лишено практического смысла и служит очередным доказательством принадлежности этих предметов уже XIX столетию.

За группой возвышался монументальный камин, отделанный белым и цветным фаянсом, окруженный оборонительным и холодным оружием.



Ил. 6. Кресла курульные с чертозианской мозаикой:
а – Италия. XVI в., доделки XIX в. Инв. № Эпр-6845;
б – Италия. XVI в., доделки XIX в. Инв. № Эпр-6846.
Государственный Эрмитаж



Ил. 7. Кресла курульные с чертозианской мозаикой:
а – Западная Европа. Копия XIX в. с образца XVI в. Инв. № Эпр-6799. Публикуется впервые;
б – Западная Европа. Копия XIX в. с образца XVI в. Инв. № Эпр-6800.
Государственный Эрмитаж

Камин охраняли два бронзовых льва со щитами в передних лапах (ил. 8).

В инвентарной книге музея львы обозначены как таганы для камина. У одного льва щит с гербом разделен широкой полосой на два поля, в каждом из которых – изображение льва. У другого щит также разделен на две части, в одной – орлиное крыло, в другой – две горизонтальные полосы. Согласно описанию в инвентаре музея, «к задней части (львов. – Ю. Е.) приступают выступы со срезанной верхушкой, на которую накладывается железная палка, шедшая от камина».

Многие годы считалось, что пара бронзовых львов входила «в состав собрания музея барона Штиглица, и в 1947 году их передали в Эрмитаж, где они были занесены в инвентарную книгу как французская школа XII века»⁴⁵. В связи с этим утверждением была предпринята попытка найти точную дату передачи львов в музей Штиглица.

Факт экспонирования бронзовых львов в первой половине 1920-х годов в залах Эрмитажа подтвердился случайной находкой. 9 августа 2023 года при фотографировании львов для данной статьи старшим научным сотрудником ОЗЕИИ А. В. Виленской и Ю. В. Ерешко внутри львов были найдены: большой кусок ваты, три спички, две па-

пирсы (1-й Государственной табачной фабрики им. Урицкого) и записка: «Многоуважаемая Анастасия Васильевна, искал, искал в своих же exherpta материалах по Э. Э. Ленцу и в результате нашел только черновик своего некролога, но без списка ученых трудов. Препровождаю из сего вышеуказанного очерк на случай, если Вам пригодится, прошу вернуть по миновании надобности. Ваш ААвтономов»⁴⁶.

Александр Александрович Автономов окончил факультет восточных языков Петроградского университета по китайско-монголо-маньчжурскому разряду в 1908 году и был определен на службу в 1-й Департамент Министерства иностранных дел. В августе 1918 года зачислен научным сотрудником в Справочно-статистический отдел Главного управления архивным делом. «Вопросами, связанными с западноевропейским оружейным искусством, занимался с 1905 года»⁴⁷. С сентября 1918-го безвозмездно работал в Отделении Средних веков под руководством Э. Э. Ленца. В июле 1919 года был избран «научным сотрудником Эрмитажа, познания коего необходимы для научных трудов Эрмитажа»⁴⁸. В июне 1933 года Автономов был арестован по политическому делу и 29 ноября «осужден на 10 лет лагерей, отправлен в БА Лаг

(г. Свободный, ныне Амурской области), там 31 марта 1938 повторно судим и приговорен к высшей мере наказания»⁴⁹.

До момента находки авторство некролога Э. Ленца установлено не было. Сегодня записка передана в Архив Эрмитажа (ил. 9).

Изучая Журналы заседаний Совета Эрмитажа, мы выяснили, что Преображенская Анастасия Васильевна – историк, окончила историческое отделение высших женских (Бестужевских) курсов, научный сотрудник Академии истории материальной культуры с 1920 г. и высших женских курсов»⁵⁰. «12 июля 1920 года она получила разрешение о допуске к занятиям в библиотеке»⁵¹, о ее работе «ходатайствовал Отдел древностей Эрмитажа»⁵². Так стало возможным датировать найденную записку.

Согласно инвентарной книге Эрмитажа, львы были переданы в 1947 году в Отделение новой скульптуры из Сектора художественной промышленности и техники (СХПТ).

Музей Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица в 1923 году был передан Эрмитажу и стал первым его филиалом. Здесь стали организовывать экскурсии и открывать новые выставки.

В Инвентарной книге Музея Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица, хранящейся в Государственном Эрмитаже, составленной в 1924 году, бронзовые львы не значатся. Нет львов и в списке предметов, переданных из бывшего Музея Штиглица в Отделение Средних веков и эпохи Возрождения Государственного Эрмитажа в 1924–1928 годах⁵³.

В архиве бывшего музея Штиглица – 1-го Филиала Государственного Эрмитажа (Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 9) среди документов СХПТ: актов приема-передачи, актов временных выдач⁵⁴, переписки и договоров с различными организациями⁵⁵, списков предметов, подлежащих реставрации⁵⁶, актов экспертиз поступивших предметов⁵⁷ и актов внутренних передач⁵⁸, а также других актов первого филиала до 1933 года, – бронзовые львы не обнаружены.

В январе 1933 года Сектор западноевропейского искусства Эрмитажа начал работу по устройству экспозиции «Искусство Германии эпохи разложения феодализма XVI–XVII веков»: разрабатывалась проблематика выставки, шла предварительная проработка материала, составлялся этикетаж, решался вопрос размещения экспонатов и оформления выставки. Работа шла в течение



Ил. 8. Львы со щитами. Германия. XVI в. Бронза.
Инв. № Н.ск.-2195, Н.ск.-2196. Государственный Эрмитаж

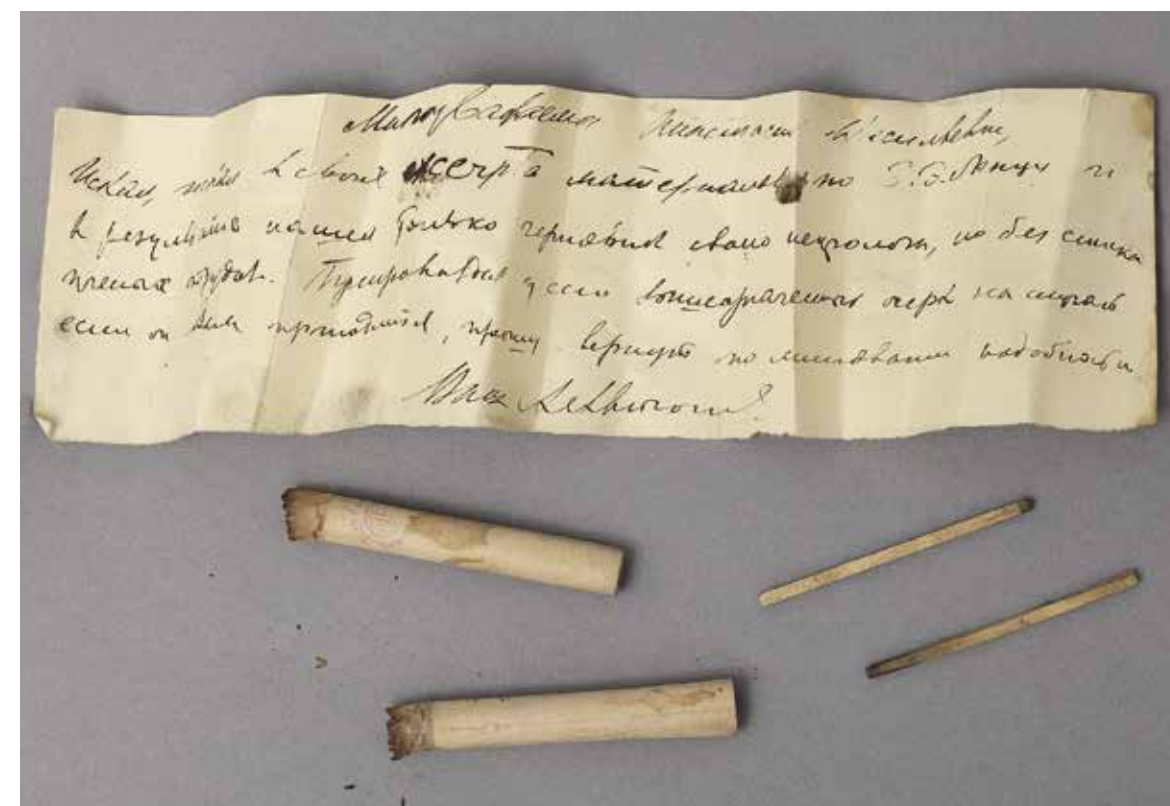
I-II квартала 1933 г.⁵⁹ 17 января 1933 года из Отделения феодализма бронзовые львы были переданы Альфредом Густавом Николаевичем фон Кубе на выставку «Искусство Германии эпохи разложения феодализма XVI-XVII веков»⁶⁰. Львов, согласно акту, приняла Елена Александровна Тартаковская.

До 1941 года бронзовые львы больше не фигурируют ни во внутренних актах музея, ни в актах на выдачу на выставки или в другие учреждения.

30 июня 1941 года для эвакуации бронзовые львы были упакованы в «ящик ОЗ-ФД № 1 Металлические изделия и эмаль»⁶¹, что зафиксировано в описи ящика, подписанной А. Н. Кубе и Э. Богнарем. В ящике разместили еще 25 вещей. При упаковке в эвакуацию «заворачивали в папи-

росную бумагу вещь за вещь, обкладывали каждую вещь ватой и подушечками из стружки, укладывали вещи в коробочки и коробки, складывали их в набитые стружкой сундуки»⁶². Это объясняет находку внутри львов большого плотного куска ваты, предположительно попавшего в открытую пасть льва при упаковке или при транспортировке ящика и впоследствии провалившегося внутрь.

9 марта 1947 года, согласно акту № 274, научный сотрудник ОИЗЕИ Александра Сергеевна Верховская сдала и заведующая Отделением новой скульптуры Жанетта Андреевна Мацулевич по распоряжению заместителя директора Владимира Францевича Левинсона-Лессинга приняла в Отделение новой скульптуры 25 предметов скульптуры, числящихся по инвентарям СХПТ⁶³.



Ил. 9. Записка А. А. Автономова, папиросы и спички. 1920-е.
Архив Государственного Эрмитажа

Среди перечисляемой скульптуры по Инвентарю металла значатся «бронзовые львы со щитом. Романск. искусство». 21 предмет имеет инвентарные номера СХПТ, три предмета, два из них – бронзовые львы, обозначены как «без инвентарного номера». Таким образом, благодаря акту 1947 года бронзовые львы были безосновательно причислены к предметам, поступившим из музея Штиглица.

Сложности в учете возникали и до, и во время Великой Отечественной войны, а также по ее окончании. Михаил Федорович Косинский, хранитель оружия в Арсенале Эрмитажа, вспоминал: «Пришлось требовать назначения комиссии для формальной приемки экспонатов. <...> Такая комиссия была назначена в 1936 году. <...> А потом, при последующих назначениях хранителей, вопреки музейным правилам, комиссия не назначалась, и эти люди (тот же М. А. Гуковский) сами не знали, что они хранят и за что несут ответственность»⁶⁴. В 1945 году «началась работа по вскрытию ящиков с оружием. При распаковке их выяснилось, что их содержание не соответствует поящичным описям. Объяснялось это спешкой при укладке. Описи со-

ставляли не параллельно с укладкой, а заранее. При укладке многие экспонаты не умещались, и их клали в другие ящики. Кроме того, отсутствие хранителя, который бы хорошо знал собрание оружия, вносило дополнительную путаницу»⁶⁵.

Трудности передачи предметов из филиала в Эрмитаж в годы Великой Отечественной войны были связаны с трагическими событиями в истории музея Штиглица. В здание музея попала фугасная бомба, пробившая стеклянный купол центрального зала, взрывной волной сильно повредившая и здание, и экспозицию. «Люди невредимы, часть вещей погибла... <...> ...осколки стекла под ногами, щепы красного дерева, битый фарфор среди обломков музейной витрины»⁶⁶. «В Соляном переулке уцелевшие музейные вещи (пока только отдельные вещи) стали покрываться плесенью, подвергаться коррозии, начали „заболевать“ раньше, чем их удавалось вывезти из полуразрушенного здания. Грузовика не было, в машине отказали даже Орбели, и все пришлось перевозить самим – на тележках, на тачках. Наступила зима, колеса тележек не могли одолеть снежных заносов на улицах, но все в Эрмитаже, кто еще способен был

проделать путь в два некоротких конца – до Соляного и обратно – продолжали перетаскивать коллекции из Музея Штиглица. Вещи потяжелее они перетаскивали на саночках и волокушках, впрягшись в веревочные лямки, вещи полегче переносили в заплечных мешках или просто так – на руках. Запорошенные снегом рюкзаки и свертки лежали сегодня в вестибюле служебного подъезда»⁶⁷.

Как предметы из музея Штиглица и бронзовые львы оказались в едином акте, можно только предполагать, однако сегодня мы можем утверждать, что два бронзовых льва, согласно сохранившимся документам, никогда не были в музее Штиглица и всегда хранились на Дворцовой набережной.

При поступлении в Эрмитаж в составе коллекции Базилевского львы описаны как «немецкие, XV век». В 1947 году они были записаны как работа французского скульптора XII века, так же как и в наборе открыток «Французская скульптура XII–XVII веков»⁶⁸, выпущенном в 1975 году. В 2007 году львы были атрибутированы как «Венеция, 1400 г.»⁶⁹. 23 августа 2013 года на имя директора Государственного Эрмитажа Михаила Борисовича Пиотровского пришло письмо от Вольфганга Бауха, который, согласно имеющимся в его распоряжении документам, доказывал, что «гербы в лапах львов соответствуют гербам Вольфганга Погвиша и его жены, похороненных в церкви монастыря в Бордеохольме в земле Шлезвиг-Гольштейн, северная Германия. Четыре бронзовых льва были проданы в 1864 году в Гамбурге»⁷⁰. Львы окончательно были приписаны немецкой школе XVI века.

Фигуры львов, при всей их кажущейся монументальности, отличаются изящностью и тщательностью исполнения. Гербы же выставлены в лапы львов несколько грубо. Это вызвало у специалистов подозрение, что они были сделаны в другой мастерской и к фигурам львов добавлены позднее. Экспертиза, выполненная заместителем заведующего Отдела научно-технологической экспертизы Государственного Эрмитажа С. В. Хавриным, показала, что фигуры бронзовых львов можно датировать XV–XVI веками, но точно не позднее XVIII века, состав сплава фигуры льва и щита – многокомпонентная латунь: сплав меди с цинком и примесью свинца и олова. Небольшое различие в процентном содержании компонентов не позволяет предполагать различное происхождение деталей скульптуры, тем более что схож набор рудных примесей сплава: никель, мышьяк, сурьма,

серебро и железо. Благодаря проведенному исследованию можно утверждать, что и львы, и щиты выполнены в одной и той же мастерской.

Однако вопрос, были ли гербы изначально запланированы как часть скульптуры или были добавлены мастером, возможно по просьбе заказчика, остается на данный момент открытым для исследования.

Другим неразрешенным вопросом остается и наличие в фигурах львов нескольких отверстий, сделанных, предположительно, в разное время, при использовании львов для разных целей их функционирования, которые также еще предстоит определить в будущем.

Вольфганг (Вульф) Погвиш (ок. 1485 – 1554)⁷¹ был советником короля Фридриха I, герцога Шлезвиг-Гольштейнского, короля Дании и Норвегии Фредерика I и его сына короля Кристиана III, членом датского Рейхсрата, управляющим г. Фленсбург и г. Зегеберг и вошел в историю как жестокая и властная личность, неистово верующий католик, резкий противник Реформации, автор нескольких политических трактатов.

Женившись на Кристине (Кирстен) Могенсдаттер Мунк, дочери советника императора Дании, племяннице епископа Ивера Мунка, Погвиш получил богатые земли вотчины Трёйборг. В браке родились пять сыновей и десять дочерей. Свое состояние он составил на экспорте крупного рогатого скота и выгодных выдачах в долг денежных ссуд. С 1525 года Погвиш занял должность судебного пристава, что позволило ему в последствии приобрести имение Буххаген около г. Капельн. Там он в 1554 году умер и был похоронен в церкви монастыря августинских каноников в Бордеохольме, покровителем которой семья Погвиш была долгое время.

В Государственном музее Амстердама хранятся два бронзовых льва, приобретенных музеем в 1952 году, идентичных лвам из собрания Эрмитажа. Отличаются они только гербами на щитах: на одном – прыгающий волк, на другом – три розы. Сотрудники музея в Амстердаме провели исследование истории бронзовых львов, опубликованное в 2015 году⁷², общие выводы его будут приведены ниже.

Амстердамские львы впервые были выставлены в 1934 году художественным дилером «Gebroeders Hamburger» на выставке итальянского искусства в музее Стеделейк в Амстердаме как основание для надгробного памятника работы венецианского мастера 1400 года. Во время

нацистской оккупации львов изъяли у владельца, в 1944 году продали на аукционе в Вене как предметы из гробницы начала XVI века династии Хольцхаузен в Нюрнберге, работы литейного цеха семьи Вишер. Львы были приобретены голландским музеем. После войны Герман Гамбургер заявил, что северогерманские львы 1520 года (часть фонтана) были вывезены во время оккупации без какой-либо ему за то платы. Голландский комитет по реституции вернул львов владельцу в 1948 году, и в марте 1952 года они были вновь куплены на аукционе Государственным музеем как венецианская скульптура 1400 года. В 2006 году Манфред Лейт-Джаспер предположил, что львы происходят из района Киль-Любек на севере Германии, где с XIV по XVI век было отлито много литургических предметов. Дальнейшее исследование показало, что заказчиком львов был Вольфганг Погвиш. В описи церкви в Бордеохольме 1861 года, где в центральном проходе новой западной части нефа был похоронен Погвиш, указаны четыре воинственных льва со щитами. На известняковой надгробной плите по углам – те же гербы, что и на щитах у львов. Исследователи решили, что львы не были частью гробницы, хотя и служили временными опорами для плиты, а предназначались для монументального предмета, такого как канделябр, туберкул или купель для крещения.

Благодаря созданной в середине XVII века рукописи Мартина Крона, выпускника латинской школы, расположившейся к этому времени в монастыре, стало известно, что после роспуска монастыря наиболее ценные экспонаты были вывезены и впоследствии переплавлены, однако среди вывезенных предметов купель не упоминалась. Скорее всего, львы уцелели благодаря гербам, их пощадили из уважения к семье Погвиш, которая играла важную роль в жизни и развитии монастыря. В 1774–1783 годах львы стали опорой для надгробной плиты. Во время капитального ремонта церкви (1859–1861) надгробие перенесли к северной стене, львов из-под надгробия извлекли. В 1864 году львы были проданы двум купцам, Натау и Стерну из Альтона (район Гамбурга), как предметы, согласно стоимости, не представляющие особой исторической или художественной ценности, и, вероятно, именно тогда львов разделили. Два из них были куплены Базилевским и вошли в состав монументального камина.

Средний и верхний ярус камина был украшен стенками свадебных сундуков. Эти две вещи удостоились в каталоге коллекции Базилевского

1874 года отдельного раздела и пометки о том, что они были украшением камина еще на улице Бланш в Париже⁷³.

Доска, украшавшая нижний ярус камина, получила соответствующее описание: «Передняя стенка брачного сундука... представляющая барельеф, в котором изображен или праздник, или басня о блудном сыне, посреди 2 пилястра, украшенные гротесками; по низу идут крылатые химеры с вазами; по верхнему фризу пять эку, в руках десять гениев. В сюжете слева виден дом, возле арки паж держит лошадь, женщина принимает всадника. Дом с 1 этажа полон народу. На эстраде музыканты, далее танцуют 6 пар, двое ведут нагруженных ящиками мулов, две группы играющих детей, обезьяна. Одежды конца XV века. Фигуры расписаны и позолочены. Кайма mordore»⁷⁴.

Традиционно эту доску датируют второй половиной XV века⁷⁵, однако изображенная сцена до сих пор вызывает разночтения. Действительно, разнообразие сюжетов, которые становились основой для рельефов и росписей на стенках свадебных сундуков, поражает воображение: от античных повествований и библейских историй до вдохновленных реальными событиями сценок. Несомненно, что основа композиции эрмитажной доски – это сцена свадебной церемонии, которая насыщена очень конкретными и милыми деталями. Например, справа мы видим ослика, нагруженного двумя золочеными свадебными сундуками, и обезьянку, которая, очевидно, могла в то время считаться экзотическим и дорогостоящим подарком. Не менее эффектно изображены танцующие пары и музыканты. Своеобразной отсылкой к античной традиции украшения саркофагов служат играющие с собачкой в нижней части композиции дети. Все это заставляет задуматься о том, что, возможно, перед нами изображена вполне конкретная свадебная церемония с процессией гостей и родственников. Пожалуй, самый известный пример такой расписной доски хранится во Флоренции, в галерее Академии. На этом знаменитом памятнике, получившем название «Cassone Adimari», изображена реальная свадьба, которая состоялась в 1420 году. Интересно также, что, возможно, парная к эрмитажной доска со сценой свадебного шествия с теми же персонажами упомянута как хранящаяся в частной коллекции во Франкфурте-на-Майне⁷⁶. Подкрепить эту теорию могли бы «расшифровки» гербов, изображенных на фризе в верхней части доски. Однако, к сожалению, на данный момент



Ил. 10. Неизвестный флорентийский скульптор.
Стенка свадебного сундука кассоне. XV в.
Инв. № Н.ск-2282. Государственный Эрмитаж
Общий вид и фрагменты



Ил. 11. Неизвестный флорентийский скульптор.
Стенка свадебного сундука кассоне.
Сцена из римской истории. XV в. Инв. № Н.ск.-2283.
Государственный Эрмитаж. Публикуется впервые
Общий вид и фрагмент

определить принадлежность гербов к какой-либо итальянской фамилии не удалось (ил. 10).

Второй барельеф, украшавший верхнюю часть камина, получил следующее описание: «Полунагая женщина льет из сосуда на алтарь, за которыми две женские фигуры. Пьедестал со статуей бога. Группа 4 воинов, три всадника. Сюжет античный. Карнация розовая, драпировки желтые и лиловые; вооружение пепельно-голубое с золотыми оживками. Фон голубоватый»⁷⁷ (ил. 11). Сюжет, изображенный на этой флорентийской доске второй половины XV века, явно восходит к античному наследию. Возможно, за основу был взят рассказ о противостоянии, последующем при-

мирении и совместном триумфе Ромула и Тита Тация. Известно также, что в честь этих событий был введен специальный праздник Матурналий, так как женщины сыграли в примирении двух противоборствующих армий главную роль. Таким образом можно объяснить и изображенную на доске слева сцену с обрядом, в котором задействованы женщины, и расположенную справа у триумфальной арки группу воинов, двое из которых как будто бы о чем-то договариваются. Интересно также отметить, что доска с похожим сюжетом – триумф Ромула и Тита Тация – хранится в Национальном музее Ренессанса в замке Экуан во Франции⁷⁸.





Ил. 12. Два ангела, поддерживающие подсвечники. Вторая половина XV в. Мастерская делла Робиа. Терракота; глазурь. Инв. № Ф-249. Государственный Эрмитаж. Публикуются впервые



Ил. 13. Задняя часть плувиале – облачения католического священника. Ткань XVI в. Кружево XVII в. Шелк, нить золоченая; ткачество, кружево. Инв. № Т-15546. Государственный Эрмитаж. Публикуется впервые

Согласно инвентарным книгам, обе доски были переданы в отдел мебели 26 марта 1941 года уже как самостоятельные произведения. Одна из досок – со сценой свадебной церемонии – долгое время экспонировалась в залах Итальянского Возрождения на втором этаже Большого Эрмитажа (зал № 209).

Свадебные расписные сундуки (cassone) представляют собой большую музейную редкость.

Известно, что в Италии в XV веке работали специальные цеховые мастера живописи, позолотчики и лакировщики, занимавшиеся изготовлением этих произведений. «Являясь необходимым и в то время естественным предметом мебели, они имели большое значение в быту эпохи Итальянского Возрождения»⁷⁹. Расписанные и позолоченные сундуки обычно были парными и готовились специально для приданого. Даже самые известные мастера эпохи Возрождения принимали участие в их украшении. Так, «известный живописец Делло середины XV века приобрел большое состояние этими работами, а Донателло ему помогал, отливая в гипс фигуры и орнаменты, которыми украшались сундуки»⁸⁰. Неудивительно, что столь ценные предметы заняли почетное место в коллекции А. П. Базилевского, став украшением камина. Примеры подобного включения важных экспонатов в интерьер можно найти, например, в здании Нового Эрмитажа, в залах первого этажа, где прямо на стенах были представлены античные рельефы.

На каминной полке с двух сторон стояли парные ангелы, держащие подсвечники, работы итальянского мастера (ил. 12). Старший научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства Е. Н. Иванова после детального изучения экспонатов атрибутировала ангелов как итальянскую скульптуру мастерской делла Робиа второй половины XV века.

Перед камином – экран «в виде отрезка шелковой материи в форме полукруга, висящего на бронзовой рукояти, шелк краснокирпичного фона, с цветами»⁸¹ (ил. 13).

Благодаря исследованиям старшего научного сотрудника Отдела западноевропейского прикладного искусства Т. Н. Лехович, ткань перед камином была атрибутирована как задняя часть плувиале – облачения католического священника. Ткань была отнесена к XVI веку, кружево – к XVII веку.

Экспозиция зала Итальянского Возрождения (ил. 14) претерпевала изменения. К 1904 году конную группу заменили на другого конного рыцаря, перед ним разместили сундук кассоне римской работы второй половины XVI века из собрания Базилевского⁸² со сценами из истории Юлия Цезаря (ил. 15), установленный на пьедестале, покрытом ламбрекеном из красного бархата, атрибутированным Т. Н. Лехович как завеса передней стенки алтаря (антепендиум), Италия, XVI век (ил. 16). При этом вид камина остался неизменным.



Ил. 14. Зал Итальянского Возрождения Отделения Средних веков и эпохи Возрождения. Фотография. После 1906. Архив Государственного Эрмитажа. Фонд 81



Ил. 15. Сундук кассоне со сценами из истории Юлия Цезаря. Италия. XVI в. Инв. № Эпр-6790. Государственный Эрмитаж



Ил. 16. Завеса передней стенки алтаря (антепендиум). Италия. XVI в. Шелк, лен, бахрома шелковая; бархат разрезной, ткачество ручное. Инв. № Т-15299. Государственный Эрмитаж. Публикуется впервые



Ил. 17. Пушка. Мастер Франческо Мадзаролли. Италия. Конец XVII в. Бронза, дерево, железо; литье, ковка, резьба, пайка. Инв. № 3.0.-6513. Государственный Эрмитаж

В 1904 году вместо конной группы в центре зала была размещена парадная пушка XVII века и бронзовая мортира (ил. 17, 18) с рельефным изображением сцен из «Энеиды», к которым приставили бронзовых львов. Стулья, ранее стоявшие у доспеха, были расставлены вдоль стены, напротив входа.

Перед камином в особой витрине был выставлен щит с изображением герба Генуи – св. Георгий, поражающий дракона. По легенде щит «был снят с генуэзской адмиральской галеры, взятой при морском сражении при Киоджии в 1380 году и поднесен Советом Венецианской Республики дожу Андреа Контарини, одержавшему эту блистательную победу. <...> Во второй половине XVIII века этот щит был в руках венецианского Патриция Фомы Контарини, проживавшего в приходе S-ta Maria Zobenigo, где он был зарисован художником Гравемброхом, альбом рисунков кото-

рого... хранится в венецианском музее Correr»⁸³. По свидетельству Э. Ленца, в 1840-х годах «щит был предложен упомянутому музею для приобретения и отвергнут, после чего попал в собрание Базилевского, а затем в Эрмитаж»⁸⁴ (ил. 19).

По двум сторонам от витрины – два бронзовых бюста супружеской пары работы итальянского скульптора эпохи Возрождения (ил. 20, 21). Рядом со щитом в витрине расположили средневековые колчаны и стрелы (ил. 22).

К 1916 году камин был разобран. У стены поставили вышеупомянутый итальянский сундук для приданого и бюсты супружеской пары. Над сундуком – «несколько щитов, доски от сундуков, выше – куски венецианского бархата XV–XVI веков и шелковой орнаментированной ткани»⁸⁵. Посередине комнаты – бронзовая пушка и мортира.

Отделение Средних веков занимало первый этаж Большого Эрмитажа до осени 1917 года, когда



Ил. 18. Мортира. Италия. Конец XVII в. Бронза, железо, дерево; литье, резьба, позолота, роспись. Инв. № 3.0.-6514. Государственный Эрмитаж



Ил. 19. Щит-тарч. Италия. Конец XV – начало XVI в. Дерево, горный хрусталь; резьба, цветное окрашивание. Инв. № 3.0.-3068. Государственный Эрмитаж

почти все предметы Отделения были эвакуированы в Москву. В отделении хранилось оружие Царскосельского Арсенала, раннехристианские и византийские древности, восточные древности и предметы прикладного искусства Средних веков и эпохи Возрождения. В 1918 году по постановлению Совета Эрмитажа было решено образовать из четырех собраний четыре самостоятельных отделения. Основой Отделения Средних веков и эпохи Возрождения по-прежнему являлось собрание Базилевского.

18 ноября 1920 года вещи вернулись обратно в Петербург, для них отвели помещения седьмой запасной половины. «В зале итальянской майолики над шкафом IV разместили одну из досок брачного сундука, между большими шкафами, против окна, – два черных бронзовых бюста мужчины и женщины»⁸⁶.

С 1924 года в Георгиевском зале Зимнего дворца экспонировалось европейское оборонительное и холодное оружие XVI–XVIII веков работы знаменитых оружейников Милана, Аугсбурга



Ил. 20. Венецианский скульптор. Портрет Анъезины Бадьер Джустиниан. Италия. Середина XVI в. Бронза. Инв. № Н.-ск.-342. Государственный Эрмитаж



Ил. 21. Венецианский скульптор. Портрет Джироламо Джустиниана. Италия. Середина XVI в. Бронза. Инв. № Н.-ск.-341. Государственный Эрмитаж



Ил. 22. Ф. Н. Щербачев. Стереопара позитива на стекле с надписью: «Петербург. Эрмитаж. Собрание А. П. Базилевского. Камин букового дерева. № 41. I.VI.1906». 1906. Инв. № ФЖ 4813. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Фрагмент



Ил. 23. А. К. Лавецари. Галерея древностей А. П. Базилевского на улице Бланш в Париже. 1870. Бумага; акварель. Инв. № ОР-14230. Государственный Эрмитаж

и Нюрнберга. В стороне от центральной группы конных рыцарей «в шкафу № 3 экспонировался щит с изображением св. Георгия»⁸⁷.

19 июня 1923 года Совет Государственного Эрмитажа принял решение «приобрести для Эрмитажа акварель „Собрание Базилевского“ за 10 рублей золотом»⁸⁸, работы Андрея Карловича Лавецари («Галерея древностей А. П. Базилевского на улице Бланш в Париже. 1870»). В левой части акварели прекрасно виден камин Базилевского (ил. 23).

В 1930-е годы архитектор А. В. Сивков перестроил залы первого этажа Большого Эрмитажа, и с 1935 года их стала занимать Дирекция музея.

Сегодня в «зале с камином» располагается Аппарат дирекции; камина здесь нет, и ничто не напоминает о его былом существовании; его составные части экспонируются в залах Эрмитажа и находятся в хранилищах музея.

Бронзовые львы берегут еще много секретов и ждут дальнейшего исследования, но они

уже помогли передать исторический документ в Архив музея и поставили точку в деле о написании некролога хранителя Отделения Средних веков и эпохи Возрождения, выдающегося историка и оружейоведа Э. Э. Ленца.

¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 15.
² Архив КГИОП. 177 / Г-43 СФ. Инв. № 300.
³ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 224. Л. 5.
⁴ Там же. Л. 1.
⁵ НИМ РАХ. Инв. № А-2674.
⁶ РГИА. Ф. 480. Оп. 1. Д. 224. Л. 34.
⁷ Там же. Л. 49.
⁸ Там же. Л. 50.
⁹ РГИА. Ф. 469. Оп. 12. Ч. 1. 1857.
¹⁰ Пятницкий Ю. А. Император Александр III. А. А. Половцев и приобретение коллекции // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав». Кн. 2. СПб., 2014. С. 41.
¹¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 32.
¹² Там же. Л. 33.
¹³ Darcel A., Basilewsky A. Collection Basilewsky. Paris, 1874. P. 111.
¹⁴ Кондаков Н. Императорский Эрмитаж. Указатель отделения средних веков эпохи возрождения. СПб., 1891. С. 110, 111.
¹⁵ Darcel A., Basilewsky A. Op. cit. P. 112.
¹⁶ См.: Кондаков Н. Указ. соч. С. 110.
¹⁷ Darcel A., Basilewsky A. Op. cit. P. 113, 114.
¹⁸ Кондаков Н. Указ. соч. С. 110.
¹⁹ Darcel A., Basilewsky A. Op. cit. P. 50.
²⁰ Кондаков Н. Указ. соч. С. 110.
²¹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 24.
²² Качалина Г. И., Маришкина В. Ф., Яковлева Е. М. Сотрудники Императорского Эрмитажа 1852–1917: биобиблиогр. справочник. СПб., 2002. С. 161.
²³ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 13.
²⁴ Там же. Л. 25.
²⁵ Там же. Л. 26.
²⁶ Качалина Г. И., Маришкина В. Ф., Яковлева Е. М. Указ. соч. С. 130, 131.
²⁷ Там же. С. 127.
²⁸ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 28.
²⁹ Там же. Л. 29.
³⁰ Там же. Л. 28.
³¹ Андросов С. О. Итальянская скульптура XIX–XVI вв. в собрании Государственного Эрмитажа: каталог коллекции. СПб., 2007. С. 49.
³² АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 43.
³³ Там же. Л. 44.
³⁴ За кулисами парадной жизни. Поставщики Императорского двора: каталог выставки / ГМЗ «Царское Село». СПб., 2013. С. 44.
³⁵ Фабрика располагалась на Васильевском острове, 17-я линия, д. 42/1.
³⁶ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. Т. 1. Л. 45.
³⁷ Там же. Л. 47.
³⁸ Там же. Л. 84.
³⁹ Там же. Л. 91.
⁴⁰ Иванов Д. Д. Объяснительный путеводитель по художественным собраниям Петербурга. СПб., 1904. С. 36.
⁴¹ Darcel A., Basilewsky A. Op. cit. P. 110.
⁴² Журналы заседаний совета Эрмитажа. Ч. 1: 1917–1919 годы. СПб., 2001. С. 330.
⁴³ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 33. 1884. Т. 2. Л. 78.
⁴⁴ Замки. Соборы. Дворцы. Убранство европейских интерьеров XV–XIX веков. СПб., 2021. С. 82.
⁴⁵ Mark B. van der. Four north German bronze lions from Bodersholm // The Burlington Magazine. November 2015. Vol. 157. N 1352. Sculpture. P. 757.
⁴⁶ АГЭ. Ф. 1. Оп. 12. Д. 67. Л. 52–60.
⁴⁷ Там же. Оп. 18. Д. 3. Л. 3.
⁴⁸ Там же. Оп. 13. Д. 3. Л. 9.
⁴⁹ Ашин Ф., Алпатов В. «Дело славистов». М., 1994. С. 202.
⁵⁰ Журналы заседаний совета Эрмитажа. Ч. 2: 1920–1926 годы / сост. Е. Ю. Соломаха. СПб., 2009. С. 855.

⁵¹ Там же. С. 169.
⁵² АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 169.
⁵³ Там же. Оп. 12. Д. 67.
⁵⁴ Там же. Оп. 9. Д. 111.
⁵⁵ Там же. Д. 112.
⁵⁶ Там же. Д. 113.
⁵⁷ Там же. Д. 114.
⁵⁸ Там же. Д. 115.
⁵⁹ Там же. Оп. 5. Д. 1497/105. Л. 112.
⁶⁰ Там же. Д. 1528.
⁶¹ Там же. Д. 2715. Л. 1.
⁶² Варшавский С. П., Рест Ю. И. Подвиг Эрмитажа. Л., 1965. С. 30.
⁶³ Акт хранится в Отделе научной документации Государственного Эрмитажа.
⁶⁴ Косинский М. Ф. Первая половина века: воспоминания. Paris, 1995. С. 371.
⁶⁵ Там же. С. 334.
⁶⁶ Варшавский С. П., Рест Ю. И. Указ. соч. С. 105.
⁶⁷ Там же. С. 108.
⁶⁸ French sculpture 12th – 17th centuries. From the art collections of the Soviet Museum. Leningrad, 1975. P. 1.
⁶⁹ Андросов С. О. Указ. соч. С. 60.
⁷⁰ Androsov S. Le sculpture della collezione Basilewsky // Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Anno IV. N 3. 2014–2015. P. 111.
⁷¹ Venge M. Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck. Bd. 7. Neumünster, 1985. S. 168.
⁷² Mark B. van der. Op. cit. P. 749–757.
⁷³ Darcel A., Basilewsky A. Op. cit. P. 111.
⁷⁴ Ibid. P. 110, 111.
⁷⁵ Faenson L. Italian cassoni from the art collection of Soviets museums. Leningrad, 1983. P. 28–32.
⁷⁶ Schubring P. Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig, 1923. Bd. 1. S. 420.
⁷⁷ Ibid. S. 111.
⁷⁸ Les cassoni peints du musée national de la Renaissance. Ecoen, 2010. P. 46.
⁷⁹ Faenson L. Op. cit. P. 2.
⁸⁰ Императорский Эрмитаж в Санкт-Петербурге. Исторический очерк Керра А. К. // Серия «Вся Россия». Энциклопедическая библиотека / под общ. ред. В. И. Марова. Харьков, 1899. С. 46.
⁸¹ Кондаков Н. Указ. соч. С. 110.
⁸² Darcel A., Basilewsky A. Op. cit. P. 107.
⁸³ Указатель Средних веков и Эпохи Возрождения. Ч. 1. / сост. Э. Ленц. СПб., 1908. С. 182.
⁸⁴ Там же. С. 183.
⁸⁵ Макаренко Н. Е. Художественные сокровища Императорского Эрмитажа: краткий путеводитель / изд-е Общины св. Евгении. Петроград, 1916. С. 203.
⁸⁶ Там же. С. 6.
⁸⁷ Автономова А. А. Зал доспехов. Л., 1924. С. 41.
⁸⁸ Журналы заседаний совета Эрмитажа. Ч. 2: 1920–1926 годы. СПб., 2009. С. 570.

«Компромиссное» направление в русской иконописи эпохи правления Николая I: в поисках национального стиля

А. П. Иванникова

Иконописный стиль, сложившийся в русском искусстве 1840–1860-х годов, в современной литературе получил наименование «компромиссного» или «пешехоновского»¹. Его формирование было вызвано наметившейся во второй четверти XIX века переоценкой идеалов классицизма, осознанием их несоответствия основам православной религии, что побудило мастеров обратиться к вопросу каноничности бытовавших художественных форм. Идеология эпохи, которой отныне подчинялись все стороны жизни государства, выразилась в емкой формулировке: «православие – самодержавие – народность». В искусстве эта идеология проявилась как поиск национального стиля, который был обусловлен пониманием необходимости восстановления древней церковной традиции. Важным фактором в этом направлении послужили проводимые во второй четверти XIX века масштабные проекты по открытию и возобновлению древнейших мозаик и фресок на территории Российского государства: Софии Киевской, Успенского собора Киево-Печерской лавры и Дмитриевского собора во Владимире, что, естественно, стало мощным толчком, пробудившим самосознание нации и уважение к наследию предков. Колоссальная работа по художественной фиксации памятников церковной археологии была проделана академиком Федором Григорьевичем Солнцевым. В конце 1840-х годов им был издан фундаментальный труд «Древности Российского государства», во многом способствовавший возрождению отечественного стиля². При Святейшем правительствующем синоде в 1853 году создается специальный Коми-

тет для составления археологических описаний древностей, обследовавший и опубликовавший большое число памятников церковного искусства предыдущих столетий³. А в 1856 году при Императорской Академии художеств открывается класс православного иконописания, заведовал которым князь Г. Г. Гагарин, также приложивший огромные усилия для развития национального стиля⁴.

В то же время необходимо понимать уровень познаний просвещенного общества николаевской эпохи в области средневекового религиозного искусства и специфику его восприятия. Древнюю икону тогда пытались оценить с точки зрения норм классического искусства, которые совершенно неприменимы к иконописи. Иконописцев прошлого осуждали за отсутствие правильности и свободы рисунка, знания анатомии, перспективы, светотеневой моделировки. Глубокий философский смысл иконописного образа, проявившийся в особенностях художественного языка (плоскостность, фронтальность, локальность цветовых соотношений, обратная перспектива, отсутствие временной последовательности), был полностью утрачен для современников. Именно поэтому иконы, выполненные не профессиональными художниками, а иконописцами в традиционной темперной технике, а также средневековые произведения религиозной живописи в академической среде того времени ассоциировались с искусством грубым и неумелым⁵. Прямое копирование стиля и художественного языка древних икон также казалось невозможным из-за настороженного отношения к старообрядцам, оказавшимся не только

фактическими хранителями традиционных принципов иконописания, но и собирателями коллекций старинных образцов религиозного искусства.

Отсутствие основательных знаний в области средневекового отечественного искусства в обществе иногда компенсировалось отдельными его представителями демонстративным стремлением «подражать христианской древности»⁶. К примеру, настоятель новгородского Юрьева монастыря архимандрит Фотий для «возобновления» живописи в Георгиевском соборе в 1825 году пригласил не выпускников Академии художеств, а уроженцев Борисоглебской слободы Ростовской губернии иконописцев братьев Сапожниковых⁷, использовавших художественные и технологические приемы, унаследованные от XVII века, – то есть хранящих живую иконописную традицию, что для 1820-х годов было явлением передовым.

В 1830 году Синод издает указ, согласно которому правящие архиереи должны были сообщить о состоянии иконного дела во вверенных им епархиях, а также о принятых ими мерах, предупреждающих распространение в народе «неискусно писанных икон»⁸. Безграмотность и невежество иконописцев, по мнению современников, приводили к появлению «погрешностей», которые, в свою очередь, способствовали «отпадению от церкви» сомневающимся в вере и расцвету раскола. В 1830 году архимандритом Фотием было составлено «Мнение о писании и продаже святых икон и о надзоре за иконописцами»⁹. Проблему упадка он видел в отсутствии систематических знаний у самих иконописцев, которые «умеют токмо списывать, но и то с погрешностями и не всегда натурально»¹⁰. С другой стороны, академические живописцы утратили навыки писания икон «согласно древним подлинникам» и, по мнению Фотия, писали «от ума и своего воображения», «с людей мирских»¹¹. Таким образом, существующая пропасть между традиционными иконописцами и художниками-академистами заключалась в неграмотности и плохом искусстве письма первых и уходе в натурализм вторых. Большой проблемой также стало засилье в русском религиозном искусстве западных произведений, которые необходимо было заменить византийскими или древнерусскими образцами.

Одним из «проводников» фотиевской концепции по возрождению древнего иконописания стал тверской иконописец Александр Иванович Глазковский (1813–1845)¹², создавший при Юрьевом монастыре в начале 1830-х годов иконопис-

ную мастерскую¹³. По свидетельству священника В. И. Некрасова, занимавшегося собиранием сведений о тверских иконописцах в начале XX века, Александр Глазковский писал образа по заказам не только архимандрита Фотия, но также графини Анны Орловой-Чесменской¹⁴. Последняя высоко ценила работы изографа, называя его в письме Фотию «отличным иконописцем церковным и с трудом можно ныне такого по всей России обрести»¹⁵. Признание А. И. Глазковского его покровителями было столь велико, что он привлекался к исполнению икон для подношения царской фамилии¹⁶. Особо отметим, что к Александру Ивановичу был «приставлен художник, который исправлял рисунки и следил за работами»¹⁷. Подобная совместная практика иконописцев и профессиональных художников впоследствии наблюдается по петербургской мастерской тверских иконописцев Пешехоновых¹⁸.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится образ «Собор архистратига Михаила»¹⁹ (ил. 1), который можно уверенно связывать с мастерской А. И. Глазковского²⁰. На его обороте помещены две близкие по времени надписи. Под нижней шпонкой: «Написана Икона стаа по благословенію ѿца // Архімандрита Фотіа 1833» (1833) Года Марта ке (25) дня». Между шпонками: «№479^и 1833^{го} года мѣца маіа 7^{го} Дня икона сія // принесена изъ комнатъ Его Императорскаго // Величества въ Придворной Соборъ // Сакелларій Протоіерей Евѣмій Левитскій». Парной к нему является икона «Богоматерь Купина Неопалимая» из собрания Государственного музея истории религии²¹ (ил. 2). На обороте между шпонками сохранилась аналогичная эрмитажному экспонату надпись чернилами: «№ 480^и 1833^{го} года мѣсяца Декабря 23^{го} Дня, икона сія неопалимая // [Ку]пина принесена въ Придворной Соборъ, изъ комнатъ Его императорскаго // величества, которая по высочайшей волѣ по < > въ Дверь и, // < > рѣ надъ жертвенникомъ 1834^{го} года Генваря < > Дня < > // [прид]ворного Собора [сакел]ларій протоіерей Евѣмій Левитс[кій]». Обе иконы проходят по описи Придворного собора Зимнего дворца за 1830–1841 годы: «№ 481 Образъ Соборъ Архистратига Михаила живописной въ резной деревянной рамѣ позолоченный изъ комнатъ Его Императорскаго Величества 1833 года маія 4 дня»; «№ 482 Образъ Божія Матери неопалимая Купины живописной въ резной деревянной рамѣ позолоченной изъ комнатъ Его Императорскаго Величества 1833 года Декабря 21 дня»²². Лишь на образе «Собор архистратига



Ил. 1. Икона «Собор архистратига Михаила». 1833. Мастерская Александра Глазковского. Инв. № ЭРЖ-2555. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Икона «Богоматерь Купина Неопалимая». 1833. Мастерская Александра Глазковского. Инв. № Б-7748-IV. Государственный музей истории религии

Михаила» сохранилась надпись о его создании по благословению архимандрита Фотия в 1833 году. Однако общность стилистических и материальных признаков позволяет с уверенностью говорить о том, что обе иконы были изготовлены в 1833 году по особому заказу новгородского архимандрита для поднесения императору Николаю I. Не исключено, что выбор сюжетов связан с посвящением двух построенных при нем в Юрьевом монастыре церквей: Михаило-Архангельской в юго-восточной угловой башне (освящена в 1834 году) и Неопалимой купины (освящена в 1830 году)²³.

Произведения Александра Глазковского очевидно отражали вкусы архимандрита Фотия, его представления о «верном» иконописном образе, в котором внешние проявления художественной формы адекватно передавали его религиозное содержание. В обоих памятниках из Придворного собора Зимнего дворца академическая составляющая главенствует над иконописной традицией, а стиль отличается определенной «рафинированностью». Личное письмо сильно выбеленное, с нежной розовой подрумянкой, ткани одежд с мягко спадающими складками – стилистические

признаки, свидетельствующие о тяготении Глазковского к живописной манере исполнения, получившей распространение в столичном иконописании второй четверти XIX века. В то же время тщательность в передаче деталей тканей облачений, драгоценных украшений и царских венцов в целом характерна для тверского искусства этого времени. Одним из распространенных для этого крупного иконописного центра приемов также становится графление полей или отделяющей поля рамки частыми параллельными линиями: на эрмитажной иконе он использован для заполнения рамки, окружающей надпись с наименованием образа «Собор архистратига Михаила».

На сложение творческого почерка Александра Глазковского, тверича по происхождению, очевидно, серьезное влияние оказал архимандрит Фотий. В рамках данной статьи кажется важным рассмотреть примеры классического тверского иконописания 1830-х годов, поскольку выходцы из этого иконописного центра заложили основы для существенной трансформации облика моленного образа, которую мы наблюдаем с 1850-х годов в произведениях петербургской мастерской Пешехоновых. Будучи в целом единоверцами, тверичи не только сумели сохранить традиционные приемы иконописания, но и быстро адаптировались к новым условиям, выполняя заказы официальной церкви.

Прекрасный образец традиционного тверского иконописания – икона «Собор архистратига Михаила» из собрания Государственного Эрмитажа, созданная в 1833 году (ил. 3)²⁴. В основе иконографии Собора архангелов лежит идея восхваления Господа, причем с XIV века особо подчеркивались образы Михаила и Гавриила, хотя это и не соответствовало учению Дионисия Ареопажита. Они изображаются поддерживающими образ Спаса Эммануила, заключенный в круглый ореол²⁵, или предстоящими Ангелу Великому, держащему медальон²⁶. Присутствие большого числа ангельских сил постепенно стало ассоциироваться с ангельской свитой, возносящей хвалу Господу. Постепенно из ангельского воинства выделяются семь архангелов, каждый из которых имеет собственное имя: Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил, Селафиил, Иегудиил, Варахиил.

О семи ангелах высочайшего чина, всегда предстоящих пред непреступною славою Божией, неоднократно упоминается в Священном Писании, в том числе в Откровении Иоанна Богослова: «Благодать вам и мир от Того, Который есть и был и идет, и от семи духов, находящихся пред престо-

лом Его» (Откр. 1:4). В основе поименного почитания семи архангелов лежит видение францисканского монаха Амадея Мендеса да Сильвы (Амадея Португальского, ум. 1482)²⁷, описанное в его книге «De revelationibus et prophetiis» («Об откровениях и пророках»). С момента ее выхода культ семи архангелов получает широкое распространение сначала в Италии, а затем по всей Европе. В России он стал известен благодаря масштабному труду Димитрия Ростовского «Книга житий святых», или Четьи минеи, создававшемуся им на протяжении двух десятилетий (1684–1705). Димитрий Ростовский широко использовал в своем труде агиографические и исторические тексты, прежде всего латинские, греческие и польские, а также церковнославянские, многие из которых были совершенно не известны русскому читателю. Это сочинение выдержало несколько изданий и получило широчайшее распространение в русском обществе²⁸.

Имена семи архангелов из откровения Амадея Португальского внесены в «Слово на Собор святого архангела Гавриила» из «Книги житий святых» Димитрия Ростовского под числом 26 марта. Благодаря этому тексту на русских иконах появляются не только имена архангелов, но также их символы, таинственно изображающие невидимое служение этих ангелов (например, ил. 1). На эрмитажном образе (ил. 3) справа от престола располагается Михаил, победитель супостатов, держащий в правой руке копье с хоругвью (символ победы над злом). В нижнем ряду изображен коленопреклоненный Иегудиил с императорскими регалиями – скипетром и державой, возложенными на красную подушку (согласно толкованию Димитрия Ростовского, золотой венец славы знаменует награды праведникам). Над Иегудиилом в непосредственной близости от трона находится Гавриил (в переводе с древнееврейского «крепость Божия») с белой лилией в руке (напоминание о Благой вести, принесенной Марии). Рядом стоит Селафиил: как молитвенник Божий он изображен с лицом и очами, склоненными вниз, и с руками, прижатыми к груди. Еще выше представлены два архангела. Уриил показан с обнаженным мечом в одной руке и пламенем в другой (знаменует особо сильную ревность о Боге; его имя в переводе с древнееврейского означает: «свет есть Бог» или «огонь (свет) Божий»). Рафаил – с сосудом, наполненным целительными снадобьями; ему приписывается способность снимать любую боль, как телесную, так и духовную. Замыкает предстоящих Варахиил, несущий на груди своей в складках



Ил. 3. Икона «Собор архистратига Михаила». 1833.
Мастерская Пешехоновых (?). Инв. № ЭРЖ-2412.
Государственный Эрмитаж

одежд белые розы (символ изобилия и благословения Божиего).

Несмотря на большое иконографическое многообразие икон на сюжет «Собор архангелов», наблюдаемое в религиозном искусстве позднего времени, следует признать, что извод эрмитажного памятника обладает рядом редких, если не уникальных особенностей. В первую очередь это касается композиционного построения, лишенного характерного для этой сцены центрического характера. Масштабно выделенному образу Святой Троицы в изводе Отечество предстоят семь архангелов, при этом фигура Михаила подчеркнута расположена отдельно, одесную Господа: архистратиг представлен во весь рост с вознесенным вверх развевающимся знаменем в правой руке и развернутым свитком в левой. Начертанные на свитке слова: «Вонмемъ, станемъ добре пред сотворившимъ насъ и непомыслимъ сопротивнаа Бѣгу» – были произнесены архангелом Михаилом во время пагубного впадения в гордость сатаны, его отступления от Бога и низвержения в бездну. Они восходят к другому сочинению Димитрия Ростовского «Слово на собор святого архангела Михаила» (размещено под 8 ноября) из «Книги житий святых». Вопреки популярности первоисточника, на иконах такая деталь, как свиток в руке Михаила, встречается только в произведениях тверских иконописцев, и то довольно редко (например, ил. 1).

Внимание к надписям на свитках не ограничивается лишь фигурой архангела – Младенец Христос также изображен со свитком. Помещенный на нем текст: «Видехъ сатану яко молнию с небеси спадши» – является частью цитаты из Евангелия от Луки (Лк. 10:18), которую читают на праздник Собор архистратига Михаила (8 ноября по ст. ст.). Более того, в композицию включается образ самого диавола, «яко молния» падающего с небес вниз (его фигура располагается в нижнем правом углу средника). Уникальной деталью является свиток в руках врага рода человеческого, с текстом: «Нанебо възыду, выше звѣздъ небесгыхъ поста[влю] пр[е]столю мой и [сѧ]д[у] [п]одобенъ вышнему». В этом отрывке из Книги пророка Исаии (Ис. 14:13) повествуется о Сыне зари (утренней звезде – одно из имен сатаны), разбившемся о землю, но говорившем в сердце своем слова, отраженные на свитке. Несмотря на известные примеры, где в Соборе архангелов присутствует изображение Михаила, побивающего сатану²⁹, извод эрмитажной иконы стоит признать очень

редким, поскольку здесь представлен момент падения сатаны с небес, а не его противоборство с архангелом Михаилом.

Образ «Собор архистратига Михаила» ранее находился в Никольской церкви на Захарьевской улице в Санкт-Петербурге. Это был первый единоверческий храм столицы, устроенный в 1799 году стараниями купца Ивана Ивановича Милова в его доме (современный адрес: Захарьевская улица, 16); именно поэтому в народе его обычно называли Мировским³⁰. С годами число прихожан росло и небольшой домовый храм уже с трудом вмещал всех верующих. В 1817 году часть единоверцев, возглавляемых купцом Козьмой Захаровичем Чурсиновым, подала прошение о строительстве новой церкви, на что вскоре было получено высочайшее разрешение. Культовую постройку начали возводить в 1820 году вблизи Московско-Ямской слободы (современный адрес: улица Марата, 24а)³¹. Несмотря на освящение главного престола во имя Преображения Господня (в 1831 году), за этим храмом закрепилось наименование Никольского. Скорее всего, по левому приделу, освященному в 1838 году во имя святителя Николая Чудотворца. А также, вероятно, по причине того, что приход Мировского храма после опустошительного пожара в доме Ивана Милова (июнь 1827 года) был приписан к церкви, которую возводил Чурсинов. Ситуация в единоверческой общине изменилась после смерти Ивана Милова в 1839 году. Прихожане Мировского храма добились строительства отдельного здания. В 1845 году по проекту архитектора Н. Е. Ефимова на обширной территории за старым домом купца Милова на Захарьевской улице было начато строительство церкви в русско-византийском стиле, которую освятили в 1852 году. Сюда перенесли утварь, иконостас и образа из старой моленной³². Новый Мировский храм был взорван в 1932 году³³, от его иконописного убранства почти ничего не сохранилось.

Происходящий из Никольской (Мировской) церкви образ «Собор архистратига Михаила», судя по сохранившейся дате создания (1833), мог быть перенесен в новопостроенный храм на Захарьевской улице из Никольской церкви на улице Марата. Или он был вложен в Мировский храм позднее одним из жертвователей. Часто на полях икон, изначально предназначавшихся для домашней (личной) молитвы, размещали избранных святых, которые имели особое значение для заказчика и могли быть соименны ему или членам его семьи. В нашем случае на левом поле помещены апостол

Андрей Первозванный и святитель Григорий Армянский, на правом – пророк Наум и мученица Александра.

Высокий профессиональный уровень исполнения рассматриваемого произведения, свободное владение рисунком, безупречная пластическая проработка формы, фарфоровая тонкость ликов, сложная композиция и редкая иконография – черты, которые в совокупности указывают на крупную мастерскую, а стиль письма – на выходца из Твери, хорошо знакомого с академической живописью эпохи позднего классицизма. В этом миниатюрном произведении происходит своеобразное совмещение живописных и иконописных приемов. Художественная система академического искусства особенно явно проступает в сложных позах персонажей, попытке передачи глубины пространства (в том числе иллюзорных облаков, молний), приемах исполнения личного, в котором построение объема ведется не традиционными плавными, а мелкими лессировочными мазками, обычно подразумевающими работу в смешанной технике (то есть темперой и маслом). При этом моделировка одежд при помощи золотого графического ассиста или белильных пробелов, тонкие лучи света, расходящиеся от престола и сгруппированные в пучки равной ширины, а также статичные позы палеосных святых подчиняются принципам традиционного иконописания. Подобный стиль характерен для мастерской Пешехоновых, которые, будучи старообрядцами, являлись хранителями живой иконописной традиции.

Первый представитель династии Пешехоновых, Самсон Федорович, переселился в Петербург из села Еськи Тверской губернии до 1812 года³⁴. Не позднее 1827 года в столице оказался его сын, Макарий Самсонович (1780–1852), вскоре открывший собственную мастерскую³⁵. Трое из его четырех сыновей, Алексей, Николай и Василий, занимались иконописью. При этом они смогли грамотно совместить в своем творчестве ориентацию на древние образцы и технологию их изготовления с актуальными научными достижениями в области церковного искусства. Особенно плодотворным оказалось сотрудничество с академиком Федором Григорьевичем Солнцевым. В середине 1840-х годов Солнцев привлек мастерскую Макария Самсоновича Пешехонова к реставрации фресок в Софийском соборе в Киеве. Непосредственное знакомство с древней живописью способствовало постепенной трансформации твор-

ческого почерка этой мастерской. В частности, многие орнаменты, впоследствии плотно заполнявшие поля пешехоновских икон, были напрямую заимствованы из древней росписи.

Прекрасной иллюстрацией быстро меняющихся вкусов высочайшего двора стал заказ икон для иконостаса Введенской церкви Мраморного дворца, поступивший Пешехоновым в 1850 году. Примечательно, что на тот момент в церкви имелся почти новый иконостас, образа для которого в конце 1840-х годов исполнили Ф. П. Брюлло, Т. Нефф, М. И. Скотти, П. М. Шамшин и К. Дузи. В отличие от ведущих художников-академистов, ориентированных на западноевропейские образцы, Пешехоновы работали «в древнем вкусе», который соответствовал требованиям эпохи: «Иконы писаны по золотому фону; одежды святых забликованы золотом; вокруг образов сделаны золотые узоры с цировкою»³⁶.

После смерти Макария Самсоновича мастерскую возглавил его сын Василий (1818–1888). Примечательно, что Василий Макариевич являлся прихожанином «единоверческой Николая Чудотворца церкви»³⁷. Вместе с отцом Макарием Самсоновичем они написали большинство икон «древнего византийского стиля» для Никольской единоверческой церкви на улице Марата (не сохранились)³⁸. Пешехоновы могли выполнять заказы прихожан миловской общины, однако документальные подтверждения этому пока что обнаружить не удалось. Одна из основных проблем при атрибуции ранних работ этой мастерской заключается в полном отсутствии подписных икон 1820-х – первой половины 1840-х годов³⁹. В то же время художественные особенности исполнения образа «Собор архистратига Михаила» из Миловской церкви позволяют отнести его к петербургскому этапу развития тверской иконописной традиции, что в совокупности с провенансом позволяет предполагать авторство этого известного иконописного заведения.

В 1856 году В. М. Пешехонов добился звания поставщика высочайшего двора с правом использования государственного герба России. Этой важной вехе в биографии Василия Макаевича предшествовала многолетняя работа по выполнению заказов для царской семьи. Начиная с 1843 года им была создана целая серия мерных икон для великих князей и княжон⁴⁰. Почерк мастерской, над которой, как мы уже упоминали выше, стоял профессиональный живописец⁴¹, постепенно менялся. К 1850-м годам Пешехоновыми



Ил. 4. Икона «Великомученица Анастасия Узорешительница». 1860. Мастерская В. М. Пешехонова. Инв. № ЭРО-7750. Государственный Эрмитаж

был выработан своеобразный «компромиссный» стиль, воспринимавшийся современниками как «истинно византийский»⁴². Он не только отвечал вкусам двора, но и задавал тон для иконописания второй половины XIX века. Лежащий в его основе эклектизм художественного мышления, в целом характерный для эпохи историзма, был построен на извлечении отдельных деталей и орнаментальных мотивов из арсенала прошлого, соединении их в новые оригинальные образы. При этом творчество иконописцев из мастерской Пешехоновых, сохранявших натурализм в изображении ликов и деталей, демонстрирует очевидную приверженность академической традиции. Эта составляющая привлекала современников своей привычностью, представлениями о «правильности», искусности. Одним из излюбленных технологических приемов этого иконописного заведения становится использование золотого фона, чеканки по золоту, а также мелкосетчатого узора на одеждах святых, декоративный эффект которого усиливается за счет тончайшей цировки. Поля или фон икон часто украшал византизированный орнамент, также «намекавший» на следование древним традициям. Одним из ярких примеров такого «компромиссного» стиля является хранящаяся в собрании Эрмитажа икона «Великомученица Анастасия Узорешительница», выполненная в 1860 году по случаю рождения великой княгини Анастасии Михайловны, дочери великого князя Михаила Николаевича, внучки императора Николая I⁴³ (ил. 4).

При мастерской была организована иконописная школа с семилетним обучением, в которой получали образование не только жители Петербурга и Москвы, но также Новгорода, Ростова и Палеха, Ярославля⁴⁴. После ее окончания ученики могли остаться работать на Пешехоновых. Наиболее инициативные открывали собственное дело, продолжая писать в «пешехоновском» стиле, который становился все более популярным в разных слоях общества. Расцвет этого иконописного заведения выпал на время правления Александра II; выходящая оттуда продукция определила узнаваемое «лицо» петербургской иконы третьей четверти XIX века.

Наиболее последовательными проводниками «пешехоновского» стиля стали палешане. Известно, что Василий Пешехонов неоднократно приезжал в Палех для отбора учеников⁴⁵. Привлечение к работе выходцев из Палеха, являвшегося в первой половине XIX века одним из крупнейших центров традиционного иконописания, вполне

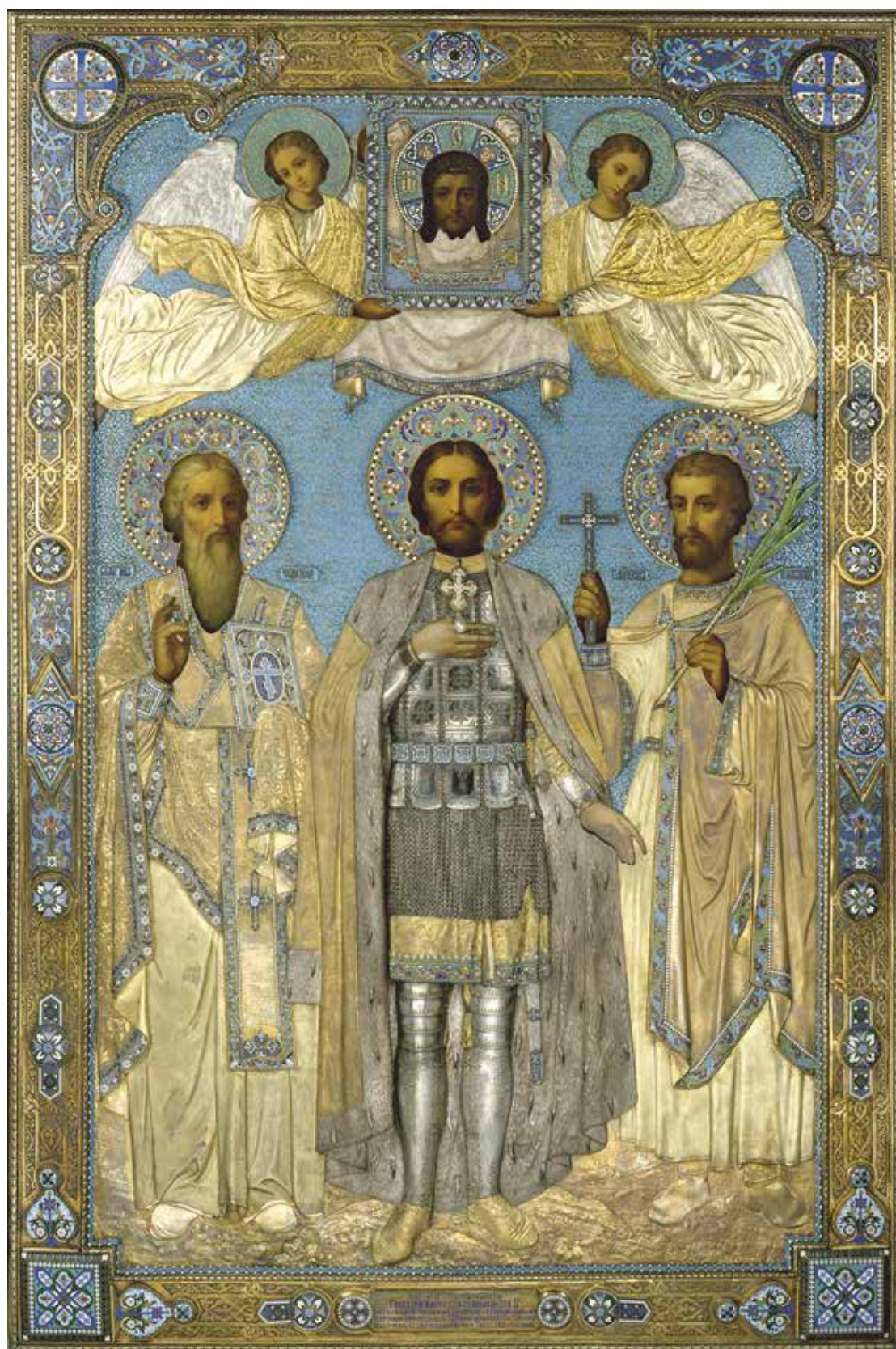
закономерно. С мастерской Пешехоновых связаны имена нескольких палешан: Ильи Волкова, Петра Наговицина, Дмитрия Корина, Лятова, Перфильева и других. «Пешехоновский» стиль определил черты палехской иконы второй половины XIX века – так называемый фряжский пошиб, востребованный в зажиточной купеческо-мещанской среде.

О широком распространении в столичной художественной среде «пешехоновского» стиля свидетельствует творчество иконописца Ильи Горшечникова, по всей видимости, палешанина (фамилия Горшечниковых встречается среди местных жителей). В частности, Илья Яковлевич Горшечников упоминается в документах 1840-х годов как петербургский староста⁴⁶. Возможно, он начинал работать у Пешехоновых или прошел обучение в их иконописной школе (документальные свидетельства пока не обнаружены), после чего открыл собственное дело. Уже в 1850 году он держал мастерскую в Петербурге на Гороховой улице в доме Будахиной⁴⁷. Среди известных крупных заказов отметим написание им икон для кладбищенской церкви во имя Святого Петра Митрополита и иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» в Ямбурге (ныне – Кингисепп), освященной в 1858 году⁴⁸.

Сохранившиеся произведения с подписью И. Я. Горшечникова малочисленны. Самое раннее из известных хранится в собрании Эрмитажа. Это небольшой образ «Покров Богоматери», выполненный в 1846 году⁴⁹ (ил. 5). В качестве основы для своих икон Илья Яковлевич отдавал предпочтение дорогому кипарисовому дереву. При этом особенности стиля, которые ассоциируются с палехским искусством (миниатюрная мелочность письма, во многом ориентированного на строгановскую традицию, гармоничные пропорции вытянутых фигур с округлыми миловидными лицами и изящными конечностями, сдержанный колорит), фактически оказались нивелированы в его творчестве – черта, в целом характерная для тех иконописцев, которые работали у Пешехоновых. Несомненно, определяющей стала востребованность «пешехоновского» стиля в обществе, еще не готовом к восприятию традиционной иконы. Но не стоит исключать и особенности ментального мышления самих палешан, которые всегда были восприимчивы к новым веяниям: еще в XVIII веке здесь одновременно сосуществовали совершенно разные художественные направления (традиционное и фряжское письмо), а в начале XIX века



Ил. 5. Икона «Покров Богоматери». 1846.
Мастерская И. Я. Горшечникова. Инв. № ЭРЖ-2556.
Государственный Эрмитаж



Ил. 6. Икона «Благодарный князь Александр Невский, преподобный чудотворец Тит и мученик Поликарп», в окладе. Икона: 1879. В. В. Васильев. Оклад: 1879. Фирма П. А. Овчинникова. Инв. № ЭРО-7257. Государственный Эрмитаж

местные мастера переняли стилистику работ иконописцев Сапожниковых.

Творчество Ильи Горшечникова демонстрирует упрощенный вариант «пешехоновского» стиля. Отметим характерную для мастерской Пешехоновых объемную пластику фигур с приближенными к реальности пропорциями, обильное использование цитированного орнамента, иллюзионистическое решение облаков. При этом личное тяготеет к иконописной плоскостности и лишено сложной объемно-пластической моделировки пешехоновских писем. Также упомянем некоторый диссонанс в сочетании открытых цветов: травянисто-зеленого, желтого, малинового, что в целом было типично для периода историзма. Характерной приметой икон Горшечникова становится графленая рамка, окружающая средник, – еще один отголосок тверской иконописной традиции, в целом совершенно не типичный для мастеров Палеха.

Через мастерскую Пешехоновых в 1850-е годы прошли несколько художников, впоследствии получивших академическое образование. Одним из них стал Василий Васильевич Васильев (от рождения носил фамилию Пестряков, которую сменил «из-за солдатчины»⁵⁰), костромич по происхождению, с 1858 года – академик живописи, выполнивший много заказов для петербургских церквей. Его иконы являются прекрасной иллюстрацией «компромиссного» стиля: они следуют древним канонам, но с академической реалистичностью, часто дополнены орнаментами, созданными на основе русско-византийских мотивов⁵¹. Ярким примером подобной церковной живописи является хранящийся в Эрмитаже образ «Благодарный князь Александр Невский, преподобный чудотворец Тит и мученик Поликарп», написанный В. В. Васильевым в 1879 году в связи с третьим покушением на императора Александра II⁵² (ил. 6).

Рассмотренные в статье произведения свидетельствуют о формировании во второй трети XIX века петербургского иконописного стиля, в котором очевидно заимствование отдельных узнаваемых элементов работ мастерской Пешехоновых. Новое художественное направление носило явно компромиссный характер: в нем академическая трактовка формы совмещалась со строгим следованием древним образцам. Главную смысловую нагрузку в художественном решении образа несли орнаменты, скопированные с древних памятников. Несомненным новшеством стало использование сплошного золотого фона – еще один отго-

лосок древней иконописной традиции, который был по-разному воспринят современниками. Широкому распространению этого художественного направления способствовали работа мастерской Пешехоновых по заказам императорской семьи и получение Василием Макариевичем Пешехоновым звания поставщика высочайшего двора. Важную роль в распространении «компромиссного» стиля сыграл свойственный эпохе интерес к древнему национальному наследию и отечественной истории. А также «география» распространения пешехоновских икон, которые украшали не только храмы Российской империи, но также соборы Финляндии, Италии, Японии и других стран.

¹ Красилин М. М. Русская икона XVIII – начала XX вв. // История иконописи. М., 2002. С. 221.

² Аксёнова Г. В. Художник Феодор Солнцев в работе над иконографией просветителей славянских Кирилла и Мефодия. Древнерусская иконография // «В начале было Слово...» : Посвящается 1150-летию моравской миссии святых Кирилла и Мефодия / науч. ред. и сост. И. А. Шалина. М. : СПб., 2013. С. 247–271.

³ Шалина И. А. Роль св. Синода в формировании коллекций Музея христианских древностей Императорской Академии художеств // Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А. В. Рындина. М., 2004. С. 95, 96.

⁴ Там же. С. 96, 97.

⁵ Подробнее см.: Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М., 2019. С. 188–313.

⁶ Маслов К. И. К истории возникновения «русского стиля» церковной живописи // Искусство христианского мира : сборник статей. Вып. 4. М., 2000. С. 210.

⁷ Там же. С. 211; Трифонова А. Н. Деятельность иконописцев Сапожниковых в Новгороде в 1820-е гг. // Новгородский архивный вестник. 2000. № 2. С. 58–70.

⁸ Маслов К. И. О проектах исправления иконописи 1830-х годов // Искусство христианского мира : сборник статей. Вып. 5. М., 2001. С. 292.

⁹ Мнение Юрьевского отца Архимандрита Фотия о писании и продаже икон и надзоре за иконописцами // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древне-русского искусства при Московском публичном музее. М., 1866. С. 132–138.

¹⁰ Там же. С. 134.

¹¹ Там же. С. 135.

Серия картин Александра Коцебу для князя А. Г. Щербатова

Д. В. Любин

Александр Евстафьевич Коцебу (1815–1889) был одним из крупнейших и наиболее признанных в Европе отечественных баталистов XIX века. Его зрелое творчество представлено большими картинами, написанными по заказам Николая I и Александра II, а также баварского короля Максимилиана II. Некоторые из этих работ известны, как, например, «Полтавская баталия», принесшая ее автору золотую медаль Всемирной выставки в Париже в 1867 году, и ряд других. Большой интерес представляют картины Коцебу, созданные в годы обучения в Академии художеств в Санкт-Петербурге (1837–1844). Как и всякие подобные произведения, они свидетельствуют о становлении художника, формировании его творческого метода и совершенствовании мастерства. Вместе с тем благодаря им неожиданно открываются интересные обстоятельства обучения Александра в батальном классе. Небольшие военно-исторические композиции, казалось бы, обычные для академического ученика, оказываются куда большим – значительной, продуманной работой, заслуживающей серьезного внимания.

В 1839 году – на третьем году обучения в Академии – Коцебу приступил к серии картин, повествующих об эпизодах военной жизни известного военачальника, генерала от инфантерии и генерал-адъютанта князя Алексея Григорьевича Щербатова (1776–1848)¹. Работа продолжалась три года: последняя картина написана в 1841 году. Обстоятельства, побудившие художника приступить к созданию серии, точно не известны. Косвенные источники позволяют предположить, что картины были заказаны Щербатовым либо через президента Академии, либо (что менее вероятно) через руководителя батального класса А. И. Зауервейда². Заказ этот не был официальным, докумен-

тальных свидетельств о его условиях – сроках, составе серии, наконец, о вознаграждении – нет. Примечательно, что работа над картинами была частью процесса обучения Коцебу. Одну из них – «Бой под Лёвенбергом 17 (29) августа 1813 года» – он представил на академической выставке 1840 года и получил за нее большую серебряную медаль.

Что же касается князя Щербатова, то идея заказать несколько картин возникла у него, надо думать, в связи с новым этапом его военной карьеры. Находившийся с 1835 года в отставке, 24 апреля 1839 года Алексей Григорьевич был вновь принят в службу и назначен шефом Костромского егерского полка. С этим полком была тесно связана судьба князя. Он лично сформировал его 29 августа 1805 года как Костромской мушкетерский (с 1811 года полк назывался Костромским пехотным), в 1806 году был назначен его шефом и оставался им до 1814 года. Полк входил в состав соединений, которыми командовал Щербатов в эпоху Наполеоновских войн: вначале это была бригада в 18-й пехотной дивизии (1807), затем сама дивизия (1811) и в 1813 году – 6-й пехотный корпус.

Вновь назначенный в 1839 году шефом по-настоящему родной для него части, князь, очевидно, пожелал сделать полку подарок – серию картин, посвященных подвигам костромичей и их шефа. Подтверждение этого предположения содержится в обстоятельной «Истории 19-го пехотного Костромского полка от 1805 по 1900 г.», составленной офицером полка поручиком В. Богдановичем³. В издании воспроизведены три из восьми картин кисти Коцебу, входящих в серию, и указано, что все они являются собственностью полка и находятся в его офицерском собрании⁴. Об одной из картин – «Штурм крепости Рушук» –

¹² Год рождения установлен Ж. Г. Белик по записям в Обывательской книге г. Тверь за 1817 г. *Белик Ж. Г.* Богоматерь «Помощница в родах» новгородской мастерской А. И. Гласковского // *IV Деминские чтения. Отчетная научная конференция Музея имени Андрея Рублева по итогам 2018 года : тезисы докладов.* М., 2019. С. 21.

¹³ Подробнее см.: *Иванникова А. П.* К вопросу о деятельности иконописной мастерской А. И. Глазковского (Гурьева) при Юрьевом монастыре в Новгороде во второй четверти XIX в. // *Новгород и новгородская земля. Искусство и реставрация : материалы IX научно-практической конференции, посвященной 75-летию начала научно-реставрационных работ по восстановлению Новгорода после немецко-фашистской оккупации.* Вып. 9. Великий Новгород, 2023. С. 155–170.

¹⁴ *Некрасов В. И., свящ.* Тверские иконописцы XIX столетия и конца XVIII (Из трудов Тверского областного археологического съезда). Тверь, 1905. С. 12–14.

¹⁵ *Слезкинский А.* Фотий и графиня А. Орлова-Чесменская // *Русская старина.* 1903. Т. 116. Вып. 10. С. 162.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Некрасов В. И., свящ.* Указ. соч. С. 13.

¹⁸ *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М., 2011. С. 54–56.

¹⁹ Инв. № ЭРЖ-2555. Дерево; смешанная техника. Размер: 90,0 × 68,5 × 3,3 см. Поступила в 1959 г. из Государственного музейного фонда.

²⁰ Подробнее см.: *Иванникова А. П.* Указ. соч.

²¹ Инв. № Б-7748-IV. Дерево; смешанная техника. Размер: 89,0 × 71,5 × 2,7 см.

²² АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 К. Д. 148. Опись образам, ризам, книгам и Церковному имуществу Придворного Собора, что в Зимнем Дворце. 1830–1842 г. Л. 81. Несоответствие порядковых номеров на иконах (№ 479 и 480) и в описи (№ 480 и 481) можно объяснить тем, что опись составлялась после переноса икон в Большой собор, вероятнее всего, в конце 1830-х гг.

²³ *Секретарь Л. А.* Монастыри Великого Новгорода и окрестностей. М., 2011. С. 458.

²⁴ Инв. № ЭРЖ-2412. Дерево; темпера. Размер: 40 × 34 см. На нижнем поле авторская надпись: «Написасѧ аѡлг года». Поступила в 1956 г. из Музея истории религии и атеизма Академии наук СССР.

²⁵ *Антонова В. И., Мневa Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 1. М., 1963. № 311. С. 363, 364. Ил. 238.

²⁶ София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России : [каталог]. М., 2000. № 6. С. 52, 53.

²⁷ *Бенчев И.* Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005. С. 83.

²⁸ *Федотова М. А.* К истории Четьих Миней Димитрия Ростовского: рукописные материалы // *Вестник Новосибирского государственного университета.* 2012. Т. 11. Вып. 12. С. 123–133.

²⁹ Петр Карманов. Икона «Собор архангела Михаила». 1847. Невьянск. Свердловский областной краеведческий музей.

³⁰ Церковь Никольская единоверческая, что на Захарьевской улице, известная под именем Миловской // *Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии.* СПб., 1878. Вып. 6. С. 169.

³¹ *Антонов В. В., Кобак А. В.* Святыни Санкт-Петербурга : Энциклопедия христианских храмов. СПб., 2010. С. 394.

³² Церковь Никольская единоверческая, что на Захарьевской улице, известная под именем Миловской. С. 185.

³³ *Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. С. 393.

³⁴ *Сосновцева И. В.* Икона в Петербурге // *Религиозный Петербург.* СПб., 2004. С. 482.

³⁵ *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 47.

³⁶ Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии. СПб., 1883. Вып. 7. С. 47.

³⁷ См.: *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 29.

³⁸ Церковь Никольская единоверческая, что на Захарьевской улице, известная под именем Миловской. С. 162.

³⁹ Известны только две подписные работы Макария Самсоновича Пешехонова: 1849 и 1850 гг. См.: *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 49, 82, 83.

⁴⁰ Там же. С. 52.

⁴¹ Согласно существующим сведениям, иконы, которые выполнялись мастерской В. М. Пешехонова для Валаамского монастыря, не принимались без их исправления художником Барановым. См.: Там же. С. 54, 56.

⁴² Неслучайно интерьеры целого ряда храмов, выполненных по проектам главного проводника этого стиля в архитектуре А. М. Горностаева, получили иконописное оформление именно в мастерской Пешехоновых: например, в Валаамском монастыре, Новой Ладогe, а также ряде петербургских культовых построек. См.: Там же. С. 36, 54.

⁴³ Инв. № ЭРО-7750. Дерево, серебро; темпера, золочение. Размер: 51,5 × 37,5 см. Поступила в 1951 г. из Гохрана.

⁴⁴ *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 58, 59.

⁴⁵ См.: *Бакушинский А. В.* Искусство Палеха. М. ; Л, 1934. С. 254.

⁴⁶ *Колесова О.* Палехские иконописцы XVIII – начала XX века // *Искусствознание.* 2006. № 1. С. 405.

⁴⁷ Городской указатель, или Адресная книга присутственных мест, учебных заведений, врачей, художников и разных предметов торговой и ремесленной промышленности на 1850 год. СПб., 1849. С. 136.

⁴⁸ Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1885. Вып. 10. С. 297.

⁴⁹ Инв. № ЭРЖ-2556. Дерево; темпера. Размер: 31,4 × 26,8 см. Время поступления не известно. Оформлено в 1961 г.

⁵⁰ *Бакушинский А. В.* Указ. соч. С. 254.

⁵¹ Например, икона «Святая царица Александра» (1858; Государственная Третьяковская галерея; инв. № 1811); образ «Равноапостольные Кирилл и Мефодий» (частное собрание).

⁵² Инв. № ЭРО-7257. Дерево, серебро, бриллианты, жемчуг, эмаль; масло, золочение. Размер: 128 × 85 см. Поступила в 1922 г. из Большой церкви Зимнего дворца.

сказано не только, что она находится в собрании полка, но и что она была подарена полку князем Щербатовым⁵. Учитывая, что картина входит в цикл, созданный в течение весьма непродолжительного времени, и принимая во внимание идентичные и по характеру, и по стилю пояснительные надписи на оборотах всех картин, полагаем, что и остальные произведения Коцебу были подарком Алексея Григорьевича своему полку.

Серия состоит по крайней мере из восьми картин. Они имеют горизонтальный формат и почти одинаковые размеры: около 44 сантиметров в высоту и от 60 до 62 – в ширину. В них представлены наиболее значительные события военной жизни князя Щербатова в период с 1806 по 1814 год – время его первого шефства над Костромским полком. Семь из восьми сражений произошли в ходе различных кампаний против Наполеона Бонапарта. Это сражение при Голымыне (1806), капитуляция Данцига (1807), взятие Брест-Литовска (1812), сражения при Кёнигсварте (1813) и Лёвенберге (1813), взятие города Линьи (1814) и сражение при Бриенне (1814). Одна из картин написана на сюжет Русско-турецкой войны 1806–1812 годов. В ней запечатлен штурм крепости Рущук (1810). У этой работы – единственной в серии – есть повторение, возможно авторское. Семь картин (и упомянутое повторение) находятся в собрании Государственного исторического музея, одна – «Бой под Лёвенбергом 17 (29) августа 1813 года» – в собрании Музея-панорамы «Бородинская битва» (все – в Москве)⁶.

Ход работы художника над серией прослеживается по архивным документам и в целом соответствует хронологии изображенных событий. Наиболее ранние сюжеты Коцебу запечатлел в первую очередь, наиболее поздние – после остальных. Художник, очевидно, изначально знал все сюжеты, на которые ему надлежало создавать картины: эпизоды жизни Щербатова планировалось увековечить именно серией. Основным источником для Коцебу должны были послужить воспоминания князя, существовавшие в виде рукописи⁷. Щербатов стал писать мемуары по просьбе военного историка А. И. Михайловского-Данилевского, который использовал их, в частности, в работе над книгой «Описание второй войны императора Александра с Наполеоном» (1846). Она содержит многочисленные указания на «записки» полководца⁸.

Первыми и по хронологии событий, и по времени создания стали две работы «Сражение при

Голымыне» и «Капитуляция Данцига в 1807 году». Обе написаны в 1839 году. Сражение при местечке Голымин произошло 14 (26) декабря 1806 года. В этот день русские под общим командованием генерал-лейтенанта князя Д. В. Голицына успешно противостояли вдвое превосходящим их французским войскам (16 500 – 18 000 против 38 000 человек)⁹.

Во время этого сражения произошел эпизод, который лег в основу сюжета первой картины «щербатовской» серии. На левом фланге войск Голицына находился Костромской мушкетерский полк, не имевший еще боевого опыта. С приданными ему четырьмя орудиями полк занял лес впереди левого крыла русских войск, чуть позднее выйдя на поляну, где удобнее было обороняться. Голицын усилил костромичей Днепровским пехотным полком, одним батальоном таврических гренадер, а также двумя эскадронами псковских драгун. В середине дня, в тот момент, когда Щербатов выводил свой отряд из леса на открытое место, стрелки из дивизии генерала Ж. Дежардена (бригада генерала Лефранка) открыли плотный огонь по русским. Первое столкновение с неприятелем произвело на необстрелянных людей ошеломляющее впечатление: полк побежал¹⁰.

В полковой истории этот эпизод описан так: «Замешательство быстро передалось по рядам, и через минуту и хвост, и голова колонны, охваченные страхом, потеряли порядок и безобразною толпою ринулись назад... Все потерялось. Знаменщики забыли в руках своих святыни и, поддаваясь общей панике, не отставали от других»¹¹. В этот момент князь Щербатов спешился, выхватил у одного из знаменщиков знамя и устремился к тому месту, где он намеревался выстроить полк для обороны. Остановив бегство, он расставил свои батальоны и приданные ему войска. «Устыдясь мгновенного смятения, костромцы дрались весь день как львы», – писал Михайловский-Данилевский¹². Встретив французов огнем артиллерии, Щербатов остановил бригаду Лефранка, и бой «перешел в перестрелку»¹³. За сражение при Голымыне князь был награжден орденом Святого Георгия 4-й степени¹⁴.

В картине Коцебу изобразил наиболее драматический момент, когда князь, спешившись – казак держит под уздцы его лошадь, – останавливает бегущий полк (ил. 1). Щербатов представлен в центре, со знаменем в одной руке и шпагой в другой. Первые шеренги солдат уже следуют за своим шефом. Отступающие, изображенные в ле-



Ил. 1. А. Е. Коцебу. Сражение при Голымыне. 1839. Инв. № И 1 1471. Государственный исторический музей

вой части картины, оборачиваются и вот-вот развернутся и примкнут к товарищам. Огонь французских стрелков наносит урон костромичам¹⁵. На переднем плане офицер принимает знамя из рук раненого знаменщика, убитый солдат лежит в снегу почти у ног Щербатова, убитый барабанщик – поодаль. Позади, на небольшой возвышенности, виден Голымин. Из редкого леса справа показываются стрелки бригады Лефранка в синих мундирах. На обороте картины есть надпись: «Ген: майор кн. Щербатов, командуя левым флангом, видя отряд свой расстроенный неприятелем и отступающий в беспорядке, берет знамя и устремляется (?) с ним вперед, и так восстанавливает порядок в полках, которые, последуя за ним, отражают неприятеля».

В этом раннем произведении Коцебу уже вполне состоятелен в сочинении пусть еще довольно простой, но ясной и уравновешенной композиции, в изображении группы динамично движущихся подчиненных Щербатова, в выразительном образе главного героя, в хорошо напи-

санном зимнем пейзаже, в достаточно проработанном дальнем плане. По возможности художник пытается быть точным и в деталях, известных ему лишь из записок князя, в принципе верно показав местность, где происходили действия Костромского полка. В изображении же сражающихся Коцебу допустил несколько ошибок. Более всего их – в облике русских¹⁶. Самая досадная ошибка связана со знаменами: верно показав их бело-зеленую расцветку, как и у всех полков Литовской инспекции, Коцебу перепутал цвета: крест должен быть светло-зеленым, углы – белыми¹⁷. Кроме того, четыре батальонных знамени даже в условиях беспорядочного отступления вряд ли могли оказаться друг рядом с другом – при движении полка их разделяло много десятков метров. Хотя сам Щербатов в мемуарах описал эпизод именно так, и художник точно следует его словам. Говоря об облике противника, нужно заметить, что и стрелки Лефранка показаны скорее символично, чем достоверно, как и убитый французский пехотинец на переднем плане, уткнувшийся лицом в снег.

Названные неточности следует признать вполне естественными для ученика Академии, делавшего первые шаги в области батальной живописи. Судить за них Коцебу, упрекать его в недостаточном старании или небрежности не совсем справедливо: в распоряжении молодого художника находилось куда меньше документальных сведений о том, как выглядели чины русской армии в то время, чем, например, у современного исследователя. Задачу во всех подробностях изучить обмундирование, снаряжение и вооружение русской пехоты в 1806 году Коцебу, конечно, никто не ставил, и художник при написании картины опирается на более знакомые ему позднейшие их образцы. Всем этим также обусловлена известная «приблизительность» облика изображенных военных. Стоит сказать, что схожие погрешности будут встречаться в картинах Коцебу и в дальнейшем. Они ни в коем случае не снижают общего впечатления от произведений, но заслуживают внимания.

Для большей выразительности картины художник несколько приукрасил события. Гренадеры Костромского полка, особенно те, что следуют за своим шефом навстречу противнику, совсем не похожи на необстрелянных молодых солдат: это бывалые люди, бестрепетно идущие в бой. Такой вид подчиненных князя добавляет картине героического настроения. Мундир главного героя символично украшает крест ордена Святого Георгия 4-й степени, полученный им за это сражение.

Второй сюжет, связанный с подвигами Щербатова, воспроизводит события, произошедшие вскоре после Голыминского дела, – в Данциге в 1807 году. Крупный морской порт на Балтике – Данциг – имел стратегическое значение и для Наполеона, и для русско-прусских войск. Для того чтобы укрепить силы прусского гарнизона¹⁸, которым командовал военный губернатор генерал от кавалерии граф Ф. А. фон Калкройт, к оборонявшимся были направлены русские войска числом 4800 человек под командованием Щербатова. Эти три гарнизонных батальона и три полка донских казаков были нужны, по словам князя, «не столько для подкрепления гарнизона, сколько для восстановления духа пруссаков, которые видели почти все свои крепости падшими перед французами без надлежащей защиты»¹⁹.

Прусский король Фридрих Вильгельм III назначил Щербатова вторым военным губернатором Данцига и повелел графу Калкройту во всем иметь с ним общие решения. В день прибытия русских,

17 марта 1807 года, началась осада крепости. Она продолжалась более двух месяцев. Французы изолировали Данциг от внешнего мира, попытки деблокады не увенчались успехом. Среди солдат Калкройта было много уроженцев прусской Польши, которые часто дезертировали и переходили на сторону французов. Силы гарнизона таяли, подошли к концу припасы и порох. Французское командование предложило прусско-русским войскам почетную капитуляцию. Гарнизон мог выйти с оружием и даже частью артиллерии, со всеми воинскими почестями, но с условием: не сражаться против французов в течение года и одного дня. 24 мая 1807 года крепость капитулировала. В надписи на оборотной стороне картины подробно изложен этот сюжет²⁰.

Коцебу воспроизвел не эпизод обороны Данцига, а сцену, произошедшую во время подписания капитуляции, когда князь Щербатов наотрез отказался исполнять требования Наполеона. Обстоятельства складывались следующим образом. Зная о двух военных губернаторах Данцига – прусском и русском, Наполеон потребовал, чтобы капитуляцию подписали оба. Щербатов постарался избежать сей участи, но безуспешно. 24 мая 1807 года, оформив сдачу вместе с Калкройтом и комендантом крепости престарелым генерал-майором К. Ф. фон Гамбергером, князь сообщил французскому генералу Друэ д'Эрлону, что хоть он и подписал капитуляцию, подчинившись обстоятельствам, но что касается себя лично, то на требование не воевать с французами в течение года и одного дня должен получить указания от самого императора Александра I. Для этого Щербатов просил выдать паспорт на проезд своему адъютанту, который привез бы ответ. До того момента князь готов был оставаться в плену²¹.

Именно этот эпизод и показан в картине (ил. 2). В большой просторной комнате за столом – прусское и французское командование. На столе – документы о капитуляции, на стене – карта обороны Данцига. О портретной точности изображения присутствующих говорить не приходится, поэтому назовем тех, кто несомненно находился в комнате во время подписания капитуляции. С прусской стороны это были генералы Калкройт и Гамбергер, с французской – генерал Друэ д'Эрлон: именно он, начальник штаба 10-го армейского корпуса маршала Ф. Ж. Лефевра, принял капитуляцию гарнизона. Помимо них за столом и вокруг него Коцебу показал еще нескольких французских офицеров, принадлежащих к разным родам войск. Всеоб-



Ил. 2. А. Е. Коцебу. Капитуляция Данцига в 1807 году. 1839. Инв. № И I 1457. Государственный исторический музей

щее внимание приковано к князю Щербатову, заявляющему о том, что он лично не может принять требования не воевать против Наполеона. Князь изображен в мундире своего подшефного Костромского полка (полк не участвовал в обороне города) с орденом Святого Георгия 4-й степени. В проеме двери виден верховой гусар, беседующий с пехотинцем, – вероятно, адъютант русского генерала, которому должны выдать пропуск на проезд в русскую ставку в Тильзит. Французский генерал – судя по воспоминаниям Щербатова, это должен быть Друэ д'Эрлон – пытается убедить князя в том, что почетная капитуляция в сложившихся условиях не наносит ущерба его чести. Тот остается непреклонен.

Что же произошло после событий, которые запечатлел Коцебу? На следующий день адъютант князя получил паспорт и выехал к русскому государю. Некоторое время Щербатов оставался в Данциге, но вскоре французское командование предложило ему покинуть город и либо выехать во Францию как военнопленному, либо ожидать

рескрипта Александра I в Дрездене. Князь избрал второй вариант. Он провел в саксонской столице два месяца, рассеивая скуку «прогулками по прелестным окрестностям дрезденским»²². Повеления Александра I он так и не получил, ибо, покидая Данциг, разминувшись со своим возвращавшимся адъютантом. Тот вез ответ императора, который разрешил Щербатову принять на себя условия капитуляции и просил прибыть в Тильзит.

После сражения при Фридланде и заключения Тильзитского мира Алексей Григорьевич в дни, когда император французов пребывал в Дрездене, испросил у него аудиенции и получил дозволение выехать в Россию. По пути в Санкт-Петербург князь повстречался в Мемеле с прусским королем, который наградил его орденом Красного орла²³. Русской награды Щербатов не получил, поскольку находился со своим отрядом отдельно от армии и не был включен в реляции. Некоторым утешением князю служило общественное мнение (которым он, по собственным словам, очень дорожил): история его отказа подчиниться

требованиям французов обрела широкую известность, и в Санкт-Петербурге его еще долго называли «Данцигским».

Следующий эпизод военной жизни Щербатова, запечатленный Коцебу, связан с действиями на другом театре – в Турции, с провальным штурмом крепости Рушук, во время которого князь получил тяжелое ранение. Штурм Рушука (ныне Русе, Болгария) был важным эпизодом кампании 1810 года. Ему предшествовала неудача, постигшая главнокомандующего русскими войсками Н. М. Каменского под другой турецкой крепостью – Шумлой, которой не удалось овладеть приступом. Тогда Каменский, стремясь, по словам Щербатова, «загладить неудачу или ошибку свою быстрым завладением крепости Рушука»²⁴, направил к ней значительные силы в помощь корпусу генерал-лейтенанта А. П. Засса, уже обложившего укрепления. Накануне прибытия Каменского Засс предпринял попытку овладеть одним из бастионов, но потерпел неудачу. Сильный турецкий гарнизон активно сопротивлялся, тревожа русских вылазками.

Каменский с войсками прибыл к Рушуку 9 июля 1810 года. Стремясь утратить противника, он «подвел свои войска... парадно, с музыкой. Но угроза не удалась, и турки спокойно отказались от сдачи»²⁵. Каменский перегруппировал войска и отдал приказ непрерывно бомбардировать крепость. Несмотря на повреждения, наносимые русской артиллерией, гарнизон не помышлял о сдаче и по ночам устранял последствия дневных обстрелов. «Избалованный счастьем, главнокомандующий 33 лет от роду, пылкий и самоуверенный»²⁶, Каменский не обладал большим запасом терпения. Невзирая на возражения некоторых генералов, он приказал готовиться к штурму и назначил его на 18 июля. Были заготовлены лестницы, достаточно высокие для того, чтобы взобраться из рва на вал (ночью два офицера промерили глубину рва). Однако начался дождь, заставивший главнокомандующего отложить приступ. Непогода продолжалась несколько дней, и за это время турки, для которых приготовления русских были очевидны, углубили ров – высота заготовленных заранее лестниц теперь была недостаточной.

В половину четвертого ночи 22 июля, разделенные на три колонны, войска пошли на штурм. Солдаты получили приказ идти налегке – без ранцев, тесаков и в шапочках. В самом начале штурма из-за облаков вышла луна, ярко осветив происходящее и лишив войска Каменского возможно-

сти атаковать скрытно. По спустившимся в ров противник открыл сильный огонь. Первыми пали офицеры. Немногих охотников, кто кое-как сумел взобраться по коротким лестницам на крепостной вал, турки штыками сбрасывали вниз. Те, кто спустился в город, не получили поддержки и погибли. А. Н. Петров упоминает, что «под валом было устроено множество галерей, выходящих в ров, по которым и двинулись массы янычар, отчаянно ударив на скопившиеся во рву наши войска»²⁷. Атакующие несли большие потери. «Турки поражали войско наше чем только могли – ружейным огнем, белым оружием, бревнами, камнями; взбиравшихся на верх и облежавших вал таскали к себе железными крючьями и обезглавливали»²⁸.

К главнокомандующему поступила просьба отвести войска: неприятель оказался слишком хорошо готов к отражению штурма (что, впрочем, было очевидно и до начала атаки). Генерал-майор граф Я. К. Сиверс, атаковавший в центре, доложил, что «держаться более во рву бесполезно, а овладеть валом невозможно»²⁹. Такие же просьбы следовали от других начальников колонн. Каменский приказал не прекращать атаки и бросить в бой все имевшиеся резервы³⁰. Прибытие подкрепления позволило русским занять центральную часть вала, но лишь ненадолго³¹. Не доверяя докладам начальников колонн, Каменский отправил было к войскам своего адъютанта, но в это самое время турки стали спускаться в ров, и те русские, кто еще оставался там, побежали назад. Только тогда командующий приказал отступить. Участник штурма позднее писал о том, что вылазки части турецкого гарнизона было бы достаточно для полного разгрома русских. К счастью, ее не последовало.

Во время ожесточенного штурма, продолжавшегося четыре с половиной часа, русские войска понесли тяжелейшие потери. Выбыли из строя большинство генералов и офицеров, управлявших штурмовыми колоннами. Один генерал, 78 офицеров и более 3000 нижних чинов убиты. Два генерала, 261 офицер и 4000 нижних чинов ранены тяжело, еще один генерал, 24 офицера и 1077 нижних чинов получили легкие ранения – общая потеря составила 8515 человек³², то есть почти половину из 17 300 пехотинцев и 2600 кавалеристов, назначенных Каменским для штурма.

В воспоминаниях участников штурма подверглись резкой критике действия командующего, напрасно назначившего атаку на недостаточно ослабленную осадой крепость с сильным гарнизо-

ном³³. Каменский же видел причину неудачи лишь в отсутствии должной храбрости нижних чинов своих войск. Об этом он написал и в донесении императору Александру I, и в приказе по корпусу³⁴. Это мнение категорически оспорили офицеры-участники штурма, в том числе А. И. Красовский и П. И. Эссен, впоследствии – генералы от инфантерии. Император утешил командующего: «Нельзя ожидать, что в войне столь обширной... не было иногда неудач»³⁵ – и направил в подкрепление свежую дивизию. Спустя месяц Каменский разгромил турок в сражении при Батине, после чего осажденный Рушук сдался.

В ходе неудачного штурма 22 июля 1810 года генерал-майор князь Щербатов находился на левом фланге, в составе пятой колонны. Общее командование ею осуществлял генерал-лейтенант Уваров, отряд Щербатова – Костромской и Вятский полки – шел впереди, отряд генерал-майора А. Н. Бахметева находился в резерве. Изначально именно Бахметев должен был со своими войсками³⁶ следовать первым, но Алексей Григорьевич (как он позднее вспоминал) уговорил товарища уступить ему свое место. Не стремлением отличиться была вызвана эта просьба, а желанием погибнуть в бою, владевшим тогда князем. Дело в том, что незадолго до того он потерял почти всех родных: в течение трех месяцев один за другим умерли его молодая жена, носившая их ребенка, затем отец и вскорости – мать. «Одиночество мое сделалось нестерпимо; любимые мои прогулки были по кладбищам. Брат и сестра жили в Москве – но все было уже не то. Между тем начались военные действия за Дунаем, война загорелась сильно, я решился ехать к армии не для того, чтоб искать славы, но надеялся найти конец моим мучениям... конец несносной для меня жизни»³⁷.

Князю почти удалось задуманное. В самом начале штурма он, шедший впереди своих двух полков, был ранен пулей навывлет в грудь у левого плеча. Вырезали пулю в спине. Об этом повествует историческая надпись на обороте картины: «Штурм креп. Рушука 1810 года. Ген: майор кн: Щербатов, командуя одной из передовых колонн, получает рану пулей в грудь на вылет при самом спуске в ров». Генерал-майор Бахметев, после этого возглавивший отряд, также вскоре был тяжело ранен – характерный пример того, как русские войска в ту ночь стремительно теряли своих командиров и, соответственно, управление: как писал Михайловский-Данилевский, «от огромной убыли начальников разрушалась необходимая

связь действий»³⁸. На следующий день Щербатов отправился на лечение в Бухарест.

Через шесть недель, когда рана его затянулась, он с разрешения главнокомандующего выехал в Силистрию, где находились остатки его Костромского полка. Там Щербатов обнаружил, что от полка уцелело всего около ста человек. Остальные или погибли, или находились в лазаретах – результат штурма Рушука и последствий болезней, распространившихся в тех местах. В полку осталось после штурма лишь четыре офицера и полковой командир подполковник И. Г. Гейденрейх, который был ранен. Согласно полковой истории, при штурме костромичи потеряли 879 человек – 83 % личного состава³⁹. Князь испросил разрешения отправить полк в тыл, чтобы его сохранить и привести в порядок, и перешел в Хотин. Вскоре, после сражения под Батиным, было заключено перемирие с Портой. В капитулировавшем Рушуке были освобождены из плена два обер-офицера и 16 нижних чинов Костромского полка, считавшиеся убитыми при штурме. Князь Щербатов спустя некоторое время после рушукского дела возглавил 18-ю пехотную дивизию (17 сентября 1810 года). В составе дивизии находился и его Костромской пехотный полк.

В картине «Сцена из Русско-турецкой войны 1806–1812 годов. Взятие крепости Рушук» Коцебу показал начальный этап штурма (ил. 3). Под ярким светом луны идет ожесточенная атака турецкой крепости, разбивающаяся о не менее упорное сопротивление. Основная масса русских уже во рве, под обстрелом турок. Лезущих по лестницам (отчетливо видно, что их высота недостаточна) на стену противник встречает огнем, раненые и убитые падают вниз. Солдаты вытаскивают из огня раненых товарищей. В левой части изображен Щербатов, которому оказывают помощь. Справа на переднем плане – барабанщик. Коцебу внимателен к деталям. Это относится и к изображению обстоятельств штурма в целом, и к некоторым частным моментам – например, русские солдаты запечатлены почти так, как они шли в ту ночь в атаку: без ранцев и тесаков. Старательный художник ошибся в изображении головных уборов. Стремясь показать русских в облегченных головных уборах, Коцебу представил их в фуражках, а должен был – в «шапочках», как и сказано в приказе Каменского⁴⁰.

В завершении рассказа об этой картине следует отметить, что ее современное название – «Сцена из Русско-турецкой войны 1806–



Ил. 3. А. Е. Коцебу. Сцена из Русско-турецкой войны 1806–1812 годов. Взятие крепости Рушук. 1839–1841. Инв. № И I 1625. Государственный исторический музей

1812 годов. Взятие крепости Рушук» – требует уточнения. Как уже было сказано, крепость не была взята войсками Каменского той ночью. Изображен именно штурм Рушука, притом штурм неудачный, обошедшийся русским войскам, и в их числе Костромскому полку и его шефу Щербатову, очень дорого. В «Краткой истории 19-го пехотного Костромского полка с 1805 по 1900 г.» эта работа Коцебу воспроизведена и подписана точно в соответствии с показанными в ней событиями: «Штурм кр.[епости] Рушука 22 июля 1810 г.». Она, как и остальные картины серии, очевидно, создана в 1839–1841 годах⁴¹. Скорее всего, одновременно или вскоре после этого было написано ее повторение. Оно также находится в собрании Государственного исторического музея, имеет точно такие же размеры и с осторожностью приписывается Коцебу⁴².

Следующая по хронологии картина серии – «Взятие Брест-Литовска в 1812 году» (ил. 4). Коцебу написал ее в 1840 году. Она отреставрирована и сдублирована на новый холст⁴³. На оборотной стороне помещена надпись, переведенная в про-

цессе реставрации с авторского холста: «Взятие гор. Брест-Литовскаго 1812 года. Ген. Майор Кн. Щербатов, узнав, что город слабо занят, поспешает с одной конницею своего отряда, чтоб внезапно овладеть городом, с рассветом врывается в оный, прогоняет саксонский отряд, из которого несколько побито, взят в плен ротмистр и 40 улан». В левом нижнем углу – монограмма художника «АК».

Запечатленные Коцебу события произошли 13 (25) июля 1812 года. В начале Отечественной войны генерал-майор Щербатов командовал 18-й пехотной дивизией⁴⁴, входившей в состав корпуса генерала от инфантерии С. М. Каменского 1-го Третьей резервной обсервационной армии генерала от кавалерии А. П. Тормасова. Армия Тормасова находилась на Волыни и служила защитой от действий Австрийской империи. Командующему армией изначально предписывалось или отступить к Киеву (если против него окажется значительно более сильный противник), или атаковать правый фланг главных сил Наполеона, действовавших против Багратиона. В течение первых



Ил. 4. А. Е. Коцебу. Взятие Брест-Литовска в 1812 году. 1840. Инв. № И I 1135. Государственный исторический музей

дней войны Тормасов ожидал, как будут развиваться события. 1 июля из Дрисского лагеря ему передали повеление Александра I: выдвинуться вперед и решительно действовать во фланг и в тыл неприятелю.

Выполняя приказ, Тормасов принял решение выбить неприятельские отряды из Бреста, Кобрина, Янова и Пинска. Против него был направлен 7-й армейский корпус Великой армии под командованием генерала Ж. Л. Ренье. В состав корпуса входили саксонские войска. Для занятия Брест-Литовска и Кобрин неприятель отправил четыре батальона пехоты, три эскадрона кавалерии и восемь орудий – всего около 3000 человек под командованием генерал-майора Кленгеля⁴⁵. Тормасов послал к Бресту два отряда: один под командованием генерал-майора графа К. О. де Ламберта (возглавлявшего кавалерийский корпус Третьей армии), второй – князя Щербатова. Оба отряда должны были разными дорогами подойти к городу и 13 июля совместно ударить по неприятелю, а затем двигаться на соединение с остальной армией к Кобрину, который был следующей целью Торма-

сова. В отряде Щербатова было шесть батальонов пехоты из 18-й пехотной дивизии, восемь эскадронов Татарского уланского полка и полк казаков (по сведениям, приведенным М. И. Богдановичем, это был Евпаторийский конно-татарский полк), а также 12 пушек (у Богдановича 24 – легкой 34-й роты и конной 11-й роты)⁴⁶.

Брест-Литовск был взят практически без боя. В воспоминаниях князя этот эпизод описан весьма кратко⁴⁷. Щербатов сообщил, что 12 июня он узнал, что «австрийцы, занимавшие город Брест-Литовск, оный оставили, а на место их прибыла туда саксонская конница в весьма малом числе». Князь принял решение не дожидаясь, пока к неприятелю подоспеет подкрепление, «немедленно атаковать город сей». Оставив пехоту, он с кавалерийской бригадой полковника Кнорринга и двумя орудиями конной артиллерии направился к Бресту. Малочисленность сотоварищей подтвердил пленный из саксонского патруля, встреченного и рассеянного отрядом Щербатова за несколько верст от города. «Ускорив марш, кавалерия моя в три часа утра, на самом рассвете, ворвалась в город, сбив

передовые пикеты; в бою сем довольно было побито, в плен взят ротмистр, начальник сего отряда, и сорок улан, остальные спаслись бегством – тем начались военные действия незабвенной кампании 1812 года», – завершил рассказ о взятии Брест-Литовска Щербатов. Михайловский-Данилевский, использовавший записки князя в своих трудах, также составил описание этого эпизода⁴⁸. Схожим образом изложены действия отряда князя и у Богдановича⁴⁹.

Одновременно другие отряды, посланные Тормасовым, освободили Пинск и Янов, и 15 июля русские войска с разных сторон подошли к Кобрину: Щербатов и Ламберт от Бреста, сам Тормасов – от Дивина. После ожесточенного боя русские вернули Кобрин. В плен попала большая часть саксонской бригады – более 2300 офицеров и нижних чинов, включая командовавшего ими генерала Г. Х. фон Кленгеля, были взяты орудия и четыре знамени. Успех при Кобрине – первая виктория русских в ходе Отечественной войны – был обеспечен слаженными действиями отрядов Тормасова⁵⁰ и их победами в предыдущие дни.

В своей картине Коцебу изобразил вступление войск Щербатова в Брест-Литовск 13 (25) июля 1812 года. Князь представлен в центре на переднем плане. Победитель на красивом белом коне вступает в город во главе своих войск. Образ Щербатова занимает центральное положение в картине, однако не доминирует в ней. Коцебу гармонично объединил его фигуру с происходящим вокруг действием. Рядом с командиром русского отряда несколько офицеров, позади – густая масса конницы, подступающая к городу по дороге и спускающаяся с окрестных холмов. Судя по униформе и цвету флюгеров, это Татарские уланы – единственный уланский полк в составе армии Тормасова⁵¹. В левом углу картины изображены чины армейской конной артиллерии (судя по расписанию войск в отряде Щербатова, это 11-я рота конной артиллерии) с орудием. Возле городских ворот – трубач-улан и несколько казаков. Один из них атакует двух вражеских солдат, несущих получившего ранение офицера. Солдат поднял руку, показывая, что занят спасением раненого и не окажет сопротивления. Скорее всего, перед нами караул, сметенный внезапно появившимися казаками. Схватка была стремительной. Возле будки лежит один убитый, на земле – брошенные карабин и шляпа, у солдата, держащего ноги раненого офицера, в ножнах нет сабли. Шлагбаум поднят, путь в город открыт. В отдалении, на го-

родском валу, заметна группа отступающих пеших военных: по всей вероятности, это саксонцы, стремящиеся укрыться в городских улицах⁵². Примечательно, что Коцебу не показал в своей картине тех самых саксонских уланов, которых пленил отряд Щербатова⁵³. Исходя из состава корпуса Ренье, это были уланы из полка принца Клеменса в красно-зеленых мундирах.

Сцена вступления русского отряда в Брест-Литовск изображена на фоне безмятежной природы, и вид высокого голубого неба, наполненного розовато-желтым светом восходящего солнца, создает едва ли не умиротворенное ощущение. Можно представить, как выглядела бы эта картина, если бы в ней не были показаны эскадроны русских улан со Щербатовым во главе и застигнутый врасплох неприятель: мирное сонное утро, несколько позевывающих солдат в карауле у городских ворот – типичная военно-бытовая сценка, которых так много писали в XIX веке.

Новая картина, «Бой под Лёвенбергом 17 (29) августа 1813 года» (1840), посвящена боевому столкновению Заграничного похода 1813 года (ил. 5). Оно состоялось в один день с битвой при Кульме, но на другом театре военных действий – в Силезии, где действовала Силезская армия союзных войск под командованием Г. Л. Блюхера. За три дня до того, 14 (26) августа, Блюхер с русскими и прусскими войсками в упорном бою на реке Кацбах одержал победу над французской армией маршала Макдональда. Это поражение оказалось для французов не менее болезненным, чем неудача Вандама при Кульме⁵⁴.

Спустя три дня после битвы на реке Кацбах произошло еще одно боевое столкновение, которое и послужило темой для картины Коцебу. Макдональд еще до главного сражения планировал атаковать Блюхера и отправил для этого в тыл Силезской армии одну дивизию под командованием генерала Ж. П. Пюто⁵⁵. Узнав о проигранном сражении, Пюто стал отступать и дошел со своей дивизией до реки Бобер, находившейся в нескольких километрах от места главной битвы. Он «тщетно покушался навести мост на бурной, разлившейся реке» и «решился обороняться до крайности»⁵⁶ на высотах близ городка Лёвенберг. Преследовавший разбитого противника генерал А. Ф. Ланжерон неожиданно обнаружил французскую дивизию и приказал атаковать ее. Атаку повел 6-й пехотный корпус генерал-лейтенанта Щербатова при поддержке войск генерал-майора А. Я. Рудзевича. «Князь Щербатов поставил сперва батарею



Ил. 5. А. Е. Коцебу. Бой под Лёвенбергом 17 (29) августа 1813 года. 1840. Инв. № Ж-129. Музей-панорама «Бородинская битва»

во фланг французов, и выждав действие артиллерии, ударил в штыки... Смятые со всех сторон, французы бросались в Бобер; другие притаились по берегу, в оврагах, под деревьями, на деревьях. Невозможность дальнейшего сопротивления побудила Пюто сдаться, причем взято 3500 человек и 16-ть пушек. Во время дела отбито 28-м егерским полком 2 знамени», – писал Михайловский-Данилевский⁵⁷. За эту победу Щербатов был награжден орденом Святого Александра Невского.

Коцебу не ставил себе цель изобразить само сражение и представил в картине его финальный эпизод: момент сдачи генерала Пюто в плен⁵⁸. Небо рассеялось, и солнечный свет теплыми пятнами падает на землю, по которой еще кое-где скользят тени от последних дождевых облаков. Действие происходит на берегу реки Бобер, которую не удалось перейти французам. На заднем плане виден разрушенный мост. Слева, на противоположном берегу, – городок Лёвенберг, в правой части – холмы, на которых пытался закрепиться Пюто. Бой завершен. На противоположном берегу еще можно видеть, как кто-то из французов,

кому удалось переплыть реку, сопротивляется переправившимся русским, но это лишь эпизод, последний всплеск остывающей борьбы. К реке спускается новая колонна русских: сопротивление обречено.

Главная сцена представлена на переднем плане картины. Справа, на берегу, князь Щербатов с офицерами и группой казаков, чьи многочисленные пики передают впечатление подступающей густой массы войск, которая срезана краем холста. В самой же группе движение очень сдержанно, а фигура князя и вовсе напоминает монумент. Спокойно сидя на лошади, Щербатов принимает доклад русского офицера о пленении Пюто. Сам генерал, изображенный в центре картины, «возглавляет» группу персонажей, расположенную в левой ее части. Позади Пюто можно видеть плененных французов, а также представителей разных частей русской армии: конных – казака с пикою, башкира в красной меховой шапке, офицера, и пехотинцев, среди которых два солдата с французскими знаменами – это егеря 28-го егерского полка, отбившего в сражении двух

орлов⁵⁹. Группа, расположенная на картине слева, поднимается к Щербатову от реки. Ее энергичное движение завершается в нескольких шагах от русского генерала. Пюто останавливает коня; люди, идущие за ним, сбиваются в плотную группу.

Приветствуя победителя, французский генерал снимает шляпу, слегка наклонив голову. Этот жест – основной смысловой акцент в картине⁶⁰. Коцебу подошел к сюжету весьма изящно, уйдя от прямолинейного и помпезного триумфального изображения: в центральной части картины главной оказывается фигура побежденного противника, а не победителя князя Щербатова. Думается, эта работа могла бы быть названа не «Бой под Лёвенбергом», а «Сдача в плен генерала Пюто после сражения при Лёвенберге». Это кажется тем более справедливым, что самого боя, как уже говорилось, художник не показал.

Пюто, как и положено, изображен несколько ниже своего победителя: встречающий его Щербатов находится на небольшом пригорке. Основные смысловые акценты в картине расставлены почти с математической выверенностью и задают спокойный, мерный ритм композиции. Фигура русского военачальника помещена на равном расстоянии от ее правого края и от фигуры Пюто. На том же расстоянии, но уже позади Пюто Коцебу изобразил трофейные французские знамена, которые несут егеря 28-го полка. Чтобы избежать ощущения статичности, художник наполнил отдельные сцены подчеркнуто энергичным движением. Справа и слева русские офицеры указывают направление движения своим подчиненным; казак, замыкающий группу пленных, поднимается от реки галопом, на другом ее берегу продолжают локальные стычки, да и пика казака, что изображен между Щербатовым и Пюто, резкой и темной линией перерезает гладь успокоившейся реки. Благодаря этим элементам в картине сохраняется ощущение недавней битвы, в воздухе еще витает напряжение. Отметив достоинства этой работы, нельзя не обратить внимание и на некоторые неточности в изображении униформы, а также знамен⁶¹.

Картина была показана на академической выставке 1840 года – единственная из всей «щербатовской» серии – и отмечена большой серебряной медалью⁶². 27 сентября в журнале Совета⁶³ зафиксировано: «Записать в журнал настоящего собрания имени учеников, удостоившихся за представленные работы награды серебряными медалями. Первого достоинства... по живописи

баталической: Александр Коцебу за картину, изображающую сражение при Лёвенберге»⁶⁴.

Следующий эпизод военной жизни князя Щербатова, нашедший отражение в творчестве Коцебу, – сражение при Кёнигсварте 7 (19) мая 1813 года (ил. 6). Картина «Батальная сцена. Сражение при Кёнигсварте» написана в 1839 году⁶⁵. Кёнигсварта, небольшое селение в Саксонии, находится неподалеку от города Баутцен. Напомним, что после неудачи в бою при Лютцене основные силы русско-прусской армии отступили к Дрездену, а вскоре, оставив саксонскую столицу, ушли за Эльбу и далее – за Шпрее и заняли новую позицию у Баутцена. Подход корпуса М. Б. Барклая-де-Толли и резервов усилили союзников, и было решено дать новое сражение Наполеону. Накануне дела при Баутцене произошло крупное столкновение при Кёнигсварте и Вейсиге. При Кёнигсварте русские разбили итальянскую дивизию генерала Пейри, которую Наполеон отправил, чтобы открыть сообщение с шедшим с берлинского направления Неем, а при Вейсиге пруссаки генерала Йорка в течение всего дня доблестно противостояли постепенно подходившим войскам самого маршала.

Сюжет картины Коцебу связан с действиями русских войск. В полночь 7 (19) мая русские и пруссаки под общим командованием Барклая-де-Толли выступили навстречу корпусу генерала Лористона, о подходе которого поступили сообщения от партизан. На тот момент еще было неизвестно, что силы Лористона – это лишь передовые войска подходившей армии Нея. У Барклая-де-Толли было 13 000 человек своего корпуса, 5000 гренадер и 5700 пруссаков Йорка. Русские – колонна Ланжерона – двинулись по левому берегу Шпрее, колонна Йорка – по правому. В час дня авангард получил сведения о том, что под Кёнигсвартой находится дивизия генерала Пейри, и Барклай-де-Толли принял решение атаковать ее. Егеря 22-го полка оттеснили итальянцев к селению, а затем войска князя Щербатова атаковали их со стороны дороги, ведущей к Баутцену, и после боя на улицах Кёнигсварты вытеснили и рассеяли по округе, захватив орудия и много пленных. За победу князь был награжден алмазными знаками ордена Святой Анны 1-й степени и произведен в генерал-лейтенанты⁶⁶. Вскоре после сражения, на дневке, состоялась встреча Щербатова с Александром I, а также с прусским королем Фридрихом Вильгельмом III. Российский император «с блестящими похвалами» благодарил князя за службу,



Ил. 6. А. Е. Коцебу. Батальная сцена. Сражение при Кёнигсварте. 1839. Инв. № И 1409. Государственный исторический музей

а союзный монарх приветствовал Алексея Григорьевича «как старого знакомого»⁶⁷.

В воспоминаниях Щербатов писал, что, получив приказ атаковать противника, он двинул дивизию по широкой дороге, проходившей через лес, что простирался почти до самого города. Выступив из леса, русские рассеяли передовой отряд итальянцев, захватили две пушки и по ровному открытому полю «в густых колоннах, стройно и быстро» двинулись к Кёнигсварте. Пейри выстроил было дивизию перед городом, однако она «несмотря на сильный пушечный и ружейный огонь ее, мгновенно была сбита и в беспорядке побежала в город». Князь вспоминал: «...за ними ворвались и мои передовые полки; там неприятель упорно защищался, но штыки мои скоро его вытеснили; резерв, стоящий за городом, также не устоял от них, и все сие разбитое войско нашло только спасение в близ находящемся лесу... И так я с пятью только полками моей 18-й дивизии (шестой оставил я в резерве для прикрытия фланга), имея в деле не более 2500 человек, имел счастье совершенно разбить неприятеля, состоящего из 7000

(это я достоверно узнал из захваченных бумаг, представленных мною начальству)...»⁶⁸ Сетую на отсутствие у него кавалерии, с помощью которой можно было бы увеличить число пленных, Щербатов свидетельствует о двух плененных генералах, двух десятках офицеров и более тысячи неприятельских солдат. Обстоятельства этой атаки изложены также в трудах Михайловского-Данилевского⁶⁹ и Богдановича⁷⁰. О беспечности итальянцев, не обустроивших позицию и не готовых к бою, красочно повествует автор полковой истории Костромского полка⁷¹.

Сюжет картины связан с одним из эпизодов сражения, а именно – с тем, как в ходе атаки 18-й дивизии на итальянцев князь Щербатов при помощи одних лишь своих адъютантов захватил неприятельское орудие. Этот частный момент не нашел отражения ни в трудах историков, ни в воспоминаниях Алексея Григорьевича. Он описан в «Краткой истории 19-го пехотного Костромского полка с 1805 по 1900 г.»: «Неприятельское орудие было атаковано лично князем Щербатовым и его адъютантами. Не имея прикрытия и будучи

защищаемо только прислугой, оно было забрано последними и затем передано подбежавшим ротам»⁷². Содержание сюжета воспроизводит и надпись на обороте картины⁷³.

Коцебу изобразил момент захвата неприятельского орудия, уже взятого на передок⁷⁴ и вызвавшегося с поля боя. Адъютант вместе с уланом – ординарцем князя – сражаются с орудийной прислугой, в то время как другой адъютант поражает выстрелом из пистолета служащего армейского артиллерийского обоза. Один из итальянцев развернулся к Щербатову. Схватка, надо сказать, идет ожесточенная – о безвольной сдаче орудия речи нет, к тому же изначально артиллеристов было пятеро против четверых русских. На заднем плане справа видны колонны русских, слева показаны отстреливающиеся и отступающие чины дивизии Пейри. Коцебу – в полном соответствии с ходом сражения – изобразил его финальную фазу, когда уже преследовали разбежавшихся итальянцев, выбитых из Кёнигсварты: селение, объятые огнем и дымом, виднеется в правой части картины. Рассматривая это произведение, нельзя не отметить стремление Коцебу показать эпизод сражения объемнее, динамичнее, чем в других работах 1839 года, однако лишь последние две композиции из «щербатовской» серии демонстрируют по-настоящему более зрелое искусство молодого баталиста.

Эти две картины повествуют об эпизодах кампании 1814 года, когда боевые действия велись уже на территории Франции. Внимание Коцебу сосредоточено на взятии города Линьи-ан-Барруа и сражении при Ла-Ротьер. Оба эти события произошли в начале кампании, в январе 1814 года, в ходе наступления союзных армий.

Князь Щербатов в то время командовал 6-м пехотным корпусом, входившим в состав Силезской армии генерал-фельдмаршала Блюхера⁷⁵. Перейдя в новогоднюю ночь через Рейн, Блюхер двинулся вглубь Франции. Уже 2 (14) января отряд принца Бирона Курляндского овладел городом Нанси – столицей Лотарингии. Спустя три дня в Нанси вступил Блюхер и сообщил об этом первом значительном успехе новой кампании императору Александру I. Развивая наступление, Блюхер двинулся к реке Маас и взял город Туль, в котором оставался небольшой французский гарнизон. Вслед за этим авангард корпуса генерала от инфантерии Ф. В. фон дер Остен-Сакена – 6-й пехотный корпус князя Щербатова и легкая кавалерия генерал-лейтенанта С. Н. Ланского⁷⁶ – переправился через Маас, взял город Линьи-ан-Барруа и затем

направился к городу Бар-ле-Дюк, но вследствие серьезного сопротивления французов 12 (24) января повернул к Сен-Дизье.

Сюжет картины Коцебу – взятие войсками Щербатова 11 (23) января 1814 года Линьи-ан-Барруа, который и в воспоминаниях князя, и в русской исторической литературе XIX века называется Линьи (ил. 7). Подойдя к городу, Щербатов столкнулся с сопротивлением арьергарда французского корпуса маршала Виктора. Князь атаковал. «Чтобы не дать неприятелю времени собраться, он приказал штурмовать Линьи: полкам Псковскому и Софийскому по большой дороге, а двум егерским с правой стороны. Артиллерия с выгодных мест громила город, куда французы сбегались из окрестностей. Наши пехотные полки ворвались на площадь, ударили в штыки и обратили неприятеля в бегство», – писал Михайловский-Данилевский⁷⁷.

Князь Щербатов в своих воспоминаниях более точно назвал находившиеся в его распоряжении войска, а также оставил более подробное описание взятия города. «10 января 1814 года был я отделен от корпуса генерала Сакена с 6-м моим корпусом, к которому присоединилась бригада гусар, три полка казаков и прусский кавалерийский отряд; мне назначено было идти от главного корпуса через города Линьи, Бар-ле-Дюк, Сен-Дизье и соединиться потом с генералом Сакеном при реке Об... Узнавши, что французы находятся в городе Линьи, я сделал нужные распоряжения к наступлению, пошел сам при авангарде... я приказал тотчас атаковать отряд, расположенный впереди города, артиллерия моя расстроила его, а пехота ударила в штыки и вместе с бегущим неприятелем ворвалась в город, сбила с площади городской устроенную на ней колонну пехоты и совершенно очистила город от неприятеля»⁷⁸.

Описание взятия Линьи Щербатов дополнил интересным фактом: князь освободил несколько сот пленных испанцев, содержащихся в городе. Старшим у них был генерал Сото-Майор (так у Щербатова). Освобожденные из плена выразили желание сражаться с Наполеоном. В Нанси, куда, очевидно, Щербатов препроводил испанцев, Блюхер сформировал из них четыре роты, вооружил, и Сото-Майор возглавил это подразделение, влившееся в состав союзных войск. Об этом примечательном случае писали и К. А. Фарнхаген фон Энсе в книге «Жизнь Блюхера, князя Вальштадтского»⁷⁹, вышедшей вскоре после смерти фельдмаршала, и Богданович в «Истории войны



Ил. 7. А. Е. Коцебу. Взятие города Линьи. 1841.
Инв. № И I 1455. Государственный исторический музей

1814 года...»⁸⁰ (притом оба ошибочно указали, Богданович вслед за фон Энсе, что уроженцы Пиренейского полуострова были освобождены в Нанси – воспоминания князя Щербатова позволили прояснить этот эпизод). О дальнейшей судьбе этого небольшого отряда нам не известно.

Историческая надпись на обороте картины гласит: «Взятие города Линьи 1814 года 11 генваря. Французы в числе около 13 т. под командою маршала Виктора (Duc de Belune) занимали окрестности и самый город, имея авангард впереди оного. Ген: лейт. кн: Щербатов отряженный от Шлезской армии с его 6-м пех: корпусом и частью кавалерии, опрокинув авангард, и видя неприятеля... (одно слово неразборчиво. – Д. Л.) стекающегося спешно из окрестностей в город, быстро атакует оный и тем предупреждает соединение всех сил. После жаркого сражения перед городом и в улицах город занят. В плен взято 150 человек и освобождены испанские пленные с их генералом, тут содержащиеся».

В картине, написанной в 1841 году, Коцебу представил стремительную атаку войск Щербато-

ва при Линьи. Город еще не взят. Перед окружающей его стеной идет схватка с французами – это место окутывают густые клубы порохового дыма, одновременно русская пехота вступает в городские ворота. Справа ее поддерживают гусары⁸¹. В левой части картины показана группа казаков, готовящихся к атаке⁸². В центре художник поместил своего главного героя. Щербатов изображен верхом на красивой арабской лошади светло-серой масти. В образе князя можно усмотреть легкую лесть художника, который не только выделяет генерала среди многочисленных персонажей, но и будто бы уподобляет его самому Наполеону, во многих картинах запечатленному на арабском жеребце.

Образ Щербатова – образ полководца в стихии войны. Князь руководит взятием французского города: повинуюсь его приказам, колонна пехоты атакует справа, кавалерия выстраивается слева. Отдавая приказ кавалерийскому офицеру, Щербатов сдержанным жестом направляет шпагу в сторону Линьи. Позади князя – два его адъютанта и ординарец-гусар. Среди всех картин серии

лишь во «Взятии Брест-Литовска», произведении с близким сюжетом, образ Щербатова имеет схожую подчеркнута торжественную трактовку. Важную роль в картине играет пейзаж – едва ли не впервые в творчестве Коцебу. Невзирая на кипящий у стен бой, городок Линьи-ан-Барруа с его башенками и домами выглядит по-мирному уютно на фоне гор, а тона зимнего французского неба в облаках, меняющиеся от ярко-синего до светло-сиреневого и теплого серого, придают батальной сцене неожиданно поэтические нотки. Спустя много лет художник, уже маститый, столь же поэтично станет показывать итальянские селения и альпийские перевалы в произведениях, посвященных походам А. В. Суворова.

Последняя по хронологии отображенных событий картина из «щербатовской» серии в настоящее время имеет название «Бриеннское сражение 1814 года» (ил. 8). Дата ее создания в учетных документах Государственного исторического музея не указана, но, скорее всего, эта работа написана не позже 1841 года. Вернее было бы называть эту картину «Сражение при Ла-Ротьер», поскольку показано именно это событие. Здесь, тем не менее, нет ошибки. Дело в том, что в русской мемуарной и военно-исторической литературе XIX века сражение при Ла-Ротьер нередко называется сражением при Бриенне с уточнением даты – 20 января по старому стилю – в отличие от предыдущего, состоявшегося под этим городом 17 января. Именно так – «Бриеннское сражение» – названа соответствующая глава и в воспоминаниях князя Щербатова, которым следовал Коцебу.

Ла-Ротьер – небольшая деревенька, расположенная менее чем в двухстах километрах от столицы Франции и в семи – от города Бриенн-ле-Шато, где 17 (29) января 1814 года потерпел неудачу и едва не попал в плен Блюхер. После этого Силезская армия отступила на Траннские высоты, где соединилась с Богемской армией фельдмаршала К. Ф. Шварценберга. Затем, по настоянию Александра I, французам было дано новое сражение при Ла-Ротьер. Оно принесло союзникам победу.

Сражение это состоялось 20 января (1 февраля) 1814 года. Союзными войсками командовал Блюхер. Имея почти трехкратное превосходство и в людях, и в артиллерии, союзники повели атаку полукругом с нескольких направлений. Деревня Ла-Ротьер находилась в центре неприятельской позиции, и ее атаковали русские корпуса: 11-й пехотный генерала Ливена, 6-й пехотный генерала Щербатова и 9-й пехотный генерала Олсуфье-

ва 1-го, а также кавалерия 2-й гусарской дивизии и 2-й драгунской дивизии и прусские партизаны принца Бирона Курляндского. В начале сражения Ла-Ротьер атаковала 2-я гусарская дивизия под командованием генерал-лейтенанта И. В. Васильчикова. Французская конница отразила эту атаку, русские отступили. В этот момент начальник артиллерии войск Остен-Сакена генерал А. П. Никитин, доукомплектовав артиллерийские запряжки дополнительными лошадьми, чтобы быстро преодолеть раскисшую от непогоды местность, вывез 36 пушек далеко вперед, на расстояние километра от Ла-Ротьер, и открыл огонь по неприятелю. Французская кавалерия генерала Нансути, видя, что русские орудия не имеют должного прикрытия, атаковала. Никитин, однако, подпустив противника на триста саженей, открыл по нему огонь ядрами и картечью. Французы понесли тяжелые потери и отступили, русские же пехота и кавалерия, наступая вдоль дороги, ведущей от Транна, к тому времени достигли позиции своих артиллеристов. Пошел густой снег, совершенно скрывший неприятеля из вида, и на некоторое время пушки смолкли...

Около трех часов пополудни начался штурм Ла-Ротьер, которая была ключом позиции Наполеона. Русские полки шли в атаку с развернутыми знаменами, барабанным боем и музыкой. Днепровский пехотный полк, находившийся в голове колонны князя Щербатова, наступал с песней. Корпус Ливена двигался на саму деревню, корпус Щербатова – немного правее, на самый центр неприятельской позиции, который защищала большая батарея из 28 (по другим источникам из 24) орудий. Чтобы не замедлить атаку перестрелкой, Щербатов свернул цепи стрелков и при поддержке кавалерии сразу повел штыковую атаку. В Ла-Ротьер французы держались стойко и пока успешно отражали атаки русской пехоты. По приказу Барклая-де-Толли из второго эшелона на помощь Ливену и Щербатову (полки его корпуса имели в составе всего по одному батальону) прибыли пять полков grenадер из 2-й grenадерской дивизии И. Ф. Паскевича. Гусарам Ланского и драгунам Панчулидзева (они двигались правее пехоты Щербатова) удалось отбросить французскую конницу, прикрывавшую орудия, зайти в тыл противнику и вместе с частями 6-го корпуса овладеть большой батареей. В этой атаке особенно отличились Мариупольский гусарский полк и Курляндский драгунский. После этого одна из дивизий Щербатова – 7-я – осталась на батарее, а другая, 18-я, а также



Ил. 8. А. Е. Коцебу. Бриеннское сражение 1814 года. До 1841. Инв. № И 1 1445. Государственный исторический музей

9-й корпус, 2-я grenадерская дивизия и бригада австрийских войск развернулись на помощь корпусу графа Ливена и вместе с его полками вновь атаковали Ла-Ротьер. После упорнейшего боя, к семи часам вечера, деревня была взята, однако спустя два часа атакована французами. Наполеон ввел в бой за центр своей позиции Молодую гвардию, и гвардейские тиральеры прорвались до деревенской церкви. Тогда Паскевич контратаковал grenадерами Астраханского и Малороссийского полков и вместе с пехотой русского 9-го корпуса и австрийцами вновь вернул Ла-Ротьер. После этого Наполеон, понимая, что отбить деревню не представляется возможным, приказал генералу Друо сжечь ее огнем артиллерии и тем прикрыть отступление своих войск. Русские и австрийцы оставили пылающую Ла-Ротьер.

Победа в сражении принадлежала союзникам. В течение этого дня французы были вытеснены со всех своих позиций, кроме Дьенвиля на правом фланге (отсюда они отступили уже почти ночью). Потери оказались сопоставимы – около 6000 человек с обеих сторон⁸³, но для союзных

армий, гораздо более многочисленных, они были не столь чувствительны, как для Наполеона. Поражение, нанесенное Наполеону на территории Франции, чрезвычайно высоко оценил император Александр I – и инициатор сражения, и его свидетель: «„Что после этой победы скажут в Париже?“, заметил государь, уезжая с поля сражения на ночлег в Бар-сюр-Об»⁸⁴. Щедрые награды получили русские генералы, снискавшие славу на поле боя: на Остен-Сакена император возложил собственные знаки ордена Святого Андрея Первозванного, Васильчиков и Щербатов были награждены орденом Святого Георгия 2-й степени⁸⁵, Ливен – орденом Святого Александра Невского, а Барклай-де-Толли, командовавший резервом, – золотой шпагой с алмазами и лаврами. Несколько русских полков, среди них и полки корпуса князя Щербатова, получили коллективные награды⁸⁶. Для награждения нижних чинов в полки было распределено некоторое количество знаков отличия Военного ордена.

Картина, написанная Коцебу на сюжет сражения при Ла-Ротьер, изображает атаку войск

6-го пехотного корпуса и кавалерии на 24-пушечную батарею французов. На оборотной стороне – историческая надпись, раскрывающая суть сюжета: «Бриэнское сражение 1814 генваря 20. Ген: лейтенант кн: Щербатов с 6-м пех: корпусом атакует главную батарею и обще с кавалериею под командою ген: адъютанта Васильчикова сбивает французов с позиции, овладев батареею, и тем решается сражение, в котором находился сам Наполеон. В плен взято более 5 т. и 80 пушек, а одним 6-м корпусом – более 30. Под к: Щербатовым ранена лошадь картечью. За сие сражение к: Щербатов награжден орд: Св. Георгия 2го класса».

Принципиально картина схожа со «Взятием города Линьи». Коцебу использовал ту же композиционную схему: на переднем плане в центре изображен главный герой – князь Щербатов, рядом с ним группа офицеров и казак, а слева и справа навстречу сражению густой массой движется пехота и кавалерия. Князь меняет лошадь: вместо своей раненой садится на лошадь ординарца. Об этом эпизоде, произошедшем в тот момент, когда войска 6-го корпуса и кавалерия атаковали большую французскую батарею, сохранилась запись в воспоминаниях Щербатова: «Колонна моя, приблизясь к неприятелю, пошла на штыки, невзирая на осыпающие ее картечи, которые ранили мою лошадь в голову, а как заводной вблизи не случилось, я сел на гусарскую из-под ординарца»⁸⁷. Ординарец-гусар изображен рядом, он расстегивает подпругу, чтобы снять седло с убитой лошади командира. В «Истории 19-го пехотного Костромского полка...» в подписи под воспроизведением картины указано, что князь взял казачью лошадь: «Сражение при Ла-Ротьеры 20 января 1814 г. 6-й корпус атакует 24-х пушечную батарею. Потеряв убитую лошадь, князь Щербатов садится на казачью» – однако это не так. Судя по цвету ментика гусара, по цветам вальтрапа его лошади, ординарец генерала служил в гусарском Александрийском полку. Один из эскадронов этого полка изображен в правой части картины. На гусарах черные ментики с белыми шнурами и белой опушкой, надетые по-зимнему в рукава. Офицера, ведущего эскадрон, отличают изображения двуглавых орлов на ташке и на лядунке. Александрийский полк входил в состав 2-й гусарской дивизии генерала Ланского. Художник немного преждевременно показал штандарт александрийцев с георгиевской лентой. Георгиевский штандарт полк получил позднее, за отличие в войне с Турцией 1828 года, а за сражение при Бриенн-ле-Шато, состоявшееся

за три дня до Ла-Ротьер, был награжден серебряными трубами. Принадлежность пехоты, одетой в шинели, к какому-либо полку 6-го корпуса определить не удалось.

Рядом со Щербатовым изображены офицеры. Один из них состоит в Ахтырском гусарском полку: он представлен в коричневом с золотыми шнурами ментике и фуражке. Другой, с золотым аксельбантом, – адъютант. Судя по шитью на воротнике (пусть и показанному весьма условно) и андреевским звездам, украшающим чушки и вальтрап, он из гвардии и, возможно, прибыл к Щербатову от Барклая-де-Толли, командовавшего резервом. Наполовину скрыт его фигурой еще один офицер. Коцебу старательно проработал и задний план картины, изобразив по центру большую французскую батарею, слева – деревню Ла-Ротьер и атакующие ее пехотные колонны корпуса графа Ливена.

Эта картина завершила серию, созданную для князя Щербатова. Работа над ней стала для Коцебу прекрасной возможностью развить свои навыки баталиста. Картины убедительно демонстрируют, как художник переходил от довольно простых композиций к более сложным, с течением времени исправляя недостатки своей кисти в изображении людей, лошадей, как росло его понимание значения пейзажа. Повествования о сражениях становятся содержательнее от картины к картине. Очевидно стремление художника показать представителей разных частей, участвовавших в боевых действиях, объединив их в общей сцене. Такой подход будет характерен и для позднейшего творчества Коцебу. Далеко не во всех картинах на переднем плане изображена собственно схватка. Как правило, она показана в отдалении, так что зритель имеет возможность скорее внимательно рассмотреть идущие в битву войска, которыми предводительствует главный герой серии, чем насладиться горячей стихией боя. У переднего края Коцебу обычно живописно размещает убитых и раненых – традиционный «баталический» стаффаж, тут и там лежат детали обмундирования, оружие и т. д. Некоторые картины весьма схожи по характеру – например «Взятие Брест-Литовска» и «Бой под Лёвенбергом»: ни в одной, ни в другой собственно боевые действия не показаны ни вблизи, ни вдали, но Коцебу достиг своей главной цели и убедительно представил Щербатова победителем. Близки по замыслу и по композиции «Взятие города Линьи» и «Сражение при Ла-Ротьер».

Для молодого баталиста создание серии стало большим успехом. Неофициальный заказ А. Г. Щербатова принес ему известность. Сам князь, очевидно, был очень доволен результатом, поскольку в последующие годы Коцебу написал еще несколько картин по заказам частных лиц. Как и в случае с произведениями из «щербатовской» серии, некоторые из них засчитывались ему в качестве учебных работ – это две картины, принесшие художнику малую (1843) и большую (1844) золотые медали. Как показали исследования, обе они были заказаны семьей покойного графа К. Ф. Толя, а их сюжеты связаны с яркими эпизодами военной службы прославленного генерала – сражением при Кулевче в 1829 году и взятием Варшавы в 1831 году⁸⁸. Чуть ранее, в 1842 году, Коцебу написал большую картину для еще одного видного военачальника – генерала И. Н. Скобелева, в то время коменданта Петропавловской крепости, известного также своими литературными трудами, которые он публиковал в столичных журналах под псевдонимом «Русский инвалид». Картина повествует о сражении при Реймсе в 1814 году, создана вне программы, но была показана на академической выставке⁸⁹. Ныне она хранится в собрании Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника⁹⁰. «Сражение при Кулевче» и «Взятие Варшавы» в 1892 году были приобретены по высочайшему повелению для Зимнего дворца у графини Толь, помещены в залах батальных картин, а спустя некоторое время после революции выданы из Эрмитажа. Их местонахождение неизвестно.

Таким образом, с 1839 года и до окончания Академии деятельность Коцебу носила характер, не совсем обычный для рядового ученика. Был ли это единичный случай, обусловленный умениями молодого художника? Можем ли мы говорить о существовании некоей в той или иной степени распространенной практики работы подопечных профессора А. И. Зауервейда над подобными заказами? Ответы на эти вопросы должны дать дальнейшие исследования, поскольку подобные случаи не находили отражения в документах Совета Академии художеств и сведения о них обнаруживаются эпизодически и в целом случайно в архивах, инвентарных книгах музеев, а также публикациях того времени. Так или иначе, «щербатовская» серия – несомненно, примечательный эпизод в истории академического батального класса и в раннем творчестве А. Е. Коцебу.

¹ В конце жизни князь был московским военным генерал-губернатором. В 1843 г. он временно исправлял эту должность в связи с болезнью Д. В. Голицына, а с апреля 1844 г. был утвержден в ней и оставался главой Москвы почти до самой смерти в 1848 г.

² Автор посвященной Коцебу статьи в «Русском художественном листке» отметил: «Будучи еще учеником Академии, он написал уже для князя Щербатова... целый ряд картин, изображавших эпизоды из... военной жизни» (А. Е. Коцебу // Русский художественный листок. 1858. № 10. С. 4). Судя по отсутствию документов в академическом архиве, заказ мог поступить в виде предложения, вероятнее всего устного, от самого князя Щербатова, и его должен был исполнить кто-либо из способных учеников батального класса. Коцебу, хоть и проучился в Академии к тому времени лишь два года, уже был отмечен императором и награжден малой серебряной медалью и был вполне готов к такой работе.

³ Богданович В. Краткая история 19-го пехотного Костромского полка с 1805 по 1900 г. Житомир, 1900.

⁴ Там же. С. 298.

⁵ Там же. С. 286.

⁶ Автор хотел бы искренне поблагодарить коллег, чье внимание и доброе отношение позволили провести исследование картин «щербатовской» серии: главного хранителя отдела изобразительного искусства Государственного исторического музея Е. М. Букрееву, хранителя фонда живописи Государственного исторического музея Н. М. Аринич, заместителя директора музея-панорамы «Бородинская битва» В. В. Павленко, доктора искусствоведения О. В. Шереметьева, научного сотрудника Государственного Эрмитажа П. В. Суслова.

⁷ Относительно недавно эти записки изданы отдельной книгой: Щербатов А. Г. Мои воспоминания / вступ. ст. и коммент. О. И. Киянской, подготовка текста А. А. Ширяевой. СПб., 2006.

⁸ На рукописные «Записки» князя ссылался в 1900 г. и автор полковой истории Костромского полка В. Богданович: Богданович В. Указ. соч. С. 288.

⁹ В распоряжении Голицына, командовавшего 4-й дивизией, находились его полки – Костромской мушкетерский, Орденский кирасирский и Псковский драгунский, – 18 орудий. Накануне сражения к ним присоединились «отделившиеся от своих дивизий» Днепровский мушкетерский, Таврический гренадерский, Малороссийский кирасирский полки, а также два эскадрона Сумских гусар. Отступая перед французами, опасаясь окружения, 14 декабря Голицын прибыл в Голымин. Здесь его отряд, измотанный ночным маршем по раскисшим дорогам, оставивший половину артиллерии, пополнили два полка из 7-й дивизии Д. С. Дохтурова: Московский мушкетерский и Московский драгунский. С этими силами Голицын в течение всего дня держал оборону от наступавших войск маршалов Ожеро, Даву, а затем и Сульта, с корпусом которого к Голымину прибыл сам император французов. Успешные действия русских войск во многом были обеспечены подавляющим превосходством в артиллерии, неожиданным подходом подкреплений в середине дня. Тем не менее к вечеру стало ясно, что долее держаться нет возможности: к французам подходили свежие силы – пусть и не столь скоро из-за пришедших в совершенную негодность дорог, и Голицын отступил. Его войска провели весь день в жарком бою, который утих лишь к десяти часам вечера, и, оставив Голымин, избежали участи быть раздавленными превосходящими силами противника назавтра. Отрезать путь отступления Голицыну в наступившей темноте французы не смогли.

- ¹⁰ Сам князь вспоминал о событиях того дня: «Надобно заметить, что полк мой состоял весь из молодых солдат, не бывавших еще в делах, так же ни один штаб- и обер-офицер, подобно мне, войны еще не видал... Страх, подобно электризму, мгновенно перешел от головы до конца колонны, полк мой... смешался. Видя постыдное отступление сей расстроенной толпы, я подсказал к бегущим передовым знаменам моего полка, соскочил с лошади, взял одно знамя, побежал с ним до того места, где надлежало выстроить отряд, все прочие знамена моего полка немедленно последовали за мною, а за ними и расстроенные мои батальоны, дойдя с ними до линии построения, я приказал адъютантам расставить знамена на батальонные дистанции, а людям примыкать к оным по принадлежности, что и было немедленно исполнено, прочие полки тотчас последовали за моим и чрез то мгновение беспорядок был исправлен; сим было доказано, что не трусость, но неопытность людей была причиною минутного замешательства, я почел себя счастливым, что в первом моем деле мне удалось предохранить себя и войско, мне вверенное, от стыда. Сим моим движением неприятель был остановлен до ночи...» (*Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 46, 47).
- ¹¹ *Богданович В.* Указ. соч. С. 26, 27.
- ¹² *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание второй войны императора Александра с Наполеоном в 1806 и 1807 годах. СПб., 1846. С. 119.
- ¹³ *Шиканов В. Н.* Первая польская кампания, 1806–1807. М., 2002. С. 66.
- ¹⁴ Отметим, что в своих мемуарах Щербатов пишет, что оно произошло в январе 1807 г. Это неточно: первые боевые действия Костромского полка и его шефа против наполеоновских войск состоялись 14 (26) декабря 1806 г.
- ¹⁵ В сражении при Голымыне Костромской полк потерял убитыми одного офицера и 37 нижних чинов, ранеными 12 офицеров и 134 нижних чина. 194 человека пропали без вести. Во французский плен попал подпрапорщик Преславский (*Богданович В.* Указ. соч. С. 28, 29).
- ¹⁶ Художник верно изобразил мундиры чинов Костромского полка – с зелеными воротниками и обшлагами (неточно передан мундир барабанщика: крылья должны быть зеленого, а не красного цвета – красный цвет имели барабанщики в гвардейских полках, а галун – чисто белым), но в целом и униформа, и снаряжение показаны на более позднее время, примерно на 1810–1811 гг. Так, головным убором в армейской пехоте того времени (1806) служила высокая суконная шапка почти цилиндрической формы у гренадер – с высоким широким султаном, которых художник не изобразил. Только в 1807 г., то есть вскоре после представленного в картине сражения, эти шапки были заменены киверами из черной кожи, которые в 1812 г. получают «развал», и именно такие кивера показал Коцебу в картине. Этишкет, украшающий головные уборы нижних чинов Костромского полка, был введен только в 1809 г. У гренадера, подхватывающего раненого знаменщика, этишкет закинут за репеек: именно так позднее делали на походе (но не в бою), чтобы украшение не мешало. Красные репейки стали обозначать принадлежность изображенных к гренадерскому взводу гренадерской роты первого батальона с 1811 г., а в день сражения при Голымыне они были иными и по цвету (у гренадер – белая со светло-зеленым центром), и по форме, трехогневая гренада появилась на киверах армейских гренадер только после 1807 г. (до этого должна быть кокарда из черно-оранжевой ленты и маленькая гренадка под ней). Фуражка с козырьком, прикрывающая голову А. Г. Щербатова, была введена только в 1811 г. (тогда же для нижних чинов ввели беско-

- зырку, и именно такой головной убор предпочитали на походе и офицеры). Коцебу неточно изобразил погоны нижних чинов – верно по цвету, но шифровки с обозначением номера дивизии на них быть не должно – она появится позже, а погоны князя, обшитые галуном, показаны верно. Не совсем достоверно передана прическа солдат – косы, укороченные вскоре после вступления Александра I на трон, с 1807 г. были упразднены. Ошибочно изображена обувь: при Голымыне это должны быть высокие сапоги, так как зимние панталоны с пришивными кожаными крагами, представленные Коцебу, введены только в 1807 г. Неточности касаются и изображения снаряжения: состоявшая на вооружении пехоты шпала с тесачным клинком носилась в 1806 г. еще на поясной портупее, а не на тесачной перевязи, нижние чины имели иные ранцы – не прямоугольной, а цилиндрической формы, из черной кожи, надевавшиеся через одно плечо (рядовые и унтер-офицеры носили их по-разному), патронная сума, которую видно у заряжающего ружье солдата на втором плане, должна иметь бляху с двуглавым орлом, а у гренадер – четыре гренадки по углам, Коцебу же показал крышку сумы гладкой. Наконец, ружья, которыми вооружены нижние чины, должны быть образца 1798 г., а представлены – 1809 г.
- ¹⁷ *Звегинцов В. В.* Знамена и штандарты русской армии XVI в. – 1914 г. и морские флаги. Париж, 1964. С. 37, 38.
- ¹⁸ Численность его по разным источникам составляла от 15 000 до 17 000 человек.
- ¹⁹ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 50.
- ²⁰ Надпись гласит: «Капитуляция кр: Данцига. 1807 год. Креп: Данциг после двухмесячной осады и 30-тидневного бомбардирования, истощив все средства к защите, принуждена была сдаться на капитуляцию. Осаждающая армия состояла из 50 т., а гарнизон в начале осады 17 т. (при сдаче же не более 8 т.). Русских было 3 гарнизонных батальона и 3 казачьих полка. Ген: майон кн: Щербатов командовал ими и был назначен от короля прусского вторым военным губернатором. Прусский ген: от кавалерии граф Калкрейт был главнокомандующим. Кн: Щербатов исключает себя из условий: не служить против французов один год и оащается в виде пленного в надежде быть раменьянным».
- ²¹ «Мне казалось несносным, – вспоминал позднее князь, – видеть имя мое в капитуляции. Слово сие было ново для русских. Мы брали крепости, но никогда в новейшие времена не бывали в осадах. Я решился, чего бы ни стоило, избавить по крайней мере себя одного от исполнения условий» (*Михайловский-Данилевский А. И.* Описание второй войны императора Александра с Наполеоном в 1806 и 1807 годах. С. 288, 289).
- ²² *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 59.
- ²³ Такой же орден получил за оборону Данцига комендант фон Гамбергер, а фон Калкройт был произведен в генерал-фельдмаршалы и по указанию Александра I награжден орденом Святого Андрея Первозванного.
- ²⁴ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 68.
- ²⁵ *Богданович В.* Указ. соч. С. 51, 52.
- ²⁶ *Петров А. Н.* Война России с Турцией 1806–1812 гг. Т. 3. СПб., 1887. С. 100.
- ²⁷ Там же. С. 104.
- ²⁸ *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание Турецкой войны в царствование императора Александра, с 1806 до 1812 года. Ч. 2. СПб., 1843. С. 61.
- ²⁹ *Петров А. Н.* Указ. соч. С. 104, 105.
- ³⁰ В ходе этих атак четыремя пулями был убит граф Сиверс, призывавший остановить штурм.
- ³¹ А. Н. Петров пишет об этой фазе штурма: «Турки обратили сюда главные усилия своих войск. Одни устремились на вал, другие по галереям в ров, поражая стоявшие там

- на лестницах, так сказать, со связанными руками, наши войска. Картина была страшная. Те части войск, которые не успели спуститься в ров, видя его наполненный трупами товарищей, залегли на эскарпе, не решаясь идти далее, и терпели сильные потери от стоявшего на валу неприятеля. В это время к главнокомандующему прибыл, посланный генералом Зассом, майор Красовский с донесением, что на правом фланге атаки держаться долее нет возможности, и что половина людей уже выбыла из строя, а остальные терпят страшные потери во рву и на валу. Поэтому Засс спрашивал: „не угодно ли будет возвратить с атакованных пунктов оставшихся еще живыми людей“. – „Я уверен, отвечал гр. Каменский, что в числе лежащих на валу большая часть здоровых и не раненых. Они испугались и не хотят броситься в крепость“. – „Я сам был на валу и отвечаю, что там нет ни одного живого“, сказал Красовский» (*Петров А. Н.* Указ. соч. С. 105).
- ³² *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание Турецкой войны в царствование императора Александра... Ч. 2. С. 63.
- ³³ Князь Щербатов писал: «Сия ужасная и бесполезная потеря людей тем более чувствительна, что не было основательных причин прекратить начатую формальную осаду, переменить верное на неверное, предоставив случайной удаче и грубой силе то, что можно было приобрести искусством с некоторым терпением. По важности сего предприятия следовало главнокомандующему созвать военный совет, и, вероятно, нашлись бы твердые и опытные начальники, которые отсоветовали бы ему ставить на карту участь 8 тысяч людей и успех целой кампании, но самолюбие и непопозволительная самонадеянность графа Каменского не позволяла ему принимать ничьих советов, он ослеплен был быстрым и более счастливым, нежели на отличных достоинствах основанном возвышением на степень главнокомандующего. После сей неудачи не оставалось ему ничего другого, как содержать крепость в тесной блокаде» (*Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 69).
- ³⁴ Слова приказа главнокомандующего приводит А. И. Михайловский-Данилевский: «Воины Рушукского корпуса! Вы сами виноваты в сей неудаче и в большой потере товарищей ваших. Некоторые из вас поступали храбро, большую же часть обуял страх. Вы не сдержали данного мне слова, не слушались наставлений, которые я вам давал, и за то наказаны значительною потерею. Начальники ваши, генералы, штаб- и обер-офицеры, показывали вам собою пример, идя впереди вас. Все, что есть опасного в штурме, вы превозмогли, дошли до самого верха, но далее не смели идти...» (*Михайловский-Данилевский А. И.* Описание Турецкой войны в царствование императора Александра... Ч. 2. С. 64).
- ³⁵ Там же. С. 68.
- ³⁶ Под командой Бахметева находились Сибирский гренадерский и 28-й егерский полки, батальон Волинского уланского и 200 казаков (Там же. С. 57).
- ³⁷ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 67, 68.
- ³⁸ *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание Турецкой войны в царствование императора Александра... Ч. 2. С. 60.
- ³⁹ Потери Костромского полка составили: генералов – один, штаб-офицеров – три из четырех, обер-офицеров – 26 из 30, унтер-офицеров – 48 из 64, музыкантов – 16 из 36 и строевых – 785 из 926 (*Богданович В.* Указ. соч. С. 55). Судя по тому, что в Силистрии Щербатов обнаружил лишь не более сотни человек своего полка, из оставшихся в живых после штурма около половины унесли болезни.
- ⁴⁰ Шапочка – это фуражная шапка в форме колпака с кисточкой. Такие шапки, шившиеся из старых мундиров, были частью обмундирования нижних чинов в русской

- армии до 1811 г., когда на смену им пришли фуражки без козырька (у офицеров – с козырьком).
- ⁴¹ Подтверждение этому находим в примечании № 79 к «Краткой истории 19-го пехотного Костромского полка...». В нем о «Штурме крепости Рушук» сказано следующее: «По картине, имеющейся в офицерском собрании полка, подаренной полку князем Щербатовым» (*Богданович В.* Указ. соч. С. 286). Таким образом, выявлено и бытование этой работы в середине – второй половине XIX в., и ее датировка: князь скончался в 1848 г., соответственно, она была создана до этого времени. По документам Государственного исторического музея время написания картины – 1840-е гг.
- ⁴² По документам Государственного исторического музея повторение датируется 1840-ми гг.
- ⁴³ О реставрациях картины см.: *Козак Ю. Г.* Реставрация и атрибуция картин для вновь созданного музея Отечественной войны 1812 года // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы : материалы междунар. науч. конф. / сост. А. В. Горбунов. Бородино, 2014. С. 198–209.
- ⁴⁴ В составе 18-й пехотной дивизии находились полки: Тамбовский и Владимирский (бригада генерал-майора Бенардоса), Днепровский и Костромской (бригада генерал-майора князя Хованского), 28-й и 32-й егерский полки (бригада генерал-майора Мещеринова). См.: *Богданович М. И.* История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам. Т. 1. СПб., 1859. С. 501.
- ⁴⁵ Там же. С. 317, 318. Принадлежность пехоты и кавалерии к конкретным полкам не указана.
- ⁴⁶ Там же. С. 319.
- ⁴⁷ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 73, 74.
- ⁴⁸ «Князь Щербатов 12-го вечером, подходя к Бресту, узнал, что там находится небольшой отряд саксонской конницы, и решился, не ожидая графа Ламберта, атаковать Брест. Он оставил пехоту назади, а с кавалериею поспешил вперед, ворвался ночью в Брест и захватил в плен начальника саксонского отряда и 40 уланов» (*Михайловский-Данилевский А. И.* Описание Отечественной войны в 1812 году. Ч. 1. СПб., 1839. С. 367).
- ⁴⁹ «12-го (24-го) июля князь Щербатов... узнал, что Брест был занят весьма слабым саксонским отрядом, и потому оставя свою пехоту на половине дороги к городу, под начальством генерал-майора Бенардоса, двинулся поспешно далее с кавалерийскою бригадою полковника Кнорринга и с двумя конными орудиями. 13-го (25-го), в три часа пополудни, наша кавалерия, ворвавшись в город, рассеяла два саксонских эскадрона, там стоявшие, при чем было захвачено в плен более сорока человек; прочие же почти все истреблены» (*Богданович М. И.* История Отечественной войны 1812 года... Т. 1. С. 320, 321). Достоверно описав события, Богданович ошибся в указании времени вступления Щербатова в город: это произошло в три часа пополудни, а не пополудни.
- ⁵⁰ За победу при Кобрине А. П. Тормасов был награжден орденом Святого Георгия 2-й степени.
- ⁵¹ Литовский уланский полк, по расписанию входивший в состав 14-й бригады 4-й кавалерийской дивизии корпуса Каменского, находился тогда в составе 2-й Западной армии.
- ⁵² Не совсем ясно, какому именно полку саксонских войск принадлежит и эти, и показанные на переднем плане солдаты противника. О. В. Шереметьев обратил внимание автора на то, что солдаты и раненый офицер, находящиеся возле караульной будки, похожи на обозников, но чины обозных частей саксонской армии не носили униформу, какая представлена в картине. В отношении саксонских пехотинцев, расположенных возле крепостного вала, нужно сказать, что они изображены в форме,

которая носилась в корпусе Ренье. Но о пехотных подразделениях саксонцев в Брест-Литовске ни Щербатов, ни русские военные историки не упоминают.

⁵³ У самого Щербатова и вслед за ним у Михайловского-Данилевского в описании взятия Брест-Литовска указано, что отряд князя пленил ротмистра (скорее всего, именно его художник показал раненым на переднем плане) и 40 улан. Однако ни один из трех полков легкой кавалерии, входившей в состав корпуса Ренье: ни гусарский, ни уланский принца Клеменса, ни легкоконный фон Поленца, – не имел таких мундиров, какие изобразил Коцебу.

⁵⁴ Блюхер и Макдональд искали сражения, их армии двигались навстречу одна другой и, наконец, столкнулись, причем весьма неожиданно: уже несколько дней шли сильные дожди и стоял туман, скрывавшие перемещения войск. Стремясь занять наиболее выгодную позицию для атаки, французы перешли реку Кацбах близ города Кройч и оказались перед войсками союзников (которые, к слову, также предполагали форсировать Кацбах примерно в том же месте – чтобы атаковать Макдональда). В ходе разыгравшегося под проливным дождем сражения войска Блюхера разбили французов, причем исход дела решила блестящая атака русской кавалерии. Противник стремительно отступал к недавно перейденным переправам, однако непогода сыграла на руку союзникам: реки Кацбах и Нейссе сильно разлились, вода снесла мосты, и французы не могли переправиться обратно. Многие погибли в воде, многие сдались в плен. В день битвы и потом, преследуя противника еще три дня, войска Блюхера захватили 18 000 пленных, два знамени, более 100 орудий, обозы.

⁵⁵ Жак Пьер Мари Луи Жозеф Пюто (1769–1837), дивизионный генерал в Великой армии. В сражении при Лёвенберге командовал 1-й пехотной дивизией 5-го корпуса генерала Лористона и был взят в плен. После отречения Наполеона пользовался благосклонностью Бурбонов. Король Людовик XVIII пожаловал ему титул виконта.

⁵⁶ *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание войны 1813 года. Ч. 2. СПб., 1840. С. 29.

⁵⁷ Там же. С. 29, 30.

⁵⁸ На обороте картины, сдублированной на новый холст, воспроизведена (с некоторыми ошибками) историческая надпись, повествующая о запечатленном сражении. Надпись частично скрыта подрамником. Ниже приведены те фразы, которые удалось прочитать, исправив некоторые ошибки, совершенные при воссоздании надписи на новом холсте: «Сраж: при гор. Левенберге 1813 17 августа. После поражения маршала Макдональда при реке Кацбах французская дивизия Пюто, действуя отдельно на правом фланге, спешит (далее – „очевидно на соединение“. – *Д. Л.*) с разбитым корпусом... Ген: лейтенант Щербатов подоспевает с 6 корпусом, атакует его при переправе и совершенно расстраиывает. Все, что не потонуло, взято в плен: сам генерал Пюто, 100 штаб- и обер-офицеров... ..тысяч чинов, 16 пушек и 2 орла (другие два найдены в реке)».

⁵⁹ Два знамени (146-го и 148-го полков) были отбиты поручиком Калинным и прапорщиком Богдановым из 28-го егерского полка. В картине художник изобразил, что знамена несут нижние чины этого полка. Всего русские войска захватили трех орлов – 134-го, 146-го и 148-го полков французской линейной пехоты. Благодаря О. В. Шереметьева, сообщившего эти подробности. Щербатов же в своих воспоминаниях указал, что трофеями его виктории были не два, а четыре знамени, два из которых были найдены в реке (*Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 88).

⁶⁰ С центральной осью картины совпадает рука генерала, которой он снимает шляпу. Его шляпа немного не

перекрывает аркаду моста, того самого, через который французам не удалось отступить: капитуляция таким образом предстает двойной – перед русскими и перед силами природы. На этот мост «указывает» и пика казака, останавливающего движение лошади Пюто.

⁶¹ Например, на патронных сумах русских егерей отсутствуют накладные медные цифры, которые должны обозначать номер полка (в нашем случае 28-й), кивер русского гусара непропорционально мал и почти не имеет «развала», а пленный французский кавалерист, судя по обмундированию, принадлежит к драгунскому полку, но драгун в составе дивизии Пюто в день сражения не было. Неверно изображены и трофейные знамена: вместо «орлов» с широкими вертикальными полосами синего, белого и красного цветов перед нами знамена с иным чередованием этих цветов, расположенных вдобавок горизонтально. Благодаря О. В. Шереметьева за сообщение об исторических неточностях в картине.

⁶² *Любин Д. В.* «Сражение при Левенберге» кисти Александра Коцебу из собрания Музея-панорамы «Бородинская битва». Уточнение атрибуции и история создания картины // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 60. СПб., 2020. С. 52–61.

⁶³ В «Книге о приходе, расходе и остатке золотых и серебряных медалей, выдаваемых Императорской Академией художеств посторонним ученикам оной и другим лицам за художественные произведения с 1840 года» ошибочно указана другая дата назначения медали Коцебу – 29 сентября 1840 г. (РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Д. 727. Л. 3).

⁶⁴ Там же. Д. 1673. Л. 92 об. См. также: *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 2. СПб., 1865. С. 406.

⁶⁵ Эта дата начертана вместе с подписью художника – монограммой «АК» на камне у переднего края картины.

⁶⁶ Командир Костромского полка полковник Гейденрейх произведен в генерал-майоры.

⁶⁷ *Богданович В.* Указ. соч. С. 84.

⁶⁸ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 83.

⁶⁹ «Итальянская дивизия... придя в Кенигсварте, расположилась беспечно, не оградив даже себя разъездами. Оплошность стоила ей дорого... Князь Щербатов подошел первый к беспечному неприятелю, стоявшему впереди Кенигсварте, опрокинул его штыками, взял 2 пушки и вместе с ним ворвался в город. Итальянцы защищались в улицах и домах. Князь Щербатов наступал неослабно... Бой в городе продолжался около часа. Неприятель был разбит совершенно, потерял 7 орудий и пленными дивизионного начальника, трех бригадных генералов, 14 офицеров и 1 740 рядовых. Остальная часть дивизии спаслась в Каменцкий лес; ее не преследовали, потому что Барклай-де-Толли остановил колонну Ланжерона в Кенигсварте, услышав сильную канонаду в той стороне, где находилась колонна Йорка...» Йорк в это время вступил в бой с корпусом генерала Лористона (*Михайловский-Данилевский А. И.* Описание войны 1813 года. Ч. 1. С. 196, 197).

⁷⁰ «Около трех часов пополудни 18-я дивизия князя Щербатова встретилась с неприятелем в лесу под местечком. Находившиеся впереди 32-й егерский и Костромской пехотный полки, выбив стрелков из леса, атаковали на поляне большое каре, ворвались в него и овладели двумя орудиями; две колонны, двинувшиеся в помощь неприятельскому каре, были опрокинуты в местечко. По сближении 9-й дивизии Инзова князь Щербатов повел атаку на Кенигсварту, где неприятель оборонялся отчаянно в домах и улицах более часа, но наконец был вытеснен из местечка и рассеялся в окрестных лесах... Победители захватили семь орудий... несколько заряд-

ных ящиков и весь обоз, и взяли в плен дивизионного генерала Пейри, трех бригадных генералов, четырнадцать штаб- и обер-офицеров и семьсот сорок нижних чинов» (*Богданович М. И.* История войны 1813 года за независимость Германии. Т. 1. СПб., 1863. С. 237, 238). Историк допустил ошибку в числе плененных солдат противника: Михайловский-Данилевский указал, что их было не 740, а 1 740 человек, о взятии более чем тысячи нижних чинов писал и сам Щербатов.

⁷¹ Уже после того, как Костромской и 32-й егерский полки вышли на поле перед Кёнигсвартой, они увидели безмолвно стоявшие колонны пехоты. «Неприятель... стоя неподвижно, не открывал даже стрельбы. Предполагая, что перед ними находятся прибывшие раньше прусские войска, князь Щербатов и граф Ланжерон с офицерами свиты подъехали на близкое расстояние к этим безмолвным колоннам и спросили: „Что это за войска?“ – „Мы итальянцы“, – спокойно ответили те. Тогда граф Ланжерон велел орудиям открыть огонь картечью, которая и разбудила беспечных и доверчивых врагов. Из-за колонн их немедленно явилась артиллерия и начала сильнейшую стрельбу по нашим, а вслед за тем раздалась залпы и пехоты. Все это продолжалось несколько секунд. Не желая подвергать своих людей гибельному действию неприятельского огня, князь Щербатов приказал передним батальонам Костромского и 32 егерского полков дать по одному залпу, а затем с той решительностью и неустрашимостью, которыми он и предводимые им войска всегда отличались, бросился с ними в штыки» (*Богданович В.* Указ. соч. С. 81).

⁷² Там же. С. 82.

⁷³ В ней упомянуты и обстоятельства сражения в целом, и суть подвига князя: «Сраж. при Кенигсварте 1813 г. 7 мая. Ген: майор кн: Щербатов с 18-ю пех. дивизиею в числе не более 3/т. атакует перед Кенигсвартом итальянской корпус, состоящий из 7/т., быстрым движением сей корпус захвачен врасплох и, не успев устроиться совершенно к бою был разбит и обращен в бегство. В плен взято 3 генерала, один убит, 20 штаб- и обер-офицеров, 1000 рядовых, число пленных было бы гораздо более, если б было в деле хотя мало кавалерии, отбито 8 пушек, одна спасавшаяся взята к: Щербатовым с адъютантами его».

⁷⁴ Передок Коцебу изобразил такой, каким он был в русской армии. В принятой во французской армии системе Ж. Б. В. де Грибоваля зарядный ящик при походе помещался между станин орудия, а во время боя снимался с лафета.

⁷⁵ В этой должности князь находился с 29 мая 1813 г. В начале 1814 г. корпус Щербатова состоял из двух дивизий: 7-й пехотной под командованием генерал-майора Талызина 2-го (пехотные полки Псковский, Московский, Софийский, Либавский и 11-й и 36-й егерские полки) и 18-й пехотной дивизии генерал-майора Бенардоса (пехотные полки Владимирский, Днепровский, Тамбовский, Костромской и 28-й и 32-й егерские полки) (*Богданович М. И.* История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона I, по достоверным источникам. Т. 2. СПб., 1865. С. 30).

⁷⁶ 2-я гусарская дивизия, которой командовал генерал-лейтенант Ланской, состояла из четырех полков: Ахтырского, Мариупольского, Белорусского и Александрийского.

⁷⁷ *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание похода во Франции в 1814 году. Т. 1. СПб., 1836. С. 43, 44.

⁷⁸ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 95.

⁷⁹ *Varnhagen von Ense K. A.* Leben des Fürsten Blücher von Wahlstadt. Berlin, 1826. S. 320.

⁸⁰ *Богданович М. И.* История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона I... Т. 2. С. 85.

⁸¹ Коцебу изобразил их весьма обобщенно, полковую принадлежность всадников определить невозможно. Ни у одного из полков дивизии Ланского, бывших с Щербатовым в этот день, не было красных доломанов.

⁸² Состав казачьего отряда в корпусе Остен-Сакена: под начальством генерал-майора А. А. Карпова 2-го были полки донские казацы Карпова, Луковкина, Семенчикова, Кутейникова 4-го, Грекова, казачий волонтерный майора Боде и 2-й Калмыцкий. Всего в семи казачьих полках находилось до 2000 человек (*Богданович М. И.* История войны 1814 года во Франции и низложения Наполеона I... Т. 2. С. 31).

⁸³ У союзников основная тяжесть потерь – до 4000 человек – легла на русские войска.

⁸⁴ *Михайловский-Данилевский А. И.* Описание похода во Франции в 1814 году. Т. 1. С. 115.

⁸⁵ Щербатов писал об этом: «Император на другой день рано поутру, осматривая поле сражения, встретясь со мною, отделился от многочисленной своей свиты... обнял меня и пред всеми благодарил с самыми лестными выражениями, приписывая моему корпусу успех сражения. Чрез несколько дней прислан мне был орден Святого Георгия 2 класса» (*Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 99).

⁸⁶ Коллективные награды за Бриенн-ле-Шато и Ла-Ротьер получили Тамбовский и Одесский пехотные полки (георгиевские знамена), Псковский и Московский пехотные полки (серебряные трубы с георгиевскими крестами), Владимирский, Днепровский, Костромской, Белостокский, Камчатский пехотные, 11-й, 28-й, 32-й, 40-й егерские полки (знаки на кивера «За отличие») (*Суслов П. В.* Ла-Ротьер // Отечественная война 1812 года и Освободительный поход русской армии 1812–1814 годов : энциклопедия. Т. 2. М., 2012. С. 287).

⁸⁷ *Щербатов А. Г.* Указ. соч. С. 98.

⁸⁸ *Любин Д. В.* Исполнение частных заказов учениками батального класса Императорской академии художеств в XIX веке. К постановке проблемы // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 64. СПб., 2023. С. 144–157.

⁸⁹ В «Указателе художественных произведений...» эта картина названа «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе в 1814 году спасает раненого генерала Сен-При» (Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. СПб., 1842. С. 11).

⁹⁰ Подробнее об этой работе: *Любин Д. В.* Повесть об одном сражении. Картина А. Е. Коцебу «Генерал Скобелев в бою» из собрания Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 66. СПб., 2021. С. 71–93.

Петр Андреевич Кикин (1775–1834)

Герой своего времени

Г. А. Миролюбова

Имя Петра Андреевича Кикина, чей портрет украшает Военную галерею Зимнего дворца (ил. 1), хорошо известно в отечественной историографии. Однако, освещая выдающиеся заслуги героя Отечественной войны 1812–1814 годов, исследователи лишь фрагментарно касаются других сторон его деятельности, относящейся к эпохе после наполеоновских войн. Более пристальное внимание к всегда активным и разнообразным его стремлениям «на благо отечества» дает нам повод еще раз вспомнить человека, без сомнения являющего собой яркий пример выдающегося представителя русской художественной культуры XIX столетия.

От рождения Петр Андреевич был причислен к русской воинской элите. Фамилия его семьи относится к старому дворянскому роду, известному своими заслугами в отечественной истории. Родной его прадед был братом А. В. Кикина, который, начав свою службу царским денщиком Петра I, вскоре вошел в число его приближенных. Обученный в Голландии корабельному делу, он возглавил в Петербурге работу Адмиралтейств-коллегии, однако карьера неожиданно оборвалась из-за причастности его к следственному делу царевича Алексея. В доме казненного, стоявшем напротив Адмиралтейства, была открыта Морская академия, а при Елизавете Петровне кикинский дом вошел в перестраиваемый В. В. Растрелли Зимний дворец. Прадед Петра Андреевича, И. В. Кикин, также близкий к Петру I, в 1718 году вынужден был покинуть Петербург и отбыть подальше от столицы. Дед был воеводою в Астрахани, а отец в чине секунд-майора служил в городе Алатырь Симбирской губернии. Здесь 27 декабря 1775 года и появился на свет будущий герой Отечественной войны 1812 года. Семья в связи с рождением ре-

бенка переехала в Москву и расположилась в собственном доме на Арбате. При крещении мальчик получил имя Варфоломея и в двухлетнем возрасте, по дворянскому обычаю XVIII столетия, при поддержке графа И. Г. Орлова, друга родителя, был записан с измененным именем Петр в лейб-гвардии Семеновский полк. С годами, параллельно с заочным прохождением службы и получением полагающихся чинов, Петр Андреевич обучался в благородном пансионе при Московском университете, а затем окончил полный университетский курс¹.

Люди, знавшие П. А. Кикина в молодые годы, единодушно отмечали отличающую его образованность, широту знаний и интересов, хотя сам он признавал свое обучение бессистемным и, стремясь исправить этот недостаток, всю жизнь был занят углублением и расширением познаний в разных областях науки. Посещал курсы лекций по физике, химии, ботанике и сельскому хозяйству. Особая любовь с молодых лет у него проявилась к литературе. Постоянное чтение произведений преимущественно отечественных писателей привело его в известный в Петербурге с 1780-х годов литературный салон Г. Р. Державина, объединявший представителей классического направления русской литературы. Среди них были и друзья Кикина: И. И. Дмитриев, В. А. Озеров, С. Н. Мордвинов, И. А. Крылов, Н. М. Карамзин, А. Н. Оленин. Участники собраний наряду с чтением своих произведений много внимания уделяли спорам о путях развития русского языка. Это была одна из самых острых полемических проблем в общественном движении России начала XIX столетия, когда конституционные стремления первых лет правления Александра I вызвали бурное развитие передовой общественно-политической мысли.



Ил. 1. Дж. Доу. Портрет П. А. Кикина. 1822–1823.
Холст; масло. Инв. № ГЭ-7996. Государственный Эрмитаж

Энергией гражданского служения были воодушевлены лучшие представители русской интеллигенции. В заседаниях литературных кружков, на встречах в книжных лавках и в частных салонах обсуждались также проблемы назначения всей художественной культуры. В возникшем в 1801 году «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств» наряду с писателями состояли художники А. Иванов, А. Зауервейд, скульпторы И. Мартос, И. Терещенев, С. Гальберг. Развитие активной общественной деятельности породило увлечение просвещением и благотворительностью². Родственник П. А. Кикина Д. Н. Свербеев, вспоминая о его частых посещениях литературных салонов, писал, что в молодости он считался остряком и язык его называли бритвой. Кикин сам

не был литератором, но превосходно знал русскую и французскую литературу и нередко удивлял своих друзей глубокими и верными замечаниями по поводу поэтических и прозаических произведений.

Однако литература не стала основным занятием Петра Андреевича, он был предназначен к военной службе, где ему суждено было прославиться боевыми и организаторскими заслугами. По окончании университета в 1796 году Кикин вступил в действительную службу с чином прапорщика Лейб-Гвардии Семеновского полка. Уже тогда полковое начальство отмечало усердное отношение к службе и точное выполнение обязанностей молодого офицера. В 1802 году именно за эти качества он был пожалован во флигель-

адъютанты императора Александра I и с тех пор удостоивался важными поручениями по обучению войск «новым эволюциям» и привлекался к работе по формированию армейских частей. За участие в сражениях русско-турецкой войны 1806–1812 годов получил орден Св. Анны 2-й степени и золотую шпагу с надписью «за храбрость». В 1811 году Александр I откомандировал Кикина в Вильно для введения в расквартированных там войсках нового порядка. С марта 1812 года в чине полковника исполнял должность дежурного генерала Главного штаба (ил. 2), затем указом М. И. Кутузова находился на той же должности при соединении 1-й и 2-й армий, названных Западной³. Назначение это он получил по инициативе своего родственника и близкого друга А. П. Ермолова, ценившего его как человека «полезных способностей, деятельности неутомимой, строгих правил чести»⁴.

Во время службы на Кавказе с 1817 года Алексей Петрович вел постоянную переписку с Кикиным, неизменно обращаясь к нему: «Любезнейший брат и благороднейшее существо!» и искренне признаваясь: «Кикина я любил как брата, которого почитал за честность правил и прекрасные свойства души... Особенная сродная ему склонность к порядку, необыкновенная деятельность, знание нового порядка дел, при введении коего в армии он находился... заставляли меня искать сближения с ним»⁵.

В августе 1812 года в бою под Смоленском при Валутиной горе (у деревни Лубино), препятствуя попыткам французской армии прорваться на Московскую дорогу, Кикин был ранен в глаз. Во время Бородинского боя, отбивая на штыках главную батарею Н. Н. Раевского, получил ранение в ногу. В феврале 1813 года «в воздаяние отличного мужества и храбрости, оказанных в сражениях против французских войск в течение нынешней кампании» Петр Андреевич был произведен в генерал-майоры, награжден орденом Св. Георгия 3-й степени и двумя серебряными шпагами. Уже в период отступления французской армии под Красным был пожалован орденом Св. Анны 1-й степени и за отличие при Люцене прусским орденом Красного Орла 2-й степени⁶. Во время кампании 1813–1814 годов его причислили к ведомству «развозных гошпиталей», обязанностью которых был сбор раненых на полях сражений и, после оказания первоначальной помощи, эвакуация их в тыл на лечение. Летом 1813 года, пробыв некоторое время в Праге, он организовал лазарет, в котором собрал около 30 000 нуждающихся



Ил. 2. В. И. Погонкин с рисунка Ф. Лютендорфа. Портрет П. А. Кикина. Ок. 1812. Литография. Инв. № ЭРГ-18336. Государственный Эрмитаж

в помощи раненых, за что был награжден орденом Св. Владимира 2-й степени. Будучи участником проходивших здесь кровопролитных боев, Кикин стал автором идеи сооружения памятника «не малого числа погибших Российских офицеров и солдат, из которых многие при одной, а иные и при двух ранах не хотели оставить поля сражения». На собранные деньги памятник был сооружен на военном кладбище на пражской окраине. За участие затем во взятии Парижа и командование пехотной бригадой он получил алмазные знаки ордена Св. Анны 1-й степени и орден Св. Владимира 2-й степени⁷.

По заключении мира с Францией Петр Андреевич взял отпуск и прибыл в 1814 году в Петербург. На исполненном вскоре после возвращения портрете работы В. Л. Боровиковского (ил. 3) боевой генерал запечатлен в репрезентативном виде. Поясное изображение с легким поворотом фигуры вправо представляет недавнего героя со всеми знаками отличия: в общегенеральском мундире образца 1808 года с золотым шитьем по вороту, с золотыми аксельбантами. На правой стороне груди – орден Св. Анны 1-й степени, на левом



Ил. 3. В. Л. Боровиковский. Портрет П. А. Кикина. 1814–1815. Холст; масло. Инв. № ОФ 2532. Новочеркасский музей истории донского казачества

плече анненская лента и под ней звезда ордена Св. Владимира 2-й степени, на шейной ленте – орден Св. Георгия 3-й степени, рядом серебряная медаль за Отечественную войну 1812 года на андреевской ленте и бронзовая дворянская медаль за взятие Парижа. Ниже крест Красного Орла. В лице с четко прописанными чертами и с выражением сдержанного достоинства подчеркнут характерный для представителей высшего света начала XIX столетия изысканный аристократизм еще молодого человека. Близкий Кикину этих лет М. Д. Бутурлин отзывался о нем: «Петр Андреевич был человек под грубыми и непривлекательными формами весьма добрый, во всем готов был быть полезным, ни в чем не честолюбивый, он сам всегда чем-либо увлекавшийся»⁸.

В 1815 году, выйдя в отставку в чине генерал-майора с правом ношения мундира, Кикин женился на Марии Ардалионовне Торсуковой, внучатой племяннице камер-юнгферы Екатерины II М. С. Перекусихиной. Мария Ардалионовна детство провела в стенах Зимнего дворца и получила блестящее воспитание и образование. По воспоминаниям современников она «была очень умна, мила, образована, чрезвычайно оригинальна,

ничем не походила на всех московских и даже петербургских барынь»⁹. Отмечали также «независимый образ мыслей, который сказывался не только в ее умных, образованных, без тени жеманства речах, но и в туалете, который отличался каким-то изящным удобством и практичностью». Такой предстает супруга Кикина на литографии В. И. Погонкина с акварели П. Ф. Соколова 1817 года (ил. 4). Это один из самых обаятельных интимных женских образов в русском изобразительном искусстве. Однако Петру Андреевичу недолго пришлось быть занятым частной жизнью. В 1816 году Александр I выразил желание пригласить его, как человека деятельного, высокой честности и прямоты характера, на пост статс-секретаря Комиссии для приема и рассмотрения прошений, на Высочайшее имя приносимых. Комиссия была учреждена в 1810 году в соответствии с составленным М. М. Сперанским «Планом Государственного образования» и вошла в состав Государственного Совета. В обязанности статс-секретаря входило распределение прошений между членами Комиссии, составление заключений о назначении «от Монарших щедрот» денежной помощи, пожалование наград и рассмотрение других дел, требующих правительственной поддержки¹⁰. Кикин не сразу согласился на этот почетный и ответственный пост. Личное участие в решении вопроса принял сам А. А. Аракчеев, взяв на себя роль посредника. Вероятно, он имел в виду не только приблизить к себе человека, становившегося близким к персоне императора, но и питал надежду влияния на него. Расчеты эти, однако, оказались напрасными. Кикин принял приглашение и получил право сам раз в неделю входить к императору с докладом о делах особой важности в пакетах с надписью «в собственные Его Императорского Величества руки». Комиссия стала принимать ходатайства о пенсиях, просьбы о пожаловании титулов, рассматривала жалобы на Общее собрание Сената и даже на Государственный Совет. Статс-секретарь часто брал на себя роль просителя, позволяя себе обращаться со вторичным докладом, когда первое решение ему казалось неправильным. А. П. Ермолов по поводу назначения родственника и боевого друга, с которым рядом сражался на Бородинском поле, на высокий государственный пост писал ему: «Не твоего характера люди могут страшиться сильных. Положи честь твою и правила твердые в покровительстве угнетаемого оплотом... Ты не оставишь без внимания просящего, истина дает силу словам»¹¹. В. И. Григорович, давно зная Петра



Ил. 4. В. И. Погонкин. Портрет М. А. Кикиной. 1820-е. Литография с оригинала П. Ф. Соколова. Инв. № ЭРГ-18335. Государственный Эрмитаж

Андреевича по участию в литературных салонах, отзывался о нем: «Надобно было видеть сияние радости на лице этого редкого человека, когда он возвращался с подписанными указами милостей Царских»¹². За деятельность в Комиссии по принятию прошений он был награжден чином тайного советника в 1821 году, а в 1824 стал сенатором.

Свойственное Кикину чувство справедливости проявлялось во всей его деятельности на посту статс-секретаря. Современники отмечали его особое внимание к делам, касающимся отечественного искусства и его представителей во всех областях. Так, в 1817 году по его докладу была выдана денежная помощь «первому русскому актеру» И. А. Дмитревскому – 6000 рублей. После смерти пейзажиста Я. Ф. Алексеева он выхлопотал постоянный пенсион жене художника, «оказавшейся в бедственном и отягощенном положении». В 1822 году на суммы, испрошенные у императора, отправились в заграничное пенсионерство выпускники Императорской Академии художеств братья Брюлловы. В том же году Ф. П. Толстой получил пенсион в 3000 ассигнаций и с благодарностью впоследствии вспоминал Ки-

кина как «чрезвычайно доброго, прекрасного человека и большого любителя искусств»¹³. С его помощью А. Г. Венецианов добивался приобретения Императорским Эрмитажем картин своих и учеников созданной им школы. Во второй половине 1820-х годов Кикин помог Ф. А. Бруни и А. А. Иванову получать ежегодный пенсион по 5000 рублей на все время пребывания их в Италии¹⁴. По протекции статс-секретаря был отправлен во Францию и Италию на обучение также архитектор Александр Тон. Его брат Константин был обязан Кикину основным делом своей жизни, прославившим его как выдающегося архитектора. Еще в декабре 1812 года вскоре после изгнания французов из России П. А. Кикин в одном из писем А. С. Шишкову изложил свою мысль соорудить в Москве Храм в честь спасения Отечества. В частном письме, написанном 17 декабря 1812 года, участник недавней победы при Бородине делился своими мыслями с другом: «Кто из нас не воссылает теплых молитв ко Всевышнему? Чье сердце не преисполнено благодарностию к Богу, единственному Спасителю нашему? Кто не чувствует сердечно необходимостей ознаменовать признательность свою к милосердию его, явно покровительствующего нам? <...> Все конечно кричат – должно соорудить Монумент... Но вот беда, чтоб согласиться какой? Иной говорит Обелиск, Пирамиду другой, а Колонну третий... Сердце мое и ум согласно требуют воздвигнуть Храм Спасителя в Москве под именем Спасского собора, который один может удовлетворить во всем отношении ожиданию каждого. В Москве, в сердце России, воздав Богу Божие, на фронте поместить: „Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему“. Предлагал также Петр Андреевич соорудить ограду из трофейных пушек, а на четырех сторонах Храма поставить обелиски: «один императору, другой главнокомандующему, третий войску, а четвертый народу»¹⁵. Мысль эту он настойчиво проводил в действие во время своего статс-секретарства. К строительству храма приступили только в 1839 году, однако поручено это было К. А. Тону, которого изначально рекомендовал Кикин.

Он же был самым непосредственным образом причастен к делу английского художника Дж. Доу, приглашенному Александром I в 1819 году в Петербург для исполнения портретов Военной галереи. На заседании Комитета Общества поощрения художников 3 февраля 1828 года обсуждались «предосудительные» поступки Дж. Доу, присваивавшего себе работы помощников, свидетельствующих,

что он «лишь в незначительной степени» завершал их своей кистью. Именно к Петру Андреевичу с жалобой на притеснения и безудержную страсть к наживе обратился крепостной А. В. Поляков. Жалоба была доведена до вступившего на русский престол Николая I, в результате чего Доу был освобожден от работ в России, а Общество поощрения, предоставив свое покровительство Полякову, добилося для него звания свободного художника¹⁶.

П. А. Кикин действительно горячо отстаивал все, что он считал полезным. Однако не все могли ценить это по достоинству. Положение статс-секретаря и самой Комиссии по принятию прошений изменились. Влиятельная партия, в которую входили А. А. Аракчеев, И. И. Дибич, К. В. Нессельроде, А. Ф. Бенкендорф, постаралась отделаться от независимого и авторитетного сенатора, воспользовавшись мелким поводом – слабым надзором над поведением подчиненных. Чувствуя направление против себя придворной интриги, Кикин вскоре после коронации Николая I решил уйти в отставку. П. Г. Дивов, автор обстоятельных мемуаров, освящающих многие события первой трети XIX века, сообщал, что в день тезоименитства императора 6 декабря 1826 года многие «ожидали разных милостей, но случилось то, чего никто не ожидал. Только статс-секретарь Кикин, уволенный 26 ноября в отставку, получил Александра Невского. Так как его ненавидит вся партия, власть имеющая, то все были удивлены этой награде»¹⁷. Расставаясь с человеком, «который поседел в трудах и правилах чести»¹⁸, государь издал в канун Нового года Высочайший рескрипт с объявлением этой награды: «Петр Андреевич Кикин! Удовлетворяя желанию вашему в 26 день минувшего ноября месяца, уволил Я вас от службы по уважению расстроенного вашего здоровья. Ныне во внимание к отличному служению вашему, долговременными и полезными трудами сопровождавшемуся, в знак особенного Моего к вам благословения Жалую Я вас Кавалером Ордена святого Великого Князя Александра Невского, знаки коего при сем препровождая, пребываю к вам благосклонным Николай»¹⁹.

26 декабря 1826 года Петр Андреевич присутствовал на парадном освящении в Зимнем дворце Военной галереи, устроенной по проекту К. И. Росси в центре парадных зал между Белым (Гербовым) и Большим Тронным (Георгиевским). Стены Галереи были украшены 237 портретами боевых генералов, участвовавших в сражениях 1812–1814 годов. В соответствии с планом Генерального

штаба размещения портретов два нижних ряда галереи заняты изображениями генерал-лейтенантов, над ними в три ряда представлены портреты генерал-майоров. Все одного размера, в среднем 70 на 60 см, поясные в рамках из золоченой бронзы с обозначением имени и чина. Портреты выполнялись с весны 1819 года приглашенным самим Александром I для этой работы английским художником Дж. Доу, с помощью двух помощников. Портреты делались с натуры в живописной мастерской Доу, расположенной поблизости от галереи, либо с портретов, имеющих в семьях портретируемых. Из числа представленных к первому открытию галереи 74 портрета имеют подпись знаменитого европейского художника, относительно остальных нет точного определения их авторства. Исследователи, как правило, отмечают неравнозначность художественных достоинств ценных иконографических памятников. Уже современники обратили внимание на нетвердую композиционную прописанность многих изображений, эскизную торопливость и несложную декорационную красочную проработку, оставляющие впечатление незаконченности произведений, а главное, на нераскрытую в них выразительность изображенных лиц²⁰.

Портрет П. А. Кикина, внесенный Главным штабом в список «генералов, заслуживающих быть написанными в галерею», исполнялся одновременно с другими в период с февраля 1822 по июль 1823 года и помещен в третьем ряду справа от парадного во весь рост портрета М. Б. Барклая де Толли. В портрете, исполненном по общей «галерейной схеме», представляются обращающие на себя внимание замечательные личные качества изображенного: спокойный поворот корпуса и головы, сдержанная энергия и благородный характер, за внешними чертами которого представляется незаурядная личность, «единственное желание которого было, по признанию современников, приносить себя, свои знания, свой опыт, свое положение тем и тому, кто нуждались в поддержке»²¹. Накинутая на плечи генеральская шинель с приподнятым воротником, приглушенный красный тон виц-мундира, статусный набор боевых наград на фоне слегка романтизированно окрашенного образ участника недавнего героического прошлого. Обращающие на себя внимание живописные достоинства портрета Кикина, а главное, присутствующая на обороте холста, как считают исследователи творчества Дж. Доу, его собственноручная

подпись: Kikin Geo Dawe RA pinx, свидетельствуют об авторстве этого художника²². Портретную точность работы Доу подтвердил в январском письме 1825 года А. П. Ермолов, получивший гравюру Т. Райта с живописного оригинала и отозвавшийся своему другу: «Искусный художник, набросив на тебя лет 10 молодости, умел скрыть морщины, которые, конечно, не умножают твоих прелестей, но в то же время дал совершенное лицу выражение, и я, если не пленяюсь красотой, люблю видеть спокойствие души, прекраснейшей. Тебе льстить не стану, существо чудесное!»²³.

Уйдя в отставку, Петр Андреевич Кикин полностью переключился на дело, которому служил уже давно и благодаря которому имя его прочно вошло в историю русского искусства. Он с молодых лет принадлежал к той части русского общества, которая была воодушевлена стремлением гражданского служения Отечеству. Искреннее желание содействовать общественному и культурному прогрессу России инициировало деятельность представителей различных социальных слоев и их особый интерес к искусству. «Подыскание занятий людям, имеющим дарование» предусматривалось уставом преддекабристского «Союза Благоденствия»²⁴. Возникновение первых провинциальных художественных школ, открытых А. В. Ступиным и А. Г. Венециановым, было продиктовано теми же причинами.

Особую форму деятельности представило Общество поощрения художников, 30 ноября 1820 года принявшее в лице первых его энтузиастов, П. А. Кикина, князя А. И. Гагарина и полковника в отставке А. И. Дмитриева-Мамонова, решение путем частного меценатства и благотворительности содействовать многостороннему развитию художественных возможностей России. Этого желали и присоединявшиеся постепенно к ним важные и знаменитые особы: Ф. Ф. Шуберт, Ф. И. Лабенский, графиня С. В. Строганова, К. А. Нарышкин, В. П. Кочубей и многие другие серьезные знатоки и любители искусства, стремившиеся «употребить собственные способы свои для улучшения наших художников доставлением им приличных трудов». Сформулированные ими «Основные правила для руководства деятельности Общества поощрения художников» провозглашали: «Всеми возможными средствами помогать художникам и способствовать к распространению изящных художеств». Понимая, что Императорская Академия художеств, как высшее художественное заведение, не может заботиться о судьбе

своих воспитанников после их выпуска, Общество поощрения старалось «доставлять молодым художникам занятия по их способностям, чтобы они становились для них самих средством к оказанию дальнейших успехов и вместе с тем были бы для публики приятны и полезны»²⁵. Руководствуясь этим положением, Общество приняло на себя заботу по обеспечению художников заказами, выплатой неимущим денежных пособий, привлекало известных мастеров к обучению молодых людей, «оказывающих дарования», оплачивало их занятия в классах Академии художеств, выдачей раз в три года золотых медалей добивалось наиболее талантливым пенсионерских поездок за границу. Возникшее по частной инициативе, оно сразу же стало не просто благотворительным, но и образовательным центром, способствовавшим делу художественного развития страны. Этими принципами Общество поощрения руководствовалось в течение всей своей деятельности. С самого начала его практическая целенаправленность оказалась весьма значительной. Задачи широкой пропаганды отечественного искусства решались устройством Галереи русской школы, регулярных Публичных выставок русских художественных произведений и их лотерей. Для упрочения деятельности Общества поощрения и привлечения к нему как можно более широкого внимания в 1823–1825 годах в издаваемом одним из самых активных его членов, В. И. Григоровичем, «Журнале изящных искусств» помещались отчеты о деятельности Общества, сообщались теоретические и практические сведения по части изящных художеств, публиковались биографии знаменитых соотечественников. Кикин пытался также реализовать намерение 1817 года П. П. Свинына учредить в Петербурге национальный музей, в котором представлялись бы доступному обозрению произведения русских художников. Проведя через решение Комитета мысль о его создании, он подал в 1824 году Александру I проект его организации: «Слава России требует учреждения Русского музея или галереи русской школы художеств. Для составления музея надо: собрать все русские картины и статуи в Эрмитаже, во дворцах, купить у частных лиц, делать заказы художникам от Общества поощрения... если бы собранные произведения и не были бы превосходны, то они должны не менее того поступать в галерею, как драгоценные вещи для истории искусств в России». Кончался проект комплиментарным заключением: «Русский музей был бы достойным памятником Александрова

века, усилил бы в публике любовь к искусствам и возродил бы в ней уважение к талантам отечественным»²⁶. Однако проект не был поддержан, и к его осуществлению вернулись только в 1880-х годах. В 1825 году Обществу поощрения удалось исправить неудачу с организацией музея открытием постоянно действующей выставки-продажи, которая «доставляла возможность художникам знакомить публику со своими произведениями», а публике – «удобства видеть и приобретать художественные произведения». На выставку принимались только произведения русских мастеров, строгий отбор их осуществлял сам П. А. Кикин. Устраивая бесприрошнные лотереи, он также заботился о возможностях сбыта, стремясь «разными полезными изданиями способствовать распространению всех изящных искусств, доступных всем состояниям»²⁷.

В осуществлении столь многогранной программы П. А. Кикин принимал самое непосредственное участие. Все это время он входил в состав Комитета, попеременно исполняя должность его председателя или члена-казначея. Используя свой опыт статс-секретарства и пользуясь особой монаршей доверенностью, он умело обращал внимание на деятельность руководимого им Общества и добивался ему материальной поддержки. Так, в одном из правительственных указов от 9 апреля 1822 года сообщалось: «Рассмотрев представленные мне произведения Общества поощрения художников и находя цель оного похвальною и общепользною, повелеваю отпускать в пользу сего Общества по 5000 рублей ассигнациями в год. Александр». 31 января 1826 года появился указ от имени нового императора: «В ознаменование Всемиловейшего внимания Моего к полезной цели Общества поощрения художников в России повелеваю сверх пяти тысяч рублей, которое по указу 9 апреля 1822 года Обществом получают, отпускать в распоряжение оного еще по пяти тысяч рублей. Николай»²⁸.

П. А. Кикин внимательно следил за всеми делами Общества поощрения, был инициатором многих его начинаний. Так, именно благодаря ему преимущественное развитие получила недавно появившаяся в России художественная литография. Сравнительная несложность ее техники обеспечивала работой нуждающихся художников. Понимая достоинства нового вида графики, Кикин одним из первых сумел оценить ее практические возможности. В литографии, искусстве многотиражном и потому доступном широкому

покупателю, Общество поощрения увидело возможность быстрой оборачиваемости капитала. Для него, существующего на частные взносы, сводившиеся либо к ежегодной членской сумме в 200, либо к единовременному взносу в 2000 рублей, оборачиваемость финансовых средств была важным условием реализации программы. С помощью литографии предполагалось репродуцирование известных живописных произведений, в 1822 году приступили к изданию серии с изображениями «знаменитых россиян», в которую вошли портреты Г. Р. Державина, П. И. Меллер-Закомельского, И. И. Дмитриева, А. П. Ермолова, В. Г. Мадатова, А. С. Шишкова. К этой работе были привлечены молодые художники А. Васильевский, А. Рыбин, В. Погонкин и К. Брюллов. Намеревалось Общество наладить и выпуск «весьма важного по предмету своему издания знаменитых происшествий и деяний из Отечественной истории, коего цель есть желание представить соотечественникам ряд картин, изображающих события, упрочившие гражданскую и военную славу России». На подготовку этого издания Кикин пригласил Н. А. Бестужева и возложил на него заведывание той частью работы, «которая состоять должна из морских сражений». Однако выполнить художник ничего не успел, так как поручено ему было задание 25 ноября 1825 года, а 14 декабря он был на Сенатской площади и в числе многих восставших попал под правительственное следствие и на каторгу в Сибирь²⁹.

Кикин умело использовал свои влиятельные связи на пользу Общества поощрения. Так, через своего родственника, министра народного просвещения А. Н. Голицына он добился разрешения распространять по столичным и губернским народным училищам выходившие гравированные и литографированные издания. Это начинание сразу же вызвало интерес, а его инициатор заслужил благодарное признание, выраженное в письме одного из его корреспондентов: «Вашему превосходительству много обязаны будут любители отечественных художеств за положение первой ступени к возвышению и одобрению талантов и к открытиям русским, что во многом не они, а иностранцы должны нам завидовать»³⁰.

Многогранность тематики, рассчитанной на массового зрителя, обеспечивала работой нуждающихся художников, расширяла возможности их творчества. В числе его воспитанников и тех, кто пользовался его покровительством, оказался широкий круг русских художников первой половины



Ил. 5. Г. Г. Чернецов. Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге. 1831–1837. Холст; масло. Инв. № Ж-6350. Фрагмент. Государственный Русский музей

XIX столетия. Внимательно следя за питомцами Общества поощрения, Петр Андреевич заботился об их занятиях и умел радоваться достигаемым успехам. Своего давнишнего друга и посланника в Италии Г. И. Гагарина он не раз просил о поддержке стажировавшихся там пенсионеров Общества. Особую заботу он проявлял о братьях Брюлловых, на содержание которых в Риме ежегодно вносил сверх обязательной членской платы еще 300 рублей. В 1822 году при отправке за границу Комитет Общества поощрения снабдил первых своих пенсионеров рекомендациями осмотра европейских городских и музейных наиболее выдающихся памятников, которые им должны были служить образцами в занятиях. Во все время пенсионерства братья присылали письма Петру Андреевичу, сообщая о своих успехах. В семье наследников П. А. Кикина долгое время хранилась его переписка с этими художниками, особо считавшимися с мнением председателя Общества



Ил. 6. Г. Г. Чернецов. Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском... Фрагмент: П. А. Кикин с дамой в группе писателей. Государственный Русский музей



Ил. 7. Портрет П. А. Кикина.
Литограф А. А. Васильевский. С оригинала
К. П. Брюллова 1820-х гг. 1834. Китайская бумага;
литография. Инв. № ЭРГ-18329. *Государственный
Эрмитаж*

поощрения и благодарными за внимание к их работам. В ответе на первое отчетное письмо путешественников, содержащее критический взгляд на увиденное по пути в Рим, Кикин с упреком замечал им: «Надеянность на себя во всякие лета, не токмо в ваши, всегда гибельна для людей всякого состояния, художникам же беспрестанно служила препонею к достижению цели их. Вы готовитесь еще начинать учение, а на научение, известно, что целой жизни нашей недостаточно, то не следует ли не опровергаемая аксиома, что недоверчивость себе есть первое основание человека, желающего идти с пользою». В 1824 году, когда Александр Брюллов, как сообщал он сам в письмах из Италии, увлекся карандашными и акварельными портретами, Кикин, восхищаясь ими, все же признавался: «Боюсь, крайне боюсь, чтоб Александр не сделался рисовальщиком, а не архитектором». И немного позднее советовал ему же: «Пройди нужные курсы зодчества в обширном смысле его. Не довольствуйся соблазном одного рисунка, научись математическому исполнению положительных законов пространства»³¹.

В 1826 году присланную Карлом Брюлловым в Петербург в качестве отчета о своих занятиях картину «Итальянское утро» он посоветовал Ни-

колаю I приобрести в Императорский Эрмитаж и заказать к ней парную «Полдень»³².

Когда в 1833 году до Петербурга дошли восторженные отзывы о картине того же художника «Последний день Помпеи», Кикин обратился к итальянскому историку искусства Висконти с просьбой собрать все, что появляется о ней в итальянской печати, и переслать в Общество поощрения художников. Переведенные на русский язык В. П. Лангером отзывы были изданы в первом номере журнала А. Ф. Смирдина «Библиотека для чтения»³³.

Хорошо разбиравшийся в вопросах изобразительного искусства, Петр Андреевич, как человек влиятельный в правительственных кругах, оставался центральной фигурой в Обществе поощрения художников, деятельность которого всегда протекала под его непосредственным влиянием и руководством. Все отчеты Комитета составлялись им и подносились императору. Обращая внимание на успехи Общества и его питомцев, постоянно занятый делами Общества поощрения, Кикин всегда пользовался уважением и признательностью в художественных кругах. И не случайно на монументальном полотне Григория Чернецова «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6-го октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1832–1837) он оказался изображенным на первом плане картины (ил. 5, 6) вблизи А. С. Пушкина В. А. Жуковского, И. А. Крылова и Д. В. Давыдова.

Умер Петр Андреевич Кикин неожиданно, в мае 1834 года, по-прежнему находясь на посту председателя Общества поощрения художников, успев добиться официального утверждения новой редакции его Устава. Утрата пламенного ценителя искусства и авторитетного общественного и государственного деятеля была невосполнимой³⁴. Санкт-Петербургские ведомости, первыми откликаясь на кончину статс-секретаря Его Императорского Величества, тайного советника и кавалера высших российских орденов, писали: «Пламенная любовь ко всему полезному, ознаменованная 30-летнею верною службою его Престолу и Отечеству, и постоянное его участие во всем до блага общественного касающемся содействуют памяти о нем незабвенною для всех, кому только памятны высокие порывы его благородной души»³⁵. В знак признательности исключительных заслуг Кикина Общество поощрения дало задание художнику А. А. Васильевскому налитографировать его портрет (ил. 7) с одного из самых



Ил. 8. С. И. Гальберг. Портрет П. А. Кикина.
1835. Бронза. Инв. № 20898. *Государственная
Третьяковская галерея*

ранних живописных оригиналов К. Брюллова, исполненного им в 1821–1822 годах незадолго до отправки в Европу. Неслучайно для посмертного издания изображения Петра Андреевича Общество избрало полотно живописца, являвшего собою яркий пример того живого участия, которое постоянно проявлял к судьбе русских талантов этот удивительно деятельный человек, воспитанный культурно-просветительской средой первой трети XIX столетия. Одновременно заказан был скульптору С. Гальбергу бронзовый бюст³⁶ (ил. 8). Исполненное в 1835 году по типу классической гермы строго фронтальное изображение, срезанное по плечам, с тщательной моделировкой головы и лица, постоянно украшало залы собраний членов Общества поощрения до момента его роспуска в 1917 году. Неосуществленным осталось намерение издать также подробную биографию П. А. Кикина. Частично она была опубликована В. И. Григоровичем в 1847 году³⁷. Приветствуя ее появление, издатель-редактор еженедельника «Иллюстрация» Н. В. Кукольник с особым энтузиазмом подчеркнул: «Память людей, подобных

Петру Андреевичу Кикину, не должна забываться благодарным потомством. Величество истории заключается в божественном праве судить и казнить деяния, человечество унижающие, но еще более в обязанности воздавать добродетели и заслуге достойную похвалу»³⁸. Этому наставлению следовали сменявшиеся на посту председателя Общества поощрения художников: Ф. И. Лабенский, В. И. Григорович, В. В. Мусин-Пушкин-Брюс, П. И. Кутайсов. В 1843 году во главе Общества поощрения встал герцог Евгений Максимилианович Лейхтенбергский, а в 1852 году эта должность перешла к его супруге великой княгине Марии Николаевне. Приобретя с руководством августейших особ вполне официальный характер, Общество постепенно стало менять и направление своей первоначальной деятельности. В связи с развивающейся капитализацией страны на первый план вышла промышленность и возникла объективная потребность в художественном оформлении многих видов производств. Все чаще художники стали привлекаться к новым задачам прикладного искусства. В 1881 году Общество поощрения было взято под покровительство Александром III и императрицей Марией Федоровной и изменило свое название на Императорское Общество поощрения художеств. Его заседания регулярно проходили в доме 38 на Большой Морской улице в парадном зале, неизменно украшенном бюстом основателя Общества поощрения художников Петра Андреевича Кикина³⁹.

¹ Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. IX (Т. 17–18). М., 1963. С. 131, 171, 174 и др.; Изоркин А. В. Истинный сын России: биографические очерки. Чебоксары, 1994. Вып. 2. С. 6–10.

² Аронсон М., Рейснер Р. Литературные кружки и салоны. Л., 1929; Базанов В. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.

³ Военная галерея 1812 года / под ред. Великого князя Николая Михайловича. СПб., 1912; Глинка В. М., Помарнацкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. 3-е изд. Л., 1988. С. 117–120; Словарь русских генералов боевых действий против армии Наполеона Бонапарта в 1812–1815 гг. // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Сборник. Т. 7. М., 1996. С. 421–422; Отечественная война 1812 года. Энциклопедия. М., 2004. С. 340.

⁴ Записки А. П. Ермолова. 1798–1826. М., 1991. С. 161.

⁵ Там же.

- ⁶ Словарь русских генералов... С. 421–422.
- ⁷ Записки, мнения и переписка адмирала А. С. Шишкова. Т. 1. Берлин, 1870. С. 222–239. Автор приносит глубокую благодарность В. М. Файбисовичу за определение и уточнение орденовских наград на портрете П. А. Кикина работы В. Л. Боровиковского.
- ⁸ Записки графа М. Д. Бутурлина. Т. 2. М., 2006. С. 53.
- ⁹ *Свербеев Д. Н.* Мои записки (1799–1826). Т. 1. М., 1899. С. 191, 192.
- ¹⁰ *Писарев С. Н.* Учреждение по принятию и направлению прошений и жалоб, приносимых на высочайшее имя. 1810–1910 гг. Исторический очерк. СПб., 1909. Статс-секретарь – высокая государственная должность, приравняемая к министерскому рангу, имевшая непосредственное подчинение императору (*Шепелев Л. Е.* Титулы, мундиры и ордена Российской империи. Л., 1991. С. 79, 80).
- ¹¹ *Ермолов А. П.* Кавказские письма. 1816–1860. СПб., 2014. С. 286.
- ¹² *Григорович В. И.* Петр Андреевич Кикин // Иллюстрация. Еженедельное издание всего полезного и изящного. Т. 4. № 11. С. 163.
- ¹³ Записки графа Федора Петровича Толстого. М., 2001. С. 146–147.
- ¹⁴ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 44; *Савинов А. Н.* Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. 1780–1847. М., 1955.
- ¹⁵ ОР РНБ. Ф. 862. Оп. 1. Д. 14.
- ¹⁶ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 71. Л. 1–4.
- ¹⁷ Петербург в 1825–1826 годах // Из дневника П. Г. Дивова. СПб., 1897. С. 493.
- ¹⁸ *Писарев С. Н.* Указ. соч. С. 62.
- ¹⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1826. № 105, 31 декабря.
- ²⁰ *Макаров В. К.* Дж. Доу в России // Государственный Эрмитаж. Труды Отдела западноевропейского искусства. Т. 1. Л., 1940. С. 175–185.
- ²¹ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 18. Л. 9.
- ²² *Ренне Е. П.* Военная галерея Зимнего дворца. СПб., 2012. С. 160; *Подмазо А. А.* Образы героев Отечественной войны 1812 года. Военная галерея Зимнего дворца. М., 2013. С. 324–325.
- ²³ *Ермолов А. П.* Кавказские письма. С. 352. С целью рекламы своих работ Дж. Доу организовал их тиражированное издание в гравюрах, исполнявшихся его родственниками Т. Райтом и Г. Доу и др. художниками. Гравюры пускались в продажу альбомами и отдельными листами.
- ²⁴ *Базанов В.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949. С. 61–62.
- ²⁵ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1а. Л. 14.
- ²⁶ Там же. Д. 33. Л. 1–12; *Петрова Е. Н.* Павел Свиныин и его «Русский музей» // Страницы истории Отечественного искусства. XVIII – первая половина XIX века. Вып. 4. СПб. С. 183–199.
- ²⁷ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. Л. 3; Журнал изящных искусств. Ч. 2. СПб., 1825. С. 32.
- ²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 9. Л. 1, 4.
- ²⁹ Там же. Д. 39. Л. 9; *Зильберштейн И. С.* Художник-декабрист Николай Бестужев. М., 1977. С. 60–62; *Миролубова Г. А.* Русская литография. 1810–1890-е гг. М., 2006. С. 178–197.
- ³⁰ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 1а. Л. 18.
- ³¹ Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову / редакция и прим. И. А. Кубасова. СПб., 1900. С. 13, 90, 106.
- ³² *Ацаркина Э.* Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 47.
- ³³ Библиотека для чтения. СПб., 1834. Т. 1.
- ³⁴ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 18. Л. 1–9.
- ³⁵ Санкт-Петербургские ведомости. 1834. № 117, 23 мая.
- ³⁶ ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 71. Л. 1–2.
- ³⁷ *Григорович В. И.* Указ. соч. С. 161–165.
- ³⁸ Там же. С. 161; И. В. Кикин и его правнук П. А. Кикин // Выдающиеся люди Чувашии. Чебоксары, 2002. С. 23.
- ³⁹ Краткий исторический очерк Императорского Общества поощрения художеств. 1820–1890 / сост. Н. П. Собко. СПб., 1890.

Жуковский в Зимнем дворце при Николае I

Г. А. Принцева

Среди замечательных людей XIX века, чья жизнь была связана с Зимним дворцом, по длительности и значению этой связи вряд ли кто-нибудь сравнится с Василием Андреевичем Жуковским (1783–1852) – великим русским поэтом и удивительным человеком, нравственная чистота которого освещала жизненный путь многих современников.

В числе их была и семья императора Николая I: его жена, императрица Александра Федоровна, их дети; и особенно сильным было влияние личности поэта на старшего сына, – цесаревича Александра Николаевича, будущего императора Александра II.

В. А. Жуковский (ил. 1) был наставником наследника в течение почти 20 лет. Ближе Жуковского к царской семье не было русских литераторов. Он был своим человеком в этой семье. «Оттого его положение в этой придворной стихии было самое трудное. Только в отношениях к царской фамилии ему всегда хорошо»¹. Придворным в традиционном понимании этого звания Жуковский так и не стал. Он остался великим поэтом, верным другом, смелым защитником А. С. Пушкина и декабристов, замечательным тружеником-педагогом, независимым и несокрушимым, несмотря на мягкость характера и утонченность интеллекта. Александра Осиповна Смирнова-Россет, также проведшая многие годы при дворе, писала об этой особенности Жуковского: «отношения его к старым товарищам, к друзьям молодости никогда не изменялись. Не раз он подвергался неудовольствию государя за свою непоколебимую верность некоторым из них. Обыкновенно он шел прямо к императрице, с ней объяснялся и приходил в восторге сообщить, что „эта душа все понимает...“ Такой-то натуре пришлось провести столько лет в коридорах Зимнего дворца. Но он был чист и светел душою и в этой атмосфере, ничего не утратив, ни таланта, ни душевных сокровищ»².

Когда при дворе стало известно о назначении Жуковского, нашлись противники этого решения, считавшие, что на такую должность необходим известный генерал, а не внебрачный сын помещика Тульской губернии, будь он и знаменитым поэтом. «Да, моего сына будет воспитывать Жуковский, и я вам скажу почему, – ответил им Николай I. – Я получил бедное образование и, может быть, гоюсь для теперешнего времени, но мой сын будет царствовать в другое время, когда будут другие требования, и он должен к ним подготовиться»³. Жуковский должен был отвечать за образование наследника; нравственное воспитание мальчика Николай также поручил не знатному вельможе, но бедному офицеру «в капитанском чине», как писал П. А. Плетнёв, лично известному императору «по примерной нравственности, по благородству и нежности сердца, по преданности к исполнению долга и к высоким христианским правилам»⁴. Это был Карл Карлович Мердер (1788–1834), в прошлом боевой офицер, человек храбрый, добрый, умный, волевой. Современники единодушны в его оценке. Его «прямотушие, честность и благородство» отмечал и Жуковский. Мердер (ил. 2) был «образованный человек, который уж, конечно, не стал бы обучать цесаревича одной „фрунтовой“ части», – писал Епанчин⁵.

Жуковский воспринимал свое назначение как необходимость служения высоким гражданским идеалам, а в царственном ученике стремился воспитать и образовать человека, которому должны быть дороги, прежде всего, интересы и слава России.

Поэт вошел в жизнь наследника, еще восьмилетнего ребенка, и покинул его, когда тот был двадцатидвухлетним молодым человеком, накануне женитьбы. Жуковский не дождался воцарения Александра II и не мог наблюдать и оценить результаты своих трудов. Однако, безусловно, без влияния его, а также профессоров, подобранных им для образования цесаревича,



Ил. 1. И. И. Реймерс. Портрет В. А. Жуковского. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5590. Государственный Эрмитаж

не сформировались бы убеждения будущего царя, начавшего свое царствование с манифеста об освобождении крестьян и амнистии декабристов и окончившего его проектом конституционного устройства России.

Связь Жуковского с русским двором началась задолго до рождения великого князя Александра Николаевича. В начале 1812 года имя поэта стало известно всей образованной России после публикации элегии-оды «Певец во стане русских воинов» – патристического прославления побед над Наполеоном. Жуковский и сам был участником Отечественной войны в качестве ополченца, только жестокая болезнь в декабре 1812 года заставила его покинуть войска в Вильне. Получив отпуск по болезни, он уехал на родину в город Белёв Тульской губернии. Друзья – А. И. Тургенев, С. С. Уваров, П. А. Вяземский – ждали его в Петербурге. «Ты зовешь меня в Петербург, – отвечал Жуковский Тургеневу. – Но теперь невозможно. Я обеднел совершенно. Мой поход стоил мне половины моего капитала, о котором, однако, не жалею. Для путешествия в Петербург нужны деньги»⁶. В октябре 1814 года Жуковский отправил в Петербург из Белёва А. И. Тургеневу поэму «Императору Александру», созданную в честь взятия Парижа, для поднесения императрице Марии Федоровне. Тургенев сам поднес царице великолепно переплетенный рукописный экзем-



Ил. 2. И. И. Реймерс. Портрет воспитателя Александра II К. К. Мердера. Санкт-Петербург. 1835. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5592. Государственный Эрмитаж

пляр этой поэмы и с чувством прочитал ее в кругу царской семьи. Успех был необычайный. Императрица приказала издать стихотворение в пользу Жуковского и пригласила его в Петербург, желая познакомиться со всеми его новыми произведениями. Но Жуковский не сразу откликнулся на радушный царский призыв, он боялся утратить независимость, и планы императрицы о его будущих придворных занятиях вызывали пока только тревогу.

Однако обстоятельства личной жизни поэта вскоре привели его в Петербург, независимо от приглашения двора и друзей. В очередной раз рухнули надежды поэта жениться на горячо любимой им сводной племяннице Марии Протасовой из-за несогласия ее матери. Надо было начинать служить, а значит ехать в Петербург. «Боюсь петербургской жизни, боюсь рассеянности, боюсь своей бедности и нерасчетливости», – писал Жуковский А. И. Тургеневу в 1815 году почти накануне приезда к нему в дом на Фонтанке⁷.

В Петербурге его привлекала пока только судьба писателя. Но для независимого творчества нужны были деньги, и друзья решили хлопотать о назначении Жуковскому-поэту постоянной пенсии от двора. Через несколько дней после приезда в Петербург Жуковский был представлен С. С. Уваровым императрице Марии Федоровне (ил. 3). Аудиенция эта состоялась в Зимнем



Ил. 3. Д. Доу. Портрет вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Великобритания. Вторая половина 1820-х. Холст; масло. Инв. № ГЭ-8607. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. П. Ф. Соколов. Портрет императрицы Александры Федоровны. Россия. Начало 1820-х. Бумага на картоне; акварель, цветной карандаш. Инв. № ЭРР-7277. Государственный Эрмитаж

дворце, очевидно, в одной из гостиных вдовствующей императрицы.

Мария Федоровна занимала более двадцати помещений второго этажа. Еще при жизни Павла I эти комнаты были отделаны по рисункам архитектора В. Ф. Бренна и сохраняли эту отделку до перестройки их К. И. Росси и О. Монферраном в 1827–1830-х годах.

Большие официальные залы обращены в сторону двора, а анфилада жилых комнат выходила на Дворцовую площадь. В начале анфилады примыкали к Кавалергардскому залу столовая и гостиные вдовствующей императрицы. Здесь, очевидно, и состоялось знакомство ее и Жуковского.

В августе 1815 года Жуковский был назначен чтецом при вдовствующей императрице. В течение

этого года и последующих лет до назначения его в придворный штат наследника, приезжая в Петербург, поэт мог бывать на половине Марии Федоровны, в том числе и в ее библиотеке. Несомненно, приглашали его и на обеды. По воспоминаниям камер-пажа П. М. Дарагана, относящимся к 1818 году, «два раза в неделю у императрицы Марии Федоровны был семейный обед; в прочие дни обед с гостями». Жуковского доброжелательно принимали и в Павловске, где находился летом двор Марии Федоровны, но представить себя постоянно при дворе он еще не мог и писал родным – семье Киреевских в имение Долбино, что «прекрасный уголок на моей родине» дороже всего⁸.

30 декабря 1816 года Жуковскому была назначена Александром I пожизненная пенсия

4000 рублей в год «для доставления нужной при его занятиях независимости состояния». «Мой пенсион есть для меня происшествие счастливое, без всякой примеси неприятного, – писал Жуковский родным. – Я ни о чем не заботился и не хлопотал. Все сделала попечительная дружба Тургенева. Он без моего почти ведома заставил поднести кн. Голицына, нынешнего министра просвещения, государю экземпляр моих сочинений. Правда, надобно было написать посвяtitельное письмо государю, – но вот все, что сделано с моей стороны... Мысль, что будущее обеспечено, успокаивает душу. Теперь постоянный труд для меня обязанность»⁹. Эту обязанность Жуковский воспринимал как литератор, в связи с чем он начал строить планы будущих эпических и лирических произведений.

В апреле 1817 года, навещая в Дерпте семью Протасовых-Майеров (в январе того года Маша Протасова вышла замуж за доктора В. Майера), Жуковский встретился с писателем Григорием Андреевичем Глинкой, профессором российской словесности и помощником воспитателя великих князей Николая и Михаила Павловичей. Глинке была предложена должность учителя русского языка молодой жены великого князя Николая Павловича, прусской принцессы Фридерики-Луизы-Шарлотты-Вильгельмины, после крещения – великой княгини Александры Федоровны. Но Глинка был болен, ехал лечиться на воды и искал себе заместителя на эту должность.

«Он сделал мне от себя следующее предложение, – сообщал Жуковский А. Тургеневу. – Для принцессы Шарлотты нужен будет учитель русского языка. Место это предлагают с 3000 жалованья от государя и 2000 от великого князя, с квартирою во дворце великого князя... Занятие один час каждый день. Остальное время свободное... Обязанность моя соединена будет с совершенною независимостью. Это главное!.. Это не работа наемника, а занятие благородное... Здесь много пищи для энтузиазма, для авторского таланта»¹⁰. Предложение это увлекло Жуковского, потому что он был педагогом-просветителем по призванию. Еще в юности он с увлечением воспитывал и обучал своих племянниц Марию и Александру Протасовых. Однако решить свою судьбу, дать за него согласие или отказ он поручил друзьям, А. И. Тургеневу и Н. М. Карамзину, прося их взвесить все...

Назначение Жуковского учителем русского языка великой княгини Александры Федоровны (ил. 4) состоялось весной 1817 года, а в октябре

того же года он уехал с двором в Москву. К. Н. Батюшков и А. С. Пушкин 3 октября проводили его до Царского Села, где состоялся прощальный обед. Так Жуковский вошел в круг семейства великого князя и надел мундир придворного. «С указкой втерся во дворец... Бедный певец!» – не без сарказма реагировал А. А. Бестужев-Марлинский в известной эпитаграмме. А И. И. Дмитриев писал Тургеневу: «Кажется, поэт мало-помалу превращается в придворного; кажется, новость в знакомствах, в образе жизни начинаете прельщать его»¹¹.

Так известный поэт, скромный обитатель Белёва и Мишенского, любивший сельское уединение, мечтавший жить в кругу семьи Протасовых-Майеров в Дерпте или в имении под Тулой, вошел в царскую семью как свой человек и сохранил ее привязанность до конца жизни. В его отношениях к высоким друзьям царили простота и человечность, особенно в отношении к дамам. Личность великого князя, а затем императора Николая I не допускала особенной близости. Но со своей первой ученицей Жуковский сблизился душевно, находя ее умной, добросердечной, образованной и обладающей художественным вкусом. «Он их (членов царской семьи. – Г. П.) любил с горячностью, – писала А. О. Смирнова-Россет, – а императрицу Александру Федоровну с каким-то энтузиазмом, и был им всем предан душевно»¹². Императрица также сердечно привязалась к Жуковскому. Сохранились ее дружеские письма к поэту, свидетельствующие об искреннем расположении.

«Я люблю свою должность, – писал Жуковский в дневнике 27 октября 1817 года, когда начались его занятия с великой княгиней. – Не последнее счастье быть привязанным к тому, что должно. Я надеюсь со временем сделать свои уроки весьма интересными. Они будут не только со стороны языка ей полезны, но и дадут пищу размышлению и подействуют благотворным образом на сердце. Одним словом, до сих пор чувствую себя совершенно счастливым в своей должности, и счастливым особенно потому, что чувствую себя со всех сторон независимым: извне и внутри души». Некоторое время спустя он отразил в дневнике свои впечатления: «...в моей ученице час от часу открываю более милых, непорочных прелестей сердца. Душа откровенная до младенчества; ум прекрасный, но еще не напуганный опытом... я имел удовольствие слышать от нее, и, кажется, это было искренно, что мои уроки ей нравятся»¹³.

Жуковский усердно готовился к своим занятиям с ученицей, он составил для великой княгини



Ил. 5. В. И. Погонкин (литограф), Митуар Бенуа Шарль (автор оригинала). Портрет великой княгини Елены Павловны. Санкт-Петербург. Кон. первой четв. XIX в. Бумага; литография. Инв. № ЭРГ-19480. Государственный Эрмитаж

особую грамматику, уделяя большое внимание параллельному чтению немецкой литературы и переводам, которые делал для нее сам. Правда, иногда в разговорах с друзьями проскальзывала грусть по несостоявшейся поэтической судьбе. «Мы ожидаем от тебя поэмы», – говорил Жуковскому Батюшков. «Поэму пишет Сверчок, – отвечал Жуковский. – А я составляю грамматические таблицы»¹⁴.

17 апреля 1818 года в Москве, где в это время еще находился двор, великая княгиня Александра Федоровна родила наследника, будущего императора Александра II. Его появление на свет Жуковский приветствовал торжественными стихами, еще не подозревая о том, что ему придется отдать этому мальчику не только свой педагогический и литературный талант, но и все высокие качества души, чтобы развить в нем светлые и добрые начала.

Вернувшись в Петербург придворным, Жуковский поселился в Аничковом дворце, где жила семья великого князя Николая Павловича. В отношениях Жуковского с обитателями дворца господствовали простота и сердечность, почти исключавшие этикет. Характерен эпизод, упоминаемый в воспоминаниях А. О. Смирновой-Россет. Как-то Жуковский

не явился во дворец на интимное собрание, не получив приглашения. Александра Федоровна, узнав об этом, удивилась и объявила, что Жуковский «родился приглашенным», и ему не нужно ждать официальностей, он «всегда желанный гость».

Таким же желанным гостем оставался Жуковский и в Зимнем дворце на половине императрицы Марии Федоровны. «В зиму 1823 года, – пишет Н. К. Шильдер, – при дворе много веселились, душою этих увеселений была императрица Мария Федоровна. По воскресениям у вдовствующей государыни бывали балы, а по четвергам в комнатах же Ее величества спектакли, где играли французские пьесы и изредка русские. По окончании представления подавали ужин»¹⁵.

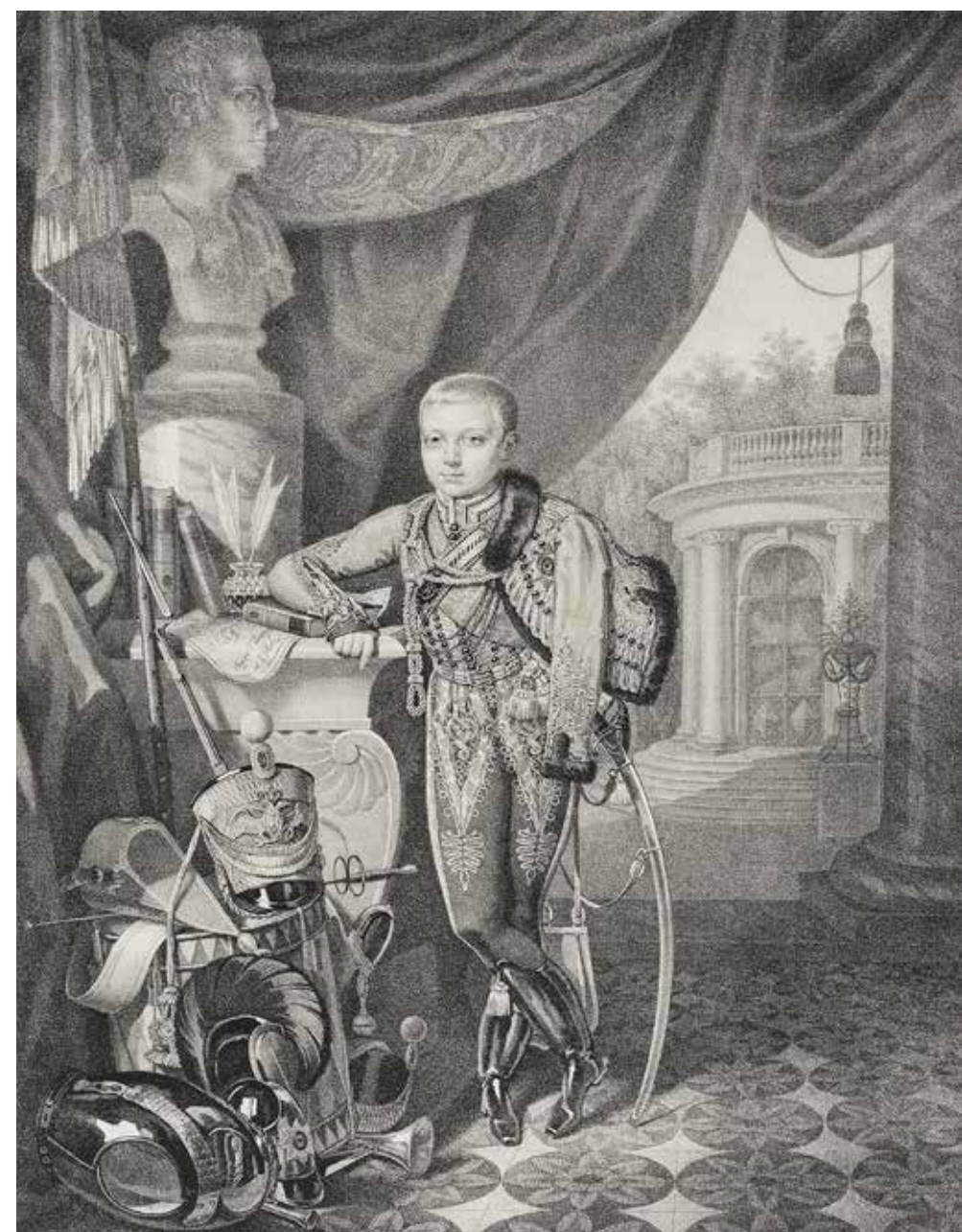
«К этим вечерам, – добавляет Данилевский, – приглашались министры, члены Государственного совета, придворные чины первых трех классов, генерал- и флигель-адъютанты, дежурные камергеры и камер-юнкеры и несколько сенаторов, служивших в заведениях, состоявших под начальством императрицы Марии Федоровны, а ровно и почетнейшие из армейских генералов, приезжавших в Петербург в отпуск»¹⁶.

Трудно себе представить, что на вечерах хотя бы изредка не бывал «родившийся приглашенным» Жуковский.

В это же время он стал учителем еще одной царственной ученицы. Осенью 1823 года он писал об этом А. П. Елагиной, сообщая, что его вторая ученица – невеста великого князя Михаила Павловича, тоже немка, в православии великая княгиня Елена Павловна (ил. 5). «Надобно было множество, множество для нее приготовить. Это моя главная слабость – закопавшись в одно, я все другое, самое милое, самое святое, откладываю...»¹⁷.

В феврале 1824 года за преподавание языка великой княгине Елене Павловне Жуковский получил из Кабинета Ее Императорского Величества 5000 рублей, а 6 апреля 1824 года орден Святой Анны 2-й степени¹⁸. К июлю 1825 года занятия с Еленой Павловной были окончены. Однако с великой княгиней, человеком, сыгравшим, как известно, значительную роль в истории русской культуры, Жуковский на всю жизнь сохранил дружеские отношения. В его дневнике постоянно, вплоть до отъезда поэта навсегда из Петербурга, встречаются записи об участии в семейных обедах у Елены Павловны в Михайловском дворце.

Летом 1824 года Жуковский был назначен наставником великого князя Александра Николаевича (ил. 6); официально же эта должность



Ил. 6. К. К. Гампельн. Портрет великого князя Александра Николаевича. Россия. Середина XIX в. Бумага; литография. Инв. № ЭРГ-1816. Государственный Эрмитаж

была зафиксирована в формулярном списке поэта 12 июля 1825 года. Тогда же он получил орден Святого Владимира 3-й степени¹⁹.

Войдя в придворный штат, Жуковский стал постоянно посещать дворец, так как должен был присутствовать на всех торжественных выходах, церемониях, богослужениях. Был он свидетелем во дворце и тревожных событий междоусобия 19 ноября – 14 декабря 1825 года. Василий Андре-

евич 27 ноября находился на богослужении в соборе Зимнего дворца, которое началось «во здравие» императора Александра I и было прервано известием о его кончине. На глазах Жуковского увели из ризницы собора императрицу Марию Федоровну, которой стало дурно при этом известии, при нем же вскоре в собор вернулся великий князь Николай Павлович для принесения присяги императору Константину.

Жуковский был приглашен во дворец и на торжественное богослужение в честь вступления на престол Николая I 14 декабря 1825 года. Всю первую половину дня, когда император организовывал отпор восставшим полкам на Сенатской площади, Жуковский провел с императрицами Александрой Федоровной и Марией Федоровной на половине последней. За годы знакомства с ней он сумел оценить и большую благотворительную деятельность вдовствующей императрицы, о которой впоследствии писал: «В Зимнем дворце... жила Государыня Мария Федоровна, супругою наследника империи, императрицею, матерью двух императоров... С одной стороны, принявши под свой покров сиротство, нищету, вдовство и болезнь, она сделалась благотворительницею настоящею, с другой, приняв на себя заботы о женском воспитании в России, она явилась Провидением домашней жизни и нравов семейных русского народа и положила основание будущему его благоденствию, коего источник есть нравственность жен и просвещенная деятельность матерей семейства»²⁰. Это было написано в 1837 году, когда Зимний дворец сгорел, и Жуковский в записке о пожаре охарактеризовал роль дворца и его обитателей в истории России. Тогда Жуковский уже почти завершил свое поприще воспитателя наследника, которое при назначении вызвало у него столько сомнений и породило столько хлопот.

«Вам известно, Государыня, что я никогда не думал искать того места, которое я занимаю ныне при Великом князе, – обращался Жуковский в 1826 году к императрице Александре Федоровне. – Вашему величеству угодно было сперва возложить на меня обязанность передать некоторые первоначальные познания Вашему сыну во время Вашего последнего отсутствия из России. Я следовал известной определенной системе, которую с тех пор усовершенствовал. Мои старания увенчались успехом, и я сам убедился, что обладаю некоторой способностью преподавать таким образом, чтобы привязывать воспитанника к труду, развивать его ум и внушать ему охоту к занятиям»²¹.

«Жуковский, я думаю, погиб невосвратно для поэзии, – писал А. Дельвиг Пушкину в Михайловское. – Он учит великого князя Александра Николаевича русской грамоте и, не шутя говорю, все время посвящает на сочинения азбуки. Для каждой буквы рисует фигурку, а для складов картинки. Как обвинять его! Он исполнен великой идеи: образовывать, может быть, царя. Польза и слава народа русского утешает несказанно сердце его»²².

«Жуковский сделался великим педагогом, – вторил Дельвигу Тургенев в письме Вяземскому. – Сколько прочел детских и учебных книг! Сколько написал планов и сам обдумал некоторые. Выучился географии, истории и даже арифметике. Шутки в сторону; он вложил свою душу даже в грамматику и свое небо перенес в систему мира, которую объясняет малютке. Он сделал из себя какого-то Аристотеля»²³.

С официальным назначением Жуковского наставником для него наступило время забот, ответственности и упорного педагогического труда. «В голове одна мысль, в душе одно желание, – пишет он А. П. Зонтаг в 1827 году, – не думавши, не гадавши, я сделался наставником наследника престола. Какая забота и ответственность! Надобно учить и учиться, и время захвачено. Прощай навсегда поэзия с рифмами. Поэзия другого рода со мною, мне одному знакомая, понятная для единого меня, но для света безмолвна. Ей должна быть посвящена вся остальная жизнь»²⁴.

Поскольку новое назначение застало Жуковского во время болезни, до вступления в должность он просил отпуск для лечения на водах в Эмсе и для подготовки к новой деятельности. Время отпуска совпало также и с окончанием следствия и суда над декабристами, и со временем коронации Николая I, на которой поэт не был.

В Германии Жуковский закупал все необходимое для учебного процесса: книги для учителей и ученика, планы, карты, рисунки, гравюры, наглядные пособия. В Париже он собрал французскую часть учебной библиотеки с помощью известного педагога аббатства Николаи. Здесь он слушал лекции по педагогике, консультировался с выдающимися учеными, литераторами, художниками. Чтобы ближе познакомиться с педагогической системой Генриха Песталоцци, которая интересовала его, Жуковский отправился затем в Швейцарию (ил. 7).

«По плану учения великого князя, мною деланному, все лежит на мне. Все его лекции должны сходиться в моей, которая есть для всех пункт соединения; другие учителя должны быть только дополнителями и репетиторами. Можете из этого заключить, сколько мне нужно приготовиться, чтобы лекции могли идти без всякой остановки», – сообщал Жуковский А. П. Елагиной из Дрездена в феврале 1827 года²⁵.

«Всякое утро я просыпаюсь рано и приступаю к своей работе, – писал он императрице в начале того же года. – По-видимому, она кажется сухою – я составляю исторические таблицы; но она имеет для меня всю прелесть моих прежних поэтических



Ил. 7. Л. И. Киль. В. А. Жуковский на берегу Женевского озера. Место создания неизвестно. 1838. Бумага; акварель, лак. Инв. № ЭРР-5625. Государственный Эрмитаж

работ. Весь мой день ей посвящен, и я прерываю ее только для приятной прогулки»²⁶.

«Дорогой и милый мой Жуковский... – отвечала ему в Берлин императрица. – Возвращайтесь скорее, вы будете всеми нами приняты, как член маленькой Аничковской семьи»²⁷.

Плодом всех этих усиленных трудов явился подробный «План учения» великого князя, отправленный Жуковским в Петербург Николаю I для утверждения.

Жуковский-педагог предусмотрел стройную трехступенчатую систему, соответствующую начальной, средней и высшей школе. Он учел также все нужные пособия, высказал пожелания о расположении учебной комнаты, комнаты для игр и гимнастики, мастерской для ручных работ. Он настаивал на безусловной дисциплине в процессе обучения, на постоянном местопребывании зимой в Петербурге, а летом в одном из пригородных дворцов, высказываясь против частых переездов с места на место. Предусмотрел он также расписания и цели прогулок, характер и сроки экзаменов.

С возвращением Жуковского в Петербург осенью 1827 года начинается новый период в жизни и поэта, и его воспитанника. Их жизнь сосредотачивается в Зимнем дворце и долгие годы протекает совместно в его залах и комнатах. «А мой адрес в Петербурге в Зимнем дворце», – сообщал Жуковский своей родственнице Е. Г. Пушкиной в мае 1828 года²⁸. Здесь его ожидала новая квартира, вещи были перевезены еще в его отсутствие. Воспитателю наследника отвели помещение в Шепелевском доме, примыкавшем к Зимнему дворцу со стороны Большой Миллионной улицы. Дом камергера Шепелева, построенный в конце 1740-х годов, неоднократно перестраивался, а в самом конце XVIII века архитектор И. Е. Старов надстроил еще один этаж и перепланировал помещения, соединив дом с комплексом эрмитажных зданий. Верхние антресоли, выходившие окнами на Миллионную улицу, были в 1825 году перестроены под квартиру Жуковского. Устройство своего жилища и наблюдение за отправкой и упаковкой



Ил. 8. Г. Михайлов, А. Мокрицкий. Кабинет Жуковского в Шепелевском доме. (Субботнее собрание у В. А. Жуковского). 1834–1836. Холст; масло. Инв. № Ж-18. Всероссийский музей А. С. Пушкина. Фрагмент на с. 163

вещей Жуковский поручил своей племяннице А. А. Воейковой, жившей с мужем на Невском проспекте напротив Аничкова дворца. Посетив Шепелевский дом, А. А. Воейкова отчитывалась перед Жуковским: «Комнат у тебя четыре, в анфиладе, из коих одна огромная с прелестным камином – потом две сбоку – потом одна сбоку с русской печью». Воейкова обратила внимание на «прекрасно расписанные паркеты», «прехорошенькие диваны и кресла», на большие зеркала, столы красного дерева. «Все чисто и весело, только ужасно высоко»²⁹.

Современники Жуковского отмечали его умение устраивать свой быт со вкусом и комфортом. Новая квартира давала для этого большие возможности. Огромный кабинет представлял собой «мастерскую просвещенного художника». Он отличался благородной простотой обстановки, соединявшей в себе рабочий кабинет поэта, библиотеку и место для приема гостей. В этом кабинете проходили знаменитые субботние собрания Жуковского (ил. 8), где встречались литераторы, художники, актеры, вся просвещенная интеллигенция Петербурга. Часто поднимался сюда и Пушкин, всегда признававший в поэзии Жуковского своим учителем, а в жизни заступником и спасителем. «Что за прелесть чертовская его небесная душа! Он святой, хотя родился романтиком, а не греком, и человеком, да каким еще!»³⁰

Кабинет Жуковского в Шепелевском доме хорошо известен по картине, исполненной уче-

никами А. Г. Венецианова Г. Михайловым и А. Мокрицким. Жуковский встречался с Пушкиным и друзьями и в служебных помещениях Зимнего дворца, в частности у фрейлины А. О. Смирновой-Россет, которая жила во дворце в 1826–1832 годах³¹. Здесь, в атмосфере, свободной от придворного этикета, обсуждались политические и литературные новости. Жуковский бывал у А. О. Смирновой-Россет постоянно. Он искренне любил и ценил эту замечательную женщину, оставившую о нем трогательные воспоминания. Дружбой ее дорожили все литераторы пушкинского круга. «В 1832 году Александр Сергеевич приходил всякий день ко мне», – пишет Смирнова-Россет³². Помимо Пушкина, здесь бывали Вяземский, Плетнёв, Одоевский. Впоследствии друзьями Смирновой-Россет были Тургенев, Лермонтов и Гоголь.

Посещал Жуковский неофициальные помещения Зимнего дворца и в печальные недели ноября 1836 – января 1837 года, когда пытался вместе с фрейлиной Екатериной Ивановной Загряжской предотвратить дуэль поэта. Он снова стал частым посетителем непарадных апартаментов и участником частной жизни обитателей царской резиденции.

Однако это происходило на закате придворной карьеры Жуковского, а в конце 1820-х годов при переезде в Шепелевский дом его придворно-педагогическая карьера только начиналась.

Все дни были заполнены непрерывной подготовкой к занятиям с великим князем. «Бывало,





Ил. 9. Н. Г. Чернецов. Библиотека наследника цесаревича Александра Николаевича. Россия. До 1837. Бумага; акварель. Инв. № ОР-26171. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 165

придешь к нему в Петербурге: он за книгою и делает выписки, с карандашом, кистью или циркулем, и чертит, и малюет историко-географические картины. Подвиг, терпение и усидчивость... Он наработал столько, что из всех работ его можно составить обширный педагогический архив», – удивлялся Вяземский³³.

Из шепелевской квартиры ежедневно Жуковский отправлялся в Зимний дворец, на половину наследника, в его учебную комнату. Половина наследника, состоявшая из семи комнат, находилась на втором этаже Зимнего дворца в западной его части между Салтыковской лестницей и малым Фельдмаршальском залом. В истории Зимнего дворца эта западная часть традиционно была связана с мальчиками – великими князьями. Первыми поселились здесь братья Александр и Константин Павловичи, апартаменты для которых были перестроены Дж. Кваренги; причем старший, будущий император, занимал комнаты, обращенные окнами к Адмиралтейству (ныне залы № 168–174), а Константин был поселен по другую сторону Темного коридора (залы № 162–165).

Александр Павлович жил здесь недолго – до 1793 года, а после женитьбы переехал в помещения северо-западного ризалита, перестроенные И. Е. Старовым на месте Овального зала. В его комнаты поместили малолетнего Николая Павловича, который хорошо сохранил в памяти их расположение и убранство и оставил их подробное описание. Впоследствии здесь жил и самый младший из сыновей Павла I великий князь Михаил Павлович.

Наконец, в 1826 году эта половина перешла к наследнику Николаю I великому князю Александру Николаевичу, который остался жить в этих комнатах после восшествия на престол.

Сохранилось несколько акварельных рисунков Н. Г. Чернецова, исполненных до пожара 1837 года, которые представляют нам комнаты наследника, где каждый день бывал Жуковский. На первом из них (ил. 9) изображено помещение библиотеки, устроенной здесь Монферраном в 1828 году, – это первая комната от Салтыковской лестницы в анфиладе, выходящей окнами к Адмиралтейству (ныне зал № 174). Обстановку





Ил. 10. Н. Г. Чернецов. Приемная комната наследника цесаревича Александра Николаевича. Россия. До 1837. Бумага; акварель. Инв. № ОР-26170. Государственный Эрмитаж



Ил. 11. Н. Г. Чернецов. Учебная комната наследника цесаревича Александра Николаевича. Россия. До 1837. Бумага; акварель. Инв. № ОР-26169. Государственный Эрмитаж

библиотеки составлял кабинетный гарнитур красного дерева с высокими книжными шкафами вдоль стен, большим письменным столом, бюро, массивным учебным столом, креслами, стульями, табуретами. Подзеркальную тумбу между окон украшали золоченые вазы и бронзовые часы, а книжные шкафы, камин и подоконники – многочисленные копии с античных бюстов. Окна были задрапированы малиновой с желтыми разводами тканью. Акварель фиксирует допожарную отделку, созданную Дж. Кваренги. После пожара, восстановленная А. П. Брюлловым, эта комната именуется в документах прихожей, бильярдной или оружейной. Библиотека переместилась в шестую комнату анфилады (ныне зал № 169).

Следующий зал – приемная с большими окнами и выходом на балкон над Салтыковским подъездом (ил. 10). Кваренги выдержал ее в голубых тонах с мерцающей позолотой. Живописная декорировка стен, фриза сводов и распалубков придавала ей строгий и вместе с тем нарядный вид, а скромная нейтральная меблировка подчеркивала официальный характер помещения (зал № 173).

Третья комната была та самая учебная, где за большим столом проходили ежедневные занятия наследника (зал № 172). Вдоль стен стояли полushкафы орехового дерева. Над ними висели многочисленные учебные таблицы, над составлением которых долгие месяцы трудился Жуковский. В центре стены напротив окон висел парадный портрет Александра I. Преобладающий зеленый цвет стен гармонировал с обитой зеленым сафьяном мебелью (ил. 11). По настоянию Жуковского в комнате не было ничего лишнего, отвлекающего внимание.

«Хожу сверху Шепелевского дворца в учебную комнату моих милых учеников и более ничего, – писал Жуковский А. А. Воейковой. – Час от часу отделяюсь далее от света. Не знаю, хорошо ли это, но оно так. Мне по-настоящему не надо разлучаться с современным; напротив – надобно бы за ним следовать внимательно. Но это для меня невозможно, не умею гоняться за двумя зайцами. <...> Приютился к другой семье, живу в мире детей, но моих подле меня нет»³⁴. Детей – учеников Жуковского – вскоре стало трое, так как по желанию Николая I и с согласия Жуковского



Ил. 12. И. И. Реймерс. Портрет совоспитанника Александра II графа И. М. Виельгорского. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5618. Государственный Эрмитаж



Ил. 13. И. И. Реймерс. Портрет совоспитанника Александра II А. В. Паткуля. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5619. Государственный Эрмитаж



Ил. 14. И. И. Реймерс. Портрет литератора П. А. Плетнева. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5605. Государственный Эрмитаж



Ил. 15. И. И. Реймерс. Портрет историка, географа и статистика К. И. Арсеньева. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5606. Государственный Эрмитаж



Ил. 16. И. И. Реймерс. Портрет профессора химии Г. И. Гесса. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5614. Государственный Эрмитаж



Ил. 17. И. И. Реймерс. Портрет химика А. Б. Кемерера. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5600. Государственный Эрмитаж

вместе с наследником «проходили курс наук» его ровесники граф Иосиф Виельгорский (ил. 12) и Александр Паткуль (ил. 13). «Чтоб побудить наследника хорошо учиться, ему дали двух товарищей; старшего сына Виельгорского Иосифа и молодого Паткуля... Это товарищество было нужно, как шпоры для ленивой лошади», – вспоминала А. О. Смирнова-Россет³⁵. Действительно, соревнование должно было побуждать наследника лучше учиться и снимало налет исключительности – он учился вместе со сверстниками и мог объективнее судить о своих способностях.

«Наследник начал уже серьезно заниматься... <...> Вечером первый подходил тот, у кого были лучшие баллы, обыкновенно бедный Иосиф, который краснел и бледнел; что касается до Паткуля, тот никогда не помышлял о такой чести. Наследник не любил Виельгорского, хотя не чувствовал никакой зависти: его прекрасная душа и нежное сердце были далеки от недостойных чувств. Просто между ними не было симпатии. Виельгорский был слишком серьезен, вечно рылся в книгах, жаждал науки, как будто спеша жить, готовил запас на века. Придворная жизнь была для него тягостна»³⁶.

В учебной комнате читали лекции наследнику и его товарищам выдающиеся деятели нау-

ки того времени. По настоянию Жуковского приглашались действительно замечательные ученые и педагоги.

Для чтения лекций по российской словесности Жуковский пригласил Петра Александровича Плетнёва (ил. 14), поэта, критика, журналиста, профессора, затем ректора Санкт-Петербургского университета, академика российской словесности. «Петр Александрович был человек высокого роста, крепко сложенный и приятной наружности. Он был другом В. А. Жуковского и приятелем Пушкина. Этим различием и определяется характер Плетнёва. Тихая мечтательность творца Светланы была ближе его природе, чем страстность величайшего нашего поэта», – писал В. А. Соллогуб³⁷. Напомним, что Плетнёв отличался не только литературным талантом и блестящим знанием современной словесности, но и безупречным литературным вкусом. Это был человек пушкинской ориентации русской словесности, издатель Пушкина и сотрудник «Современника». Можно себе представить, что на лекциях Плетнёва читались и анализировались самые замечательные и достойные произведения, так как он постоянно был окружен такими выдающимися современниками как Лермонтов, Гоголь, Вяземский, Одоевский.

Плетнёву, по словам Вяземского, было свойственно «добросовестное... по святой любви служение литературе, изящный и верный вкус, с которым любили справляться и советоваться Баратынский и сам Пушкин»³⁸.

«...Плетнёв заменил Жуковского, когда науки сделались серьезнее», – писала А. О. Смирнова-Россет, сама талантливая ученица Плетнёва по Смольному институту. «Русскую историю, – продолжает она, – преподавал профессор Арсеньев, скучнейший из смертных»³⁹. «Скучнейший из смертных», по мнению остроумной и темпераментной Смирновой-Россет, Константин Иванович Арсеньев (ил. 15) был выдающимся историком, географом, экономистом-статистиком, профессором Санкт-Петербургского университета и академиком, одним из основателей Императорского Географического общества (1845) и автором большого числа работ по географии и истории России. Лекции Арсеньева по экономической географии и истории немало способствовали формированию критических взглядов наследника на экономику страны и крепостное право.

Из числа учителей наследника достоин упоминания и замечательный ученый, химик Герман Иванович Гесс (ил. 16), открывший четыре неизвестных до того минерала и ставший основателем



Ил. 18. И. И. Реймерс. Портрет математика академика Э. Д. Коллинса. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5602. Государственный Эрмитаж



Ил. 19. И. И. Реймерс. Портрет протопресвитера В. Б. Бажанова. Санкт-Петербург. 1837–1838. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5613. Государственный Эрмитаж



Ил. 20. И. И. Реймерс. Портрет графа М. М. Сперанского. Санкт-Петербург. 1839. Бумага; акварель. Инв. № ЭРР-5617. Государственный Эрмитаж

современной термохимии. Он – один из первых исследователей Забайкалья, глава химических кафедр Горного, Технологического институтов и университета и к тому же один из организаторов снабжения Петербурга неводной водой при помощи системы водопроводных труб. Известными учеными были также Александр Богданович Кеммерер (ил. 17), исследователь уральских минералов и председатель Петербургского общества фармацевтов, и Эдуард Альбертович Коллинс (ил. 18), академик-математик, правнук знаменитого Л. Эйлера.

Иностранные языки были приглашены преподавать такие известные лингвисты, как В. А. Эртель и С. А. Варранд, а богословие читали крупные ученые, богословы-филологи Герасим Петрович Павский и Василий Борисович Бажанов (ил. 19). Первый из них, по выражению Пушкина, был «умным, ученым и добрым священником», второго он называл «человеком очень порядочным»⁴⁰. Бажанов, доктор богословия и профессор Санкт-Петербургского университета, был также другом Жуковского на протяжении многих лет, о нем хорошо отзывался умный, острый на язык и скупой на похвалы П. Вяземский.

Среди учителей наследника был и знаменитый реформатор Михаил Михайлович Сперанский (ил. 20), читавший ему в течение двух лет лекции по юриспруденции и российскому уголовному, гражданскому и семейному праву; он же готовил наследника к присяге в день его совершеннолетия (29 апреля 1834 года) и написал ее текст. За преподавание цесаревичу российского права Сперанский в 1837 году получил алмазные знаки ордена Св. Андрея Первозванного.

Военное образование наследника завершал барон Генрих Вильянович Жомини, известный теоретик военного дела, автор многих военно-исторических и теоретических сочинений. Он читал высшую стратегию и военную политику. С экономикой и финансовой политикой России наследника знакомил министр финансов Е. Ф. Канкрин, а с курсом внешней политики страны – старший советник Министерства иностранных дел барон Ф. И. Бруннов.

Весной 1837 года курс образования наследника был завершен. Именно в этом году его запечатлел на акварели Н. Г. Чернецов (ил. 21): цесаревич сидит за столом в кабинете-спальне и разбирает деловые бумаги. Здесь проходила большая часть



Ил. 21. Н. Г. Чернецов. Кабинет-спальня наследника цесаревича Александра Николаевича. Россия. 1837. Бумага; акварель. Инв. № ОР-26168. Государственный Эрмитаж



Ил. 22. Э. П. Гау. Библиотека императора Александра II. Россия. 1867. Бумага; акварель. Инв. № ОР-14462. Государственный Эрмитаж



Ил. 23. Портрет Николая I. Санкт-Петербург. 1855. Пиккар. Кость; акварель; бархат, бронза (ободок), стекло. Инв. № ЭРР-39. Государственный Эрмитаж

жизни великого князя, и убранство кабинета отражало его личные вкусы (зал № 171). Простая по форме и удобная мебель, на стенах много картин с батальными сюжетами, на маленьком столике – акварели с портретами близких; у стены алькова узкая походная кровать, на которой спал, следуя примеру отца, наследник. Два больших зеркала – одно между окон, другое между арками алькова – украшали эту комнату.

Последняя в ряду личных комнат Александра Николаевича – его библиотека со сводчатым потолком (ил. 22). Описывая апартаменты молодого цесаревича после женитьбы в 1841 году, камер-юнгфера великой княгини Марии Александровны А. И. Яковлева вспоминала: «Государь...

здоровался и вводил меня в библиотеку, она же и второй кабинет. Эта комната была огромная, заставленная по стенам высокими шкафами красного дерева с надписями на каждом, какого отдела находятся в нем книги»⁴¹.

Библиотека-кабинет была негласно посвящена В. А. Жуковскому. Наследник ощущал духовное родство со своим учителем, которому был очень благодарен. Здесь по распоряжению цесаревича был повешен большой портрет Василия Андреевича работы художника Т. Гильденбрандта. Жуковский незримо присутствовал в комнатах императора до конца его дней. Задумывался ли Жуковский над своей судьбой, считал ли он выполненной поставленную цель образования

и воспитателя наследника? Его письма и дневник свидетельствуют о постоянных размышлениях на эту тему – ведь отношения учителя и ученика не всегда были гармоничны.

Иногда Жуковский остро чувствовал одиночество при дворе, внутренний разлад и неудовлетворенность выбранным жизненным путем; чувство это усиливалось размолвками с Николаем I (ил. 23), не понимавшим всей глубины самоотверженности Жуковского. Василий Андреевич часто напоминал императору о судьбе своих друзей, близких и знакомых, хлопоча о смягчении их участи, и по большей части это были люди, неугодные двору и лично Николаю I. Помимо постоянных забот о судьбе Пушкина поэт одолевал императора просьбами о смягчении участи ссыльных декабристов. Во время поездки с наследником по Сибири в 1837 году он стремился получить разрешение печатать некоторые их произведения. Особенно активны были хлопоты Жуковского в пользу декабриста Николая Тургенева, жившего за границей. Это заступничество вызвало личное недовольство Николая I, что порождало ссоры поэта с императором, который негодовал и называл поэта сторонником людей преступных. Причинами их размолвок и ссор были не только помощь Жуковского осужденным декабристам, но и его дружба с неугодными престолу литераторами, его общественная позиция. До Николая I доходили доносы Бенкендорфа и Булгарина о настроениях Жуковского. Сохранились воспоминания об одной аудиенции, когда император вызвал его для объяснения. «Это свидание было не объяснение, а род головомойки, в которой мне нельзя было поместить почти ни одного слова»⁴².

Оскорбленный Жуковский вынужден был напомнить императору о том, что ему пришлось многим поступиться для исполнения важной роли наставника наследника престола: «Теперь живу не для себя. Я простился со светом; он весь в учебной комнате великого князя, где я исполняю свое дело, и в моем кабинете, где я к нему готовлюсь... Каждый из учителей великого князя имеет определенную часть свою; я же не только смотрю за ходом учения, но и сам работаю по главным частям... Чтобы вести такую жизнь, какую веду я, нужен энтузиазм»⁴³.

В этих ссорах с императором посредником и миротворцем выступала обычно императрица, всегдашняя заступница поэта, которая сглаживала недоразумения и грубость супруга.

Еще одно столкновение произошло у Жуковского с царем из-за статьи Ивана Киреевского

в первом номере журнала «Европеец» (1832). Император счел неблагонадежными рассуждения о политике в статье «Девятнадцатый век» и запретил журнал. Жуковский, опасаясь за судьбу автора – сына его племянницы, сказал царю, что совершенно ручается за Киреевского. «А за тебя кто поручится?» – грубо ответил Николай. Жуковский был оскорблен, сказался больным и перестал являться в учебную комнату великого князя. Императрица уредила супруга, что он должен извиниться, и тот извинился, встретив Жуковского во дворце⁴⁴.

Подобные ссоры из-за различия в мировоззрении и характерах были неизбежны, и Жуковский старался избегать контактов с императором. Только в учебной комнате и на женской половине дворца поэту было свободно и комфортно.

Но особенно горьки были Жуковскому моменты разлада с учеником, в котором он не хотел повторения высокомерия и душевной черствости его отца. На страницах его дневника мелькают замечания: «Мое влияние на него ничтожно... Я для него только представитель скуки... Посреди каких идей обыкновенно кружится бедная голова его и дремлет его сердце?»⁴⁵. С самоуверенностью, несдержанностью и ленью воспитанника он боролся постоянно.

Однако разочарование сменялось радостными впечатлениями от поступков великого князя, от разговоров с ним во время путешествия по России, в том числе и Сибири, в 1837 году. Второе путешествие с наследником, уже по Европе, Жуковский предпринял в 1838 году. Воспитание наследника было окончено. Вскоре поэт получил чин тайного советника, при этом ему было сохранено большое жалованье, которое он получал в должности наставника.

«Государь соизволил, чтобы Жуковскому до смерти представлено было все, чем он пользовался по должности наставника. Ему позволено жить там, где он найдет для себя удобнее и приятнее... Он был произведен в тайные советники. Но самую ценную для себя наградою почитал Жуковский высочайшее повеление, чтобы он и в отсутствие свое всегда считался состоящим на службе при цесаревиче. По собственному выражению Жуковского, государь устроил его будущее, как добрый, заботливый отец»⁴⁶.

«Мое государственное дело с Вами окончилось, – писал Жуковский великому князю в 1839 году, – но дело личное, дело нашей взаимной любви кончится только с моей жизнью.



Ил. 24. Ф. Крюгер. Портрет Александра II. Германия. Ок. 1840. Холст; масло.
Инв. № ГЭ-9470. Государственный Эрмитаж



Ил. 25. Л. де Марс (литограф), Ф. Крюгер (автор оригинала). Портрет императрицы Александры Федоровны и трех ее дочерей: Марии Николаевны (профиль вправо), справа Ольги Николаевны (профиль влево), внизу Александры Николаевны. Берлин. Вторая четв. XIX в. Бумага; литография. Инв. № ЭРГ-19280. Государственный Эрмитаж

Верность моя Вам должна теперь состоять в том, чтобы я без оглядки передавал Вам те мысли и чувства, кои будут мне казаться правдою. Другой дани приносить Вам не могу, но эта дань святая. Знаю, что Ваше сердце моему родное, что мое всегда найдет в Вашем отголосок. Ни к кому из посторонних не можете Вы иметь того отношения, какое имеете ко мне»⁴⁷ (ил. 24).

Но прежде чем покинуть Зимний дворец в качестве наставника цесаревича, Жуковский закончил курс обучения русскому языку младших сестер великого князя – великих княжон Марии Николаевны и Ольги Николаевны (ил. 25). «Мэри и Оли посылают вам тысячу приветствий... не забывайте меня, пишите мне и берегите себя, мой

милый Жуковский, так как вы очень нужны», – писала императрица поэту, лечившемуся в Швейцарии в 1833 году»⁴⁸. Ныне широко известны воспоминания великой княгини Ольги Николаевны, в которых она пишет и об уроках Жуковского: «...прекрасные намерения, планы, цели, системы, много слов и абстрактные объяснения. Он был поэт, увлеченный своими идеалами... <...> Я склонна признавать за ним красоту и трогательную веру. Но в детях он ничего не понимал»⁴⁹. Видимо, поэт не сумел найти ключика к замкнутому характеру младшей великой княжны. Занятия с княжнами завершились в 1837 году перед путешествиями Жуковского по России и Европе.



Ил. 26. Ф. К. Винтерхальтер. Портрет императрицы Марии Александровны. Франция. 1857. Холст; масло. Инв. № ГЭ-7539. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 177

Апартаменты великих княжон находились на первом этаже Северо-западного ризалита⁵⁰. Здесь же в комнатах первого этажа окнами на Неву, рядом с комнатами великих княжон, поселили по приезду в Петербург в сентябре 1840 года невесту цесаревича принцессу Гессен-Дармштадтскую, будущую великую княжну, а затем императрицу Марию Александровну (ил. 26). «Для Мари были устроены апартаменты в Зимнем дворце подле моих, – писала великая княжна Ольга Николаевна, – красивые, уютные, хотя и расположенные на север»⁵¹. Здесь прожила она до апреля 1841 года, когда после бракосочетания переехала на свою половину в Юго-западный ризалит второго этажа дворца.

Еще в феврале 1840 года, когда цесаревич Александр Николаевич был в Дармштадте с целью сватовства к Марии Гессенской, все тот же сопровождавший его Жуковский начал давать принцес-

се уроки русского языка. По приезду в Петербург он продолжал заниматься с ней в Зимнем дворце.

«Принцессе отведены были комнаты в нижнем этаже окнами на Неву, наряду с комнатами великих княжон Ольги и Александры Николаевн... – вспоминала ее юнгфера А. И. Яковлева. – Раз утром вошел в дежурную комнату мужчина очень высокого роста, довольно полный, с маленькой головой, с гладко причесанными волосами, со звездой на груди. Появление его меня несколько озадачило, так как с этой стороны никто не имел права войти, кроме царской фамилии и доктора, а о всех остальных должен был докладывать камердинер. Я только что хотела ему заметить и предложить обратиться к камердинеру, как он весьма вежливо поклонился и сказал:

– Могу ли я вас попросить доложить принцессе, что Жуковский, ее учитель, желал бы представиться ей.





Ил. 27. Е. Тухаринов. Вид Ротонды в Зимнем дворце. Россия. 1834.
Холст; масло. Инв. № ЭРЖ-2434. Государственный Эрмитаж.
Фрагмент на с. 179

Конечно, я была рада исполнить его желание и сама доложила о нем принцессе и проводила его к ней»⁵².

И, наконец, уже после возвращения Жуковского с цесаревичем из заграничного путешествия ему был поручен надзор за воспитанием младших братьев Александра великих князей Николая и Михаила Николаевичей. В дневнике поэта за 1839 год читаем: «18 июля, вторник. В Петергофе. Поутру у маленьких великих князей. Писание, чтение, география»⁵³. «20 октября. Суббота. На лекциях младших»⁵⁴. Наблюдал Жуковский и за экзаменами великого князя Константина Николаевича, которому в 1839 году исполнилось 12 лет: «26 октября 1839. Экзамен великого князя Гриммом. Обед у Константина Николаевича»⁵⁵. Присутствие Жуковского на экзамене преподавателя А. Ф. Гримма служило доказательством его непрерываемого авторитета. «31 октября 1839 года. Я у Константина Николаевича. Экзамен Коллинса»⁵⁶.

Жилая половина великих князей располагалась в западном корпусе вдоль Темного коридора, окна ее выходили на Большой двор. Она состояла из комнат младших братьев Николая и Михаила Николаевичей (залы № 157–160) и комнат их старшего брата Константина Николаевича (залы № 161–165).

В дневнике Жуковского имя Великого князя Константина Николаевича встречается в 1839–1840 годах постоянно, до отъезда поэта за границу. Известна их обширная переписка, которую Жуковский вел по просьбе великого князя с целью обучения последнего эпистолярному стилю, необходимому для деловой и повседневной переписки. Сохранилось известное изображение допозарного интерьера Ротонды Зимнего дворца (ил. 27), где Жуковский стоит в группе преподавателей младших братьев цесаревича; младшие великие князья Николай и Михаил идут на занятия в свою учебную комнату, а старшие,



Александр и Константин, стоят в дверях. Так, начиная с юной Александры Федоровны, весь свой огромный педагогический талант Жуковский отдал царской семье.

О «серебряном» юбилее его педагогической деятельности тепло вспоминала императрица Александра Федоровна в письме к поэту в Германию в марте 1842 года: «Если вы не очень сердитесь на меня, милый мой Жуковский, то выражаете более человеколюбия и величия души, чем я заслуживаю... И вот мы с вами отпразднуем наши серебряные уроки, кажется в сентябре месяце 25 лет!!! Боже мой, да это целая жизнь»⁵⁷.

К осени 1840 года карьера Жуковского как наставника и педагога фактически завершилась.

Педагогическая деятельность была не менее важна для Жуковского, чем поэтическое творчество. И сожалел он о незавершенных педагогических трудах не менее, чем о незавершенных литературных: «Остался бы, – писал он другу К. К. Зейдлицу в Петербург в 1851 году, – для пользы русских семейств практический, весьма уморазвивающий курс первоначального обучения, который солидно бы приготовил к переходу в высшую инстанцию учения. Но план мой объемлет много, а время между тем летит, работа же по своей натуре тянется медленно; глаза и силы телесные отказываются служить, и я при самом начале постройки вижу себя посреди печальных развалин»⁵⁸.

Однако годы, отданные воспитанию наследника, сделали имя Жуковского-педагога столь же бессмертным, сколь бессмертно имя Жуковского-поэта, друга Пушкина, защитника всех пострадавших знаменитых современников. В наставническом служении счастливо соединились два достойных имени в истории России – имена великого поэта-педагога и царя-реформатора. Александр II всегда с благодарностью вспоминал своего воспитателя.

Показателен такой эпизод. В конце января 1849 года⁵⁹ друзья поэта отмечали пятидесятилетний юбилей его литературного творчества. Неофициальное празднование состоялось в доме П. А. Вяземского. Стихотворение Петра Андреевича, посвященное юбилею творчества Жуковского, тут же положили на музыку и спели. Можно представить это веселое торжество, в котором принимал участие и приехавший наследник. Присутствовавшие послали приветствие Жуковскому в Германию. Было в числе поздравлений и письмо⁶⁰ бывшего воспитанника.

Великому князю довелось нести гроб поэта, когда 29 июля 1852 года его тело было перевезено из Германии к месту захоронения в Петербург, в Александро-Невскую лавру⁶¹.

«В половине первого часа гроб Жуковского торжественно внесли на кладбище, которое наполнилось народом. Погребение осчастливили высочайшим присутствием его императорское величество наследник цесаревич со своею августейшей сестрою ея императорским величеством великою княгинею Марией Николаевною»⁶².

«Жуковский был в полном значении слова добродетельный человек, чистоты душевной совершенно детской, кроткий, щедрый до расточительности, доверчивый до крайности, потому что не понимал, чтобы кто был умышленно зол <...> Он втуне принял и втуне давал: и деньги, и протекцию, и дружбу, и любовь»⁶³. К нему в полной мере могут быть отнесены его же слова:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностию: были»⁶⁴.

Благородная и безупречная жизнь Жуковского была по достоинству оценена современниками.

¹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 18.
² Там же. С. 21, 22.
³ Епанчин Н. Е. На службе трех императоров. Воспоминания. М., 1996. С. 78.
⁴ Цит. по: Романовы. Исторические портреты. Александр II. М., 1997. С. 405, 406.
⁵ Епанчин Н. Е. Указ. соч. С. 78.
⁶ Письма В. А. Жуковского А. И. Тургеневу. М., 1895. С. 136.
⁷ Там же. С. 136.
⁸ Цит. по: Афанасьев В. В. Жуковский / Жизнь замечательных людей : Сер. биогр. Вып. 10 (665). М., 1987. С. 159.
⁹ Цит. по: Там же. С. 175.
¹⁰ Там же. С. 178.
¹¹ Биографический очерк В. В. Огарёва. СПб., 1894. С. 40.
¹² Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 18.
¹³ Дневники В. А. Жуковского / примечания И. А. Бычкова. СПб., 1901. С. 54, 58.
¹⁴ Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 184.
¹⁵ Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. I. М., 1913. С. 154.
¹⁶ Там же.
¹⁷ Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 220.
¹⁸ Формулярный список о службе. В. А. Жуковский. Русский архив. 1902. № 5. С. 86.
¹⁹ Там же. С. 87.
²⁰ Успенский А. И. Указ. соч. С. 151, 152.
²¹ Степанов Н. П. В. А. Жуковский как наставник царя-освободителя. 1852–1902. СПб., 1902. С. 34.
²² Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 226.
²³ Цит. по: Там же. С. 227.
²⁴ Цит. по: Степанов Н. П. Указ. соч. С. 32.
²⁵ Там же. С. 35.
²⁶ Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 237.
²⁷ Из альбомов императрицы Александры Федоровны // Николай I: Муж. Отец. Император. М., 2000. С. 170.
²⁸ Жуковский В. А. Сочинения. Изд. 7-е. СПб., 1878. Т. 6 : Проза и письма. С. 493.
²⁹ Цит. по: Иезуитова Р. В. Жуковский в Петербурге. Л., 1976. С. 216.
³⁰ Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 231.
³¹ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 167.
³² Записки А. О. Смирновой-Россет : (из записных книжек 1826–1845). СПб., 1895–1897. Ч. 1, 2. С. 43, 44, 48.
³³ Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 252, 253.
³⁴ Цит. по: Там же. С. 169, 198.
³⁵ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 169, 198.
³⁶ Там же. С. 198.
³⁷ Сологуб В. А. Воспоминания. М. ; Л., 1931. С. 153.
³⁸ Вяземский П. А. Памяти Плетнёва // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 7. СПб., 1882. С. 129.
³⁹ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 199.
⁴⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 8 : Дневники. Л., 1949. С. 63.
⁴¹ Яковлева А. И. Воспоминания бывшей камер-юнгферы императрицы Марии Александровны // Исторический вестник. 1988. Т. 31. С. 169.
⁴² Цит. по: Афанасьев В. В. Указ. соч. С. 262.
⁴³ Цит. по: Там же. С. 264, 270.
⁴⁴ Цит. по: Там же. С. 270, 271.
⁴⁵ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 14 : Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1857 / сост. и ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. М., 2004. С. 12.
⁴⁶ Плетнёв П. А. О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 415.
⁴⁷ Степанов Н. П. Указ. соч. С. 92.

⁴⁸ Из альбомов императрицы Александры Федоровны. С. 171.
⁴⁹ Сон юности. Воспоминания Вел. кн. Ольги Николаевны. 1825–1846 // Николай I. Муж. Отец. Император. М., 2000. С. 185, 186.
⁵⁰ Сохранились акварельные изображения двух младших княжон, Ольги и Александры («Гостиная рокайль» и «Готическая гостиная»).

⁵¹ Сон юности. Воспоминания... С. 175.
⁵² Успенский А. И. Указ. соч. С. 189, 190.
⁵³ Дневники В. А. Жуковского. С. 501.
⁵⁴ Там же. С. 507.
⁵⁵ Там же. С. 508.
⁵⁶ Там же. С. 509.
⁵⁷ Из альбомов императрицы Александры Федоровны. С. 172.
⁵⁸ Жуковский В. А. Баллады. Дневники. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 452.
⁵⁹ Письма царственных особ к В. А. Жуковскому / гл. ред., авт. вступ. ст. В. С. Киселев. Томск, 2020. С. 152, 153, 329, 330.
⁶⁰ Там же. С. 152, 153.
⁶¹ Зайцев Б. К. Жуковский // Далекое. М., 1991. С. 138.
⁶² Кривич В. На кладбище Александро-Невской лавры // Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1997. С. 163.
⁶³ Смирнова-Россет А. О. Из «Воспоминаний» о Жуковском и Пушкине // В. А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. О. Б. Лебедевой и А. С. Янушкевича. М., 1999. С. 248–249.
⁶⁴ Жуковский В. Стихотворения. Баллады. Л., 1983. С. 143.

Интерьеры дворца Меншикова: научное обоснование и экспозиционное решение

И. В. Саверкина

В 1981 году была открыта экспозиция Эрмитажа «Дворец Меншикова. Культура России первой трети XVIII века». Она разместилась в историческом здании – дворце Меншикова, прошедшем длительную реставрацию, в ходе которой зданию был возвращен архитектурный облик петровской эпохи¹.

История василеостровской резиденции А. Д. Меншикова тесно связана с историей России первой трети XVIII века. Дворец на Васильевском острове, новоселье в котором было отпраздновано в 1711 году, поражал современников архитектурным обликом, декором с княжескими коронами и вазонами. Аттик был украшен позолоченными деревянными скульптурами античных богов. Над парадным входом был установлен резной деревянный герб светлейшего князя². Роскошным было внутреннее убранство помещений. Дворец первого губернатора новой столицы мог служить эталоном новой архитектуры, нового быта, своего рода проводником культурных преобразований Петра I.

Дворец А. Д. Меншикова был не только резиденцией губернатора, но и важным административным центром. Здесь часто бывал Петр I, когда приезжал в «парадиз» с театра военных действий. Светлейшего князя удостаивали визитами члены царской семьи. Во дворце торжественно праздновались годовщины военных побед России в Северной войне. Празднество проходило в парадном зале, а перед дворцом устраивался большой фейерверк.

Во дворце губернатора Санкт-Петербурга проходили важные встречи с иностранными дипломатами, военными и гражданскими чинами. Почти ежедневно сюда приезжали вице-губернатор С. Т. Клокачев, генерал-полицеймей-

стер А. М. Девиер, архитекторы Д.-А. Трезини, Ж.-Б. А. Леблон, Н. Микетти, Б. К. Растрелли³.

После смерти Петра I, когда А. Д. Меншиков сосредоточил в своих руках почти всю государственную власть, его василеостровская резиденция становится неофициальным политическим центром Российской империи.

23 мая 1727 года состоялась помолвка дочери «полудержавного властелина», 16-летней Марии, с 12-летним внуком Петра I, императором Петром II. Казалось, ничто не может поколебать величие и власть светлейшего князя, но 19 июня А. Д. Меншиков внезапно заболел и не мог принимать участие в политической жизни, чем воспользовались его политические противники. В сентябре 1727 года блестящая карьера А. Д. Меншикова внезапно оборвалась. 8 сентября ему было запрещено покидать дворец. На следующий день светлейший князь был лишен всех наград и отправлен с семьей в ссылку в нижегородские деревни, замененной ссылкой в Ранненбург, затем – в Пустозерск, а 4 апреля 1728 года – в Березов⁴.

Не только обширнейшие владения светлейшего князя, но и все его дома, со всем находившимся в них имуществом, вплоть до мелочей повседневного быта, были конфискованы, и большая часть вещей поступила в императорскую казну⁵.

Разработку концепции и создание музейной экспозиции возглавили заведующая Отделом истории русской культуры Государственного Эрмитажа Г. Н. Комелова и ее заместитель Н. В. Калязина, защитившая в 1971 году кандидатскую диссертацию по теме «Интерьер первой четверти XVIII века: новое в планировочном и архитектурно-декоративном решении интерьера»

и являвшаяся автором ряда трудов по этой теме⁶. В подготовке экспозиции, подборе экспонатов принимают активное участие научные сотрудники Отдела истории русской культуры, Отдела истории западноевропейского искусства, Отдела Востока, Отдела истории античного мира, Отдела нумизматики, Отдела «Арсенал», Научной библиотеки.

При создании интерьерной экспозиции привлекались разнообразные источники: архивные материалы, результаты натурных и археологических исследований, изобразительные материалы, аналоги интерьеров эпохи барокко.

Сведения об имуществе А. Д. Меншикова содержатся в фондах архивов: «Домовой канцелярии» (РГАДА. Ф. 198; Архив СПбИИ РАН. Ф. 84), частично в «Походной канцелярии» (Архив СПбИИ РАН. Ф. 83)⁷. Это расходные книги, переписка, в том числе о заказе и приобретении разнообразных предметов. Большое значение при создании экспозиции имели исследования описей дворцов А. Д. Меншикова, как его главной столичной резиденции на Васильевском острове, так и других владений⁸. В фондах документов А. Д. Меншикова содержатся описи имущества, составленные его служителями с целью учета, в том числе опись дома на о. Котлин (1720)⁹ и опись Слободского (бывшего дома Ф. Я. Лефорты в Немецкой слободе)¹⁰. Анализ источников позволяет с уверенностью говорить о том, что помещения изобиловали многочисленными дорогими и редкими предметами, придававшими обстановке величие¹¹.

Наиболее богаты материалом об отделке и убранстве интерьеров многочисленные документы, составленные в связи с конфискацией огромного имущества А. Д. Меншикова¹². К таким документам относятся описи его домов в Ораниенбауме и Кронштадте¹³, использованные при создании экспозиции «Дворца Меншикова» в качестве аналогов.

Комплекс описей, составленный по Васильевской резиденции, за период с 1728 по 1735 год опубликован Е. А. Андреевой¹⁴. Что касается предметного наполнения интерьеров, поражающих современников богатством и роскошью, то известен лишь реестр описей, составленных по этому дому, из которого следует, что описание происходило не по помещениям, а по группам предметов. Таким образом, было составлено 30 описей, в том числе включающих сведения о личных вещах А. Д. Меншикова и членов его семьи, мебели, иконах, картинах, зеркалах, серебряной, фарфоровой, канфаренной, стеклянной, медной посуде, а также книгах, каретах и пр.¹⁵

На основании анализа всех выявленных в настоящее время источников возможна реконструкция в экспозиции тематических разделов, отражающих как основные тенденции русской культуры петровского времени, так и личные вкусы и интересы хозяина дворца.

Несколько помещений дворца Меншикова сохранили уникальную отделку петровского времени: Большие сени на первом этаже, несколько парадных помещений восточной половины второго этажа (где, по-видимому, располагались покои самого А. Д. Меншикова): плитковые помещения, Ореховая. Сведения об их назначении и использовании содержатся в «Повседневных записках делам князя А. Д. Меншикова»¹⁶ за 1726 и 1727 годы. В них часто упоминаются такие помещения, как «предспальня», «плитковая» и «ореховая», «передспальня», где светлейший князь принимал иностранных дипломатов, военных и гражданский чинов и где, по-видимому, решались важные государственные и административные вопросы. В личных покоях светлейший князь проводил время с семьей.

На западной половине парадного второго этажа (где, предположительно, находились покои супруги светлейшего князя Дарьи Михайловны) подлинная отделка интерьеров петровского времени не сохранилась. Нет и свидетельства источников о назначении помещений западной половины дворца. Однако, основываясь на изучении принципа симметрии, характерного для зданий дворцового типа эпохи барокко, правомочно предположить, что симметричные помещения восточной и западной половин были аналогичны по назначению и близки по оформлению¹⁷. Это позволило создать на западной половине дворца экспозицию характерных дворцовых интерьеров петровской эпохи, включающих не только предметное наполнение, но и отделку интерьеров.

В то же время представляется невозможным не отразить в экспозиции с наибольшей полнотой и объективностью тему жизни и деятельности А. Д. Меншикова, чья яркая личность и необыкновенная судьба привлекает внимание наших современников¹⁸.

В настоящее время обнаружено немного мемориальных предметов А. Д. Меншикова, связь которых с личностью светлейшего князя основана на традиции и косвенных данных. Их малое число обусловлено драматическими событиями внезапного завершения блистательной карьеры владельца и обстоятельствами конфискации имущества¹⁹.

На экспозиции представлены предметы, которые можно отнести к категории мемориальных предметов А. Д. Меншикова. Дубовый шкаф упоминается в документах, касающихся реставрации дворца в 1880-х годах, как «сохранившийся со времен Меншикова». В 1928 году при передаче предметов из музея Первого Кадетского корпуса в Государственный Русский музей он был принят как выполненный в 1710 год, возможно, по заказу самого Александра Даниловича²⁰.

Напольные часы английской работы с музыкальным механизмом, выполненные в мастерской Дж. Драри, в футляре, декорированном росписью и наклееными на деревянную основу гравюрами, находились во дворце Меншикова, когда в нем располагался Первый Кадетский корпус²¹, и запечатлены на открытке 1907 года с изображением Ореховой. Проведенные исследования позволяют отнести эти часы к мемориальным предметам, чья история тесно связана с дворцом А. Д. Меншикова²².

Сундук, предположительно итальянской работы, был приобретен для музея Первого Кадетского корпуса его директором Крутецким. Как отмечала в 1923 году К. В. Ползикова-Рубец, «А. А. Крутецкий приобрел для музея сундук, принадлежавший Варваре Михайловне»²³.

Помимо перечисленных предметов мебели, в экспозиции в настоящее время находятся двое английских карманных часов, принадлежность которых А. Д. Меншикову можно считать убедительно доказанной Л. С. Яковлевой. Они были переданы в 1887 году в императорский Эрмитаж последним светлейшим князем Владимиром Александровичем Меншиковым как вещи, принадлежавшие его знаменитому предку²⁴.

А. Д. Меншикова можно с уверенностью назвать одним из крупнейших коллекционеров первой четверти XVIII века в России. Его коллекция живописи насчитывала не менее 143 полотен и располагалась в его домах в Петербурге, Москве, других городах и в загородных владениях. В резиденции на Васильевском острове были полотна на темы побед России над шведами²⁵, одним из героев которых был сам хозяин.

Исследования этой коллекции дают основания для экспонирования портретов Петра I (в том числе прижизненного портрета молодого царя, написанного во время Великого посольства голландским художником Я. Вениксом), Екатерины Алексеевны (копия XVIII века с оригинала Ж.-М. Натье), светлейшего князя, его сестры Анны Даниловны (жены А. М. Девиера) и супруги Дарьи

Михайловны работы неизвестных художников, дочерей Марии и Александры. На экспозиции представлены «Вид Нового моста в Париже», марины, батальные сцены. Открытие на Западной половине дворца помещения, условно называемого «Кабинет с живописью», позволило широко представить полотна, отвечающие вкусам людей петровского времени.

В собрании светлейшего князя было 23 мраморных скульптуры на мифологические и аллегорические сюжеты²⁶. Скульптура заказывалась А. Д. Меншиковым в основном для украшения регулярного сада. В музее садовая скульптура представлена современными копиями из цемента с мраморной крошкой и располагается во дворе (территория бывшего сада ныне застроена и относится к Петербургскому университету). Кроме того, в Парадных сенях дворца Меншикова имеются специальные ниши для скульптуры, что позволяет экспонировать в интерьере произведения античных и западноевропейских скульпторов.

А. Д. Меншиков составил обширную нумизматическую коллекцию, включавшую памятники русского и западноевропейского медальерного искусства. К сожалению, коллекцию постигла та же участь, что и большую часть собрания серебра А. Д. Меншикова, – она была переплавлена для создания раки сестры Петра II великой княжны Натальи Алексеевны. Однако на основании документов была сделана реконструкция состава коллекции, что позволило ввести в экспозицию медали, аналогичные тем, которые входили в коллекцию светлейшего князя²⁷.

Значительной была и его коллекция китайских вещей. Стены в некоторых помещениях были обиты китайскими обоями, интерьеры насыщены изделиями декоративно-прикладного искусства и художественного ремесла восточной работы. Многочисленность и разнообразие китайских предметов позволяют предположить, что здесь нашли отражение как следование моде того времени, так и личные вкусы светлейшего князя²⁸. Эти сведения позволили декорировать стены нескольких экспозиционных помещений подлинными китайскими обоями, происходящими из Екатерингофского дворца, сгоревшего в 1926 году. Обоим прошли реставрацию в мастерских Государственного Эрмитажа²⁹.

Характерный для петровского времени интерес к научным знаниям подтверждается наличием в интерьерах домов знати научных приборов, даже если их владельцы и не занима-

лись научными изысканиями³⁰. Есть основания считать, что А. Д. Меншиков обладал некоторыми познаниями в науках. По некоторым сведениям, в его ораниенбаумском доме находилась превосходно оборудованная обсерватория³¹. В описях имущества А. Д. Меншикова часто упоминаются зрительные трубы и компасы.

Таким образом, обоснованным можно считать помещение на экспозиции таких предметов, как планисфера, квадрант Девиса, астрольбия, выполненная в Нюрнберге, в мастерской Н. Миниха, серебряный двойной глобус, выполненный в виде полого разъемного шара, внутри которого находится шар с изображением созвездий.

За время существования экспозиции сотрудниками отдела были подготовлены временные выставки «Античная мифология в Петровскую эпоху» (совместно с Отделом античного мира, 1988)³², «Александр Данилович Меншиков – первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга» (2003)³³, «Первый Кадетский корпус во Дворце Меншикова. К 275-летию основания» (2007)³⁴, «„Здесь память прошлого еще жива вокруг“. Дворец Меншикова: 1711–2011» (2011).

Отдел «Дворец Меншикова» ведет собирательскую работу. Был получен в дар архив последнего директора музея Первого Кадетского корпуса А. А. Крутецкого (175 ед. хр.)³⁵. В 1980-е годы при участии заведующего отделом «Дворец Меншикова» В. В. Мещерякова была сформирована коллекция изразцового керамического убранства печей (50 комплектов) из ленинградских домов, подлежащих комплексному капитальному ремонту³⁶. В 2005–2008 годах была приобретена коллекция западноевропейских экономичных печей XIX–XX веков (38 ед. хр.)³⁷, в настоящее время экспонируемая в помещениях дворца.

В дальнейшем предполагается представить в экспозиции тему книжного собрания А. Д. Меншикова, состав которого в настоящее время активно изучается³⁸. Это книжное собрание было конфисковано, и его местонахождение неизвестно. Однако выявленные реестры картографического материала и книг из библиотеки А. Д. Меншикова, а также упоминания о заказе и получении им печатных изданий позволяют уверенно утверждать, что состав библиотеки соответствовал и основным направлениям практической деятельности и личным интересам светлейшего князя. Имеющиеся источники позволяют научным сотрудникам вести работу по подбору изданий, аналогичных находившимся в библиотеке А. Д. Меншикова, в книгохранилищах

Санкт-Петербурга, и в дальнейшем предполагается раскрыть в экспозиции тему читательских интересов А. Д. Меншикова.

Экспозиция «Дворец Меншикова» постоянно расширяется и обогащается новыми экспонатами. Готовится экспозиция, посвященная истории располагавшегося в этом здании с 1732 по 1918 год Первого Кадетского корпуса, в котором преподавали и обучались выдающиеся государственные, военные деятели и представители русской культуры.

- ¹ Трубинов Ю. В. Палаты светлейшего князя Меншикова. СПб., 2003; Мещеряков В. В. Исследования и реставрация дворца А. Д. Меншикова // «Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова: 1711–2011. К 300-летию дворца А. Д. Меншикова и к 30-летию экспозиции «Культура России первой трети XVIII века» во Дворце Меншикова : каталог выставки. СПб., 2011. С. 168–180.
- ² Мещеряков В. В., Саверкина И. В. К воссозданию архитектурного декора Дворца Меншикова. Герб над главным входом // ТГЭ. [Т.] 32 : Петровское время в лицах – 2006 : мат. науч. конф., посвященной 25-летию открытия экспозиции Эрмитажа «Дворец Меншикова. Культура России первой трети XVIII века». СПб., 2006. С. 181–185.
- ³ Калязина Н. В. Архитекторы ансамбля Дворца Меншикова на Васильевском острове // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова : сб. науч. трудов. СПб., 1992. С. 3–21.
- ⁴ Мещеряков В. В., Саверкина И. В. Дворец А. Д. Меншикова на Васильевском острове – парадная резиденция петербургского губернатора // Александр Данилович Меншиков. Первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб., 2003. С. 23–27.
- ⁵ Андреева Е. А. Первый губернатор и строитель Петербурга // Александр Данилович Меншиков. Первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга : каталог выставки. С. 8–21; Мещеряков В. В., Саверкина И. В. Дворец А. Д. Меншикова... С. 23–27.
- ⁶ Список научных трудов Н. В. Калязиной / сост. И. В. Саверкина // Проблемы русской культуры XVIII века. Конференция памяти Н. В. Калязиной : краткое содержание докладов. СПб., 2001. С. 111–115; Калязина Н. В., Калязин Е. А. Александр Меншиков – строитель России. Ч. 1. Александр Меншиков. СПб., 2005; Те же. Александр Меншиков... Ч. 2. Строитель России. СПб., 2006.
- ⁷ Андреева Е. А. Судьба архива А. Д. Меншикова // Историческое источниковедение и проблемы вспомогательных исторических дисциплин: К 140-летию академика Н. П. Лихачева (1862–1936) и 100-летию Дома Н. П. Лихачева в Санкт-Петербурге : тез. докл. конф., Санкт-Петербург, 3–5 дек. 2002. СПб., 2002. С. 6–9; Она же. Фонды А. Д. Меншикова: общий обзор и история формирования // Александр Данилович Меншиков – первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга : каталог выставки. С. 47–51.

- ⁸ Саверкина И. В. Описи имущества частных лиц как источники по истории русской культуры первой четверти XVIII в. : автореф. ... канд. ист. н. СПб., 1995; Она же. К истории конфискации имущества А. Д. Меншикова // Петровское время в лицах : краткое содержание докладов научных чтений памяти А. Д. Меншикова. СПб., 1998. С. 39–42; Андреева Е. А. Петербургская резиденция А. Д. Меншикова в первой трети XVIII в.: Описание палат, хором и сада : исследования и документы. СПб., 2013.
- ⁹ Архив СПбИИ РАН. Ф. 84. Д. 47.
- ¹⁰ Из бумаг кн. Александра Даниловича Меншикова // Шукинский сборник. М., 1905. Вып. 4. С. 517–521.
- ¹¹ Дорофеева Л. П. К истории мебельного убранства во Дворце Меншикова на Васильевском острове // Петербургские чтения-96. СПб., 1996. С. 50–54; Саверкина И. В. Вещный мир семьи Меншиковых // Петр Великий и его время : мат. Всероссийск. науч. конф., посвященной 290-летию Полтавской победы. СПб., 1999. 121–125.
- ¹² Саверкина И. В. Описи имущества частных лиц...; Она же. К вопросу об источниковедческой базе экспозиции интерьерного типа // Музей в современной культуре : тез. докл. науч. конф. СПб., 1995. С. 47–48; Там же. С. 39–42; Андреева Е. А. Описи 1732 года Василеостровской резиденции А. Д. Меншикова в Петербурге // Меншиковские чтения – 2009 : мат. чтений. СПб., 2010. Вып. 7. С. 94–111.
- ¹³ РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 68-А; Павлова М. А. Интерьеры дворца А. Д. Меншикова в Ораниенбауме в первой четверти XVIII в. (К вопросу о стиле интерьера Петровского времени) // Двадцатый век о веке восемнадцатом (Итоги, исследования, открытия, перспективы) : тез. докл. Первой науч. конф. Летнего сада и Дворца Петра I. СПб., 1998. С. 30–32; Она же. «Новое» и «старое» в интерьере Петровского времени (на примере интерьеров дворца А. Д. Меншикова в Ораниенбауме) // Петр Великий и его время. С. 97–101; Она же. Интерьеры Большого Ораниенбаумского дворца XVIII – середины XIX века // Ораниенбаумские чтения. Вып. 4. СПб., 2006; Гунич А. Е. Забытый дворец. История строительства Кронштадтского дома А. Д. Меншикова // Петровское время в лицах – 2005. СПб., 2005. С. 66–88; Андреева Е. А. Петербургская резиденция А. Д. Меншикова... С. 259–314.
- ¹⁴ Андреева Е. А. Петербургская резиденция А. Д. Меншикова... С. 123–221.
- ¹⁵ РГАДА. Ф. 248. Оп. 5. Кн. 234. Л. 441–443; Саверкина И. В. К истории конфискации имущества А. Д. Меншикова. С. 39–42.
- ¹⁶ Труды и дни Александра Даниловича Меншикова. Повседневные записки делам князя А. Д. Меншикова 1716–1720, 1726–1727 гг. / публ. С. Р. Долговой и Т. А. Лаптевой. М., 2004.
- ¹⁷ Жаркова Н. Ю. Некоторые принципы организации и декора дворцовых интерьеров в Петербурге в первой трети XVIII в. // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова : сб. науч. трудов. С. 26–35.
- ¹⁸ Саверкина И. В. Тема личности А. А. Меншикова в экспозиции «Дворец Меншикова (Культура России первой трети XVIII века)» // Труды ГИМ. М., 2009. Вып. 180 : Дом бояр Романовых. К 150-летию основания музея. С. 148–161.
- ¹⁹ Дутов А. А. Мемория А. Д. Меншикова в собраниях музеев // «Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова: 1711–2011. С. 19–25.
- ²⁰ Дорофеева Л. П. Русская наборная мебель в экспозиции Дворца Меншикова // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. С. 63; Калязина Н. В., Дорофеева Л. П., Михайлов Г. В. Дворец Меншикова. Художественная культура эпохи. История и люди. Архитектурная хроника памятника. М., 1986. С. 134–135.

- ²¹ Калязина Н. В., Дорофеева Л. П., Михайлов Г. В. Дворец Меншикова. С. 118.
- ²² Райгородский Л. Д., Семенов Ю. Английские напольные часы J. Druy во Дворце Меншикова // Петровское время в лицах : краткое содержание докладов научных чтений памяти А. Д. Меншикова. СПб., 1998. С. 32–36; Игнатьева Е. И. Английские напольные часы из Дворца Меншикова // ТГЭ. 2023. [Т.] 118 : Петровское время в лицах – 2023 : мат. науч. конф. К 350-летию со дня рождения Александра Даниловича Меншикова (1673–2023). С. 171–184.
- ²³ Ползикова-Рубец К. Дворец Меншикова. СПб., 1923. С. 16.
- ²⁴ Яковлева Л. С. Часы, принадлежавшие А. Д. Меншикову // СГЭ. 1985. [Т.] 50. С. 11–14.
- ²⁵ Калязина Н. В., Саверкина И. В. Живописное собрание А. Д. Меншикова // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. С. 54–61.
- ²⁶ Андреева С. О. Об одной статуе из собрания А. Д. Меншикова // СГЭ. 1984. [Т.] 49. С. 13–16; Он же. О скульптурных коллекциях А. Д. Меншикова и Ф. М. Апраксина // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. С. 88–98; Он же. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999. С. 46–47.
- ²⁷ Саверкина И. В. Незвестная коллекция Петровского времени: Нумизматическое собрание А. Д. Меншикова // Памятники культуры. Новые открытия. 1987. М., 1988. С. 343–350.
- ²⁸ Арапова Т. Б. Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII – первой четверти XVIII века. К истории культурных контактов Китая и России в XVII–XVIII вв. // ТГЭ. 1989. [Т.] 27. С. 109–116; Саверкина И. В. Изделия в «китайском вкусе» в интерьерах Петровского времени (на примере дворцов А. Д. Меншикова) // Русская культура первой четверти XVIII века. Дворец Меншикова. С. 79–87.
- ²⁹ Рудова М. Л. Китайские обои первой четверти XVIII века во Дворце Меншикова // Проблемы русской культуры XVIII века. Конференция памяти Н. В. Калязиной : краткое содержание докладов. СПб., 2001. С. 79–82.
- ³⁰ Невская Н. И. Петербургская астрономическая школа XVIII века. Л., 1984. С. 71.
- ³¹ Ченакал В. Л. Очерки по истории русской астрономии. Наблюдательная астрономия в России XVII – начала XVIII в. М. ; Л., 1951. С. 47–52.
- ³² Античная мифология в Петровскую эпоху : каталог выставки из фондов Отдела Античного мира Государственного Эрмитажа во дворце Меншикова. Л., 1988.
- ³³ Александр Данилович Меншиков – первый губернатор и строитель Санкт-Петербурга : каталог выставки. СПб., 2003.
- ³⁴ Первый Кадетский корпус во Дворце Меншикова. К 275-летию основания : каталог выставки. СПб., 2007.
- ³⁵ Андреева О. С. Документы о музеях Первого Кадетского корпуса в архиве А. А. Крутецкого // Музей в современной культуре : тезисы докладов. СПб., 1995. С. 5–6; Она же. Из дневников А. А. Крутецкого, заведующего музеями во дворце Меншикова (1923–1926) // ТГЭ. 2010. [Т.] 52 : Петровское время в лицах – 2010. К 300-летию дворца Меншикова (1710–2010) : мат. науч. конф. СПб., 2010. С. 19–55.
- ³⁶ Мещеряков В. В. Знать цену ценности // Ленинградская панорама. 1988. № 9. С. 35; Он же. Музеефикация элементов интерьера Санкт-Петербурга конца XIX – начала XX века // Петербургские чтения-97 : мат. энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург-2003». СПб., 1997. С. 453–455; Он же. О реставрации и музеефикации элементов интерьера «серебряного века» // Памятники старины. Концепции. Открытия. Версии. Памяти Василия Дмитриевича Белецкого. 1919–1997.

Помощник хранителя голландской живописи А. М. Паппе в кругу современников

И. А. Соколова

СПб. ; Псков, 1997. Т. 2. С. 56–58; *Он же*. О коллекции печей во Дворце Меншикова // Петровское время в лицах – 2005 : мат. науч. конф. СПб., 2005. С. 154–157; *Мещеряков В. В., Дутов А. А.* О печных керамический облицовках в Петербурге конца XIX – начала XX вв. // Archeologia Petropolitana. II / 1997. СПб., 1998. С. 43–45; *Они же*. Стилистические направления историзма в декоре печных керамических облицовок финляндского завода Або конца XIX в. // Историзм в России: Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820-е – 1890-е годы : тез. докл. СПб., 1996. С. 114–117.

³⁷ *Мещеряков В. В.* Собрание переносных отопительных приборов в коллекции Эрмитажа // На рубеже веков. Искусство эпохи модерна. СПб., 2006. С. 144–152.

³⁸ *Луппов С. П.* Книга в России в первой четверти XVIII века. Л., 1973. С. 230; *Долгова С. Р.* О библиотеке А. Д. Меншикова // Русские библиотеки и их читатель (Из истории русской культуры эпохи феодализма). Л., 1983. С. 87–93; *Саверкина И. В.* К истории библиотеки А. Д. Меншикова // Книга в России. XVI – середина XIX в.: Книгораспространение, библиотеки, читатель : сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 37–45; *Она же*. Религиозная тематика в библиотеке государственного деятеля Петровской эпохи (по материалам книжного собрания А. Д. Меншикова) // Церковная археология. Вып. 4 : мат. Второй Всероссийск. церковно-археологич. конф., посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848–1917). СПб., 1998. С. 276–278; *Она же*. Александр Данилович Меншиков и его библиотека // Итак, да здравствуют архивы! Сб. ст. и публ. к девятиностолетию со дня рождения Светланы Романовны Долговой. М., 2022. С. 120–128; *Саверкина И. В., Сомов В. А.* Реестр книг А. Д. Меншикова // Книга в России в эпоху Просвещения. Л., 1988. С. 149–150; *Самарин Ю. А.* Сведения о формировании библиотеки А. Д. Меншикова в расходных книгах Санкт-Петербургской типографии // Проблемы источниковедения истории книги : межведомственный сб. науч. трудов. М., 1997. Вып. 1. С. 68; *Он же*. А. Д. Меншиков и Санкт-Петербургская типография // Библиофил. Люди, рукописи, книги, тайны и открытия. 2001. № 1 (4). С. 38–45.

Имя Аркадия Матвеевича Паппе (1891–1927) мало что говорит сегодня сотрудникам Эрмитажа.

Преждевременная кончина этого молодого ученого в возрасте 36 лет не позволила ему занять заметное место в истории музея. Он проработал в должности помощника хранителя неполных пять лет – с 1922 по 1927 год – в тяжелой обстановке послереволюционного крушения старых гуманистических традиций и утраты «связи времен».

В начале 1920-х судьба картинной галереи оставалась неопределенной. Еще были на местах сотрудники дореволюционного поколения, но часть из них эмигрировали. В эмиграцию уехали и молодые А. Трубников, И. Жарновский, Д. Бушен, С. Эрнст, на которых возлагали большие надежды. А огромное количество картин, хлынувшее в Эрмитаж из Музейного фонда и пригородных дворцов, требовало разбора, систематизации и научной обработки. Среди тех, кто активно занимался этими задачами, и был Аркадий Паппе (ил. 1), работавший под руководством признанного мэтра, Джемса Альфредовича Шмидта (1876–1933)¹.

Выдающийся музейщик, Шмидт, которому Эрмитаж обязан многими реформами и приобретением собраний П. П. Семенова-Тян-Шанского и В. П. Зурова², известен как сторонник строгой научной практики, отмечающей дилетантизм и журнализм в трудах музейных хранителей³.

В лице молодого сотрудника он нашел преданного и чуткого адепта таких идей. И это не случайно, поскольку и наставник и его ученик прошли строгую академическую школу: получили образование в Германии у крупнейших европейских историков искусства, Шмидт во второй половине XIX века – в Лейпцигском университете, его помощник в начале XX – в Мюнхенском.

Паппе запомнился как автор нескольких научных статей и двух превосходно написанных

путеводителей «Голландский портрет XVII века» (1926)⁴ и «Голландская бытовая живопись: городской быт» (1927)⁵, вышедших в Ленинграде (второй увидел свет уже после его смерти)⁶.

Сохранившиеся в музейном архиве прижизненные документы этого сотрудника были сформированы в личное дело только в 1970-х годах, когда многое в его биографии оказалось безвозвратно утраченным⁷. Восстановить его жизненный путь в деталях уже невозможно. И все же, все же...

Примечательно, что Паппе в короткий срок и в аскетических условиях стал одним из наиболее плодотворно работавших специалистов. За 1925 и 1926 годы им были напечатаны семь статей, подавляющее большинство – в журналах Oud Holland и The Burlington Magazine⁸.

В круг его тем входили прерембрандтисты и мастера школы Рембрандта. Его доклад о живописи самого великого голландца (1922) с позиций формального метода Вельфлина, прочитанный в Зубовском институте, вызвал оживленный отклик в среде искусствоведов⁹. Паппе успел опубликовать ряд малоизученных картин из запасников музея (в их числе «Портрет пожилой женщины» Яна де Брая, «Кружевница» Габриела Метсю, «Улыбающийся старик» Яна Ливенса), заметки о новых приобретениях Эрмитажа, обзор новейшей литературы о голландских картинах в советской России.

Эти работы свидетельствовали о глубине его интересов, аналитических способностях, осмыслении вклада новых поступлений в старое собрание голландской живописи. Подобные публикации были крайне важны в эпоху наступившей изоляции, для иностранных специалистов они являлись редкими сигналами из России, указывающими на продолжение научной деятельности. В архиве музея имеются и рукописи его незавершенных



Ил. 1. Аркадий Матвеевич Паппе. 1926. Фотография. Галеев-Галерея, Москва

статей, которые включают, например, сведения о неопубликованных картинах Петруса Крису-са, Адриана Изенбрандта и Мастера женских полуфигур (машинопись на английском языке)⁴⁰, материалы к путеводителю по Эрмитажу на немецком языке⁴¹. Составленная Паппе картотека по библиографии западноевропейских художников (на 130 листах) и выписки из различных книг по искусству обнаруживают очень тщательный педантичный подход в подготовке материалов для будущих работ. Методичность и организованность помогли ему при выполнении сложной задачи – отбора и передачи картин из пригородных музеев в Эрмитаж. Им была осуществлена и приемка Юсуповской коллекции.

Интересно, что Паппе, этот, казалось бы, сугубо кабинетный ученый, был тесно связан с кругом ленинградского авангарда.

Его второй женой стала одна из самых ярких и артистичных женщин довоенного Ленинграда, очаровательная Алиса Порет (1902–1984), ученица К. С. Петрова-Водкина и П. Н. Филонова (ил. 2). Романтическое знакомство пары в залах Эрмитажа перед «Мадонной Литта», шутки ради подстроенное их друзьями, молодыми графиками Т. В. Шишмаревой (1905–1994) и В. А. Власо-

вым (1905–1979), описано в воспоминаниях Алисы Ивановны⁴².

Близкой подругой, соученицей и соавтором Порет в ряде картин (в том числе знаменитого аналитического полотна «Дом в разрезе», ок. 1930 (Ярославский художественный музей)) была неординарная одаренная Татьяна Николаевна Глебова (1900–1985). Среди тех, с кем дружили супруги, можно назвать также художника Л. С. Хижинского (1896–1972), в оформлении которого вышли обе книжки Паппе, и его жену Татьяну. В начале 1930-х Хижинские стали участниками остроумнейших «домашних фильмов» или «живых картин», устраивавшихся в квартире Алисы Порет на Московском, 16. На рубеже 1920–1930-х годов дом Порет и ее мамы, куда на время переехала и Татьяна Глебова, стал одним из центров художественной жизни, объединявшим молодую творческую интеллигенцию Ленинграда и Москвы – художников, архитекторов, литераторов, поэтов и актеров. Отснятые на фотопленку, эти перформансы, поражающие и сейчас фантазией оригинальностью и остроумием, были опубликованы в каталоге выставки А. И. Порет в Галеев-Галерее в 2013 году. Хотя они состоялись уже после кончины Паппе, его вкус и художественное влияние на Алису ощутимы в ряде сцен, например, в «Менялах» с участием Т. Глебовой и А. Порет – перефразировке картины Квентина Массейса («Меняла с женой», Лувр, Париж) или в «Свадьбе Арнольфини», отсылающей к знаменитой картине Яна ван Эйка (Лондонская Национальная галерея).

К слову сказать, дружеские связи с современными ленинградскими художниками были характерны для многих эрмитажных сотрудников тех лет, что позволяло выйти за рамки узкопрофессиональных интересов и обогащало эмоционально. Все эти факты заставляют внимательнее приглядеться к скромной личности Паппе.

Скудость архивных сведений вынуждает нас перечислить сухие данные, почерпнутые из его Curriculum vitae, поданного при поступлении в Эрмитаж. Он родился 9 октября 1891 года в Петербурге и окончил одно из лучших средних учебных заведений города – училище при Реформатских церквях⁴³. В 1909 году поступил на юридический факультет Петербургского университета; в 1913–1914 годах учился в Мюнхенском университете на отделении истории искусств философского факультета, занимался у профессора Фолля.

Знаменитый Карл Фолль (1867–1917) был одним из первых ученых, применявших метод

сравнительного анализа в музейной практике. Его семинар посещали и другие студенты из России. Двое из них, графики В. А. Фаворский (1886–1964) и Н. Б. Розенфельд (1886–1937), перевели лекции профессора на русский язык – книга «Опыты сравнительного изучения картин» вышла в 1916 году и имела огромный успех. Она до сих пор остается в академических курсах⁴⁴.

В связи с началом Первой мировой войны Паппе вынужден был прервать занятия в Германии. В 1917–1918 годах он состоял студентом в Институте искусств в Петрограде (Зубовский институт). Как и многие петроградцы, из-за бедственной обстановки в годы «военного коммунизма» он оказался в Баку, где в течение года с 1 июня 1920 до 1 апреля 1921 года исполнял обязанности Заведующего секцией по охране памятников искусства в Отделе Наркомпроса Азербайджанской ССР, а также читал курс истории искусств в Государственной консерватории и Государственных художественных мастерских.

По возвращении в Петроград в 1921 году поступил на службу в Эрмитаж и одновременно работал в Институте истории искусств под руководством проф. Д. А. Шмидта⁴⁵.

К сожалению, к этим скудным сведениям мало что можно добавить. Так, в Архиве ГРМ сохранились три ранних письма Паппе, адресованных А. Н. Бенуа; они датированы 1910 годом⁴⁶. Довольно наивные, эти письма чрезвычайно характерны для своего времени. Их автор, 19-летний студент, обращается к опытному критику с просьбой помочь разобраться в кризисе искусства. В духе идеалистически настроенной молодежи, жаждавшей установления истины, он описывает свое глубокое разочарование в академическом искусстве («Фрина на празднике в Элевзине» Семирадского в Музее императора Александра III – «фотография в красках», «копия действительности») и стремится понять язык современной живописи, но, по его словам, «грубая мазня Ларионова и Гончаровой» тоже не удовлетворяет его. Так завязываются отношения с блестящим публицистом, с которым Паппе суждено будет работать в Эрмитаже. Когда в 1926 году Александр Николаевич покинет Россию, Паппе сделается одним из его корреспондентов. Именно Бенуа мы обязаны самым душевным откликом на внезапную смерть молодого коллеги.

Из письма Бенуа Ф. Ф. Ноттафту (31 января 1927 года): «Сегодня же получил от Вас ужасно огорчившую меня весть – о смерти нашего милого, всеми нами любимого Аркадия Матвеевича.



Ил. 2. Алиса Порет. 1929. Фотография. Галеев-Галерея, Москва

Не могу прийти в себя и поверить. Так и вижу его темноватое лицо, робкую улыбку, добродушные глаза, поглядывающие через очки, все его манеры, в которых неизменно выражалась чрезвычайная готовность быть полезным и какая-то юношеская застенчивость. Слышу его сипловатый, глухой голос, его своеобразный смех. Это большая потеря для нас и для всего Эрмитажа. Это был надежный представитель того молодого поколения, на которое придется оставить наше великое дело. Так мало этих вполне надежных людей, особенно в наше время, требующее напряженных и непосильных жертв. Как мы будем без Паппе устраивать Studiensammlung, как составлять каталоги, собирать для них необходимые ворохи материалов?! Без него и без Эрнста, без Жарновского... Ума не приложу. Всюду и всегда он будет нам недоставать. Но и лично, просто по человечеству мне больно, что он больше не с нами. Я нежно любил милого (именно милого) Аркадия Матвеевича – и было за что: он был такой чистый, хороший, самоотверженный, добрый. Не имею чести знать его супругу (и уже вдову!), но все же прошу Вас передать ей мое глубокое соболезнование. Прошу сделать то же самое и всей нашей эрмитажной коллегии...»⁴⁷.

Порет в своих воспоминаниях тоже проникательно подметила черты личности Паппе: «У него был ровный, милый характер, он был отлично воспитан, он был добр, подавал всем нищим (за что моя мама прозвала его „Св. Мартин“, а потом это перешло уже прочно в Arcade Martin). Он кормил везде кошек и собак, не обижался, не хвастал... Нас часто останавливали в музеях и на улице художники, просили его посидеть для портрета»⁴⁸.



Ил. 3. А. Порет. Портрет А. М. Паппе. Холст; масло. 1924. Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск

По словам Порет, индивидуальность облика Паппе отмечала и М. В. Юдина, с которой была дружна Алиса. От Паппе Алиса получила замечательный подарок – белого дога Хокусая (Хокусавну), запечатленного в нескольких ее работах.

Среди сохранившихся портретов Паппе самый известный – работы А. Порет (ил. 3), хранится в Музее изобразительных искусств Республики Карелия в Петрозаводске. Скованный, не свободный почерк начинающей художницы соединяется в этом полотне с попыткой передать элегантность, «европейский» лоск модели. Известен также портрет Паппе, созданный А. С. Шендеровым (1925), значительно более сложный и драматичный¹⁹. Хотя он датирован 1925 годом, не покидает ощущение, что Паппе изображен на нем уже тяжело больным. Его образ отмечен горечью и иронией.

В архиве Эрмитажа хранится рисунок Г. С. Верейского (1886–1962), на котором запечатлено заседание во французском зале, состоявшееся 30 января 1922 года (ил. 4). Изображены его участники: А. М. Паппе, А. Н. Бенуа, «дедушка» (Э. К. Липгарт) и Ж. А. Мацулевич²⁰.

Судя по лицам сотрудников и их одеждам, пронзительный холод царил в интерьерах Зимнего дворца. Обстоятельства создания этого листа рас-

крывает запись в «Дневнике» В. В. Воинова (1880–1945), сотрудника отдела гравюр и рисунков Эрмитажа²¹: «1 февраля 1923 г. Четверг – Г. С. [Верейский] подарил мне рисунки с Заседания Совета Карт. Галереи Эрмитажа (исторический), на котором рассматривался вопрос о Рембрандте (передача в Москву). Г. С. удалось отстоять Рембрандта за Эрмитажем».

Этот комментарий красноречиво раскрывает атмосферу времени.

Два года спустя Бенуа писал Паппе из Камаресюр-Сен по поводу все еще продолжавшейся передачи картин²²:

«Дорогой Аркадий Матвеевич!

Большое спасибо Вам за Ваше столь дельное и толковое письмо. Но кое-что в нем требует пояснений... Значит ли, что мы отказались навсегда от тех картин, которые еще не получены из дворцов и что вообще операция передачи их закончена – ne varietur? Или же допускается в принципе и дальнейшее черпание нам нужного, а также наше верховное наблюдение? Вы говорите, что Саркосельский мызник в виде исключения „конечно не дал“ списков. Из этого я вывожу заключение, что во всяком случае относительно всего того, что там имеется, будут предприняты особенные меры и tant est encore a faire!²³ Так ли это? Или это не так и больше уже ничего из автономной республики г. Яковлева не получить? Этот вопрос меня в высшей степени волнует. Но, может быть, об этом лучше мне спросить Владимира Францевича? (Имеется в виду В. Ф. Левинсон-Лессинг (1893–1972), принятый на работу в Эрмитаж в 1921 г. – И. С.) Надо все сделать, чтобы дополнить нашу библиотеку недостающей литературой. Были бы у меня здесь деньги, я бы с радостью сделал бы все нужные покупки! Советовал бы Вам на всякий случай прислать мне списки главнейших пробелов, а также сообщить, какие вопросы атрибуций стоят на первой очереди. Я здесь попробую и сам кое-что разыскать, а также воздействовать на тех из наших коллег, которые находятся за границей и которые обязаны этим заняться.

Не пойму, дорогой, что значит „отказаться от Studiensammlung“? А куда же все эти тысячи картин пойдут, как они будут использоваться для науки? Что же в таком случае будет помещаться в 3м этаже Зимнего? Очевидно, я не так Вас понял.

Путеводителем по галерее я непременно займусь сейчас по моем возвращении и в самую первую очередь попробую смастерить хотя бы совершенно краткий. А что же случилось с путеводителем г-жи Конради?



Ил. 4. Г. С. Верейский. А. М. Паппе, А. Н. Бенуа, Э. К. Липгарт, Ж. А. Мацулевич. Бумага; графитный карандаш. 30 янв. 1922. Архив Государственного Эрмитажа

Как обстоит дело с копиистами? Как это налажено? Копируют ли они в самой галерее и ежедневно или же в определенные дни и в особом помещении? Как устроен присмотр? Есть ли копиисты кроме учеников Академии? Неужели другим художникам не разрешается и привилегия дана лишь нашей упадочной казенной школе?!

Буду Вам очень признателен, дорогой Аркадий Матвеевич, если Вы мне ответите на все эти вопросы. Со своей стороны я был бы рад, если бы мог быть Вам полезен. Не собираетесь ли Вы сюда? Вам это совершенно необходимо.

Прошу Вас передать Эрнесту Карловичу и Джемсу Альфредовичу мои самые сердечные поклоны и пожелания всего лучшего. Вам дружески жму руку и остаюсь совершенно преданный Александр Бенуа»

Очевидно, что Александр Николаевич оставался в курсе всех текущих дел, детально вникал

в проблемы эрмитажной жизни. А проблем этих становилось все больше, и груз их ложился на плечи нескольких хранителей.

Обширная корреспонденция Паппе на английском, немецком и французском языках включает письма таких крупных историков искусства, как К. Баух, Я. Розенберг, В. Мартин, Х. Шнейдер, И. Х. Бюссе, Ф. Худиг. Эрмитажный сотрудник поддерживал связи со многими отечественными учеными: А. Н. Бенуа, О. Ф. Вальдгауэром, В. Н. Лазаревым, Н. Романовым, С. Р. Эрнстом, П. Эттингером. Но особо следует упомянуть 40 писем к нему Виталия Самсоновича Блоха (1900–1975), искусствоведа, известного в западной литературе как Виталь Блох²⁴. Эта переписка представляет собой любопытный документ времени и заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку в ней отражаются личные качества неоднозначной фигуры Блоха. Здесь же упомянем о ней только вскользь²⁵.

В 1923 году уроженец Белостока и выпускник Московского университета Виталий Блох, уже печатавшийся в серьезном журнале «Среди коллекционеров», уехал из советской России в Берлин заниматься научной темой – голландской пейзажной живописью. За границей он поддерживал отношения с П. Муратовым и А. М. Горьким. Позднее, оставшись в Европе, стал очень успешным арт-дилером. В течение жизни опубликовал многочисленные статьи о мастерах XVII века (о М. Свертсе, Я. Вермеере, Рембрандте, Жорже де Латуре, Луи Ленене). Вместе с тем его сомнительная деятельность во время Второй мировой войны легла тенью на созданное им собрание картин, которое было подарено Блохом в 1975 году Музеем Бойманса ван Бенингена в Роттердаме.

Однако в середине 1920-х годов молодой московский искусствовед мучительно искал свое место в жизни. Описывая свои походы по музеям разных стран, он настоятельно просил в письмах Паппе (а также Тройницкого, Виппера и Романова) посодействовать по возвращении его устройству в Эрмитаж. Обладая шармом и умением сходитьсь с людьми, он быстро познакомился с директорами и ведущими сотрудниками музеев Германии, Голландии и Италии, завязывал профессиональные связи и, возможно, при его содействии были переданы в редакции журналов статьи Паппе. В мартовском номере Oud Holland за 1927 год Виталь Блох поместил короткий некролог о смерти эрмитажного сотрудника, который оканчивался фразой: «В последние годы горячим желанием Паппе было посетить Голландию, изучению искусства



Ил. 5. Я. Бодендик. Курильница. Ок. 1680–1681. Серебро; литье, резьба, чеканка, золочение. Государственный Эрмитаж



Ил. 6. Курильница из собрания А. М. Паппе. Бумага; графитный карандаш. Архив Государственного Эрмитажа

которой он посвятил все свои силы. Этой мечте не суждено было исполниться»²⁶.

Болезнь Паппе завершилась фатальным исходом. Причиной его смерти, последовавшей 19 января 1927 года в больнице скорой помощи им. Е. П. Первухина (Большой пр., П. С., д. 100), указан сепсис²⁷. Алиса Порет очень кратко упоминает о последних днях мужа, подчеркивая холодность Эрмитажа, который в ее отсутствие незамедлительно прислал сотрудников, чтобы забрать библиотечные книги. В это время Алиса продолжала работу над большим полотном «Люмпен-пролетариат» для выставки в Доме печати. Ее подруга Татьяна Глебова в воспоминаниях о Павле Николаевиче Филонове зафиксировала обстановку тех дней. «Работа в Доме печати была для нас Академией... Мы были убеждены, что делаем важное дело. Вот примеры, насколько сильно мы были увлечены нашей работой: у Порет случилось несчастье – умер муж, А. М. Паппе, но она, почти не пропуская, приходила и упорно писала свою картину, хотя на палитру то и дело капали слезы»²⁸.

Однако вещественная память об Аркадии Матвеевиче сохранилась в стенах Эрмитажа. Из его коллекции уже после смерти владельца в музей поступила серебряная курильница работы Якоба Бодендика (1633/1634 – 1681), ок. 1680–1681. В настоящее время она экспонируется на постоянной выставке серебра в Александровском зале (инв. № Э-14784, ил. 5). Этот редкий по искусности, затейливо орнаментированный сосуд для благовоний в стиле Карла II увенчан причудливой крышкой с изображением язычков пламени. Подробная зарисовка курильницы (ил. 6) сохранилась в бумагах Паппе.

Показательно, что именно курильница – символ хрупкости жизни – оказалась связана с образом рано ушедшего «нашего милого, всеми нами любимого» хранителя.

- ¹ Д. А. Шмидт – хранитель Отделения картин с 1906 г.
- ² Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга (1850–1910). СПб., 2009. С. 241–280, 302–303.
- ³ [Электронный ресурс]. URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/person/950-shmidt-dzhems-al-fredovich.html> (дата обращения 01.11.2023).
- ⁴ Панне А. М. Голландский портрет XVII века. Л., 1926.
- ⁵ Панне А. М. Голландская бытовая живопись. Городской быт. Л., 1927.
- ⁶ В серии Комитета популяризации худож. изд. при Российской Академии истории материальной культуры.
- ⁷ АГЭ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 42 (1911–1927).
- ⁸ Pappé A. Bemerkungen zu einigen Neuerwerbungen der Eremitage // Oud Holland. 1925. Vol. 42. P. 118–122, 153–158. Pappé A. An early Metsu in the Ermitage // The Burlington Magazine. 1925. Vol. 46, No. 265. P. 188, 192–193; Pappé A. Nachtrag zu dem Brustbild eines alten Mannes von Jan Lievens in der Eremitage // Oud Holland. 1925. Vol. 42. P. 277; Pappé A. Some unpublished Dutch Pictures in the Hermitage // The Burlington Magazine. 1925. Vol. 46. P. 46–47, 49; Pappé A. Overzicht der Literatuur betreffende Nederlandsche Kunst. Sowjet Rusland // Oud Holland. 1926. Vol. 43. No. 1. P. 147–150, 179–200; Pappé A. Some Unpublished Flemish Pictures in the Hermitage-II // The Burlington Magazine. 1926. Vol. 48. No. 279. P. 277–278, 282–284.
- ⁹ К сожалению, рукописи доклада обнаружить в архиве РИИИ не удалось, но отзыв В. В. Воинова в его «Дневнике» свидетельствует о том, что доклад вызвал полемику.
- ¹⁰ АГЭ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 42. Ед. хр. 11.
- ¹¹ Там же. Ед. хр. 9.
- ¹² Алиса Ивановна Порет. 1902–1984 : живопись, графика, фотоархив, воспоминания / авт.-сост. И. И. Галеев. М., 2013. С. 34.
- ¹³ Училище, располагавшееся в доме 38 по набережной реки Мойки, было образовано в 1818 г. на базе пансиона пастора И. фон Муральта. См.: Тихонова А. В. Швейцарские учителя в России в первой половине XIX в. // Вопросы истории. 2011. № 9. С. 142–147.
- ¹⁴ Фолль К. Опыты сравнительного изучения картин / пер. В. Фаворского и Б. Розенфельда. М., 1916.
- ¹⁵ С 1 февраля 1922 до 19 января 1927.
- ¹⁶ ГРМ. Отдел рукописей научного архива. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 1377. Письма А. М. Паппе А. Н. Бенуа.
- ¹⁷ Письмо А. Н. Бенуа Ф. Ф. Ноттафту. Конец декабря 1926 – 31 января 1927 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.benua-memory.ru/pismakNotgraftu> (дата обращения 01.11.2023).
- ¹⁸ Алиса Ивановна Порет. С. 34–35.
- ¹⁹ А. С. Шендеров. Портрет искусствоведа А. М. Паппе, 1925. 88 × 59 см. ГТГ, Москва, инв. № ЖС-3388.
- ²⁰ АГЭ. Ф. 5. Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 33.
- ²¹ ОР ГРМ. Ф. 70. Ед. хр. 581. Л. 71 об. – 72. Автор статьи благодарен Ю. Л. Солонович, любезно предоставившей выписки из рукописи «Дневника» В. В. Воинова, который в настоящее время готовится к публикации.
- ²² АГЭ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 42. Ед. хр. 19. Л. 1, 1 об.
- ²³ Так много еще предстоит сделать! (фр.).
- ²⁴ АГЭ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 42. Ед. хр. 47.
- ²⁵ Наиболее полно жизнь Блоха и его личность отражены в публикациях: Grasman E. Vitale Bloch: de jonge jaren // RKD Bulletin. 2010. N. 2. P. 3–13; Idem. Vitale Bloch, de ongrijpbare (slot) // RKD Bulletin. 2011. N. 1. P. 3–12; Idem. An indispensable Eye for Art: Vitale Bloch // Studiolo. 2014. No. 11. P. 121–132. Письма Блоха, обнаруженные в АГЭ, существенно дополняют опубликованную информацию.

²⁶ «In den letzten Jahren war Pappés heissester Wunsch Holland zu besuchen, dessen Kunstforschung er seine Krafte widmete. Dieser Traum ging ihm nicht in Erfüllung» (V. Bloch. Overzicht der Litteratuur betreffende Nederlandsche Kunst. Sowjet-Rusland // Oud Holland. 1927. Vol. 44. P. 140).

²⁷ АГЭ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 42. Ед. хр. 47. Л. 41.

²⁸ Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств. Вып. 11. М., 1988. С. 118.

Барельефы Ф. П. Толстого на темы Отечественной войны 1812 года в архитектурном декоре

Э. А. Тарасова

Не будет преувеличением сказать, что ни одно из произведений изобразительного искусства, посвященных Отечественной войне 1812 года, не имело такого широкого общественного звучания, как медальоны Ф. П. Толстого на темы войны и заграничных походов русской армии 1813–1814 годов. Исполненные автором в воске 20 медальонов постоянно тиражировались в гипсе, бронзе, чугуне, гальванопластике, других материалах. Изображения медальонов встречаются на многочисленных предметах декоративно-прикладного искусства из стекла и фарфора. Они многократно опубликованы в научных исследованиях и каталогах временных выставок различных музеев. Изучение истории создания и бытования барельефов подытожила персональная выставка, посвященная Ф. П. Толстому, организованная Государственным Русским музеем в 2008 году к 225-летию со дня рождения художника¹.

Наименее изученным остается вопрос об использовании медальонов в архитектурном декоре. О том, что барельефы Толстого обладают силой и пластической выразительностью монументального искусства, свидетельствуют факты обращения к ним ведущих архитекторов в оформлении архитектурных форм. Это прежде всего касается таких величественных памятников, посвященных Отечественной войне 1812 года, как Александровская колонна на Дворцовой площади и Александровский зал Зимнего дворца.

Исследователи неоднократно отмечали, что художественный замысел и Александровской колонны, и Александровского зала принадлежал державному заказчику – императору Николаю I. Все этапы проектирования, строительства и украшения этих колоссальных мемориальных памят-

ников находились не только под неусыпным личным контролем императора, но и создавались при его непосредственном творческом участии. Отмечалась идея своеобразного «соперничества» с прославленной колонной древности – колонной императора Траяна (113 г. н. э., архитектор Аполлодор Дамасский) и самой знаковой колонной начала XIX века – Вандомской колонной императора Наполеона, названной им «Колонной Великой армии» (1805–1810, архитекторы Ж. Гондуэн и Ж.-Б. Лепер, скульпторы В. Денон и А.-Д. Шодэ). Александровская колонна превзошла их во всех отношениях. Имея высоту 47,5 м, она выше колонны Траяна на 7,5 м и Вандомской колонны на 4,5 м. Но главное, что колонна – монолит, в том время как ее предшественники сложены из блоков камня².

В контексте нашей статьи безусловный интерес представляет начальный период истории ее создания.

Александровская колонна является самым выдающимся памятником, исполненным О. Монферраном, проектирование и сооружение которого продолжалось в течение пяти лет, с 1829 по 1834 год. Получив заказ на создание памятника императору Александру I на Дворцовой площади перед Зимним дворцом и учитывая существующий ансамбль площади, архитектор понял, что невозможно установить на ней скульптурный памятник, так как он потерялся бы в огромном отведенном для него пространстве, и потому решил, что тот должен быть в виде обелиска. Монферран обратился к истокам зарождения архитектуры – Египту – и задумал этот памятник в виде четырехгранного обелиска из цельного куска гранита, «по своим пропорциям приближающегося к египетским обелискам времени Среднего царства (obelisk Сенусерта, перв. треть II тыс. до н. э.)»³.



Ил. 1. О. Монферран. Проект памятника императору Александру I в виде обелиска. 1829. Бумага; акварель, кисть, тушь, перо. Фрагмент. Научно-техническая библиотека Санкт-Петербургского университета путей сообщения Императора Александра I

Грани обелиска зодчий предполагал украсить ампирами, аллегорическими барельефами, отображающими события Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии 1813–1814 годов работы скульптора Ф. П. Толстого. Монферран, сочетая египетские формы архитектуры и классические барельефы, продолжил традиции оваянного романтикой «египетского» ампира, пришедшего в Россию из Франции.

Идея памятника-obeliska с тематическими рельефами привлекала внимание Монферрана и раньше. Ярким примером служит его проект памятника павшим в Лейпцигском сражении 1813 года, созданный им в 1814 году для Парижа, который архитектор включил в свой альбом «Различные архитектурные проекты, поднесенные и посвященные Его Величеству Императору Всероссийскому Александру I», подаренный им государю лично в 1814 году в Париже⁴.

Об этапах проектирования Александровской колонны Монферран подробно рассказал в предисловии к своему увражу «Plans et details du monument consacre a la memoire de l'empereur Alexandre». Он писал: «Стройная форма обелиска именно та, которая лучше всего увяжется с ансамблем Дворцовой площади» и высказывал мнение, что «на такой большой площади всякий скульптурный памятник недостаточен и покажется мал, если он не колоссален. Триумфальная колонна или обелиск будут всегда лучшим украшением, чем какие-либо другие памятники»⁵. Высота обелиска должна была составить 33,78 м. Архитектор проектировал обелиск из одного куска гранита высотой 84 фута (25,56 м) и общей высотой с пьедесталом 111 футов⁶. Нельзя не согласиться с утверждением, что «кроме соображений чисто художественных, Монферран имел в виду и соображения практического осуществления своего проекта, а именно: возможность получить соответствующей величины кусок гранита из скалы Пютерлакса и удобство выломки и доставки монолита из того же Пютерлакского карьера, откуда были получены 48 колонн Исаакиевского собора»⁷.

Украшающие обелиск рельефы (ил. 1) – увеличенные повторения знаменитых медальонов Ф. П. Толстого – приобрели прямоугольную форму и, «будучи трактованы как подлинно египетские», эти барельефы «не должны были выходить из плоскости обелиска». Их предполагалось выполнять в плоскостной манере «с углубленным контуром (так называемый рельеф en creux)»⁸.



Ил. 2. Ф. П. Толстой. Родомысл. 1820-е. Гипс, бронза. Инв. № ЭРСК-150. Государственный Эрмитаж

Что касается смыслового содержания рельефов и логики их размещения на гранях обелиска, то Монферран не только с удивительным тщанием и виртуозным исполнением скопировал аллегорические изображения, но и обратился к их толкованию, данному самим автором.

В своих «Записках» Ф. П. Толстой вспоминал: «Когда пришло к нам известие о совершенном разбитии всей собранной Наполеоном армии под городом Лейпцигом и бегстве его с этого крепкого для него пункта, я убедился, что пришел уже конец величию и владычеству Наполеона над Европою, и тотчас начал лепить портрет нашего императора в военном древнем славянском костюме, в шлеме, с копьем в правой руке и круглым

щитом в левой, – по борту которого в барельефе вылепил я пешее и конное сражение, а в середине – российский герб, изображая его в виде славянского божества Родомысла, имеющего качества Минервы и Марса... После многих блестящих побед над Наполеоном, наконец в 1814 году пришла реляция, возвещавшая о вступлении наших войск в Париж и пленении императора Наполеона. Тогда я немедленно принялся сочинять и рисовать в величину и по такой форме, как был сделан мною портрет Александра Павловича, и все сражения по собранным мною реляциям, которые по моему соображению наиболее способствовали нашим войскам к вступлению в Париж и окончанию войны»⁹ (ил. 2).

Возможно, Ф. П. Толстой решил последовать примеру А. Н. Оленина, который в 1813–1814 годах исполнил проекты медалей, посвященных событиям Отечественной войны 1812 года, а в 1817 году выпустил в свет «Опыт о правилах медальерного искусства» с 15 гравированными изображениями. Исследователи отмечали, что Ф. П. Толстой в своих барельефах использовал некоторые детали воинского снаряжения из рисунков А. Н. Оленина, известного своей любовью к археологической точности в мелочах¹⁰.

С беззаветной любовью к Отечеству создавал Ф. П. Толстой свою серию в течение 20 лет. В литературе неоднократно цитировалось знаменитое письмо скульптора императору Александру I, наиболее емко отразившее патриотический пафос его замысла: «Государь, любя славу твою и славу народа русского в те времена, когда твердость твоего духа и любовь к отечеству россиян удивили современников, оставили будущим векам и народам память о подвигах, коим легче удивляться, нежели подражать, я не мог оставаться равнодушным: я – Русский, и горжусь сим именем. Желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить ее в восторге души, Государь, я дерзнул на предприятие, которое затруднило бы и величайшего художника: я дерзнул представить в медалях знаменитейшие события 1812, 1813, 1814 годов и передать потомкам не дела, удивившие вселенную, нет: они упредят все повествования, все напоминания о них, – я решился передать потомкам слабые оттенки чувств, меня переполнявших, пожелал сказать им, что в наше время каждый думал так, как я, и каждый был счастлив, нося имя Русского»¹¹.

По возвращении Александра I из Парижа скульптор представил ему через обер-гофмаршала Двора графа Н. А. Толстого восковой барельеф «Родомысл», получив от императора за него бриллиантовый перстень, а в 1816 году преподнес альбом красной кожи с золотым тиснением с графическими рисунками медальонов и сопроводительными текстами к ним, хранящийся ныне в Государственном Русском музее¹². Подносил альбом императору президент Российской Академии, литератор и один из основателей «Беседы любителей русского слова» А. С. Шишков, который предложил возглавить выпуск в свет этого альбома. В результате император выделил 20 тысяч рублей «на лепку медальонов, вырезание штампов, а также издание, содержащее описания и гравированные изображения медальонов»¹³. В 1818 году этот альбом с гравюрами Н. М. Уткина и описаниями к ним,

сделанными А. С. Шишковым, был опубликован. То, что А. С. Шишков написал новые тексты к медальонам Ф. П. Толстого, нисколько не нарушило авторской программы и смысла изображений и было вполне оправданно, ведь он в то время был государственным секретарем и «в компании 1812–1814 гг. почти неотлучно состоял при Е. И. В., был автором важнейших приказов, рескриптов, обращений к населению» и «несмотря на книжные, несколько напыщенные выражения, русское чувство, которым они были проникнуты, сильно отзывалось в сердце русских людей» (А. Т. Аксakov)¹⁴. Но не будет лишним еще раз подчеркнуть, что «авторство программ, как и их исполнение, принадлежало исключительно Толстому»¹⁵.

На рисунке О. Монферрана, датированном 1829 годом, на стороне обелиска, обращенной к Зимнему дворцу, мы видим скопированные им девять барельефов Ф. П. Толстого, которые он расположил ярусами один над другим. Пьедестал обелиска состоял из двухступенчатого подножия и двух рельефных композиций. В нижней части был помещен рельеф «Первый шаг Александра за пределы России, 1813» (ил. 3). Рисунок Монферрана в точности копирует сам медальон и полностью соответствует данному Толстым комментарию в альбоме 1816 года: «Уже нет ни единого воина неприятельского на земле Русской! Они легли костями на ней. АЛЕКСАНДР готов положить оружие, но Европа молит его о защите. Стоны чуждых народов вызывают спасителя из пределов родного Царства. На борзом коне попирающем шипящих змей Зависти и злости с оком провидения на щите, облеченный силою и доблестию, с мечем в деснице, сопровождаемый мудростью и правдою, он летит за черту древняго рубежа и слава в след неспешает»¹⁶.

Во время заграничных походов 1813–1814 годов Александр I сыграл выдающуюся роль, став во главе новой наполеоновской коалиции, совместные действия которой завершились взятием Парижа. Декабрист И. Д. Якушкин вспоминал: «В 13 году император Александр перестал быть царем русским и обратился в императора Европы. Подвигаясь вперед с оружием в руках и призывая каждого к свободе, он был прекрасен в Германии; но был еще прекраснее, когда мы пришли в 14-м году в Париж»¹⁷. 19 марта 1814 года союзные войска во главе с императором Александром I триумфально вошли в столицу Франции. «...В 10 часов утра под негостеприимным небом Александр I въехал в Париж через заставу Пантен во главе



Ил. 3. Ф. П. Толстой. Первый шаг Александра за пределы России, 1813 год. 1820. Воск. Инв. № Ск-694. Государственный Русский музей

союзной армии. Он скакал на своем сером коне по кличке Эклипс, которого Наполеон подарил российскому императору в Эрфурте»¹⁸. «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове Отечества! Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю! А для него, какая была минута», – писал А. С. Пушкин в повести «Метель»¹⁹. 24 апреля 1814 года Государственный Совет, Святейший Синод и Кабинет Министров пожаловали Александру титул «Благословенный». Поэтому неслучайно верхняя часть пьедестала, которая фактически является подножием обелиска, состоит из гирлянд лавра, между которыми помещена доска с надписью «Александру Благословенному благодарная Россия». По углам изображены орлы, а вокруг гирлянд воинские трофеи.

Первый ярус самого обелиска отведен барельефу «Народное ополчение 1812 года» (ил. 4). Вот его описание, данное в альбоме, поднесенном Александру I: «Необычайная война угрожала России в 1812 году. Наполеон Бонапарте возведенный счастьем на высшую ступень могущества управлял судьбами народов и волею Государей запада. Он воздвиг небывалое доселе в Европе ополчение из полумиллиона состоявшее, войска 20-ти наро-



Ил. 4. Ф. П. Толстой. Народное ополчение, 1812 год. 1816. Воск. Инв. № Ск-523. Государственный Русский музей

дов следовали под знаменами его, война как грозная туча востекая от запада несла громы и молнии свои в священные пределы Царства Русского, все народы Европы предрекали погибель России. Но при возставшей бури военной, когда берега Немана уже пылали, среди пожаров и опустошения областей, раздался голос, знакомый русским сердцам: „Народ Русской! Храброе потомство Славян! Ты неоднократно сокрушал зубы львов и тигров! Соединитесь все с крестом в сердце и оружием в руках, – Никакие силы человеческие вас не одолеют!“ От Немана до Волги, от моря до моря и по всем краям, повторяется глас сей, глас Александра первого. Миллионы встают и ополчаются. Оставляют Града села и имущества прося оружия и боя. Все души сливаются в одну; весь народ становится огромною ратью. Россия в лице монарха своего не успевает раздавать мечей и копий. Дворянин купец и поселянин друг перед другом теснясь к олтарию Отечества и с жадностью простирая руки просят и требуют мечей. (Сие изображает картина). Жены старцы и отроки повергают у подножия олтаря злато и сокровища. (Изображение барельефа). Мужики русские по славному примеру предков, готовы заложить жен и детей, чтобы искупить свободу Отечества!!!»²⁰. При работе над барельефом Ф. П. Толстой заменил фигуру Александра I,



Ил. 5. Ф. П. Толстой. Освобождение Москвы, 1812 год. 1819. Воск. Инв. № Ск-525.
Государственный Русский музей

вручающего оружие, на женскую фигуру, символизирующую Россию. Именно эта композиция, помещенная в гравированном альбоме, использована О. Монферраном в его проекте.

«Гроза двенадцатого года» сплотила в патриотическом порыве всю Россию. Все сословия объединились на борьбу с врагом вокруг символа и главы государства – российского императора. Александр I лично прибыл в Москву и 12 июля присутствовал на утренней службе в Успенском соборе Кремля. В это время крестьяне безропотно вступали в ряды ополчения, дворяне давали каждого десятого из своих крепостных и сами брались за оружие; купцы жертвовали каждую десятую часть своих доходов²¹. Александр I поклялся: «Я не положу оружия, доколе ни единого неприятельского воина не останется в Царстве Моем»²². После сдачи и пожара Москвы он написал в одном из писем: «Для меня теперь нет ран, а будут только царапины». С тех пор девизом русского царя стали слова: «Наполеон – мой единственный враг»²³.

Совершенно органично размещение над этим сюжетом на втором ярусе обелиска рельефной композиции «Освобождение Москвы» (ил. 5), первоначальный вариант которой в виде жен-

ской фигуры в рост, освобождаемой от оков, помещенный в альбоме 1816 года, был заменен автором на символический образ Москвы – сидящая на руинах строений женщина, воздевшая к небу благодарный взор за возможность отомстить врагу. О. Монферран скрупулезно воспроизводит в рисунке 2-й вариант, выполненный в воске и отраженный в гравюре. Вот описание, данное А. С. Шишковым для гравированного издания 1818 года: «Неприятель Сентября 2-го числа вошел в Москву, но не с таким веселием и торжеством, с каким войти надеялся. Она была унылая, пустая, обнаженная от всех сокровищ и жителей. Вместо ожидаемых Наполеоном народных покорств и восклицаний, казалась, мрачная пустота улиц и домов пространного града сего твердила ему: ты погиб! Суровая душа его впервые содрогнулась от страха; он смутился и почувствовал великость духа Россиян, и не с гордым челом, но с потупленными взорами ехал в Кремль. Буйное войско его кинулось грабить; Москва вспыхнула; огонь, убийство, святотатство, поругание храмов, оскорбление костей в гробах, словом все ужасы, все преступления, все мерзости и неистовства, какими со времен революции оскверняла себя Франция, свирепствовали в сем пышном граде... Пламень сей древней столицы воспламенил мщением сердца Россиян... АЛЕКСАНДР возгласил войскам своим и народу: *потушите пожар Москвы кровью врагов*. <...> Москва, в виде измученной и утомленной страданиями жены, сидит сложа крестообразно руки, на развалинах еще дымящихся зданий. Русский воин, вооруженный щитом веры, поражает мучителя ея, держащего в руках орудия злодейства: кинжал и пламенный. Лютый враг полунагой, изъявляющий то жалкое состояние, в каком при изгнании из Москвы находились Французы, падает к стопам ее. При сем виде освобожденная Москва возводит к небесам окропленные слезами благодарные взоры, лицо ее сквозь печаль просит радость видеть себя, что она страданиями своими спасает Россию и Европу»²⁴.

Победа над Наполеоном стоила русским великих жертв. Почти 300 тысяч человек было убито, сгорела Москва, огромные территории являли собой голую пустыню. Ужасы войны запечатлели многие очевидцы событий, среди них генерал-адъютант А. Х. Бенкендорф: «10 октября 1812 года (22 октября по новому стилю) мы вступили в древнюю столицу, которая еще вся дымилась. Едва могли мы проложить себе дорогу через трупы людей и животных. Одни только разграбленные

и совершенно почерневшие от дыму церкви служили печальными путеводными точками среди этого необъятного опустошения... Моей первой заботой было поспешить в Кремль, в эту метрополию империи. <...> Я вступил один с офицером в собор, который видел только во время коронации императора блистающим богатством и наполненным первыми сановниками империи. Я был охвачен ужасом... и убедился, что состояние, в котором он находился, необходимо было скрыть от взоров народа... Мощи святых были изуродованы, их гробницы наполнены нечистотами; украшения с гробниц сорваны. Образа, украшавшие церковь, были перепачканы и расколоты... алтарь был опрокинут; бочки вина были вылиты на церковный пол, а людские и конские трупы наполняли зловонием своды, которые были назначены принимать ладан... Весь остальной Кремль сделался добычей пламени или был потрясен взрывом мин. Арсенал, церковь Ивана Великого, башни и стены образовали груды камней»²⁵.

Но и противник заплатил дорогую цену. Из 600 тысяч солдат Великой Армии более полу-миллиона нашли свою гибель или попали в плен в России. В Рождество 25 декабря 1812 года император Александр I получил от фельдмаршала М. И. Кутузова депешу: «Неприятель с бедными остатками бежал за границу нашу»²⁶. Маршал Бертье, начальник штаба Великой Армии, доложил Наполеону в начале 1813 года о результатах русской кампании: «Армии более не существует»²⁷.

Далее рельефы следуют один за другим в таком порядке: на 3-м ярусе обелиска – «Бой при Малом Ярославце, 1812 год», на 4-м ярусе – «Трехдневный бой при Красном, 1812 год», на 5-м ярусе – «Тройственный союз, 1813 год», на 6-м ярусе – «Сражение на высотах Кацбахских, 1813 год», на 7-м ярусе – «Освобождение Амстердама, 1813 год».

Последний, 8-й ярус самого обелиска представляет собой изображение барельефа «Битва при Лейпциге, 1813 год» (ил. 6) – грандиозного, получившего в истории название «Битва народов» события, которое логически и композиционно явилось завершением всех предшествующих ему эпизодов Отечественной войны. Обратимся к комментарию Ф. П. Толстого: «После многих частных боев Союзные Монархи готовились к общей великой битве. Вожди и войска разных народов сближались к одной цели. 4-го 5-го и 6-го бились народы за свободу Германии на Лейпцигских полях. Более 400.000 войск решали битву сию. Наконец правда



Ил. 6. Ф. П. Толстой. Битва при Лейпциге, 1813 год. 1823. Воск. Инв. № Ск-697.
Государственный Русский музей

восторжествовала. Наполеон бежит; Лейпциг взят; победа совершенна. Смертная мгла подернула лица уставших собою поле. Сокрушенное оружие, растерзанные члены, отторгнутые руки с мечами и главы со шлемами разсеяны повсюду. Все пало пред мужеством Росса. Один он осанит величав и тверд, как кедр среди павших под бурей лесов стоит непоколебим, призывая народы под сень своего щита. Двуглавый орел, паривший в подзвездных странах, слетает на щит победителя. Меч опущен, громы потухли и мир ожидает свободы и тишины»²⁸. Отметим, что в рисунке Монферрана, как и в рисунке Толстого из альбома 1816 года, отсутствует изображение ликторского жезла, что делает композицию, размещенную на самом верху, легко читаемой снизу. Совершенно неслучайно, что над этим лаконичным и обладающим огромной эмоциональной выразительностью изображением оказывается пирамида – символ вечности – естественное завершение обелиска. Таким образом, мы видим, что на стороне обелиска, обращенной к Зимнему дворцу, архитектор разместил самые важные для русского человека события из истории Отечественной войны 1812 года и заграничных походов 1813–1814 годов.

Этот вариант монумента, предложенный в 1829 году, не был принят. Монферран пытался

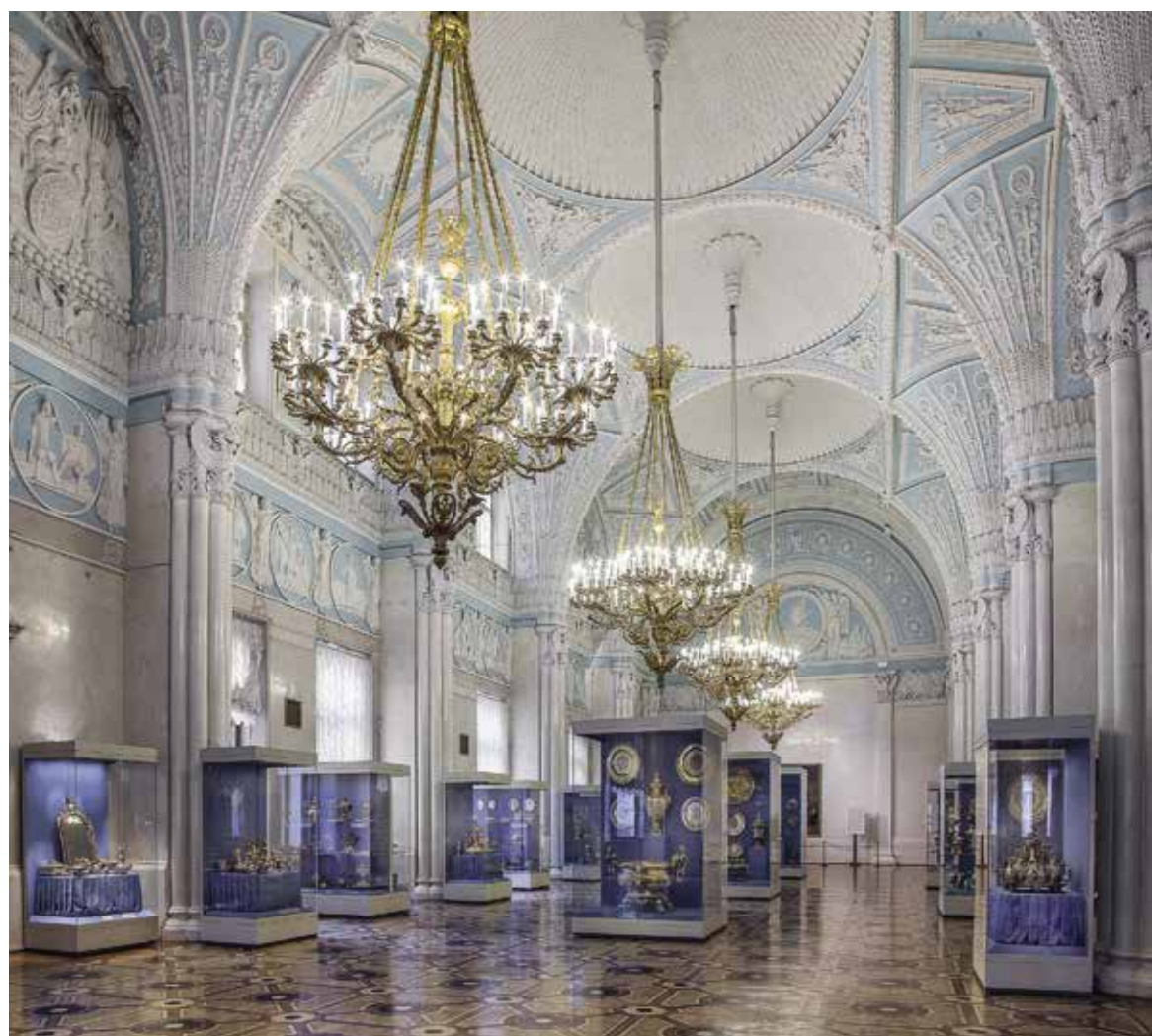


Ил. 7. И. Леппе, Н. Устинов, П. Свинцов по проекту О. Монферрана. Барельеф на постаменте Александровской колонны: вид со стороны Зимнего дворца. 1830–1834. Общий вид колонны на с. 205

отстоять идею памятника в виде обелиска, но уже гладкоствольного, предложив еще три варианта обелисков с различно трактованными пьедесталами, тоже не получившие Высочайшего одобрения. Был отвергнут и рисунок гладкоствольной колонны с навершием в виде креста – мы видим его на эскизах 1-го и 2-го вариантов закладной медали. Но император Николай I в том же году сначала одобрил проект Монферрана, в котором памятник решался в виде дорической колонны с гладким стволом, увенчанной двумя фигурами ангелов с крестом, и, наконец, 24 сентября 1829 года утвердил окончательный вариант монумента, состоящего из трех частей – колонны, навершия с фигурой Ангела и постамента²⁹ (ил. 7).

Но, конечно, самое яркое художественное воплощение в монументально-декоративной скульптуре барельефа Ф. П. Толстого на темы Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии 1813–1814 годов получили в скульптурном убранстве Александровского зала Зимнего дворца после пожара 1837 года, в 1839–1841 годах. Следует подчеркнуть, что Александровский зал стал заключительным аккордом декоративного оформления парадных интерьеров Большой дворовой анфилады Зимнего дворца, посвященного славе русского оружия, по пути следования от Фельдмаршальского зала через Гербовый зал со статуями древнерусских ратников и Пикетный зал с воинскими арматурами. Особенная связь





Ил. 8. Александровский зал Зимнего дворца. Современный вид

прослеживается с декором мемориальной Военной галереи 1812 года³⁰.

Уже в 1834 году А. П. Брюллов был привлечен к сооружению в Зимнем дворце так называемой Александровской галереи, для которой отводилось место между Георгиевским залом и внутренним двориком в юго-восточной части Зимнего дворца. Один из проектов предусматривал освещение верхним светом, и тогда возникла идея разместить увеличенные медальоны Ф. П. Толстого – числом 36 (подразумевалось, с повторами) в виде верхнего фриза. Этот предполагаемый скульптурный фриз получил бы эффектное верхнее освещение, позволившее бы посетителям хорошо прочитывать детали изображений. Однако из-за дороговиз-

ны от этого плана отказались. Как видно из сохранившихся проектов, многие из элементов декора Брюллов использовал в оформлении двусветного Александровского зала³¹.

Александровский зал – мемориальный (ил. 8, 9). Он, как и Александровская колонна, посвящен незабвенной памяти императора Александра I и вечной славе русского оружия в Отечественной войне 1812 года. Архитектурный образ Александровского зала восходит к формам английской готики. Веерные своды, симметричное расположение в простенках круглых лепных медальонов, наподобие орнаментальных украшений готических витражей, переброшенные через зал легкие дуги арок, решенных по типу готических



Ил. 9. Александровский зал. Скульптурный декор торцевой стены. В. И. Демут-Малиновский с помощниками. Родомысл. 1839–1841



Ил. 10. А. А. Клепиков, А. П. Лялин по модели Ф. П. Толстого. Медаль в память восстановления мира в Европе, 1815 год. Из серии медалей на достопамятные события Отечественной войны 1812 года. Санкт-Петербургский монетный двор, 1837. Медь. Инв. № РМ-9546. Государственный Эрмитаж

гуртов, – все это вместе со светло-голубой гаммой оформления зала представлено А. П. Брюлловым так, чтобы подчеркнуть героико-романтизированный характер интерьера. Вместе с тем архитектор пытается соединить формы готической архитектуры с мотивами монументально-декоративной пластики классицизма, введя кессоны на сводах, классические элементы лепного декора: львиные маски, грифонов, фасции, плотно сплетенные гирлянды и венки, карнизные тяги, украшенные рядами стилизованных листьев аканта, чередующихся с изображениями двуглавых орлов, а главное – классические лепные барельефы³². Недаром устроители масштабной выставки в Эрмитаже «Цари и рыцари. Роман со Средневековьем» подчеркнули значение Александровского зала в контексте выставки, отметив, что в его убранстве «удивительно тактично соединены изысканная декоративность и дух готики с принципами архитектуры XIX века. И это не подражание, не псевдостиль, а истинный оммаж Средневековью, принесенный мастером классической эпохи»³³.

В своих «Записках» Ф. П. Толстой подчеркивает, что он очень вдумчиво отбирал сюжеты для своих аллегорических изображений, изучая «реляции», которые «наиболее способствовали нашим

войскам к вступлению в Париж и окончанию войны»³⁴. Он пишет: «Для изображения Отечественной войны в медальонах я избрал нижеследующие сражения (а во главе всей коллекции медальонов должен быть портрет государя в виде Родомысла с надписью кругом: „Родомысл девятого на десять века“): I-й медалион будет изображать народное ополчение, II-й – „Битва Бородинская“, III-й – „Освобождение Москвы“, IV-й – „Бой при Малом Ярославце“, V-й – „Трехдневный бой при Красном“, VI-й – „Сражение при Березине“, VII-й – „Бегство Наполеона за Неман“, VIII-й – „Первый шаг Александра за пределы России“, IX-й – „Освобождение Берлина“, X-й – „Тройственный союз“, XI-й – „Сражение на высотах Кацбаха“, XII-й – „Битва при Кульме“, XIII-й – „Битва при Лейпциге“, XIV-й – „Освобождение Амстердама“, XV-й – „Переход за Рейн“, XVI-й – „Сражение при Бриене“, XVII-й – „Бой при Арсис сюр Об“, XVIII-й – „Сражение при Фершампенуазе“, XIX-й – „Покорение Парижа“»³⁵. Все эти сюжеты были представлены в альбоме Ф. П. Толстого 1816 года и воплощались в воске долгие 20 лет. Последний из них, «Покорение Парижа», был выполнен автором в 1833 году. В 1836 году Толстой дополнил серию композицией из воска «Мир Европе». В «Обзоре художественной

деятельности», составленном Ф. П. Толстым незадолго до смерти и опубликованном в журнале «Русская старина» в 1873 году, скульптор констатирует: «В 1836 году, по повелению императора Николая I с этих медальонов, под моим надзором, приготовлены учениками моими, Лялиным и Клепиковым, и окончательно мною довершены штемпеля для выбивания медалей обыкновенной величины. В этой коллекции медалей, с одной стороны, изображены поименованные выше сражения великой борьбы 1812, 1813 и 1814 годов, а с другой – портрет императора Александра I в виде Родомысла». Взамен Родомысла, который стал аверсом всех медалей, скульптор «сочинил вновь медаль, изображающую мир, исполненную так же, как и вся коллекция», т. е. реверс – «оборотную сторону медали на восстановление европейского мира»³⁶ (ил. 10). Все эти сюжеты нашли воплощение в Александровском зале.

Главным смысловым и композиционным акцентом убранства зала является скульптурный декор торцевой стены, где в центральном тимпане помещены громадный барельеф «Родомысл» (ил. 11) в раме из туго сплетенных колосьев, увеличенный почти в 14 раз вариант медальона Ф. П. Толстого «Родомысл девятого на десять века», «в три аршина диаметром», по сторонам – крылатые Славы, венчающие его лавровыми венками с пальмовыми ветвями в опущенных руках, слева двуглавый орел с надетым на крылья шлемом и доспехами, справа – баран с навьюченными на него знаменами и щитами; ниже – два меча с расходящимися клинками. Под барельефом был установлен живописный портрет императора Александра I в богатом табернакле и пышных драпировках. Архивные документы свидетельствуют о личном участии императора Николая I в разработке декора торцевой стены Александровского зала. По его распоряжению в композицию были включены фрагменты с рисунков «Древностей государства Российского» Ф. Г. Солнцева. В то время около 3000 рисунков Солнцева, большей частью акварелей, хранилось в эрмитажной библиотеке, затем они были переданы в московскую Оружейную палату. Так, мы видим здесь знаменитый «шишак» великого князя Ярослава Всеволодовича, латы или «зерцалы» царя Алексея Михайловича, шлем царя Михаила Федоровича, первого из династии Романовых, в то время приписываемый Александру Невскому, и так называемый шлем Ермака.

Вдоль продольных стен зала слева и справа между пучками колонн на уровне капителей,



Ил. 11. В. И. Демут-Малиновский. Родомысл. Фрагмент скульптурного декора торцевой стены Александровского зала. 1839–1841

в рисунок которых вплетен российский государственный герб, помещен фриз из 24 барельефов (по 12 на каждой стороне), сгруппированных по три, повторяющих в увеличенном виде знаменитые медальоны Толстого на темы Отечественной войны 1812 года и заграничных походов 1813–1814 годов, и фигур крылатых Слав, распростерших над медальонами руки. Нельзя не отметить тот факт, что Ф. П. Толстой, дающий точные и выразительные описания каждого из своих медальонов, самостоятельно и с большим знанием дела корректировал их композиционные решения при переводе их в больший размер; это касалось, прежде всего, не отказа от деталей, а повышения их рельефа с тем, чтобы детали четче читались. Примечательно, что для скульптурного оформления Александровского зала, посвященного славе русского оружия и решенного в готических формах, Толстой решил дополнить серию сюжетами из заграничного похода русской армии 1813 года, где смог представить русского воина не в качестве защитника Отечества, а как победителя.

В «Обзоре художественной деятельности» Ф. П. Толстой фиксирует: «В новой Александровской зале Зимнего дворца, во фризе, по повелению его величества, помещены в большом виде



Ил. 12. Ф. П. Толстой. «При Гассе Александр I вырывает победу из рук Наполеона 1813» и «Взятие Касселя в тылу французской армии». Наброски новых сюжетов для Александровского зала. 1839. Калька; карандаш, тушь, перо. ОПИ ГИМ. Ф. 344. Д. 2. Л. 11



Ил. 13. Ф. П. Толстой. Взятие Касселя. 1839. Рисунок медальона для Александровского зала. Бумага; карандаш, тушь, перо. ОПИ ГИМ. Ф. 344. Д. 2. Л. 12

копии с моих медальонов отечественной войны; но как по величине залы, недоставало четырех, то я сочинил и вылепил модели, изображающие еще четыре сражения той же войны, а именно: 1) Занятие Варшавы; 2) Взятие Бремена; 3) Взятие Касселя и 4) Сражение при Гассе, где Александр I вырвал победу из рук Наполеона»³⁷. Медальоны Ф. П. Толстого принято называть «романтической стилизацией», суть которой состоит в том, что «каждый сюжет решен художником, эмоционально сопереживающим событию, о котором он читал, слышал, размышлял»³⁸.

В собрании Отдела письменных источников Государственного исторического музея имеются три рисунка, датируемые 1839 годом, к медальонам: «Взятие Касселя», «Взятие Бремена» и «Сражение при Гассе, где Александр I вырывает победу из рук Наполеона» (ил. 12–14). На листе «Взятие Касселя» рукой Ф. П. Толстого написано: «высочайше утверждено для Александровской [залы] 25 окт. 1839». На одном из листов изображены сразу два карандашных наброска «При Гассе Александр I вырывает победу из рук Наполеона, 1813» и «Взятие Касселя в тылу французской армии», вокруг них



Ил. 14. Ф. П. Толстой. Взятие Бремена. 1839. Рисунок медальона для Александровского зала. Бумага; карандаш, тушь, перо. Неосуществленный вариант. ОПИ ГИМ. Ф. 344. Д. 2. Л. 10

имеются мелкие зарисовки деталей воинского доспеха: наплечий, налокотников, наколенников. На листе «Взятие Бремена» (ил. 14) справа карандашом написано «вариант», а под медальоном авторская надпись тушью «высочайше повелено вместо Бремена сделать занятие Варшавы в 1813 г. 25 окт. 1839. Граф Федор Толстой».

Дополняющие серию рисунки барельефов к Александровскому залу полны исторических реалий в изображении воинского снаряжения и различных видов оружия. Так, на русских воинах надеты бахтерец или юшман – кольчужные рубахи, усиленные металлическими пластинами, головной убор – ерихонка; западные рыцари облачены в полудоспехи, восходящие к максимилиановско-

му доспеху; на них защитные шлемы с забралом и без, на французском рыцаре шлем увенчан наполеоновским орлом; коленопреклоненный знатный рыцарь, вручающий ключи от города Касселя, одет в так называемый доспех с пуфами.

Эти рисунки сами по себе представляют «драгоценную самодостаточность»³⁹. Тонкость проработки деталей, выписанность каждой кольчужной петли, мельчайших узоров на деталях доспехов поражает воображение.

Подтверждение тому, что Ф. П. Толстой выполнил четыре эскиза для Александровского зала, мы находим в документах Академии художеств. Так, в отчете за 1838–1839 годы В. И. Демут-Малиновский писал: «Скопировал для Александровской



Ил. 15. Александровский зал. В. И. Демут-Малиновский с помощниками. Занятие Варшавы. По рисунку Ф. П. Толстого для Александровского зала. 1839–1841. Гипс. Государственный Эрмитаж

залы с известного медальона графа Ф. П. Толстого „Родомысл девятого на десять века, в три аршина диаметром“, а также оканчивал для Александровский же залы Зимнего дворца вновь сочиненные графом Толстым четырех медалей»⁴⁰. Созданием этих эскизов Толстой как бы продолжил серию из 20 медальонов, т. е. подчинил их уже сложившимся четким композиционным принципам решения. В соответствии с готическим архитектурным оформлением зала, в новых композициях Толстой дал более подробную характеристику древнерусского воина и средневекового рыцаря, сочетая лапидарность стиля с археологической точностью в выписанности отдельных деталей одежды и предметов. После жестоких

сражений были освобождены города Гасс и Бремен; на Венском конгрессе Бремен был признан вольным городом. Кассель был взят внезапной атакой партизанского отряда Чернышева почти без боя – на медальоне мы видим, как коленопреклоненный рыцарь подносит ключи от города русскому воину. О том, насколько увеличенные изображения соответствуют замыслу скульптора, отраженному в подготовительных рисунках, мы можем судить только в отношении двух из них. В окончательном оформлении Александровского зала присутствует вновь сочиненная композиция «Занятие Варшавы» (ил. 15); местонахождение подготовительного рисунка к ней неизвестно, и нет барельефа «Взятие Бремена», к которому



Ил. 16. Александровский зал. В. И. Демут-Малиновский с помощниками.
Фриз с медальонами Ф. П. Толстого. Левая сторона. 1839–1841. Гипс.
Государственный Эрмитаж



Ил. 17. Александровский зал. В. И. Демут-Малиновский с помощниками.
Фриз с медальонами Ф. П. Толстого. Правая сторона. 1839–1841. Гипс.
Государственный Эрмитаж



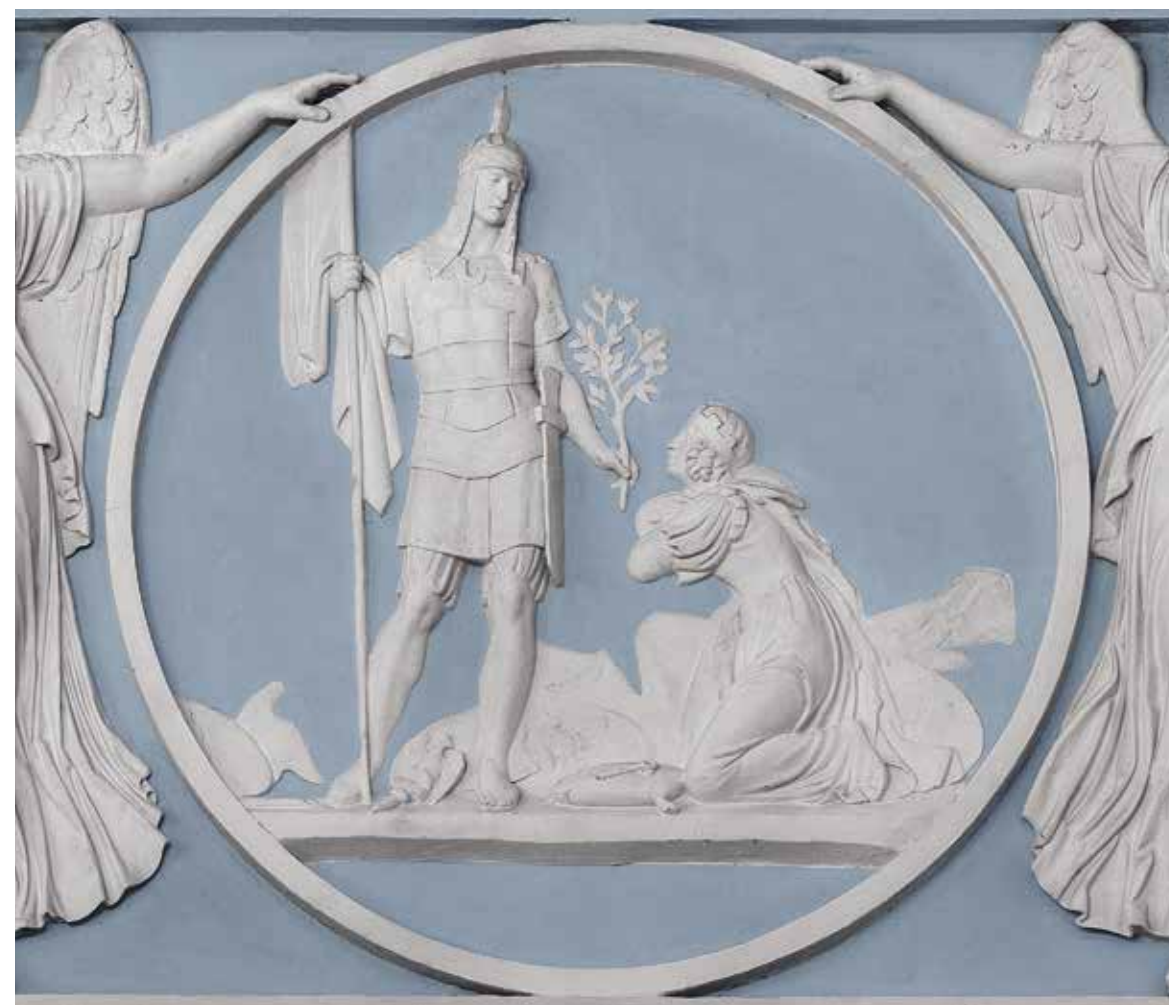
Ил. 18. Александровский зал. В. И. Демут-Малиновский с помощниками. Мир Европе. 1839–1841. Гипс. Государственный Эрмитаж

имеется подробно разработанный проектный эскиз. Осмелимся предположить, что именно излишняя детализация, перегруженность различными формами и видами вооружения и защиты, динамичность поз сражающихся и сложность позы убитого воина помешали воплощению этого замечательного проекта в увеличенном изображении, хотя судя по отчету Ф. П. Толстого такие попытки предпринимались. В результате вместо «Взятия Бремена» была помещена «Бородинская битва» – единственная повторенная композиция в барельефном фризе.

Медальоны располагаются слева направо по часовой стрелке в следующем порядке. На левой стене (ил. 16): Народное ополчение – Бородинская битва – при Гассе Александр I вырывает

победу из рук Наполеона; Бой при малом Ярославце – Трехдневный бой при Красном – Сражение при Березине; Бегство Наполеона за Неман – Занятие Варшавы – Взятие Касселя; Тройственный союз – Мир Европе (ил. 18) – Бой при Кульме. На правой стене (ил. 17): Освобождение Берлина – Освобождение Москвы – Бородинская битва; Сражение на высотах Кацбахских – Первый шаг Александра I за пределы России – Покорение Парижа (ил. 19); Сражение при Фер-Шампенуазе – Бой при Арсиз-сюр-Об – Сражение при Бриенне; Переход за Рейн – Освобождение Амстердама – Битва при Лейпциге.

В основу компоновки положен декоративный принцип. Увеличенные почти в десять раз по сравнению с оригиналами (их диаметр около



Ил. 19. Александровский зал. В. И. Демут-Малиновский с помощниками. Покорение Парижа. По модели Ф. П. Толстого 1833 г. 1839–1841. Гипс. Государственный Эрмитаж

151 см), медальоны в какой-то степени утратили легкость и изящество рисунка, но развернутые фризообразно, объединенные композиционно и ритмически, приобрели экспрессию и убедительную силу рассказа. Они читаются как мемориал подвигам русского народа в Отечественной войне 1812 года.

Работа над скульптурным убранством Александровского зала велась под руководством В. И. Демут-Малиновского скульпторами Н. А. Токаревым, А. И. Ивановым, А. И. Тереховым и П. В. Свинцовым, что устанавливается на основании сведений, содержащихся в «Отчете Императорской Академии художеств за 1838–1839 гг.» и личных отчетов скульпторов, представленных

в Совет Академии в 1839–1840 годах. Н. А. Токарев, к примеру, писал: «В течение нынешнего года сделаны мною для дворца Его Императорского Величества по моделям Вице-Президента Графа Ф. П. Толстого в половину натуре два барельева „Освобождение Берлина“ и „Поражение французских войск при Березине“»⁴¹. Лишь после того, как исполненные скульпторами модели в ½ натуральной величины получали одобрение Совета Академии художеств, они могли приступать к изготовлению, отливке и установке медальонов на места. С 1838 года Совет Императорской Академии художеств возглавлял Ф. П. Толстой⁴². В Журналах Строительной комиссии по возобновлению Зимнего дворца исполнителем всех медальонов



Ил. 20. Александровский зал. И. Герман по моделям Б. Торвальдсена 1811–1812 гг. Въезд Александра Великого в Вавилон. 1839–1841. Гипс. Государственный Эрмитаж. Фрагмент на с. 219

называется В. И. Демут-Малиновский. В практике строительных и отделочных работ такое положение дел часто имело место, как в этом случае, когда В. И. Демут-Малиновский выступал в роли подрядчика. В финансовом отчете Строительной комиссии от 3 мая 1840 года сказано: «Ректору Скульптору Демуту Малиновскому за сделание в Александровскую залу 32-х фигур, изображающих Гениев, 19 барельефов, представляющих войны 1812, 1813 и 1814 годов, и фигуру Родомысла 19 века с повторенными 5-ю таковыми же барельефами – 27.000 р.»⁴³. В данном случае не имеет значения, кто конкретно исполнил тот или иной медальон, – это был коллективный труд мастеров, за работу которых нес ответственность В. И. Демут-Малиновский.

Со скульптурным декором Александровского зала связан рельефный фриз «Триумф Александра Македонского» или «Въезд Александра Великого в Вавилон», расположенный в проходной галерее, над окнами, выходящими на площадь (ил. 20). Он является сокращенным вариантом знаменитого 35-метрового «Александрийского фриза» на тему «Въезд Александра Великого в Вавилон» работы скульптора Бертольда Торвальдсена, созданного им в 1811–1812 годах для Квиринальского дворца в Риме и задуманного как своего рода аллегория торжественного прибытия Наполеона в Рим. Из письма одного из учеников Торвальдсена, скульптора Иосифа Германа, в Совет Императорской Академии художеств мы узнаем, что он приобрел слепки квиринальского фриза в римской мастерской учителя и привез их в Россию. Он не только «купил у известного покойного Торвальдсена слепок барельефа „Поход Александра Великого“... из 35 штук», но снял с него форму, по-

зволявшую его тиражировать. Так, для парадных интерьеров Мариинского дворца Герман исполнил две уменьшенные копии фриза. Нельзя не отметить, что «Александрийский фриз» получил широкую известность и применялся в архитектурном декоре многих европейских дворцов в XIX веке⁴⁴.

Однако в Александровском зале первоначально предполагалось использовать композицию, сочиненную Ф. П. Толстым и воплощенную им в воске «Триумфальный въезд Александра Македонского в Вавилон» (1808, ГЭ), которую он считал своей творческой удачей и описывал в «Обзоре» следующим образом: «Триумфальный въезд Александра Македонского в Вавилон, на богатой колеснице, влекомой двумя слонами, на спинах которых, стоя, сидя и лежа, играют музыканты; впереди идут скованные, побежденные владыки и вожди; по сторонам несут на носилках, покрытых коврами, большие, богато украшенные скульптурою вазы, жертвенники, треножники, канделябры и другие богатства, добытые войною. За колесницею идут конные и пешие войска, неся на копьях доспехи ими побежденных. Это шествие вступает в Вавилон чрез триумфальные ворота, украшенные четырьмя колоннами дорического ордена, между которыми стоят жертвенники с пылающим огнем, статуями и барельефами. На антаблементах, в фризе которого барельеф изображает конные и пешие сражения, стоят четыре треножные курильницы. На последнем плане, в дали, видны некоторые здания, наполненные народом. <...> Фигур в нем, с лошадьми и слонами около ста»⁴⁵. Этот восковой барельеф был поднесен Ф. П. Толстым императору Александру I в 1814 году по случаю вступления русских войск в Париж. Тогда же художник получил за него от венценосной четы



бриллиантовый перстень. Остается только сожалеть, что это изумительное по пластической выразительности произведение не предстало перед потомками в монументальном исполнении. Вероятно, этому помешали жесточайший график работ и их дороговизна.

В результате скульптор И. Герман приспособил фрагмент «Александрийского фриза» Б. Торвальдсена, удачно организовав предоставленное ему пространство. Центральная группа – Александр Македонский с копьем в руке и Слава в колеснице – дана в высоком рельефе, почти вырывающемся из плоскости стены. Сцена фланкирована с торцовых сторон аллегорическими изображениями России – владычицы морей и земных недр: коронованные женские фигуры с атрибутами власти даны на фоне корабельных снастей, орудий труда и военных доспехов.

Со временем предполагалось заменить гипсовые барельефы мраморными. После того, как скульптурные работы в зале были завершены, 21 июня 1841 года к министру Императорского Двора князю П. М. Волконскому обратился скульптор Дмитрий Савельев с рапортом, в котором писал: «Вследствие словесного приказа Вашей светлости... согласен сделать для Зимнего дворца в С.-Петербурге из своего мрамора с постановкою на место 24 мраморных барельефа с принадлежащими к ним 32-х фигур ценою за каждый барельеф величиной в 2 аршина 2 вершка по 571 р. 42 6/7 коп. серебром, а за каждую фигуру по 514 28 4/7 коп. сер., и готов даже исправить

видевши в модели недостатки, не требуя особой за то платы»⁴⁶. Однако ответ Строительной комиссии за подписью графа П. А. Клейнмихеля (на чье имя П. М. Волконский переадресовал этот рапорт) гласил, что «лепные барельефы и фигуры в означенной зале не предполагается заменять мраморными» и что «денег на это не имеется»⁴⁷.

Нетрудно заметить, что многие элементы декоративного убранства Александровского зала перекликаются с мотивами на барельефах подножия Александровской колонны. Это летящие фигуры Слав, воинские доспехи, древнерусское и римское оружие, по словам Монферрана, «в самых точных снимках с тех образцов, которые хранятся в Оружейной палате», «броня царя Алексея Михайловича», «шлем Ермака»⁴⁸ и др. В их толковании некоторые исследователи видели и до сих пор видят тайные знаки и смыслы, связанные с жизнью венценосной четы – императора Александра I и императрицы Елизаветы Алексеевны⁴⁹.

Из окон Александровского зала по центру открывается великолепный панорамный вид на Дворцовую площадь и Александровскую колонну – самый грандиозный монумент победам русского оружия в Отечественной войне 1812 года, увенчанный сакральной фигурой Ангела с ликом Александра Благословенного, победителя Наполеона⁵⁰. Оба эти памятника являют собой своеобразный архитектурный реквием «вечной памяти двенадцатого года» – бессмертную аллегория реальных событий, все дальше и дальше уходящих от современников в прошлое.

Особенности развития жанра анималистической скульптуры на Императорском фарфоровом заводе в середине XIX – начале XX века

Е. С. Хмельницкая

В середине XIX века в русском декоративно-прикладном искусстве развивается интерес к жанру анималистической пластики. При царском дворе издавна создавались портреты четвероногих любимцев, «высокородных» животных увековечивали в фарфоре. В России в XVIII веке существовала квалификация – «звериного художества мастер». Натурное рисование, стремление к достоверности отображения зверей и птиц подготовили расцвет анималистки в фарфоровой пластике на Императорском фарфоровом заводе в эпоху историзма.

Стоит отметить, что первоначально в этом жанре не было равных мастерам немецких заводов – Майсена, а затем и Берлинской королевской мануфактуры. В журнале «Die Kunst» особенно отмечались порцелиновые фигуры животных, которые «поражают особой жизненностью, правдивостью и изображены в естественной среде обитания, без намека на стилизацию или абстракцию, ведь самое ценное – видеть животных в раскованном движении и полете»¹. Все началось в 1730 году, когда Август II Сильный направил в Африку научно-исследовательскую экспедицию, одной из задач которой стала «доставка в Дрезден натуральных животных и птиц доселе невиданных»². По заказу саксонского курфюрста эта «живая звериная коллекция» послужила источником вдохновения для создания в фарфоровой пластике «неповторимых анималистических образов»³. В общей сложности для Японского дворца курфюрста было исполнено более 100 майсенских фарфоровых фигур различных животных и более 100 – птиц⁴. Главным скульптором проекта стал придворный модельмейстер И. И. Кендлер. Анималистическая скульптура Кендлера – первая

попытка точной передачи анатомических особенностей и повадок зверей, ряд исполненных им фигур выделяется и научной достоверностью. Свои композиции он проектировал, не заглядывая в атласы и печатные труды, а сидя около вольеров, часами наблюдая за удивительным миром животных. Ему принадлежит первенство в создании подобной пластики в европейском фарфоре.

В этот период во многих европейских городах стали устраиваться увеселительные сады и зоопарки, куда привозили «экзотических» зверей и птиц: тигров, слонов, жирафов, розовых фламинго и пр. А знаменитый Берлинский зоопарк стал одним из настоящих мест паломничества. Постепенно возрастал и интерес к анималистической пластике в фарфоре. К началу XIX века в Германии не оставалось фарфоровой мануфактуры, в ассортименте которой не было бы представлено миниатюрных анималистических фигурок, которые можно было собирать тематически или составлять из них забавные сценки. Целые армии собачек и кошечек, лягушек и пернатых друзей были неизменной составляющей всех продаж. К ним прибавлялись фигурки «на злобу дня», которые появлялись с неприличной для высокого искусства скоростью. Привезли в зоопарк жирафу – на следующий день перед вольером сидели художники, а вскоре фарфоровая статуэтка появлялась в продаже и проч.

На волне подобного интереса Август Карлович Шпис, глава скульптурного отделения Императорского фарфорового завода, стал первым мастером, обратившимся к этой популярной теме на петербургской мануфактуре. Он был тесно связан с художественной жизнью Германии

- ¹ Федор Толстой. 1783–1873. К 225-летию со дня рождения. Каталог выставки. Государственный Русский музей / сост. Е. В. Карпова и др. СПб., 2008.
- ² *Рязанцев И. В.* Александровская колонна в Петербурге. Некоторые обстоятельства создания и символика // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 9 : Из истории Императорской Академии художеств / ред.-сост. И. В. Рязанцев. М., 2005. С. 262–263.
- ³ *Чеканова О. А., Ротач А. Л.* Огюст Монферран. Л., 1990. С. 115.
- ⁴ Этот изысканно оформленный альбом красной кожи с золотым тиснением хранится в Государственном Эрмитаже. См.: *Любин Д. В.* Александровская колонна. СПб., 2013. С. 8, 9, 17.
- ⁵ Цит. по: *Никитин Н. П.* Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. С. 239, 242.
- ⁶ Там же. С. 239.
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Рязанцев И. В.* Указ. соч. С. 263.
- ⁹ *Толстой Ф. П.* Записки графа Федора Петровича Толстого. М., 2001. С. 162.
- ¹⁰ Речь прежде всего идет о так называемой «ерихонке» – остроконечном шлеме-шишаке с металлическими наушами по бокам, с подвижной стрелкой, с козырьками спереди и сзади. См.: *Файбисович В. М.* Алексей Николаевич Оленин. Опыт научной биографии. СПб., 2006. С. 342–344. Именно в годы президентства А. Н. Оленина (1817–1843) Академия художеств «начинает быстро пополняться всевозможными специальными коллекциями – оружия, современной и исторической одежды, этнографических зарисовок и альбомов, древностей из археологических раскопок. <...> Оленин, со своей стороны, приносит в дар „для художнических пособий разные военные вещи, как то: лагты, кольчуги, шишаки, кинжалы, мечи и разные древние и новые оружия“». *Молева Н. М., Белятин Э. М.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963. С. 40, 41, примеч. на с. 348; РГИА. Ф. 789. Оп. 20 (1818 г.). Д. 42. Л. 1, 1 об.
- ¹¹ Цит. по: *Карпова Е. В.* Федор Петрович Толстой. Вехи жизни, грани творчества // Федор Толстой. 1783–1873. К 225-летию... С. 12.
- ¹² Альбом рисунков для медальонов, посвященных событиям Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов 1813–814 годов. 1816 // Федор Толстой. 1783–1873. К 225-летию... Ил. 36–53. Кат. 126–143. Инв. № Р-7982–Р-7998.
- ¹³ *Соломатина Н.* К истории создания медальонов, посвященных событиям Отечественной войны 1812 года и Заграничных походов 1813–1814 годов // Федор Толстой. 1783–1873. К 225-летию... С. 42.
- ¹⁴ Там же. С. 45.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Альбом рисунков для медальонов... Ил. 41. Кат. 132. Инв. № Р-7988.
- ¹⁷ Записки И. Д. Якушкина. Изд. 2-е. М., 1905. С. 2.
- ¹⁸ *Рэй М.-П.* Александр I. М., 2013. С. 296.
- ¹⁹ *Пушкин А. С.* Метель // Полное собрание художественных произведений / А. С. Пушкин. СПб., 1999. С. 395–396.
- ²⁰ Альбом рисунков для медальонов... Ил. 36. Кат. 125. Инв. № 7981.
- ²¹ *Герцен А. И.* Былое и думы. М., 2001. С. 427.
- ²² Цит. по: ПСЗРИ. 1812. № 25.141. С. 354. Манифест императора Александра I от 12 июня. См.: *Рэй М.-П.* Александр I. С. 295.
- ²³ Цит. по: *Соломатина Н.* Указ. соч. С. 44–45.
- ²⁴ Цит. по: *Рэй М.-П.* Страшная трагедия. Новый взгляд на 1812 год. М., 2015. С. 178.

- ²⁶ Цит. по: Отечественная война 1812 года. Энциклопедия. М., 2004. С. 10.
- ²⁷ Там же.

- ²⁸ Альбом рисунков для медальонов... Ил. 46. Кат. 137. Инв. № Р-7993.

- ²⁹ См.: *Любин Д. В.* Указ. соч. С. 30, 31, 64–68.

- ³⁰ Подробнее см.: *Глинка В. М., Помарнацкий А. В.* Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1979; *Вилинбахов Г. В.* Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1981; *Ренне Е. П.* Военная галерея Зимнего дворца. СПб., 2012.

- ³¹ *Кузнецова Э. В.* Федор Петрович Толстой. М., 1977; Эрмитаж. История и архитектура зданий. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., 1989; *Пашкова Т. Л.* Интерьеры А. П. Брюллова во втором этаже северо-западного ризалита Зимнего дворца // Культура и искусство России XIX века : новые материалы и исследования : сб. статей / Государственный Эрмитаж ; науч. ред. Г. А. Принцева. Л., 1985. С. 80–91.

- ³² См.: *Тарасова Л. А.* Скульптурное убранство парадных интерьеров Зимнего дворца после пожара 1837 года // Культура и искусство России XIX века... С. 65–79.

- ³³ *Некрасова-Щедринская Е. Н.* Роман со Средневековьем. СПб., 2023. С. 106.

- ³⁴ *Толстой Ф. П.* Записки... С. 162.

- ³⁵ Там же. С. 162–163.

- ³⁶ *Кузнецова Э. В.* Указ. соч. С. 58, 221.

- ³⁷ *Толстой Ф. П.* Граф Федор Петрович Толстой. Обзор художественной деятельности // Русская старина. Т. 7. № 4. С. 517–532.

- ³⁸ *Петрова Е.* Личность Федора Толстого, отраженная в его графике // Федор Толстой. 1783–1873. К 225-летию... С. 33.

- ³⁹ Там же. С. 37.

- ⁴⁰ Цит. по: *Тарасова Л. А.* Скульптурное убранство... С. 67.

- ⁴¹ Цит. по: *Тарасова Л. А.* К истории скульптурного декора... С. 104. Остальные скульпторы отчитывались только о количестве медальонов, не конкретизируя изображений.

- ⁴² В 1838 г. Археологической комиссией было выпущено в свет гравированное издание проектных рисунков медальонов Ф. П. Толстого с лаконичными текстами к ним, отредактированными автором. См.: Медалионы в память военных событий 1812, 1813, 1814 и 1815 годов, изобретенные графом Ф. Толстым, ...и выгравированные на стали, по способу Бета, Н. Менцовым. СПб., 1838.

- ⁴³ Цит. по: *Тарасова Л. А.* Скульптурное убранство... С. 77.

- ⁴⁴ *Сычева Г. В., Колотов М. Г.* Гипсовая «Илиада» в Мариинском дворце // Загадки петербургских дворцов : сб. статей / общ. ред. М. Г. Колотова. СПб., 1996. С. 124–173.

- ⁴⁵ *Толстой Ф. П.* Обзор... С. 525.

- ⁴⁶ Цит. по: *Тарасова Л. А.* Скульптурное убранство... С. 79.

- ⁴⁷ Там же.

- ⁴⁸ Цит. по: *Никитин Н. П.* Указ. соч. С. 254.

- ⁴⁹ См.: *Стернин Г. Ю.* Александровская колонна О. Монферрана – реальность и миф России 1830 годов // Искусствознание. 2001. № 2. С. 380–394; *Хрипанков А. Ф.* Тайна Александрийского столпа // Ангел Царя Александра : сб. статей / сост. и ред. Э. С. Лебедева. 2-е изд. СПб., 2008. С. 25–111.

- ⁵⁰ Александр I считал победу над Наполеоном божьим промыслом. Совсем неслучайно над барельефами, обращенными к Зимнему дворцу и зданию Главного штаба, в венке из дубовых листьев помещен увеличенный аверс медали «В память Отечественной войны 1812 года» – всевидящее око с надписью под ним «1812 годъ.». Реверс этой медали состоит из слов «НЕ НАМЪ, НЕ НАМЪ, А ИМЕНИ ТВОЕМУ».

и, в особенности, прусской столицы, куда регулярно выезжал из Санкт-Петербурга. И если новости о создании разнообразных увеселительных мест с демонстрацией животных и их моментальное «художественное тиражирование» в различных материалах доходили до российской столицы все же с небольшим опозданием, то Август Шпис не просто получал все известия едва ли не первым, но и мгновенно реагировал на новые модные веяния и тенденции, смело внедряя их в свою творческую практику. Так было и со всеми другими тематическими сериями его скульптур, включая наиболее известные фигурки «Fêtes Galantes». Анималистическая пластика не стала исключением.

До недавнего времени считалось, что авторство многих анималистических фигур царствования Александра II принадлежит неизвестным художникам, а часть моделей попросту воссоздана по европейским образцам. Однако хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа фотографии с произведениями русской фарфоровой пластики Императорского фарфорового завода позволили нам атрибутировать эти работы. Сопоставив их с отчетными документами завода 1860–1870-х годов, мы можем сделать вывод, что они исполнены главным скульптором – А. К. Шписом. К примеру, только в 1871 году модельер-мастер предоставил на завод модели крошечных фигурок лебедя, пять разных вариантов голубей, группу голубей в гнезде, попугая, какаду, пуделя и три различные модели обезьянок и получил от заводской администрации 110 руб.; в следующем году Шпис предложил «фигур зверей разных на сумму 35 руб.»⁵. Фигура «Голубь», указанная в отчетном документе, хранится в частном собрании фарфора В. С. Голубева (ил. 1).

Значительной частью пластического наследия Шписа стала белая глазурованная скульптура и бисквитные фигуры животных и птиц. Хорошо известны ставшие уже почти хрестоматийными миниатюрные серии животных, созданные в полихромной росписи в царствование Николая I и хранящиеся в собрании Государственного Эрмитажа, в отделе «Музей Императорского фарфорового завода». Шпис, поступивший на заводскую службу уже после завершения работы над этим проектом, мог анализировать созданную серию и, согласно своему творческому методу, разрабатывать более оригинальные модели, как с точки зрения сюжета и композиционного построения, так и пластической проработки. Первые опыты Шписа в этом жанре не отличались большой самостоятельностью, мастер работал с оглядкой на знакомый и привычный ему немецкий фарфор.



Ил. 1. Фигура «Голубь». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1870-е. Автор модели А. Шпис. Фарфор. Частное собрание В. С. Голубева

Частично обращался к саксонским и прусским моделям. Ярким примером служит фигура «Петух», выполненная в Майсене, которая стала моделью для создания одноименной фигуры Шписа (ил. 2, 3). Саксонская фигура птицы хранится в Государственном Эрмитаже, в отделе «Музей Императорского фарфорового завода», в собрании бывшего музея завода. Представленные там фигуры, как известно, служили источниками для работы скульпторов и художников Императорского фарфорового завода, и данный пример красноречиво свидетельствует о том, как и откуда они заимствовали, в том числе Шпис, европейские модели для создания своих композиций. В дальнейшем Шпис и самостоятельно приобретал за границей необожженные модели. Именно они позволяли ему создавать изделия, которые по своим линейным размерам были один в один с оригинальными европейскими фигурами, без потери объемов из-за усадки фарфора во время обжига.

В анималистическом жанре Шпис предпочитал реалистическую трактовку в авторских скульптурных композициях. К их числу относятся фигуры, сгруппированные на снимках конца XIX века из фотоархива Императорского фарфорового завода следующим образом:

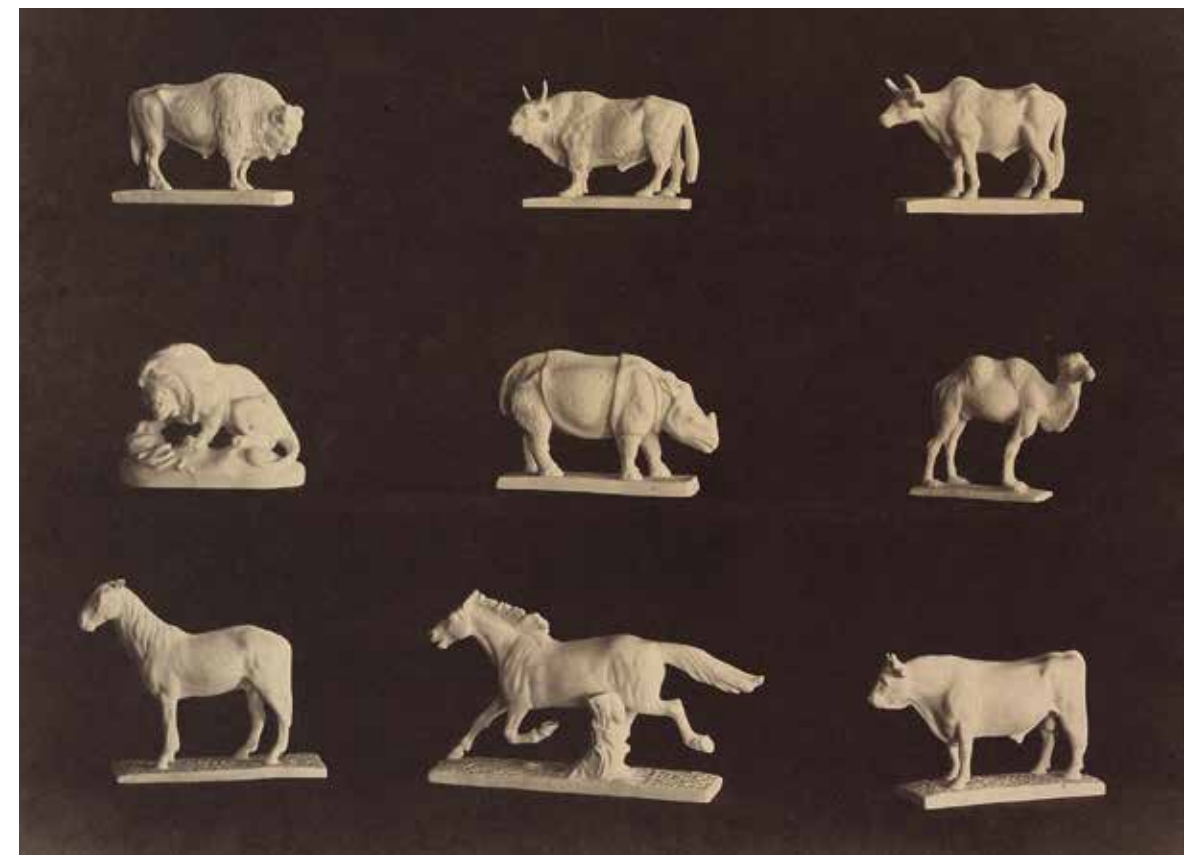
– девять бисквитных скульптур: «Зебу», «Бизон», «Буйвол», «Лев», «Носорог», «Верблюд», «Лошадь казачья», «Иноходец курляндский», «Бык английский» (ил. 4);



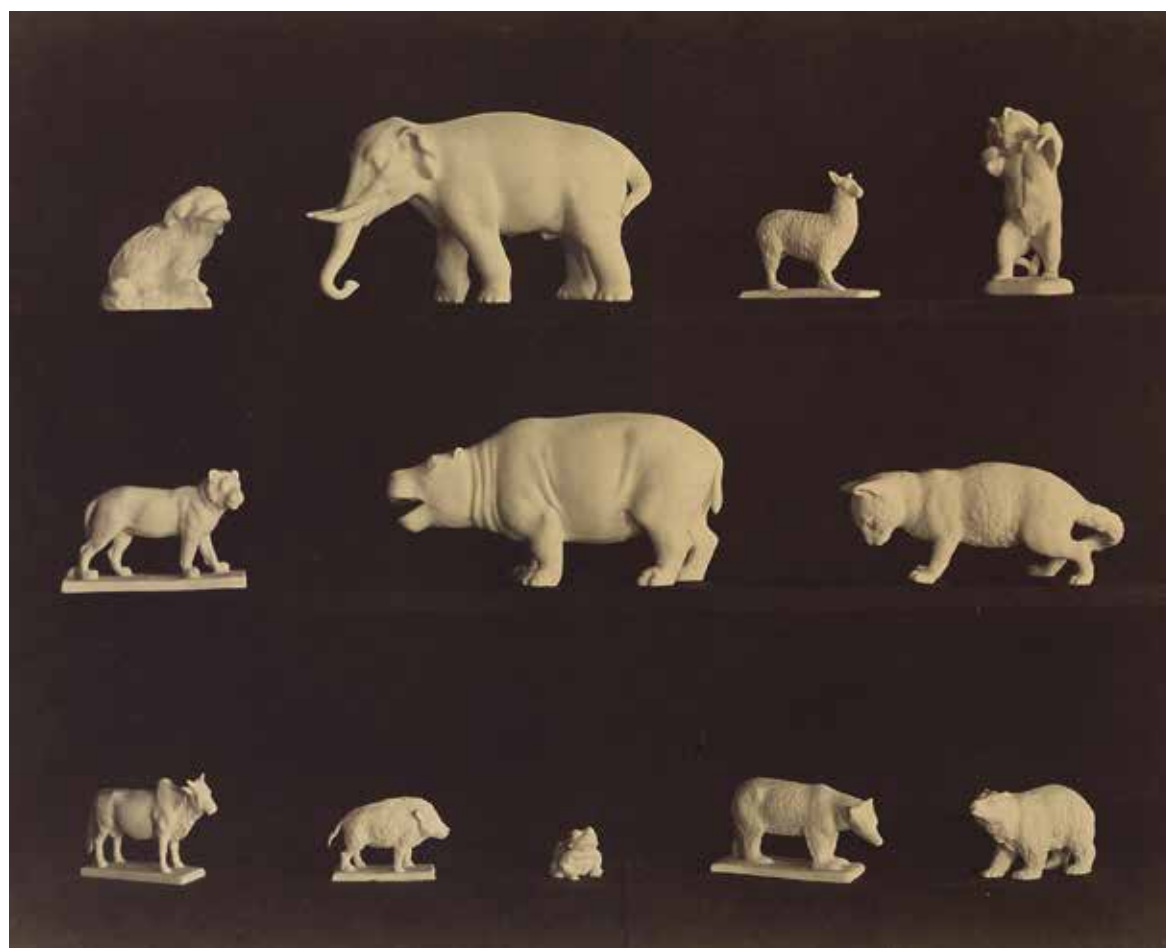
Ил. 2. Фигура «Петух». Дрезден, Майсенская фарфоровая мануфактура. Сер. XIX в. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 17,4 × 14,7 × 7,9 см. Инв. № Мз-3-283. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Фигура «Петух». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1904. Модель нач. 1860-х. Автор модели А. Шпис. Бисквит. 12,8 × 9,5 × 5,7 см. Инв. № МЗИ-1241. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Бисквитные скульптуры «Зебу», «Бизон», «Буйвол», «Лев», «Носорог», «Верблюд», «Лошадь казачья», «Иноходец курляндский», «Бык английский». Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2060. Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Бисквитные скульптуры «Пинчер», «Слон», «Лама», «Медведь стоящий», «Мопс», «Бегемот», «Кошка», «Зебу», «Кабан», «Лягушка», «Медведь», «Медведь». Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2061. Государственный Эрмитаж



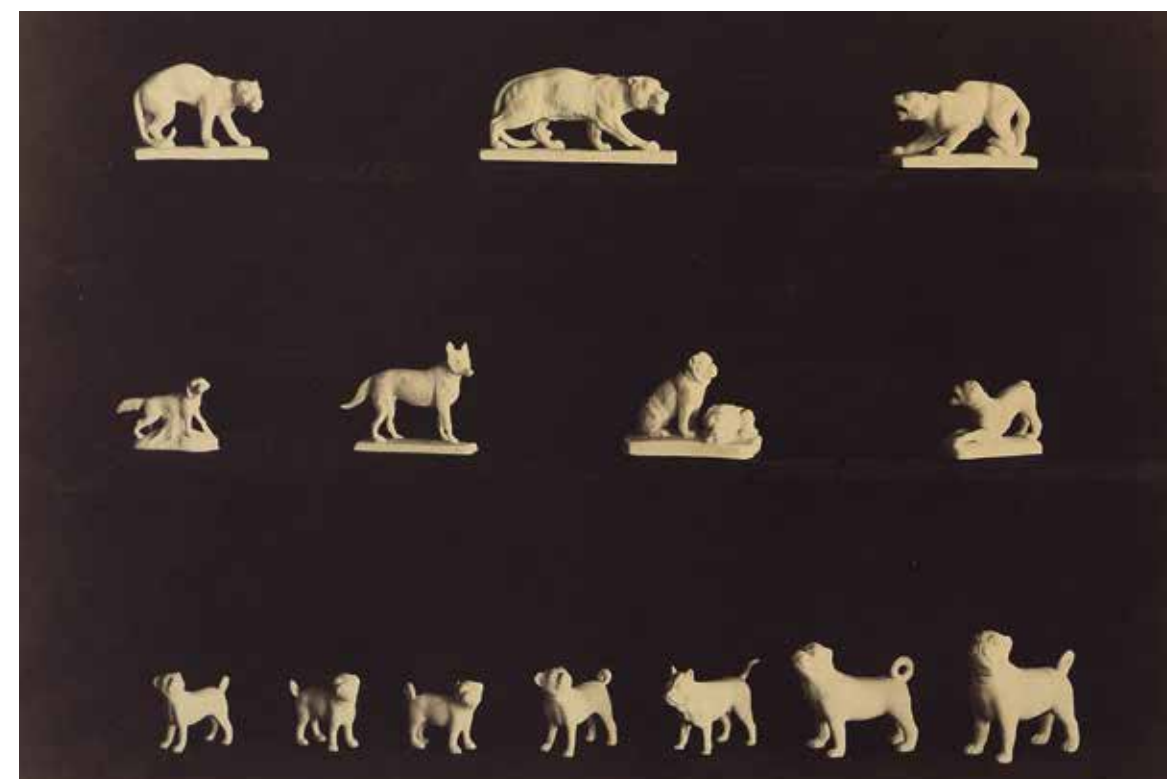
Ил. 6. Бисквитные скульптуры «Медведь с медвежатами» (формовщик К. Суслов), «Верблюд» (формовщик Г. Андреев), «Болонка» (формовщик И. Зотов). Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2065. Государственный Эрмитаж

– 12 бисквитных скульптур: «Пинчер», «Слон», «Лама», «Медведь стоящий», «Мопс», «Бегемот», «Кошка», «Зебу», «Кабан», «Лягушка», «Медведь», «Медведь» (ил. 5);

– три бисквитных скульптуры: «Медведь с медвежатами» (формовал К. Суслов), «Верблюд» (формовал Г. Андреев), «Болонка» (формовал И. Зотов) (ил. 6);

– семь бисквитных скульптур: «Барс», «Тигр», «Ягуар», «Легавая», «Волкодав», «Бульдоги», «Бульдог» и еще восемь скульптур животных (ил. 7);

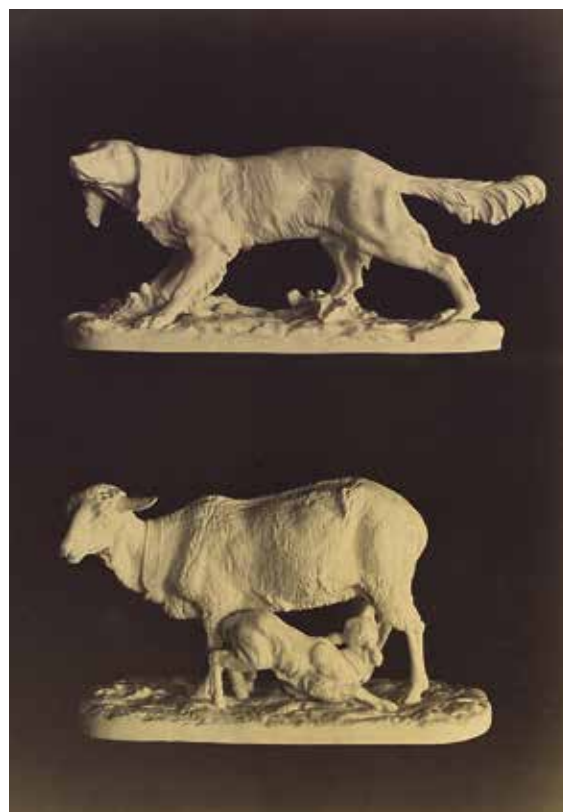
– шесть бисквитных скульптур: «Сеттер», «Жираф», «Бульдог», «Левретка», «Тигр» (модель П. Ж. Мене), «Медвежонок» (ил. 8);



Ил. 7. Бисквитные скульптуры «Барс», «Тигр», «Ягуар», «Легавая», «Волкодав», «Бульдоги», «Бульдог» и еще восемь скульптур животных. Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2066. Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Бисквитные скульптуры «Сеттер», «Жираф», «Бульдог», «Левретка», «Тигр», «Медвежонок». Инв. № Мз-Фт-2067. Фотография 1903 г. Государственный Эрмитаж



Ил. 9. Скульптуры «Сеттер» (формовщик К. Захаров), «Овца с ягнятами» (формовщик Г. Андреев). Инв. № Мз-Фт-2068. Фотография 1903 г. Государственный Эрмитаж



Ил. 10. Скульптуры «Кошки» (формовщик Г. Андреев), «Волкодав» (формовщик И. Зотов). Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2069. Государственный Эрмитаж

– две бисквитные скульптуры: «Сеттер» (модель П. Ж. Мене; формовал К. Захаров), «Овца с ягнятами» (формовал Г. Андреев) (ил. 9);

– две бисквитные скульптуры: «Кошки» (формовал Г. Андреев), «Волкодав» (формовал И. Зотов) (ил. 10).

Практически на всех фотоснимках указано, что фигуры исполнены в период царствования императора Александра II. В некоторых случаях указаны имена скульпторов-формовщиков, которые работали с А. Шписом. Часть фигур исполнена уже в начале XX века, в том числе по ранним моделям Шписа. Подобные фигуры, датируемые 1901–1908 годами с марками «Н II», представлены и в собрании Государственного Эрмитажа. (ил. 11–14).

На описанной выше группе фотоснимков указание авторства А. Шписа отсутствует. Однако и на превалирующем большинстве других фотографий бесспорных произведений Шписа из этого же источника его имя не указывается. Внимательно сопоставляя архивные документы производства с данными из фототеки Импера-

торского фарфорового завода, мы видим, что речь идет об одних и тех же фигурах анималистической пластики. На протяжении 1860–1870-х годов в списках Высочайших Поднесений императорской семье к праздникам Рождества и Пасхи регулярно упоминаются фигуры А. Шписа: «Тигр», «Барс», «Бульдог», «Кошка с котятами», «Собака», «Мишки играющие» и многие другие⁶. Нет сомнений, что речь идет об одних и тех же скульптурах. Подобные вещи предназначались прежде всего для членов семьи Александра II, в изобилии украшали детские комнаты.

По аналогии с другими проектами скульптурного отделения, на Императорском фарфоровом заводе исполнялись модели анималистического направления сторонних художников, в том числе именитых европейских анималистов. К их числу принадлежит Пьер Жюль Мэн (Мене). Мэн работал в основном с домашними животными. Его работы – «Собака, нападающая на лису», «Лошадь с нападающим волком» – признаны эталоном в анималистике. Как и многие другие известные скульпторы, Мэн начинал свою карьеру с создания



Ил. 11. Фигура «Аист с ребенком». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1902. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис. Бисквит. 26,8 × 17,4 × 14,2 см. Инв. № МЗИ-1232. Государственный Эрмитаж



Ил. 12. Скульптурная группа «Кот и кошечка». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис. Бисквит. 15,3 × 19,0 × 12,4 см. Инв. № МЗИ-1245. Государственный Эрмитаж



Ил. 13. Скульптурная группа «Кошка с четырьмя котятами на подушке». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис, формовщик И. Зотов. Бисквит. 10,8 × 17,8 × 14,0 см; 16,5 × 12,6 см (размеры подножия). Инв. № МЗИ-1246. Государственный Эрмитаж



Ил. 14. Скульптурная группа «Две лежащие болонки». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели А. Шпис, формовщик И. Зотов. Бисквит. 10,2 × 19,5 × 14,7 см; 16,2 × 12,7 см (размеры подножия). Инв. № МЗИ-1247. Государственный Эрмитаж



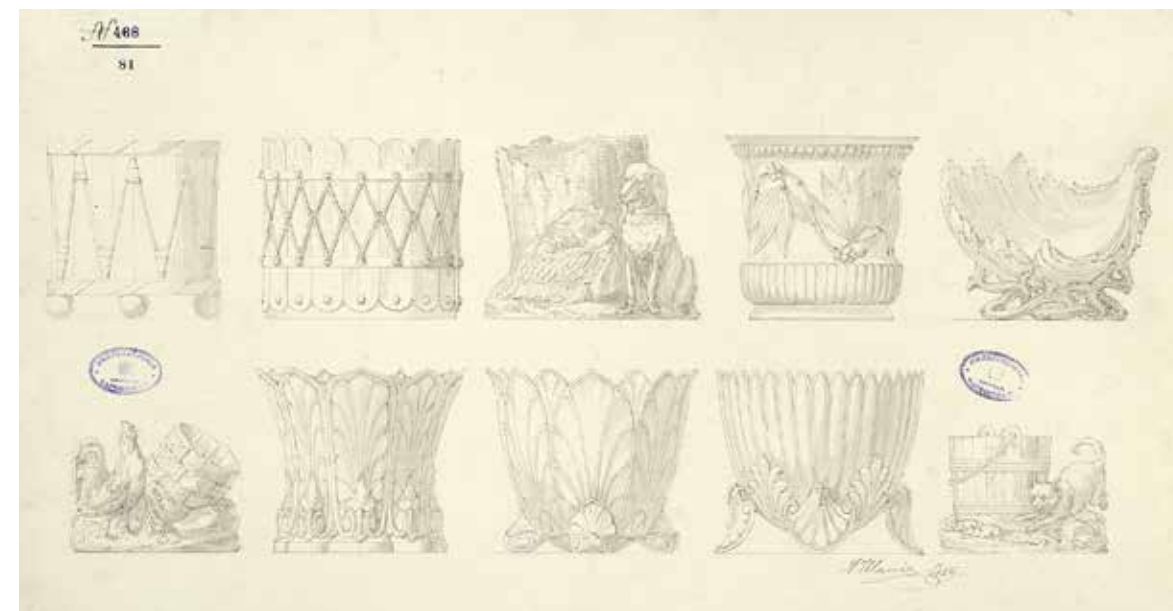
Ил. 15. Фигура «Сеттер». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1903. Модель 1860-х. Автор модели П. Ж. Мэн. Фарфор. 12,4 × 28,0 × 12,0 см; 25,5 × 10,8 см (размеры основания). Инв. № МЗИ-1270. *Государственный Эрмитаж*

декоративных моделей для изготовителей фарфора и свое пристрастие к этому материалу сохранил на всю жизнь. Постоянный участник Всемирных выставок и Парижских салонов, он был удостоен ордена Почетного легиона. Шпису крайне импонировали работы французского мастера, и ряд его авторских моделей был воспроизведен в фарфоре и бисквите в тот период, когда превалирующее большинство пластики исполнялось по проектам Августа Шписа. К их числу принадлежат фигуры «Сеттер» (ил. 15), «Ягуар» (иногда фигурирует как «Тигр») и ряд других. На перечисленных выше фотоснимках работы Шписа соседствуют со скульптурами Мэна. Очевидно, бронзы и другие работы французского мастера оказали заметное влияние на становление Шписа как скульптора-анималиста.

За исключением Мэна указания на производство анималистических скульптур другими мастерами завода обнаружить в отчетной документации завода на удалось. Подобные сведения отсутствуют и в монографическом труде по истории завода, опубликованном в 1904 году под редакцией директора завода барона Н. Вольфа. Это является еще одним подтверждением того, что автором большинства анималистических фигур, созданных на Императорском фарфоровом заводе в период правления Александра II, является А. Шпис. Неоспоримым аргументом, подтверждающим авторство Шписа,

является и факсимиле скульптора на ряде сохранившихся фигур (на основании).

Шпис умел так мастерски «отшлифовать» свои композиции на завершающей стадии работы, что зрителю ничего не стоит, глядя на белоснежный фарфор, визуализировать при желании цвет. Для амбициозного скульптора главным было показать, какого уровня мастерства он смог достичь в истинно ювелирной проработке всех мельчайших деталей. И, конечно же, понятна его заинтересованность, чтобы фигуры были исполнены в бисквите. Особенно в жанре анималистики, где так наглядно можно показать все нюансы экстерьера зверей. Порой скульптор прибегал к шлифовке бисквита, чтобы нивелировать «сахарность» бисквитовой поверхности для достижения наилучшего результата. Шпис особенно любил работать с бисквитом – относительно мягким материалом, хорошо поддающимся пластическим преобразованиям. И если в конце XVIII века бисквит отличался рыхловатой «гипсовой» поверхностью и нежно-палевым оттенком массы, то уже в XIX столетии этот цветовой нюанс постепенно сходит на нет с совершенствованием рецептуры и технологии обработки составляющих материалов⁷. В середине XIX века высококачественные изделия из бисквита, созданные на казенном предприятии, по своим характеристикам уже ничем не уступают прославленным работам европейских



Ил. 16. А. Шпис. Эскизы кашпо. Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1869. Бумага; карандаш. 40,3 × 67,2 см. Инв. № МЗГ-2286. *Государственный Эрмитаж*

фарфористов. В редких случаях подобные фигуры Шписа исполнялись в фарфоре глазурованными, но как бы тонко глазуровщик ни наносил вещество, тонкость обработки поверхности мгновенно скрывала глазурь. Поэтому в дальнейшем он придумал лишь фрагментарно, для придания небольшого блеска и свечения «проходить по фигуре» кисточкой с глазурью, заранее внимательно обговорив с глазуровщиком, к каким частям фигуры категорически не стоит прикасаться, чтобы не испортить впечатление о тонкости обработки фарфора. Позднее этот художественный прием широко использовался в скульптурной пластике завода эпохи модерна. Но его инвентором был Шпис. Тут же необходимо подчеркнуть, что среди фотографий Императорского фарфорового завода, куда отбирались несомненно лучшие образцы для создания фотоальбомов, анималистика Шписа представлена исключительно в бисквите и не расписная. Расписные фигуры животных Шписа если и существуют, то в единичных экземплярах. Прямых указаний скульптора относительно его пожеланий оставить фигуры без росписи в архивных материалах обнаружить не удалось, поэтому остается только предполагать, почему же столь внимательно следил главный модельмейстер завода за тем, чтобы армии его зверей были «белее снега».

Превалирующее число исполненных в анималистическом жанре работ Шписа демонстри-

руют реалистический подход в трактовке животных. Вместе с тем ряд фигур («Обезьяна с мячом» («Обезьяна-акробат»; 1904), «Лохматый пес» (1903) и др.) могут быть причислены к жанру комической анималистики, который в фарфоре спустя несколько лет столь мастерски представил А. Тимус (см. ниже). Безусловно, многие пластические разработки Шписа далеко не самостоятельны и обнаруживают сильное влияние других скульпторов, однако и в этом художественном направлении Шпису не было равных на фарфоровом предприятии в царствование Александра II.

Не менее декоративны и многочисленные фарфоровые сосуды, кашпо, спичечницы и пепельницы с фигурками животных, также созданными по моделям Шписа. К примеру, подставка декоративная с изображением кошки, охотящейся на мышью. Фарфоровая композиция и подписной эскиз хранятся в собрании Государственного Эрмитажа (ил. 16, 17). В проектировании этого ряда изделий Шпис придерживается того же творческого метода, который так успешно был им внедрен в производство ваз с лепным декором⁸. Формы предметов, их скульптурное сопровождение, а также орнаментальные мотивы переходят от одной работы к другой, словно пазл складываются в разнообразных «шписовских» декоративных вариациях. К примеру, изображения петуха, кошки и собаки на вышеуказанном листе с эскизами сосудов



Ил. 17. Кашпо со скульптурной композицией «Кошка, ловящая мышей». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. Около 1869. Автор модели А. Шпис, формовщик Ф. Даладугин. Фарфор; роспись надглазурная полихромная. 6,5 × 9,0 × 9,0 см. Инв. № ЭРФ-3346. Государственный Эрмитаж

Шписа практически идентичны скульптурам этих животных в самостоятельных интерпретациях мастера. В этой связи хочется отметить любопытную особенность анималистической пластики Шписа – превалирующее большинство известных нам моделей скульптора выполнены или в бисквите, или оставлены без росписи, в то время как вазы, сосуды, кашпо и другие формы – в характерной подглазурной росписи.

В конце XIX века стилистика в передаче фигур животных на Императорском фарфоровом заводе меняется, однако интерес к этой теме не угасает. Вслед за Королевским фарфоровым заводом в Копенгагене наш завод одним из первых отреагировал на появление нового типа скульптуры⁹. На примере трех наиболее ярко проявивших себя скульпторов – А. Тимуса, А. Обера и К. Рауша фон Траубенберга – рассмотрим развитие анималистической пластики эпохи модерна. Необходимо отметить, что эти мастера не просто следовали общей стилистической эволюции, а разработали совершенно новые подходы к изображению животных. Прежде всего это относится к жанру «комической» анималистики А. Тимуса и «исторической» анималистики К. Рауша фон Траубенберга.

Август Тимус стал единственным скульптором на заводе в начале XX века, обратившимся к жанру «комической» анималистики. Как отмечал обозреватель журнала «Охота» В. Каверзнев, «Тимус придавал своим зверям специфический комический уклон в модернизированных формах, поэтому он как анималист стоит обособленно»¹⁰. Его серия миниатюрных зверьков не имеет прямых аналогов в анималистической скульптуре европейских мануфактур¹¹. Среди работ, исполненных для Императорского фарфорового завода, она по праву может считаться наиболее интересной и самобытной. Он старался придать своим анималистическим фигуркам «совершенно уникальную индивидуальность». Шаржированные, очеловеченные персонажи серии: «Лев», «Поросенок», «Носорог», «Медведь» и «Баран» (ил. 18) подобны героям басен Эзопа, Ж. Лафонтена и И. А. Крылова. Случаи обращения художников Императорского фарфорового завода к образам такого рода были крайне редким явлением. Один из немногих примеров – чайная пара с росписью по мотивам басни Крылова «Слон и моська» из собрания музея Хиллвуд. Идея создания анималистической «компании» могла появиться у Тимуса и после ознакомления с «басенными» рисунками В. А. Серова или иллюстрациями В. Каульбаха к гётевскому «Лису Патрикеечу». Еще один предполагаемый источник – карикатура, в тот момент переживавшая период расцвета. По свидетельству обозревателя журнала «Столица и усадьба», «русская карикатура, вначале сплошь заимствованная и лишь подделывавшаяся к родным обычаям (например, „Шемякин суд“, „Мыши кота погребают“ и др.), сделалась самостоятельной только в первой четверти XIX века благодаря А. Венецианову и И. Тербеневу, зарисовавшим комические сцены походной жизни в России Наполеона I»¹². Возможно, Тимус вдохновлялся работами П. Робера, Л. Вакселя, которые изображали известных общественно-политических деятелей, утрируя изъяны их внешности, подчеркивая недостатки и порой уподобляя животным или птицам¹³. Скульптор не мог позволить себе столь же откровенно запечатлеть в фарфоре комические образы непопулярных чиновников, а потому высказался в завуалированной форме. В его остроумной интерпретации эти персонажи получили ультрасовременное звучание. «Когда вы на них смотрите, – писал художественный критик журнала «Мир искусства», – вы забываете, что изображены животные. Так как это не животные, а кипучая жизнь общества людей со всеми их недостатками,



Ил. 18. Фигуры «Поросенок», «Лев», «Баран», «Медведь», «Носорог». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1901–1911. Автор модели А. Тимус. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Инв. № ЭРФ-3349, 3347, 3351, 3350, 3348. Государственный Эрмитаж

осмеянными сперва народами, потом гениальным поэтом и художником, и сохранившимися до наших дней»¹⁴.

В поисках новых композиционных и стилистических решений Тимус трудился на протяжении нескольких лет. Стараясь освободить их от излишней «литературности», мастер добивался простоты, пластической цельности фигур. Статуэтки выполнены в фарфоре с подглазурной и надглазурной росписью, а также из цветной бисквитной массы и стекла. Создание первых моделей относится к 1901 году. В список новых моделей скульптурной мастерской 1901–1905 годов включены уже 19 фигур с указанием автора. Повторения этих статуэток выпускались вплоть до 1917 года. В отчете Императорского фарфорового завода за 1905–1906 годы сохранились рисунок и запись Тимуса: «Карикатурные звери, исполненные из фарфора: Козел, Баран, Осел и др.»¹⁵. Фигура «Поросенок» присутствует в списке новых работ скульптурной мастерской завода за 1901 год с зарисовкой и кратким описанием модели¹⁶. «Слон», «Кабан» и «Бегемот», исполненные П. Шамаковым в глазурованном фарфоре, оценены в перечне произведений завода за этот же год в 60 руб. за экземпляр; эти же фигурки «цветной глазури, никелевой» в 30 руб.; в подглазурной росписи – 105 руб.¹⁷ Фигуры «Лев» и «Носорог» упоминают-

ся в списке новых работ скульптурной мастерской завода за 1902 год также с зарисовками и кратким описанием¹⁸. Статуэтка «Медведь» создана в 1904 году, а «Баран» – в 1905 году¹⁹. В 1905–1906 годах группу миниатюрных вазочек в виде зверей по моделям Тимуса исполнил из стекла мастер А. Зотов. В отчетном документе завода за 1905 год есть упоминание о том, что «модели трех зверей, исполненных из разноцветного стекла, исполнены по мысли Герцога Гессенского»²⁰. Можно предположить, что идея композиционного построения заимствована Тимусом у майсенских зверей И. Кирхнера, в особенности «Дракона». Фигуры скульптора повторяют силуэт вазы в виде фантастического животного с запрокинутой головой и широко открытой пастью, созданного в 1730-х годах для Японского дворца Августа Сильного. В документах за 1905 год значится, что на Императорском стеклянном заводе в единственном экземпляре были изготовлены фигурки «Заяц», «Кролик», «Бегемот», «Летучая мышь». Они оценивались в сумму от 25 до 100 руб.²¹ В 1906 году Зотов исполнил фигурки «Свинья» и «Лягушка». Каждая была оценена в 150 руб.²² Вероятно, первоначально они находились в Александровском дворце в Царском Селе, а в 1956 году, после возвращения из эвакуации, поступили в собрание ГМЗ «Павловск»²³.



Ил. 19. Скульптура «Бульдог». Автор модели А. К. Тимус, формовщик И. Зотов. Фотография 1903 г. Инв. № Мз-Фт-2064. Государственный Эрмитаж

Эта серия животных – далеко не единственный опыт обращения Тимуса к жанру анималистической пластики, другие фигуры обнаруживают явное влияние скульптуры баварской, берлинской и датской королевских мануфактур. Лучшие образцы этого жанра, исполненные на ведущих европейских фабриках, находились и на Императорском фарфоровом заводе для работы отечественных мастеров. Эти показательные произведения хранятся в собрании Государственного Эрмитажа. В качестве примера приведем следующие фигуры: В. Нойхаузера («Ворон», инв. № Мз-3-425), Т. Кернера («Птица», инв. № Мз-3-426; «Щенок», инв. № Мз-3-427), В. Хаушильда («Морской лев», инв. № Мз-3-414), М. Нимейера («Глухарь», инв. № Мз-3-431), К. Томсена («Коза», инв. № Мз-3-978; «Белки», инв. № Мз-3-979), О. Матисена («Совы», инв. № Мз-3-984) и др. В начале XX века они находились в заводском музее и именно на них ориентировался Тимус при разработке своих композиций. К их числу принадлежат несколько ва-

риантов скульптуры «Белый медведь» (самая известная – в собрании Государственного Эрмитажа; инв. № Мз-И-1725) и даже столь нетипичная для творческой манеры скульптора фигура «Бульдог» (ил. 19). В 1903 году по модели Тимуса были исполнены в фарфоре «4 скульптуры „Кошки“, выс. $5\frac{3}{4}$ вершка (26 см), из них одна из бисквита и три покрытые цветной глазурью (две коричневой и одна серой)»²⁴. Любопытно отметить, что сам скульптор в заводских документах этого же года называет это произведение котом, делая уточнение к своему рисунку: «Кот моей лепки, вышли бисквит и окрашенные цветной глазурью»²⁵. В документе «О вещах поднесения и доставке яиц» сказано, что на Рождество 1903 года Александра Федоровна получила фигурку серого цвета. С тех пор выпуск этой скульптуры не возобновлялся²⁶. В настоящее время «серая кошечка» императрицы хранится в собрании ГМЗ «Царское Село».

Работа с натурой всегда оставалась для Тимуса необходимым и важным этапом создания



Ил. 20. Кашпо со скульптурными изображениями белых медведей. Автор модели А. Л. Обер. Фотография. Инв. № Мз-Фт-1522. Государственный Эрмитаж

художественного произведения. Скульптуры «Львица» и «Белые медведи» выполнены в традициях реализма. Пытаясь достичь максимальной выразительности минимальными средствами, мастер отказывается от изображения некоторых деталей, упрощает фигуры. Лаконичным, сглаженным силуэтом отличается композиция «Белые медведи», модель которой была исполнена скульптором в начале 1910-х годов. Обе фигуры являются воплощением популярных образов редких животных в анималистической пластике начала XX века.

Подчеркнутый лаконизм форм и цветовой гаммы помог Тимусу преодолеть определенную вторичность этих работ, которая обнаруживается в цитировании отдельных образов, пластических мотивов и колористических решений, разработанных до него на фарфоровых заводах Европы.

В своем новаторстве Тимус не ограничивался исключительно фарфоровой пластикой. Ему принадлежит новый способ использования разнообразного цветного стекла, применявшегося

в конце XIX – начале XX века для многослойных ваз с резным и протравленным узором по образцу прославленных изделий Э. Галле, братьев Дом и Л. Тиффани. К первым опытам этого рода относится группа миниатюрных вазочек в виде животных, созданная по моделям Тимуса в 1905–1906 годах. Стоит отметить, что во многом именно благодаря его работам анималистическая скульптура получила новый импульс к развитию и дополнила тематический диапазон произведений модерна.

Скульптор А. Л. Обер также исполнил несколько показательных для эволюции фарфоровой пластики моделей по заказу скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. К их числу, в частности, относятся скульптурная группа «Белые медведи» (инв. № Мз-Фт-1521) и многофигурное кашпо с изображением белых медведей (ил. 20). Артемий Обер с самого начала своей творческой деятельности сумел заявить о себе как о самобытном мастере, который привнес в русскую анималистическую пластику



Ил. 21. Ваза «Лебеди». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. Автор модели А. Л. Обер. Фарфор. Частное собрание В. С. Голубева

новые сюжеты и образы. Большинство скульпторов, за исключением Лансере, создавали своего рода портреты «позирующих» животных. Обер, напротив, стремился к передаче животных в жизненных ситуациях – в погоне, схватке, в упоении своей добычей. Его скульптуры полны динамики, настроения, и одновременно с этим они не производят отталкивающего впечатления из-за предельного натурализма. Именно этот подход к передаче животных импонирует императрице Александре Федоровне, которая желала «иметь в своих интерьерах динамичные, но не утрачивающие композиции животных в реальном мире»²⁷.

А. Л. Обер посвятил всю свою жизнь внимательному изучению и созданию фигур животных, объединяя в своем творчестве кропотливый труд и редкий талант. Несколько лет он учился в Импе-

раторской академии художеств, а затем переехал в Париж. Выбор Обера не был случаен. В это время парижский зоологический сад был известен во всем мире. При зоопарке находилась рисовальная школа, руководителем которой был скульптор А. Бари, родоначальник анималистического жанра в скульптуре. Бари оказал колоссальное влияние на становление творческой манеры начинающего скульптора А. Л. Обера. Встреча с этим мастером стала решающей в жизни молодого человека²⁸. Благодаря ежедневному кропотливому труду Обер составил уникальную коллекцию рисунков, этюдов, зарисовок животных, которыми он руководствовался и в дальнейшем. До Обера в русской анималистике не было скульптора с таким выбором тем, образов: экзотические хищники, домашние животные, обитатели лесов и морей, – все было подвластно его дарованию.

В совокупности все эти стороны художественного дарования Обера были отмечены не только художественной общественностью, но и членами императорской семьи. Обнаруженный архивный документ подтверждает, что императрица желала видеть в ассортименте фарфоровых изделий завода не только фигуры и статуэтки животных, но и большие интерьерные вазы, украшенные скульптурными фигурами животных²⁹. Согласно ее мнению, лучше других анималистов с этой задачей должен был справиться Обер. Это объясняет решение администрации Императорского фарфорового завода обратиться к творчеству этого мастера, который создал ряд характерных скульптурных композиций в фарфоровой пластике.

Первое знакомство Обера с этим материалом произошло в Париже, где Обер брал уроки гончарного ремесла в мастерской А. Биго. В начале 1900-х годов он создал декоративное блюдо «Медуза-горгона» и ряд других произведений: «Белый медведь», «Борьба крыс на сыре», «Каракатица – осьминог с рыбой», «Жаба в удовольствии», «Головы льва», часть которых хранится в собрании Государственного Русского музея. Огромное значение уделял скульптор первоначальному этапу работы, созданию подготовительных эскизов и рисунков. В своих воспоминаниях А. Л. Обер рассуждает о методе работы скульптора, о значении эскиза: «В воплощении эскиза, наброска художник воплощает свою духовную мысль, затем дорабатывает до формы более совершенной, до окончательного исполнения. Эскиз сам по себе необычно драгоценен. И он вполне определяет мысль художника...»³⁰.

«Вся зоология в живых зверях» прослеживается в произведениях мастера. Художник скрупулезен в трактовке натуры – внешности и поведении животных. Однако точной натурной студии в его работах нет: «Я никогда во всю свою деятельность не лепил в особенности зверей, сидя перед ними, достаточно мне было наблюдать, а главное впечатлеться характерными движениями, чтобы оно запечатлелось в моей памяти навсегда, я лишь зарисовывал в альбом штрихами детали и уже сформировал его в своей мастерской. Понятно, что то, что только сразу запечатлелось в моем уме, недостаточно было перенести в работу с одного только первого раза, мысленно обрисовался только каркас и движение, а детали требовали постоянного изучения»³¹.

На Императорском фарфоровом заводе Обер с большим успехом представил модели вазы «Куницы», цветник «Лебеди», фигуру «Волк», вазу по конкурсному рисунку «Ваза из трех гусей (лебедей)» (ил. 21) и др.

Эскиз к вазе «Куницы» был создан скульптором в конце 1902 – начале 1903 года, что подтверждается сохранившимся рисунком в заводском отчете³². Проект поступил на конкурс, «после чего 24 января 1903 г. был представлен на благоволение императрицы Александры Федоровны»³³. Обер сообщил Н. Б. Вольфу о своей работе: «Только вчера получил от мастера гипсовую вазу овальной формы, работа над которой потребовала много хлопот и переделок. Завтра поеду в Царское Село специально для осмотра кедра и зарисовки его веток для вазы „Куница“»³⁴. Вероятно, Обер был хорошо знаком с рисунком куниц на другой вазе, выполненной на Императорском фарфоровом заводе еще в 1898 году и расписанной в технике подглазурной живописи³⁵. Она хранится в собрании ГМЗ «Петергоф». Эту работу, как и целый ряд других декоративных ваз, вошедших в список лучших произведений 1903 года, выбрала для декорирования парадных интерьеров своего дворца великая княгиня Мария Павловна во время посещения ежегодной выставки вещей Императорского фарфорового завода со своей дочерью принцессой Еленой Греческой³⁶.

Особого внимания заслуживает «Ваза с ящерицами», созданная Обером по рисунку Е. Е. Лансере. В отчете Императорского фарфорового завода за 1902 год имеется рисунок А. Тимуса и подпись: «Ваза с ящерицами по рисунку Лансере лепил Обер. Вышли несколько экземпляров белых, которые пойдут под красную глазурь большого огня»³⁷. В настоящее время известен только один экземпляр данной вазы, который находится в собрании Театрального музея в Санкт-Петербурге.

Барон К. К. Рауш фон Траубенберг также является искусным скульптором-анималистом и проницательным исследователем поведения животных, который впервые использовал «исторический» подход в трактовке фарфоровых скульптур. Вместо того чтобы ограничиться традиционными пластическими формулами, он с неизменным усердием искал новые методы художественной выразительности в жанре анималистики. Администрации завода Рауш фон Траубенберг предоставил фотографии своих последних произведений, исполненных для европейских выставок. В отчетных документах фарфорового предприятия указывалось: «Ввиду того что по этим фотографиям возможно было убедиться в том, что их автор в состоянии исполнять особенно фигуры зверей, барону Раушу летом было предложено изготовить модель для исполнения из фарфора преимущественно из мира животных»³⁸.



Ил. 22. Фигура «Императрица Анна Иоанновна на охоте». Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1912. Модель 1909. Автор модели К. Рауш фон Траубенберг, формовщик П. В. Шмаков. Фарфор. 50,0 × 66,0 × 46,0 см. Инв. № ЭРФ-8663. Государственный Эрмитаж

В 1910-е годы он разработал для Императорского фарфорового завода монументальную композицию, посвященную теме «Царская охота» (ил. 22). В начале XX века сюжет «исторической» охоты присутствовал в творчестве многих мастеров, в том числе и в произведениях художников круга «Мира искусства». Обращение мирискусников к исторической тематике способствовало появлению нового типа произведений, где «историческая сюжетика служит почвой для игры со стилями разных эпох и культур»³⁹. Вероятно, идея изображения царской охоты разных времен восходит к четырехтомному изданию Н. П. Кутепова «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». Среди других художников иллюстрации к нему выполнил и В. А. Серов: «Петр на псовой охоте», «Император Петр II с цесаревной Елизаветой Петровной выезжают верхом из села Измайлово на псовую охоту» и другие работы воссоздают в романтической ретроспекции сцены царской охоты, в какой-то степени предвосхищают идею создания серии «Царская охота» в фарфоровой пластике. В 1912 году скульптор представил фарфоровому заводу настольное украшение («сюрту-де-табль») «Императрица Анна Иоанновна на охоте», состоящее из пяти отдельных групп. В собрании Государственного Эрмитажа хранится центральная часть этого настольного украшения.

Скульптурная композиция «вторит» излюбленному мирискусниками сюжету из придворного быта XVIII века. Рауш фон Траубенберг «воскрешает» царскую охоту того времени, но его восприятие прошлого опосредованно эстетической ностальгией, он выступает и как поэт, и как историк. Тем не менее «историчность события» соблюдена скульптором во всех деталях. Рауш создал сцену безружейной, парфорсной охоты, которая была не просто чрезвычайно популярной в России, а стала национальной формой охоты⁴⁰. Парфорсная охота получила развитие и стала культивироваться в России именно во времена Анны Иоанновны.

В своей исторической характерности особенно удалась Раушу фигура самой императрицы. Охота Анны Иоанновны обставлялась пышно, со множеством гостей, среди них были «иностранные министры и знатные российские особы обоего пола»⁴¹. Заботясь о блеске своего двора, царица внимательно следила за устройством служб придворной охоты. Помимо ружейной охоты, императрица часто развлекалась зрелищем травли зверей; ни до нее, ни после всевозможная травля зверей не практиковалась в таких широких мас-

штабах. Именно этот момент выбрал Рауш фон Траубенберг для своей фарфоровой композиции.

Работая над скульптурным изображением Анны Иоанновны, мастер должен был опираться на живописные, гравированные или медальерные портреты. Доподлинно неизвестно, какой именно источник использовал скульптор, но он достиг явного портретного сходства, о чем свидетельствуют комментарии его современников. Даже неподвижное спокойствие позы и лица, казалось бы, неподходящее к кульминационному моменту травли зверя, очень характерно для образа, «столь удивительно увековеченного Растрелли-отцом и некоторыми другими ее портретами»⁴².

Любопытно отметить, что фигура андалузского коня аналогична лошади в скульптурной композиции «Обер-офицер Лейб-гвардии Конного полка времен императрицы Елизаветы Петровны». Рауш прекрасно передал монолитность всадницы и коня, исполняющего положение левады. Левада – фигура старинной высшей школы верховой езды, при которой лошадь отрывает от земли переднюю часть и несколько секунд стоит на сильно согнутых задних конечностях, причем ее корпус образует с поверхностью земли угол около 30°⁴³. Анна Иоанновна не была настолько хорошей наездницей, чтобы выполнить на лошади положение левады. Однако на многих конных памятниках лошади изображены именно так, и Рауш фон Траубенберг использовал эту распространенную и легко узнаваемую позу, которая и с технологической точки зрения была удобной для исполнения в фарфоре⁴⁴.

«Удачны и другие фигуры всей группы, – пишет о композиции «Анна Иоанновна на охоте» А. Ростиславов, – где так изучены все тонкости костюма. Очень хороши фигуры волка и собак, в которых передана страстная возбужденность момента»⁴⁵. Скульптор воспроизвел кульминационный в охоте момент, когда борзые собаки с двух сторон окружают волка и «берут его по месту», т. е. за самые болезненные места – уши, тем самым парализуя хищника. В 1915 году этот же фрагмент композиции отметил и корреспондент газеты «Голос Руси», который среди удачных произведений анималистической пластики барона Рауша обозначил фигуры «собак разных пород и волка, исполненных очень живо и отчетливо»⁴⁶. В это время для охоты помимо борзых широко использовались курляндские охотничьи собаки – брудастые борзые и гончие и их помеси с русской псовой борзой, из которых вывели породу курляндской псовой

борзой. Вероятно, Рауш мог использовать и изображения этой породы собак в своей фарфоровой композиции. Рауш фон Траубенберг является искусным скульптором-анималистом и проницательным исследователем поведения животных. Вместо того чтобы ограничиться традиционными пластическими формулами, он с неизменным усердием искал что-то совершенно новое и современное, намереваясь не только с редкой убедительностью воспроизвести выразительную подвижность каждого зверя, но и передать иллюзию их движения. Этот творческий метод он воспринял от «импрессиониста от скульптуры» Паоло Трубецкого; последнего отличала «необычная техника, которая на первый взгляд кажется странной, но через несколько минут созерцания его фигуры, будь это люди или животные, начинают казаться почти живыми»⁴⁷. Эту оценку можно в полной мере отнести и к анималистической пластике Рауша фон Траубенберга.

Впервые «историческая» анималистика в фарфоре представила совершенно осязаемые и одновременно специфически переживаемые сюжеты во многом благодаря работам К. Рауша фон Траубенберга. Повторяя слова искусствоведа Б. Р. Виппера, можно сказать, что «у произведения скульптуры – прямая, осязательная сила убеждения»⁴⁸, которую можно отнести и к лучшим примерам анималистики в фарфоре. Совершенно очевидно, что Рауш одним из первых смог не только прочувствовать, но и передать в фарфоровой скульптуре в жанре «исторической» анималистики самую суть в развитии этого жанра на Императорском фарфоровом заводе.

Благодаря творчеству А. Шписа, А. Тимуса, А. Обера, К. Рауша фон Траубенберга и других мастеров анималистический жанр в скульптуре приобрел особое звучание в русской фарфоровой пластике. Первоначально ориентируясь на творчество европейских фарфористов, отечественные мастера добились больших успехов. Их произведения стали настоящими *chef d'oeuvre* анималистики и заметно расширили тематический диапазон фарфоровой скульптуры рассматриваемого периода. Эти работы поражают разнообразием поз, движений и даже душевных состояний, что позволило выделить их в ряду других произведений мануфактуры и на их примере еще раз показать, что фарфоровая скульптура и в этом жанре стала занимать особое место уже в восприятии современников, перестав ассоциироваться исключительно с незатейливыми статуэтками животных.

Необходимо отметить, что мастера разработали совершенно новые подходы к изображению животных, не имеющие аналогов в европейской художественной практике: жанры «комической» и «исторической» анималистики, идеи и методы воплощения которых блестяще претворены в жизнь на Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге.

¹ *Horn E.* Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942): vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin // *Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart*. Stuttgart, 2009. S. 237.

² *Rückert R.* Meissner Porzellan 1710–1810. München, 1966. S. 16.

³ *Seeman E. A.* Das Tier in der Kunst. Leipzig, 1976. Abb. 29.

⁴ *Карякина Т. Д.* Европейский фарфор эпохи просвещения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. Серия 8. История. 2008. № 3. С. 74.

⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 99, 131.

⁶ Там же. Л. 4; Там же. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 170–175; Там же. Д. 1174. Л. 2–9.

⁷ *Багдасарова И. Р.* Медальон с портретом великого князя Павла Петровича // «Под царским вензелем»: произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа. СПб., 2007. С. 105.

⁸ См. подробнее: *Хмельницкая Е. С.* Вазы Императорского фарфорового завода. Собрание В. С. Голубева. : в 2 т. М., 2021.

⁹ *Jarchow M.* Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert. Berlin, 1988. S. 54.

¹⁰ *Каверзнев В.* Охота в русском искусстве // Охотник. 1927. № 8. С. 31.

¹¹ *Хмельницкая Е. С.* Мастер государственного заказа. Скульптор Императорского фарфорового завода Август Тимус. М., 2013. С. 68.

¹² *Уманов-Каплуновский В.* Карикатуры Льва Вакселя // Столица и усадьба. 1916. Сентябрь. № 64–65. С. 8.

¹³ *Швыров А. В., Трубаев С. С.* Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 370.

¹⁴ Лис Патрикеич / пер. В. С. Лихачева // Мир искусства. 1900. № 11–12. С. 4.

¹⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 525/2278). Д. 43. Л. 25 об.

¹⁶ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 491/2128). Д. 88. Л. 75 об.

¹⁷ Там же. Л. 112–112 об.

¹⁸ Там же. Д. 144. Л. 41.

¹⁹ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 507/2224). Д. 24. Л. 40 об.; Оп. 1 (внутр. оп. 525/2278). Д. 43. Л. 22.

²⁰ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 525/2278). Д. 43. Л. 56 об.

²¹ Там же. Л. 64.

²² Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 545/2332). Д. 96. Л. 11.

²³ *Малинина Т. А.* Императорский Стекланный завод. XVIII – начало XX века. СПб., 2010. С. 351.

²⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 497/2185). Д. 53. Л. 43.

²⁵ Там же. Л. 13.

²⁶ Там же. Л. 99.

²⁷ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 478/2014). Д. 1226. Л. 25.

²⁸ *Обер А. Л.* Воспоминания (май 1917 г.). РГАЛИ. Ф. 1956. Ед. хр. 13. Л. 37.

²⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 478/2014). Д. 122 б. Л. 26.

³⁰ *Обер А. Л.* Воспоминания (май 1917 г.). Л. 141–143.

³¹ Там же. Л. 19.

³² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 497/2185). Д. 53. Л. 67.

³³ Там же. Л. 68.

³⁴ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 491/2128). Д. 85. Л. 61–62.

³⁵ *Хмельницкая Е. С.* Фарфор в собрании дворца великого князя Владимира Александровича. СПб., 2006. С. 43.

³⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (внутр. оп. 472/1988). Д. 150. Л. 4.

³⁷ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 491/2128). Д. 144. Л. 6.

³⁸ Там же. Оп. 2. Д. 147. Л. 15.

³⁹ *Даниэль С.* Русская живопись: между Востоком и Западом. СПб., 1999. С. 35.

⁴⁰ *Королькова Е. Ф.* Скачущие сквозь века. // «Полцарства за коня...». Лошадь в мировой культуре: произведения из собрания Государственного Эрмитажа : кат. выст. СПб., 2006. С. 48.

⁴¹ Цит. по: Собачьи службы. Охотники // Голь Н., Мамонова И., Халтунен М. Боги, люди, собаки. СПб., 2010. С. 133.

⁴² *Ростиславов А.* Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга // Аполлон. 1913. № 1. С. 10.

⁴³ *Гуревич Д. Я., Рогалев Г. Т.* Словарь-справочник по коневодству и конному спорту. М., 1991. С. 105.

⁴⁴ *Хмельницкая Е. С.* Скульптор барон Рауш фон Траубенберг. СПб., 2014. С. 42.

⁴⁵ *Ростиславов А.* Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга. С. 10.

⁴⁶ Голос Руси. 1915. 27 июня. № 526. С. 5.

⁴⁷ *Pica V.* L'arte mondiale a Venezia. Napoli, 1897. P. 259–261.

⁴⁸ *Bunper B. P.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 77.

Геральдика и нумизматика

К вопросу исторического описания изображений на медалях в память 200-летия 38-го Драгунского Владимирского полка

Н. Г. Введенский

В начале XVIII века, желая продолжить войну со шведами, царь Петр Великий приказал увеличить войско. Для этого согласно указу от 23 декабря 1700 года князю Борису Алексеевичу Голицыну было поручено набрать в «низовых городах» бассейна реки Волги (Владимир, Нижний Новгород, Казань и др.) «из недорослей, казачьих и стрелецких детей и братьев... лет по 17 до 30 лет...» 10 полков драгун. Так как поражение под Нарвой вызвало недоверие к офицерам-иностранцам, то полковники во вновь формирующиеся части набирались преимущественно из соотечественников. Для командования полком, собранным во Владимире в 1701 году, был прислан из Москвы из стольников полковник Михаил Жданов. Так недавно сформированный полк получил свое первое название – Драгунский полк имени Жданова.

В дальнейшем полк, в силу разных причин, неоднократно менял свое наименование. В связи со смертью своего командира и назначением нового полк с 1702 года именовался Драгунским князя Петра Мещерского. В 1708 году после указа Петра от 10 марта, согласно которому полки должны были именоваться по губерниям, откуда они со дня своего основания получали довольствие, был переименован во Владимирский драгунский полк. С 17 декабря 1812 года высочайшим приказом переименован в Уланский Владимирский полк. После назначения первого шефа полка именовался Уланским Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Николаевича. После его кончины 28 августа 1849 года печаль, царившая в полку, тронула императора, который уже к 19 сентября назначил нового шефа – великого князя Михаила Николаевича, остававшегося действительным шефом полка вплоть до самой

кончины 18 декабря 1909 года. С момента его назначения название полка вновь изменилось. В 1864 году 14 марта к названию полка прибавилась цифра «13». А с 18 августа 1882 года он обрел наименование «38-й Драгунский Владимирский Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Николаевича полк», и под этим названием он встретил свой 200-летний юбилей.

За время своей службы полк проявил себя во многих баталиях. Нужно отметить, что в первом же бою 29 декабря 1701 года при деревне Эрестфер на реке Омогаш полк полностью оправдал свое создание. В этом сражении владимирцы разбили силы неприятеля и преследовали на расстоянии 30 верст. «Слава Богу, – отозвался об этом событии царь Петр, – мы дошли до того, что шведов побеждать можем». 38-й Драгунский участвовал во многих сражениях на протяжении всей его истории. Особо проявил себя в сражениях при Лесной (28.09.1708), Полтаве (27.06.1709), Калише (18.10.1706) и Переволочне (27.06.1709) во время Северной войны, Браилове (18.01.1770) и Анапе (22.06.1791) в ходе Русско-турецких войн 1768–1774 и 1787–1791 годов, Кобрине (15.07.1812) и Луцке (07.08.1812) в Отечественную войну 1812 года. В заграничном походе 1813–1814 годов владимирские драгуны отметились в сражениях при Гамбурге (23.08.1813), Дрездене (26–27 августа 1813) и Лейпциге (16–19 октября 1813).

В Русско-турецкую войну 1877–1878 годов полк выступил 6 мая из города Замостья. 20 мая прибыл на станцию Бирзулы и далее до деревни Кезрово, в 40 верстах от г. Тырново, близ которого остановился на биваке. Неся все тяготы бивачной жизни под открытым небом, не имея с собой палаток, прикрывал собой линию русских войск

и город Тырнов от постоянных турецких атак, – так владимирцы простояли на Керзовской линии, служа заслоном нашим войскам, до начала зимы. После этого полк участвовал в нескольких крупных сражениях этой компании. За заслуги в этой войне 21 июля 1878 г. владимирцы были удостоены Высочайшей грамоты о пожаловании им в виде отличия на головные уборы медной ленточки с надписью «ЗА ОТЛИЧІЕ ВЪ ТУРЕЦКУЮ ВОЙНУ 1877 И 1778 ГОДОВЪ».

Идея сплачивания войск была актуальна во все времена. На рубеже XVII и XVIII столетий, когда создавалась регулярная армия нашего отечества, были предприняты первые осознанные шаги для укрепления корпоративности при помощи награждения отдельных полков, частей и подразделений. Именно коллективные награды стали одним из способов воспитания духа товарищества и взаимопомощи сначала среди офицеров, а потом и среди солдат.

В середине XIX столетия в русской армии родилась традиция отмечать особенно торжественные события истории полков изготовлением сувениров, памятных медалей и знаков. Во второй половине XIX века этот обычай приобрел значительные масштабы, так как именно на это время приходилось особенно большое количество полковых юбилейных дат. Приведем в качестве примера лишь несколько из них. Пятидесятилетия военных училищ: Николаевской академии и училища (1869), Михайловской академии (1870), Корпуса военных топографов (1872). Юбилеи полков: 100-летие полков Лейб-Гвардии Казачьего Его Величества и Атаманского Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича (1875), 200-летие Лейб-Гвардии Преображенского полка (1883), 100-летие Кавалергардского Ее Императорского Величества Государыни Императрицы Марии Федоровны полка (1899). В память этих событий на Санкт-Петербургском монетном дворе, позднее и на частных мануфактурах, чеканились жетоны и памятные медали по заказам шефов либо командиров полков.

Как правило, подобные даты пышно отмечались торжественными парадами с молебнами в полковых церквях и обедами в офицерских собраниях, нередко и в присутствии императора и его семьи. Неудивительным было желание современников увековечить подобные торжества, закрепить память о них, вот почему очень часто празднества сопровождались изготовлением изделий декоративно-прикладного искусства или выпуском памятных медалей.

Кроме полковых годовщин широко отмечались и юбилеи шефств, также сопровождавшиеся иногда выпуском памятных медалей.

Само понятие шефства над полком учредил император Павел I. Именно при нем появляется официальное звание шефа. Шефами становились уважаемые и влиятельные особы, не командующие полком, а осуществляющие общий надзор за управлением полком и за его хозяйственной частью. После звание шефа стало лишь почетным, присваиваемым членам императорской фамилии, иностранным монархам и принцам, а также заслуженным генералам нашей армии.

Императорское шефство над полками считалось проявлением особого расположения. Традиция эта постоянно развивалась. Если, например, Александр I был шефом лишь четырех русских гвардейских частей, то Николай II принял шефство более чем над двадцатью. Следует упомянуть также, что именно при Александре I традиция императорского шефства вошла в европейскую практику межгосударственных отношений.

К концу XIX века практически каждый полк русской армии имел своего августейшего шефа. Ими, как правило, становились члены российской или европейских правящих династий.

Так по случаю 200-летнего юбилея 38-го Владимирского драгунского полка из бывших владимирцев, проживавших в Санкт-Петербурге, был создан комитет во главе с генералами К. Е. Баумгартнером и Н. А. Винтуловым. Комитет на собранные по подписке деньги с общего согласия постановил:

- 1) Принести поздравление полку в виде адреса через избранных депутатов.
- 2) Принести в дар полку «художественно исполненные» серебряные столовые часы.
- 3) Просить общество офицеров принять «юбилейный капитал» от бывших владимирцев, в размере 7000 рублей, но с тем, однако, условием, чтобы проценты с него расходовались согласно правилам, выработанным комитетом.
- 4) Раздать нижним чинам специально изготовленные по случаю торжества кружки на память от бывших владимирцев.

Согласно полковой летописи, августейший шеф одобрил вышеуказанные предложения комитета и изъявил свое желание присоединиться к списку лиц, чествующих 200-летие Владимирского полка, внеся для этого «известную сумму».

По неясным причинам в полковой истории не упоминается ни одна из медалей, изготовленных



Ил. 1. Медаль в память 200-летия 38-го Драгунского Владимирского полка. А. А. Грилихес. Санкт-Петербургский монетный двор. 1901. Серебро. Диаметр 73 мм. Инв. № РМ-5236. Государственный Эрмитаж

к 200-летию юбилею полка. Но до нас дошли три типа медалей, выпущенные Санкт-Петербургским Монетным двором к этой дате¹.

На протяжении последних десятилетий существенно возрос интерес к истории Российской империи. В начале этого периода исследователям была доступна только дореволюционная литература. Небольшое ее количество обуславливало доступ к ней лишь ограниченного круга историков. Одной из основополагающих работ по изучению памятных медалей имперского периода истории России являлся тогда, и до сих пор не уступает своей позиции, труд архивариуса Санкт-Петербургского Монетного двора В. П. Смирнова «Описание русских медалей», изданный в Санкт-Петербурге в 1908 году. В нем приведено подробное описание штемпелей медалей, отчеканенных на Санкт-Петербургском Монетном дворе с момента основания и до выхода этого издания. Сегодня мы обратимся к некоторым из них.

На лицевой стороне первой из рассматриваемых нами медалей (ил. 1) в широком ободке изображение трех овальных медальонов, окруженных лавровыми ветвями и увенчанных императорской короной. В левом верхнем медальоне портрет основателя полка – императора Петра I, обращенный вправо. В правом верхнем – императора Николая II, обращенный влево. В нижнем же – изображение шефа полка, великого князя Михаила Николаевича. По нижнему краю последнего

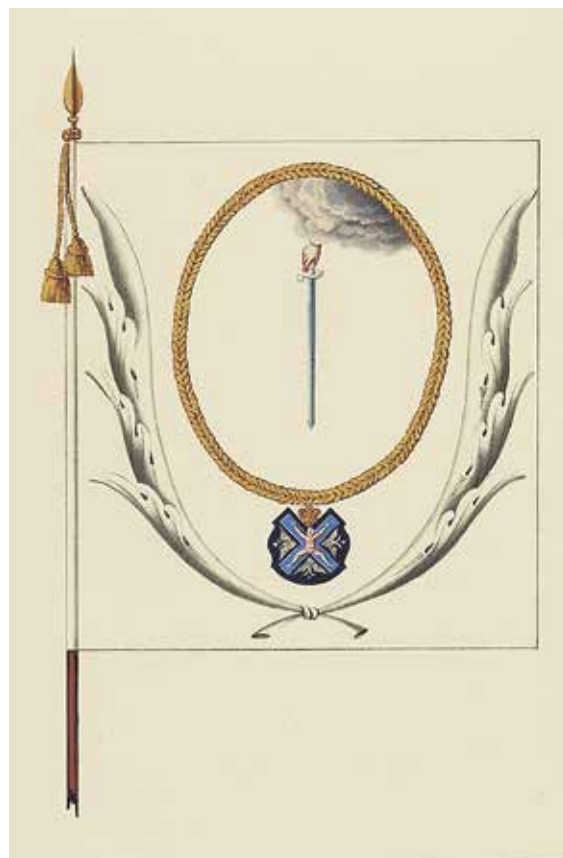


Ил. 2. Знамя 38-го Драгунского Владимирского полка 1712 года. Воспроизводится по: Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Ч. 2. СПб., 1842. Л. 224. Государственный Эрмитаж

медальона справа – подпись медальера: ГРИЛИХ. СЫНЪ (Грилихес-сын)². На оборотной стороне в центре поля изображены три знамени 38-го Владимирского полка: слева – знамя 1712 года³ (ил. 2), справа последнее полковое знамя (образца 1900 года) и в центре знамя, которое полк получил в 1828 году и под которым сражался до 1901 года⁴. Скрещенные древки знамен обрамляет лавровый венок, по бокам которого располагаются даты: 1701 и 1901. Под венком изображена лента – знак



Ил. 3. Медаль в память 200-летия 38-го Драгунского Владимирского полка. А. А. Грилихес. Санкт-Петербургский монетный двор. 1901. Серебро. Диаметр 79 мм. Инв. № РМ-5240. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Знамя 38-го Драгунского Владимирского полка 1701 года. Воспроизводится по: Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Ч. 2. СПб., 1842. Л. 222. Государственный Эрмитаж

отличия, пожалованный на головные уборы владимирцам, с надписью: ЗА ОТЛИЧІЕ ВЪ ТУРЕЦКУЮ ВОЙНУ 1877 И 1878 ГОДОВЪ. Под этой композицией расположен полковой герб, разделяющий круговую надпись: ДРАГУНСКІЙ ЖДАНОВА ПОЛКЪ 38-ОЙ ДРАГУНСКІЙ ВЛАДИМИРСКІЙ ЕГО ИМП. ВЫС. ВЕЛ. КН. МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА ПОЛКЪ.

Эти медали, диаметром 73 мм, были отчеканены на Санкт-Петербургском Монетном дворе по инициативе полкового комитета⁵.

В. П. Смирнов в своем труде⁶ указывает, что все три персоны изображены в мундирах 38-го Драгунского полка. На данной медали император Петр I изображен в пехотном мундире, о чем свидетельствует шейный знак на его груди – элемент, который не использовался в кавалерийских частях. Это можно сказать об изображении Петра I на всех перечисляемых медалях. Николай II – в мундире с шитьем офицера Лейб-Гвардии Преображенского полка и в гвардейских офицерских эполетах с вензелем Александра III, т. е. в своем полковничьем мундире (Николай I не брал себе чина выше полковника), но в свитских эполетах⁷, а не в мундире 38-го Драгунского, как пишет В. П. Смирнов, и лишь шеф полка – великий князь Михаил Николаевич – изображен действительно в мундире 38-го Владимирского Драгунского полка, но в эполетах не с цифрой «38», а с вензелем «АII», так как начал службу в свите Александра II⁸.



Ил. 5. Штандарт 38-го Драгунского Владимирского полка образца 1900 г. Воспроизводится по: Звегинцов В. В. Знамена и штандарты русской армии. М., 2008. С. 245. Библиотека автора

Из изображений знамен на оборотной стороне В. П. Смирновым комментируется только знамя 1900 года, и оно снова описывается им как «дарованное к юбилею». Об остальных знаменах автор умалчивает.

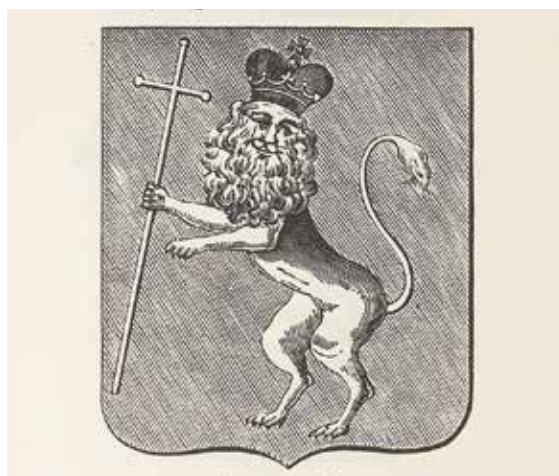
Следующая медаль (ил. 3), где на лицевой стороне изображены погрудные портреты, профилем обращенные влево, императоров Петра I и Николая II, имеет диаметр 79 мм. Полукруглая надпись гласит: ВЪ ПАМЯТЬ 200 ЛѢТІЯ 38 ДР. ВЛАДИМИРСКАГО Е. И. В. В. К. МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА ПОЛКА. Под эполетом Николая II подпись медальера: ГРИЛИХ. СЫНЪ Р. (Грилихес сын р[езал])⁹. На оборотной стороне в левой части поля изображение уланского значка (полк некогда

был Уланским) слева, первого полкового знамени с кистями справа¹⁰ (ил. 4) и полкового штандарта образца 1900 года (ил. 5) в центре. Скрещенные палаш, саблю и шашку, в переплетении лавровых ветвей, прикрывает герб полка¹¹. Полукруглая надпись по краю в правой части напоминает об историческом названии полка: ДРАГУНСКІЙ МИХАИЛА ЖДАНОВА ПОЛКЪ. В правой части поля в 10 строк перечислены наиболее крупные сражения, в которых полк принимал участие: ЛѢСНАЯ, | ПОЛТАВА, | КАЛИШЪ, | БРАИЛОВЪ, | ЦАРИЦЫН. ЛИНІЯ, | ДЕРБЕНТЬ, | АНАПА ПРИ Р. МАЛКЪ, | ЛУЦКЪ, | ДРЕЗДЕНЬ | ГАМБУРГ, | КЕСАРЕВО.

В труде Смирнова¹² в описании медали указывается, что оба императора представлены



Ил. 6. Герб Владимирской губернии. Воспроизводится по: Гербы городов, губерний, областей и посадов Российской Империи. М., 1990. С. 178. Государственный Эрмитаж



Ил. 7. Герб города Владимира. Воспроизводится по: Гербы городов, губерний, областей... С. 33. Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Герб полков Владимирского гарнизона. Воспроизводится по: Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Ч. 2. СПб., 1842. Л. 250. Государственный Эрмитаж

в мундирах 38-го Драгунского полка своего времени, однако на изображении мы видим императора Петра I в том же пехотном мундире, что и на первой медали. Николай II также изображен не в кавалерийском, а в пехотном, армейском мундире, о чем говорит скругленный воротник. Эполеты на мундире Николая II с вензелем Александра III. Можно было бы предположить, что это отличительный знак свитского мундира, но, принимая во внимание армейский тип воротника, без свитского шитья, остается предполагать, что это мундир одного из пяти армейских полков, имеющих на погонах вензель Александра III. Это мог быть 5-й Киевский гренадерский, 12-й Астраханский гренадерский, 2-й Софийский пехотный, 68-й Лейб-Пехотный Бородинский или 145-й Новочеркасский.

Изображенный на оборотной стороне медали герб трактуется В. П. Смирновым как герб Владимирской губернии. Это утверждение недалеко от истины, хотя в данном случае изображен полковой герб гарнизонных частей города Владимира, включающий в себя герб города¹³ (ил. 6–8).

Изображение первого полкового знамени В. П. Смирновым идентифицировано точно, а вот касательно центрального знамени написано: «...вертикально стоящее новое, дарованное к юбилею, полковое знамя...». На изображении знамени образца 1900 года, полученное полком за год до юбилея¹⁴.

Эти медали, в количестве 79 штук, второго апреля 1902 года заказал на Санкт-Петербургском

Монетном дворе лично шеф полка великий князь Михаил Николаевич¹⁵.

И последняя медаль¹⁶ (ил. 9). На ее лицевой стороне на гладком поле изображены погрудные профильные портреты императоров Петра I и Николая II. У плеча Николая II подпись медальера: ГРИЛИХ. (Грилихес)¹⁷. В поле оборотной стороны медали 6-строчная надпись: ВЪ ПАМЯТЬ ДВУХСОТЛѢТІЯ | 38-ГО ДРАГУНСКАГО ВЛАДИМІРСКАГО | ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА | ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ | МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА | ПОЛКА. Вверху полукругом даты: 1701–1901. По гурту надпись: ВЛАДИМІРЦАМ ОТ ШЕФА.

Выпуск на Санкт-Петербургском Монетном дворе этих медалей, диаметром 37 мм, в количестве 1091 штуки, также был инициирован шефом полка. Гуртовой надписью он увековечил свой дар полковым офицерам.

Изображения мундиров Петра I и Николая II на этой медали идентичны изображениям на первой из рассматриваемых нами и предыдущей соответственно. Идентично также и заблуждение В. П. Смирнова.

Возросший в последние десятилетия интерес к истории дореволюционной России не ослабевает и по сей день, и одной из наилучших ее иллюстраций является памятная медаль. За последние годы труд В. П. Смирнова перестал быть уникальным в деле освещения памятных медалей, появились более новые комплексные публикации, но издание 1908 года до сих пор остается наиболее

подробным в описательной части. К нему до сих пор нередко обращаются исследователи.

В представленной заметке мы постарались обратить внимание на комплекс медалей, выпуск которых был приурочен к одному и тому же событию – юбилею 38-го Драгунского Владимирского Его Императорского Высочества Михаила Николаевича полка, детально рассмотреть изображенное на этих медалях, выявить неточности и несоответствия, присутствующие на медалях и в издании В. П. Смирнова, а также уберечь современного исследователя от тиражирования ошибок, допущенных предыдущими поколениями специалистов.



Ил. 9. Медаль в память 200-летия 38-го Драгунского Владимирского полка – подарок Е. И. В. В. К. Михаила Николаевича. А. А. Грилихес. Санкт-Петербургский монетный двор. 1901. Серебро. Диаметр 37 мм. Инв. № РМ-5238. Государственный Эрмитаж

¹ Смирнов В. П. Описание русских медалей. СПб., 1908. С. 620, 621, 632, 633. № 1226, 1244, 1245.

² Шукина Е. С. Монограммы и подписи на русских медалях XVIII – нач. XX веков. Киев, 2002. С. 18, 33.

³ Звягинцов В. В. Знамена и штандарты русской армии. М., 2008. С. 168. № 91.

⁴ Багратион Д. П. Историческая памятка 38-го Драгунского Владимирского Е. И. В. В. К. Михаила Николаевича полка. СПб., 1901. С. 68.

⁵ РГИА. Ф. 570. Оп. 11. Д. 623. Л. 1.

⁶ Смирнов В. П. Описание русских медалей. № 1244.

⁷ Звягинцов В. В. Форма русской армии 1914 г. Париж, 1959. Табл. В3.

⁸ Звягинцов В. В. Русская армия. Ч. 7. 1881–1917. Париж, 1980. Табл. № 663.

⁹ Шукина Е. С. Указ. соч. С. 18, 34.

¹⁰ Звягинцов В. В. Знамена и штандарты... С. 164, 165. № 77–80.

¹¹ Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Ч. 2. М., 2007. С. 250.

¹² Смирнов В. П. Описание русских медалей. № 1226.

¹³ Историческое описание... С. 250.

¹⁴ Звягинцов В. В. Знамена и штандарты... С. 245. № 1109.

¹⁵ РГИА. Ф. 570. Оп. 11. Д. 637. Л. 1, 1 об.

¹⁶ Смирнов В. П. Описание русских медалей. № 1245.

¹⁷ Шукина Е. С. Указ. соч. С. 18, 33.

Язык власти на монетах Трапезундской империи

В. В. Гурулева

Монеты являются общепризнанными памятниками истории и культуры, в том числе носителями личных эмблем их эмитентов и знаков государственной власти, позволяющими проследить зарождение и развитие геральдической символики. В этой связи достаточно хорошо изучено влияние византийского придворного церемониала и императорских инсигний (отраженных, помимо прочего, и в монетных образах) на обрядность и символы власти других средневековых стран, в том числе Древней Руси и Московского государства, правители которых стремились таким образом продемонстрировать свой суверенитет¹. Реже внимание исследователей привлекают в этом качестве монеты Трапезундской империи². Развиваясь в целом в русле иконографических традиций византийской чеканки, трапезундские монеты имели свои отличительные особенности, выраженные в присущих только им вариантах декорирования императорских регалий, в более разнообразных видах личных знаков монетариев, а также в изображениях орлов, которые расценивают как герб (или протогерб) Трапезунда. Целью заявленной статьи является попытка проследить, как отражалось в монетной чеканке становление и развитие государственной идеологии Трапезундской империи, а также привлечь внимание исследователей к монетам этой империи как к источникам для изучения символов и образов, предшествовавших геральдическим эмблемам.

Завоевание территории южного берега Черного моря в апреле 1204 года, предпринятое при помощи Грузии братьями Алексеем и Давидом Великими Комнинами – внуками византийского императора Андроника I (1183–1185), имело далеко идущие цели продвижения к столице и восстановления на византийском престоле популярной в на-

роде династии Комнинов. Однако, совпав по времени с захватом Константинополя крестоносцами, образованное братьями новое государство – Трапезундская империя (1204–1461), первым василевсом которого стал Алексей I (1204–1222), – оказалось в создавшихся условиях лишь одним из осколков Византии, появившихся на разных территориях бывшей великой империи и боровшихся за византийское наследство³. После победы в этой борьбе правителя Никейской империи Михаила VIII Палеолога (1258–1282) и восстановления Византии в 1261 году Трапезундская империя продолжала свое существование как независимое государство, отказавшись от прежних амбициозных планов⁴.

Правители Трапезундской империи визуализировали свой суверенитет с помощью стандартного набора византийских придворных ритуалов и императорских регалий. В число важнейших прерогатив независимого государства входит монетная чеканка, однако при первом императоре Трапезунд не выпускал собственных монет. Это обстоятельство вызывало недоумение у нумизматов, и до сих пор не существует единого объяснения этого факта⁵. Не исключено, что возможной причиной отсутствия монетной чеканки при Алексее I могло послужить первоначальное намерение братьев не ограничиваться территорией Южного Понта, а продвигаться к Константинополю. К 2014 году наступление трапезундских войск было остановлено (с потерями многих завоеванных прежде земель) совместными усилиями никейского императора Феодора I Ласкариса (1208–1222) и его союзников сельджуков. Алексей I вынужден был расстаться с надеждами на византийский трон, но окончательно смириться с этим положением пришлось только его внукам⁶.

Собственная чеканка началась в Трапезундской империи с выпусков выпукло-вогнутых монет: медных трахей Андроника I Гида (1222–1235) и Иоанна I Аксуха (1235–1238), а также серебряных трахей Мануила I Комнина (1238–1263). Эти монеты чеканились по византийским технологическим, метрологическим и иконографическим стандартам, характерным для выпусков всех государств, возникших на бывшей территории Византии и на Балканах в первой половине XIII века. Дошедшие до наших дней единицы медных и три-четыре десятка серебряных трахей свидетельствуют о том, что потребности денежного обращения в Трапезундской империи были поначалу невелики. Ситуация изменилась со второй половины XIII века. Образование монгольской империи Ильханов в 1258 году послужило стимулом для развития сухопутной торговли. С 1204 года Черное море, прежде закрытое для западноевропейских мореплавателей, стало доступно для венецианских купцов, а после восстановления Византии в 1261 году к ним присоединились их генуэзские конкуренты. Трапезунд, расположенный на перекрестье морских и сухопутных путей, превратился в важнейший центр международной торговли. В последние годы правления Мануила I началась массовая чеканка (количество дошедших до наших дней экземпляров исчисляется уже сотнями) новой серебряной монеты плоской формы, которая в источниках фигурирует как аспр. По своей метрологии этот номинал тяготел к весовым нормам восточных соседей, но при этом в ходе развития монетного обращения приспособлялся также к колебаниям веса и пробы монет палеологовской Византии и Венеции⁷.

При отличиях в технике чеканки и весовых стандартов трапезундских аспров от первых монетных выпусков империи неизменным оставался тот идеологический посыл, который отражался в их иконографии и опирался на выработанные в Византии традиции изображения императора с присущими его власти одежаниями, инсигниями и надписями с его именем. Трапезундские аспры имели на лицевой стороне изображение стоящего анфас святого Евгения, а на оборотной стороне – императора, также представленного в полный рост анфас и коронуемого Десницей Божией. Надписи располагались в столбцы по обе стороны от фигур, буквы зачастую сливались в лигатуры из двух и более литер, в соответствии с обычаем, появившимся во время правления византийских Комнинов. В конце XIII века фигуры в рост сменились изображениями святого Евгения и императора верхом на конях, и этот тип



Ил. 1. Аспр. Мануил I (1238–1263). Трапезунд. Серебро. Диаметр 21 мм. Л. с. Инв. № ОН-А-В-6367. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Аспр. Алексей II (1297–1330). Трапезунд. Серебро. Диаметр 22 мм. Л. с. Инв. № ОН-А-В-6752. Государственный Эрмитаж

оставался неизменным до конца существования империи. Изображения на трапезундских монетах отражали весь спектр образов и символов, призванных продемонстрировать суверенитет и православие империи, а также преемственность власти ее императоров от представителей одной из самых прославленных династий Византии.



Ил. 3. Медный номинал. Алексей III (1349–1390). Трапезунд. Медь. Диаметр 17 мм. Л. с. Инв. № ОН-А-В-7075. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Аспр. Мануил I (1238–1263). Трапезунд. Серебро. Диаметр 22 мм. О. с. Инв. № ОН-А-В-6376. Государственный Эрмитаж

Следует отметить, однако, что титул трапезундских императоров «во Христе Боге верный царь и автократор ромеев», воспринятый ими поначалу и отражавший их претензии на византийский престол, никогда не воспроизводился в надписях на монетах, равно как и новый – «во Христе Боге верный царь и автократор всей Анатолии, Иверии и Пе-

ратии, Великий Комнин», появившийся в 1282 году. Но родовое имя «Комнин» неизменно присутствовало в монетных легендах рядом с личными именами императоров, подчеркивая их принадлежность к византийской императорской династии.

Важной составляющей государственного ритуала христианской державы было наличие собственного небесного покровителя. Процесс поиска такого патрона отражен уже на ранних монетах, где изображались Христос⁸, Богородица⁹, св. Георгий¹⁰, культы которых были широко распространены в Византии. Их образы на трапезундских монетах связаны с политическими устремлениями первых Великих Комнинов к Константинополю¹¹. В редких случаях на медных монетах можно видеть святых, соименных с императорами: св. Андроника на трахее Андроника I¹², св. Георгия на монетах императора Георгия (1266–1280)¹³, Иоанна Продома (Предтечи) на выпусках Иоанна II (1280–1297)¹⁴. Достаточно рано на монетах стал появляться образ св. Евгения, принявшего мученическую смерть в этом городе во время правления римского императора Диоклетиана (284–305). Именно этот святой был избран в итоге покровителем и защитником Трапезундской империи, и его фигура постоянно присутствует на лицевых сторонах серебряных аспров. На ранних выпусках св. Евгений всегда изображен в тунике и плаще, с крестом на длинном древке в правой руке (ил. 1), на аспрах с всадниками – только в тунике, часто орнаментированной полосами или ромбами; крест имеет короткое древко (ил. 2). На ряде медных монет вместо образа святого Евгения указано только его имя, буквы которого расположены в углах креста (ил. 3).

Императоры изображались на монетах в традиционных византийских коронах с подвесками (препендулиями) и в церемониальных одеждах: дивитисии (в Западной Европе он назывался далматиком, поэтому в ряде изданий так именуется и одеяние трапезундских василевсов¹⁵) и лоре – длинной полосе ткани, которую оборачивали вокруг корпуса (изначально лор – атрибут консульского костюма). Инсигнии: императорское знамя (лабарум), скипетр, держава, акакия (или анексикакия) – мешочек с прахом, символизирующий бренность земной жизни, – также были идентичными византийским регалиям.

На аспрах XIII века императоры держат в правой руке либо лабарум (ил. 4), либо крест на длинном древке. Любопытна форма этого креста: он имеет две перекладины (что характерно для патриаршего креста), но при этом нижняя



Ил. 5. Аспр. Иоанн II (1280–1297). Трапезунд. Серебро. Диаметр 23 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6315. Государственный Эрмитаж



Ил. 6. Аспр. Иоанн II (1280–1297). Трапезунд. Серебро. Диаметр 25 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6565. Государственный Эрмитаж

из них отходит от древка двумя лучами вверх под острыми углами (ил. 5). Лабарум на ряде выпусков Иоанна II является навершием скипетра на более коротком древке (ил. 6).

Полотнища лабарума на трапезундских аспрах совершенно гладкие, без намёков на изображения, как это было характерно для византийских монет, где можно рассмотреть хризмы или кресты, последние часто с точками в углах. Это позволяет исследователям соотнести лабарумы на византийских монетах со знаменами, изображенными на западноевропейских мореходных

картах, где Константинополь обозначен флагом с крестом, в углах которого расположены буквы «В»¹⁶. К сожалению, мы лишены такой возможности в случае с трапезундскими монетами, хотя из данных письменных источников и мореходных карт известно, что Великие Комнины имели свое знамя, но информация о том, что на нем изображалось, довольно противоречива. Так, в трапезундской рукописи «Романа об Александре» имеется изображение флага над городскими воротами, который представляет собой красное полотнище с золотыми горизонтальными полосами, а на мореходных



Ил. 7. Аспр. Алексей II (1297–1330). Трапезунд. Серебро. Диаметр 22,5 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6732. Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Аспр. Алексей II (1297–1330). Трапезунд. Серебро. Диаметр 21 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6753. Государственный Эрмитаж

картах трапезундские знамена имеют изображения либо одноглавого, либо двуглавого орла¹⁷.

В XIV веке лабарумы исчезают с монетных изображений, заменяясь скипетрами на более коротких древках, навершия которых приобретают разнообразный вид. Появляются редкие или несвойственные для византийских инсигний варианты. Так, скипетры, украшенные драгоценными камнями (ил. 7), а также с навершиями в виде трезубца или трилистника (ил. 8) на византийских монетах крайне редки. Широко распространенный в Трапезунде скипетр с трезубцем в Визан-

тии известен только на пробной монете 1041 года императрицы Зои (ил. 9)¹⁸. Обе отмеченные разновидности скипетров изображены также на трапезундских печатях XIII века: на печати Давида Великого Комнина представлен библейский царь Давид, который держит скипетр, увенчанный трезубцем, а на печати Алексея I скипетр императора украшен драгоценными камнями¹⁹. Если обратиться к памятникам изобразительного искусства, к сожалению крайне редким, то на иконе из монастыря Дионисиат на Афоне и на хрисовуле Алексея III (1349–1390), дарованном этому



Ил. 9. Пробная монета. Зоя (10–13 декабря 1041). Византия. Медь. Диаметр 26 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-9231. Государственный Эрмитаж

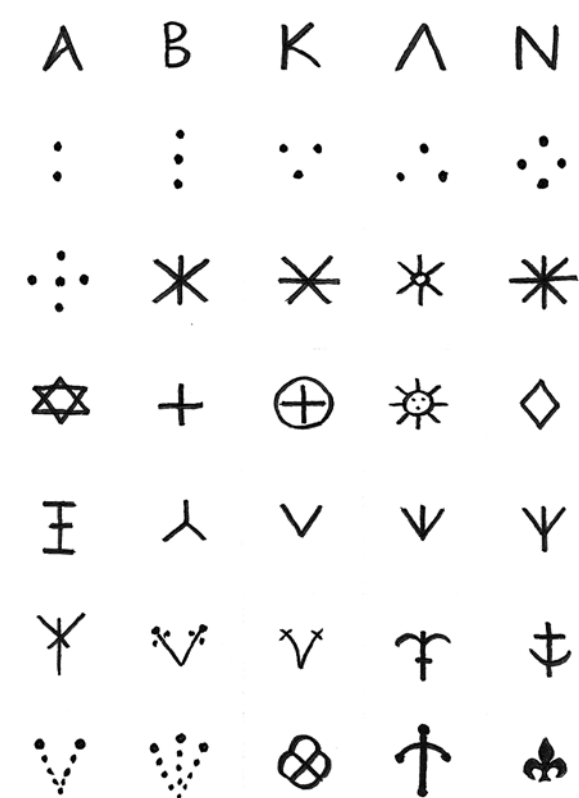


Ил. 10. Аспр. Мануил III (1390–1417). Трапезунд. Серебро. Диаметр 16 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6817. Государственный Эрмитаж

же монастырю в 1374 году, указанный император изображен со скипетром, увенчанным простым крестом²⁰. На монетах же этого правителя можно видеть несколько вариантов скипетров (однако регалии с простым крестом среди них нет): украшенный драгоценными камнями, с навершиями в виде трезубца, а также креста с тремя поперечными перекладинами одинаковой длины (ил. 10).

Такая разновидность креста не имеет аналогов в византийской нумизматике. В геральдике похожий крест называют папским, но у него длина каждой из перекладин постепенно уменьшается по направлению снизу вверх. Автор каталога тра-

пезундских монет Британского музея В. Рос, полагавший, что такой вид скипетра впервые появился на монетах Мануила III (1390–1417), связывал это с пожертвованием императором в 1390 году монастырю Сумела частицы древа голгофского креста, приводя в доказательство стихотворную надпись, прославлявшую дар Мануила, начертанную на серебряной раке, в которой хранилась реликвия²¹. Однако в собрании Эрмитажа и в других музеях хранятся монеты более раннего времени, а именно: Алексея III, где император держит скипетр с таким навершием²², – поэтому от объяснения В. Роса приходится отказаться. Впрочем, и сам акт



Ил. 11. Разновидности знаков монетариев на аспрах.
Автор прорисовок Н. Ю. Ткачук, лаборант Отдела нумизматики ГЭ

жертвования не объясняет причину появления на скипетре императора креста именно такого вида. Позже эта инсигния встречается на ряде аспров Алексея IV (1417–1446).



Ил. 12. Аспр. Алексей II (1297–1330). Трапезунд. Серебро. Диаметр 23 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6729. Государственный Эрмитаж

Однотипность трапезундских аспров стала причиной появления на монетах специальных знаков – дифферентов, которые маркировали каждые новые выпуски монет. Поскольку употребление дифферентов на монетах было свойственно не только выпускам Трапезундской империи, их сравнительный анализ с монетами других государств отчасти помогает разобраться в вопросе об их назначении. В сохранившихся финансовых документах Венеции имеется прямое объяснение смысла подобных символов на серебряных гроссо: они являлись личными знаками или начальными буквами родовых имен монетариев. Исходя из этого, Ф. Грирсон, изучавший дифференты на монетах Палеологов, сделал вывод, что их тоже можно рассматривать как инициалы или родовые знаки константинопольских монетариев²³. Трапезундские монеты не входили в сферу научных интересов исследователя, поэтому он обошел вниманием дифференты на аспрах, но, на мой взгляд, аналогия с венецианскими знаками применима и к этим монетам²⁴.

По сравнению с византийскими монетами, знаки монетариев на трапезундских аспрах отличаются более широким репертуаром символов (ил. 11, таблица). Это было особенно характерно для выпусков XIV века, где можно видеть, помимо букв, несколько вариантов растительных орнаментов и цветов, в том числе лилий, которые по своему виду напоминают геральдические цветы на более поздних гербах (ил. 12). Распространены изображения солярных знаков, звезд, головы орла (подробнее о последнем символе будет сказано ниже). Не исключено, что буквенные символы



Ил. 13. Аспр. Иоанн II (1280–1297). Трапезунд. Серебро. Диаметр 24 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6620. Государственный Эрмитаж



Ил. 15. Аспр. Алексей II (1297–1330). Трапезунд. Серебро. Диаметр 21 мм.
Л. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6704. Государственный Эрмитаж



Ил. 14. Драма. Давид VI Нарин. (1245–1259). Грузия. 1247. Серебро. Диаметр 24 мм.
Л. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-В-Азмус-9463. Государственный Эрмитаж

на аспрах представляют собой инициалы родовых имен монетариев. Повторяемость же литер, особенно часто «В» и «К», на монетах разных правителей, возможно, объясняется передачей должности монетариев по наследству представителям одной и той же фамилии.

Судя по византийским печатям монетариев, эту должность занимали люди, титулы которых свидетельствовали об их принадлежности к сановникам самого высокого ранга²⁵. До наших дней не сохранилось трапезундских печатей монетариев, и мы можем только предполагать, что и в этой

империи, во многом следовавшей традициям Византии, должности монетариев занимали высокопоставленные чиновники. Поскольку в дошедших до нас письменных источниках не сохранилось имен трапезундских монетариев, пока мы не имеем данных для точной идентификации этих символических знаков, но можем высказать ряд предположений о принадлежности монетариев к представителям знатных трапезундских фамилий.

В этой связи заслуживает внимания предложенное К. В. Голенко (1929–1975) толкование изображения шестиконечной звезды («печати

Соломона») на аспрах Иоанна II (ил. 13). Исследователь обратил внимание, что на серебряных монетах 1247 года (ил. 14) грузинского и имеретинского царя Давида VI Нарина (1245–1293) можно видеть аналогичную звезду, которую расценивают как эмблему, а позже и герб Багратидов. Появление подобной звезды на трапезундских монетах К. В. Голенко связывал с усилением влияния грузинской партии при дворе Иоанна II²⁶. Однако этот император сделал ставку на сближение с Византией, пойдя при этом на значительные уступки и вызвав недовольство местной знати. Во время своего визита в Константинополь он в 1282 году сочетался браком с дочерью Михаила VIII Евдокией и вынужден был окончательно отказаться от претензий на византийский трон и от титула «василевс Ромеев». Византийский император возвел своего зятя в ранг деспота, подчеркивающий его подчиненное положение. Во время пребывания в Константинополе Иоанн II узнал об осаде Трапезунда войсками Давида VI в апреле 1282 года. Полагают, что этот поход был вызван борьбой различных партий в империи, но поскольку имеретинский царь был зятем Михаила VIII Палеолога, не совсем ясны его цели: был ли этот демарш предпринят в поддержку Иоанна II или, напротив, для устрашения трапезундского императора²⁷. По-види-

мому, не следует связывать появление звезды Давида на аспрах Иоанна II с этим событием, поскольку такой символ широко использовал также его наследником, Алексеем II (1297–1330) (ил. 15). Этот император, в отличие от отца, стремился уже дистанцироваться от влияния Византии, о чем свидетельствуют такие факты: Алексей II женился на грузинской принцессе, хотя Иоанн II на смертном одре поручил юного царевича заботам его византийского дяди – императора Андроника II (1282–1328), а тот настойчиво сватал ему невесту из Византии. Мать же нового трапезундского императора, Евдокия Палеологиня, после смерти мужа предпочла уехать в Константинополь вместе с младшим сыном²⁸. Следует отметить также, что такой символ встречается и на западногрузинских подражаниях конца XIII века, кирманеули, копировавших трапезундские аспры Мануила I и Иоанна II, в частности на кирманеули по типу монет Иоанна II. Если признать, что дифференцы на аспрах являлись родовыми символами монетариев, то можно предположить, что среди этих чиновников были и представители грузинских фамилий, имевших право использовать звезду Давида как родовой знак. Представители знатных грузинских родов с самого начала существования империи занимали высокие посты при дворе.



Ил. 16. Аспр. Иоанн II (1280–1297). Трапезунд. Серебро. Диаметр 24 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6517. Государственный Эрмитаж



Ил. 18. Медный номинал. Василий (1332–1340). Трапезунд. Медь. Диаметр 20 мм.
Л. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-7052. Государственный Эрмитаж



Ил. 17. Аспр. Иоанн II (1280–1297). Трапезунд. Серебро. Диаметр 22,5 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6520. Государственный Эрмитаж



Ил. 19. Аспр. Мануил III (1390–1417). Трапезунд. Серебро. Диаметр 17 мм.
О. с.: общий вид и деталь. Инв. № ОН-А-В-6818. Государственный Эрмитаж



Среди дифферентов на аспрах Иоанна II обращает на себя внимание знак в виде головы орла (ил.16), иногда увенчанной короной (ил. 17). По описанию О. Ф. Ретовского, голова помещена на геральдическую лилию²⁹, однако это скорее декоративное оформление шеи и перьев птицы. Точный аналог головы орла, изображенного на аспрах Иоанна II, но уже как самостоятельный тип, можно видеть на медных монетах императора Василия (1332–1340). Низ шеи орла заканчивается тремя фигурными треугольными выступами, декорированными точками, которые уже трудно при-

нять за геральдическую лилию (ил. 18). Как знак монетария голова орла, но несколько иного вида, вновь появляется на рубеже XIV–XV веков на аспрах императора Мануила III (ил. 19). Голова птицы здесь имеет более короткую шею, но тоже увенчана короной, переданной тремя вертикальными линиями с точками на концах. Возможно, этот символ служил знаком монетариев, связанных родственными отношениями с Комнинами, родовой эмблемой которых был образ одноглавого орла.

Изображения орлов как самостоятельный тип нередки на монетах трапезундских императоров,

они имеют более разнообразные иконографические варианты по сравнению с византийскими нумизматическими памятниками. В отличие от других символов на трапезундских монетах, образ орла привлекает внимание исследователей, занятых изучением гербов (и предшествующих им знаков) средневековых государств³⁰.

Но при этом в первую очередь интерес гербоведов связан с вопросом о том, был ли двуглавый орел гербом Византии или родовой эмблемой императоров из династии Палеологов. В настоящее время большинство исследователей сходятся во мнении,

что в Византии не было государственного герба, но с конца XIV века складывались предпосылки для его появления. В качестве геральдических знаков, которые могли бы стать государственными символами, рассматриваются изображения двуглавого орла, а также креста с четырьмя буквами «В» в углах³¹. Следует отметить, что в монетной чеканке Палеологов известно лишь два случая использования изображения двуглавого орла, представленного с раскрытыми и опущенными вниз крыльями. Эти монеты не были известны А. В. Соловьеву (1890–1971), не фигурируют они и в работах



Ил. 20. Трахейя. Андроник II (1282–1328). Византия. Фессалоника. Медь. Диаметр 20,5 мм. Л. с. Инв. № 6101. *Государственный Эрмитаж*

российских историков. Один из выпусков (ил. 20) – медную монету с изображением на оборотной стороне императора и святого Димитрия – относят ко времени правления либо Андроника II (1282–1328), что представляется более предпочтительной атрибуцией, либо Иоанна V (1341–1391). Другой выпуск – биллоновую монету с надписью «ΠΟΛΙΤΙΚΟΝ» и изображением креста на лицевой стороне – ко времени правления Иоанна V³².

По наблюдениям А. В. Соловьева, которые и ныне не утратили актуальности, с XIV века появляется тенденция, позволяющая связывать двуглавого орла с эмблемой, а к началу XV века и с гербом, но не самих византийских императоров, а деспотов. Причем эта тенденция распространяется и на связанных с Палеологами династическими браками правителей других государств, которые по отношению к византийскому императору, как и деспоты, занимали подчиненное положение³³.

Трапезундская империя, проиграв борьбу за византийское наследство, признала свое поражение, как уже упоминалось выше, в 1282 году, после заключения брака Иоанна II Великого Комнина с дочерью Михаила VIII Палеолога. Видимо, не случайно после установления родственных связей с Палеологами Иоанн чеканит медные монеты, где впервые появляется изображение орла с раскрытыми крыльями, но, в отличие от византийских образцов, одноглавого³⁴. Именно такой орел считался родовым символом византийских Комнинов, поскольку в XVII веке европейские путешественники еще могли видеть изображения одноглавых орлов на исчезнув-

ших ныне могильных плитах императора Алексея I Комнина (1081–1118) и одного из представителей этого знатного рода Алексея Комнина Филантропина³⁵. Одноглавый орел с раскрытыми крыльями до сих пор украшает фриз храма Св. Софии в Трапезунде, построенного по инициативе Мануила I.

Любопытно, что в описании портретов Иоанна II и его жены Евдокии из несохранившейся до наших дней церкви Св. Григория Нисского в Трапезунде на одеждах императора вытканы одноглавые орлы, а на платье его жены – двуглавые³⁶. Британский историк У. Миллер, объясняя различия в изображении орлов, счел, что двуглавые орлы на одежде императрицы являлись показателем ее более высокого происхождения³⁷. Однако во время правления императоров из династии Комнинов в Византии Палеологи были лишь одними из их сподвижников, поэтому, на мой взгляд, возможно, что противопоставление этих двух типов орлов было вызвано стремлением трапезундского императора подчеркнуть более высокое происхождение родовой эмблемы Великих Комнинов по сравнению с Палеологами. В сложившихся условиях, когда Иоанн II вынужден был отказаться от претензий на византийский престол, единственным предметом его законной гордости оставалась принадлежность к одной из самых прославленных династий, что всячески подчеркивалось во все времена.

Однако уже у Алексея II, старшего сына Иоанна II и Евдокии, на медной монете, известной только в одном экземпляре (хранится в музее Ашмолеан в Оксфорде, не издана), появляется изображение двуглавого орла³⁸. При этом, как отмечалось выше, в своей политической ориентации этот император дистанцировался от Византии. Позднее в трапезундской чеканке известны случаи использования образов двуглавых орлов с раскрытыми крыльями на медных монетах Алексея III (ил. 21) и Мануила III (ил. 22), что также связывают с брачными союзами между Великими Комнинами и Палеологами³⁹. Однако с монетного поля не исчезают и одноглавые орлы: они представлены на двух медных анонимных выпусках XIV–XV веков (одна из них на ил. 23).

Не имеет аналогов в византийской нумизматике упомянутое выше изображение головы орла, представленное на медных монетах Василия. Обращает на себя внимание, но пока не находит убедительных объяснений то обстоятельство, что эти монеты особенно многочисленны среди находок в Крыму, часть территории которого входила в состав или в сферу влияния Трапезунда. Как правило, голова птицы обращена вправо, но есть редкие,



Ил. 21. Медный номинал. Алексей III (1349–1390). Трапезунд. Медь. Диаметр 17 мм. Л. с. Инв. № ОН-А-В-7081. *Государственный Эрмитаж*

найденные в Восточном Крыму экземпляры (из частных коллекций), где она повернута влево⁴⁰.

Следует особо отметить, что в Трапезундской империи, как и в Византии, изображения орлов помещали только на медные монеты (описанные выше знаки монетариев в виде головы орла на серебряных аспрах не относятся к императорской символике). Но и в общей массе этих номиналов, где преобладали иные образы: св. Евгения или крестов с его инициалами на лицевых сторонах и императора на оборотных, – орлы занимали весьма скромное место. В отличие от аспров, ориентированных на международную торговлю и крупные платежи, медные монеты служили средством для мелких расчетов на местных рынках империи, в том числе и в заморских владениях, судя по многочисленности находок медных трапезундских монет в Крыму⁴¹.

О ценах на продукты и товары, а также о деньгах, которыми расплачивались на рынках Трапезунда, известно преимущественно из дошедших до наших дней платежных документов западноевропейских купцов и дипломатов, останавливавшихся в городе. В них основными средствами платежей являлись серебряные аспры⁴², что неудивительно для этой категории путешественников, к тому же закупавших товары и продукты на несколько человек. На медные же монеты можно было купить только самые простые и дешевые продукты, служившие основным рационом беднейшим слоям населения Трапезунда. Не отрицая символического значения орла как родового знака Великих Комнинов и Палеологов, можно усомниться в значении медных монет, ориентированных на местное население, как памятни-



Ил. 22. Медный номинал. Мануил III (1390–1417). Трапезунд. Медь. Диаметр 17 мм. Л. с. Инв. № ОН-А-В-7082. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 23. Медный номинал. Анонимный выпуск. Конец XIV – XV в. Трапезунд. Медь. Диаметр 16 мм. Л. с. Инв. № ОН-А-В-7094. *Государственный Эрмитаж*

ков, доказывающих геральдический характер этих изображений.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что трапезундские монеты являются важными источниками для изучения зарождающегося языка знаков, символов и инсигний, который позволял элите средневекового общества визуализировать свои привилегии. Этот своеобразный язык власти послужил предтечей формирования геральдики в странах Западной Европы, которая окончательно сложилась уже после исчезновения с географических карт Средневековья великих греческих империй – Византийской в 1453 году и Трапезундской в 1461 году.

Живописные гербы из собрания Эрмитажа. Опыт реставрации

М. В. Гурулева

В собрании Отдела нумизматики Государственного Эрмитажа хранятся восемь живописных гербов петровского времени, написанных маслом на картоне. Это гербы Кондийский, Удорский, Белозерский, Ростовский, Болгарский, Пермский, Псковский и Астраханский (ил. 1). Данная группа гербов происходит из бывшего Гербового музея Центрархива, в который после Октябрьской революции вошло собрание Гербового отделения Сената. После многочисленных преобразований и переименований фонды музея были распределены по разным коллекциям, а восемь живописных гербов, в числе других геральдических материалов, были переданы в 1938 году из Государственного музейного фонда в Государственный Эрмитаж.

В 1997 и 2013 годах эти гербы прошли реставрацию в Лаборатории научной реставрации станковой живописи.

В практике лаборатории работа с произведениями, связанными с геральдикой, проводится довольно редко и выделяется своей спецификой. Гербы в музее в первую очередь встречаются на предметах, относящихся к нумизматике, сфрагистике, археологии, оружию и прикладному искусству. Но и в нашу лабораторию иногда поступают на реставрацию картины, на которых гербы присутствуют в тех или иных качествах. Это могут быть как примеры того, что эмблемы и гербы сами являются произведениями искусства, что относится к рассматриваемым в этой статье предметам, так и различные варианты использования геральдических изображений в живописи.

Говоря о последних, следует в первую очередь отметить портреты, на которых часто помимо собственно изображенных лиц введены их гербы –

чаще всего на фоне, иногда как элемент оформления интерьера или как часть пейзажа на заднем плане. Среди подобных, так называемых гербовых, портретов можно назвать, например, картину Лукаса Кранаха Старшего «Портрет кардинала Альбрехта Бранденбургского», прошедшую реставрацию в лаборатории еще в 1980-е годы. Герб кардинала помещен в левом верхнем углу на фоне зеленоватого цвета, оттеняющем яркие краски и портрета, и герба. Такие гербы, как известно, часто служат инструментом атрибуции произведения, конкретизации изображенного на них лица, принадлежности его к определенной профессиональной группе.

Частями композиций реставрированных полотен бывали гербы заказчиков на групповых портретах, донаторских картинах или иконах. Так, на боковых створках триптиха Лукаса ван Лейдена «Исцеление иерихонского слепца», отреставрированного в 2018 году, изображены герольды, держащие в руках гербы заказчиков картины.

Отдельно стоит отметить полотна с аллегорическими сюжетами, в которых зачастую изображались не гербы конкретных земель или родов, а фантазийные геральдические композиции, в которых герб сам становился предметом творчества художника, обыгрывавшего его художественные формы – щиты и щитодержатели, девизные ленты. «Портрет Шарля де Лонгваля» Питера Пауля Рубенса, находившийся на реставрации сравнительно недавно, в 2011 году, заключен в обрамление аллегорического характера, и среди различных символических изображений венчает овал с портретом эмблема Габсбургов – имперский орел, а замыкает снизу щиток для герба.

¹ Solovjev A. Les emblems héraldiques de byzance et les slaves // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый институтом имени Н. П. Кондакова. Прага, 1935. Вып. 7. С. 119–164; Соловьев А. В. Геральдические эмблемы Византии и славяне / комм. и подготовка к публикации А. П. Черных // Signum. М., 2009. Вып. 4. С. 109–211; Hellmann M. Moscau und Byzanz // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. N. F. Wiesbaden, 1969. Bd. 17. Hf. 3. S. 321–344; Соболева Н. А. Герб Российского государства // Вопросы истории. М., 1992. № 10. С. 191–196; Лавренев В. И. Российский государственный орел. История эмблемы и символа // Гербовед. М., 1992. С. 9–21; Вилинбахов Г. В. Государственный герб России. 500 лет. СПб., 1997. С. 17–27; Климанов Л. Г. Обретение Венецией моря: право, политика, символы // Причерноморье в средние века / под ред. С. П. Карпова. Вып. 3. М. ; СПб., 1998. С. 145–163; Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Washington D. C., 1999. Vol. 5. Part 1. P. 87–89; Гурулева В. В. К вопросу о символах Византийской империи (изображение креста с четырьмя буквами «В» на монетах) // Хранитель Эрмитажа : сб. воспоминаний и науч. статей к 100-летию со дня рождения И. Г. Спасского. СПб., 2004. С. 256–261; Ousterhout R. Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry // Byzantine Art: Recent Studies, edited by Colum Hourihane. Tempe: ACMRS, 2009. P. 153–170.

² Карпов С. П. История Трапезундской империи. СПб., 2007. С. 158–159.

³ Подробнее об этом см.: Шукуров Р. М. Великие Комнины и Восток (1204–1261). СПб., 2001. С. 79–115.

⁴ Карпов С. П. Указ. соч. С. 193–195.

⁵ Голенко К. В. Клад монет из села Тобаниери // Византийский временник. М. ; Л., 1959. Т. 16. С. 128. Примеч. 4; Пономарев А. Л. Эволюция денежных систем Причерноморья и Балкан в XIII–XV вв. М., 2011. С. 395; Bendall S. An Introduction to the Coinage of the Empire of Trebizond. London, 2015. P. 10.

⁶ Шукуров Р. М. Указ. соч. С. 115.

⁷ Пономарев А. Л. Указ. соч. С. 404–427.

⁸ Bendall S. Op. cit. P. 37. N 17.

⁹ Ibid. P. 38. N 19.

¹⁰ Ibid. P. 37. N 18.

¹¹ Карпов С. П. Указ. соч. С. 110.

¹² Bendall S. Op. cit. P. 26. N 1.

¹³ Ibid. P. 42, N 28, 29.

¹⁴ Ibid. P. 46, N 36.

¹⁵ См., например: Retowski O. Die Münzen der Komnenen von Trapezunt. М., 1910. Отд. оттиск из: Нумизматический сборник. Т. 1. М., 1911. С. 23; Голенко К. В. Указ. соч. С. 128.

¹⁶ Гурулева В. В. К вопросу о символах Византийской империи... С. 256–261.

¹⁷ Карпов С. П. Указ. соч. С. 158; с. 33 – цветная вклейка «Флаги Причерноморских городов по средневековым морским картам (И. К. Фоменко).

¹⁸ Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Vol. 3. Part 1. Washington (D. C.), 1973. P. 141.

¹⁹ Карпов С. П. Указ. соч. Табл. 3.

²⁰ Treasures of Mount Athos. Thessaloniki, 1997. P. 96–97, 504.

²¹ Wroth W. Catalogue of the Coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards and of the Empires of Thessalonica, Nicaea and Trebizond in the British Museum... P. 88–89. Note 5.

²² Retowski O. Op. cit. S. 167–169. № 26–28, 30, 31, 34, 36, 38; Коваленко С. А. Византийские монеты в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина : каталог коллекции. М., 2015. С. 410. № 1668; Ünal C., Guruleva V. Coins of the Trebizond Empire... P. 54–55, N 35–38.

²³ Grierson Ph. Byzantine Coins. London, 1982. P. 243; Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins... Vol. 5. Part 1. P. 55–56.

²⁴ Гурулева В. В. Знаки монетариев на аспрах Трапезундской империи // Сборник материалов Шестой Международной научной конференции «Деньги в Российской истории. Вопросы производства, обращения, бытования». Спб., 2023. С. 7–11.

²⁵ Степанова Е. В. Печати монетариев Сицилии IX в. // Античная древность и средние века. Екатеринбург, 2003. Вып. 34. С. 209–210.

²⁶ Голенко К. В. Указ. соч. С. 129.

²⁷ Карпов С. П. Указ. соч. С. 171.

²⁸ Успенский Ф. И. Очерки истории Трапезундской империи. СПб., 2003. С. 147, 144.

²⁹ Retowski O. Op. cit. S. 77.

³⁰ Соловьев А. В. Указ. соч. С. 136–138; Androidis P. Présence de l’aigle bicéphale en Trébizonde et dans la principauté grecque de Théodoro en Crimée (XIVe – XVe siècles) // Византика. 2018. Vol. 34. P. 179–218. В статье греческого исследователя приведена обширная библиография по этой теме.

³¹ Соловьев А. В. Указ. соч. С. 127–136, 167–174; Вилинбахов Г. В. Указ. соч. С. 19–21; Гурулева В. В. К вопросу о символах Византийской империи... С. 256–261.

³² Гурулева В. В. Монеты Палеологов с изображением двуглавого орла в собрании Государственного Эрмитажа // Восьмая всероссийская нумизматическая конференция. Москва 17–21 апреля 2000 г. : тезисы докладов и сообщений. М., 2000. С. 40–43.

³³ Соловьев А. В. Указ. соч. С. 181–182.

³⁴ Bendall S. Op. cit. P. 47, N 40.

³⁵ Соловьев А. В. Указ. соч. С. 126–127.

³⁶ Bryer A., Winfield D. The Byzantine Monuments and Topography of the Pontes // Dumbarton Oaks Studies, XX. Washington D. C., 1985. Т. 1. P. 227 – со ссылкой на описание священника Д. Финлея, опубликовавшего фреску в 1850 г. и предположившего, что на ней изображен Иоанн II с Евдокией.

³⁷ Miller W. Trebizond: the Last Greek Empire. London, 1926. P. 31–32.

³⁸ [Электронный ресурс]. URL: https://hcr.ashmus.ox.ac.uk/coin/hcr20906 (дата обращения 30.08.2023).

³⁹ Chotzakoglou Ch. Die Palaiologen und das früheste Auftreten des byzantinischen Doppeladlers // Byzantinoslavica. Prague, 1996. Т. 57. N 1. S. 65; Androidis P. Présence de l’aigle bicéphale en Trébizonde... P. 179–193.

⁴⁰ Guruleva V. Trebizond coins in Crimea // Mélanges Cécile Morisson. Travaux et Mémoires. Vol. 16. Paris, 2010. S. 409, 410. Fig. 10.

⁴¹ Guruleva V. Trebizond coins in Crimea... S. 401–412; Гурулева В. В. Основные проблемы нумизматики Крыма византийской эпохи // ТГЭ. 2018 [Т.] 94 : Материалы и исследования Отдела нумизматики. По материалам конференции «Сфрагистика, нумизматика, геральдика средневекового Крыма». С. 67, 70, 72–73.

⁴² Карпов С. П. Указ. соч. С. 142–143.



Ил. 1. Титульный герб для похоронной процессии Петра I. Герб Пермский. Россия. 1725. Картон; масло. 51,3 × 45,0 см. Инв. № Р-1631. Государственный Эрмитаж

В 1960-е годы в лаборатории прошла реставрацию картина Адольфа Ладюрнера «Часть Белого (Гербового) зала в Зимнем дворце», на которой изображена одна из скульптурных групп древнерусских воинов в период, когда на древках их знамен были закреплены щитки с гербами российских губерний.

Группа живописных гербов петровского времени интересна и своей историей, и тем, что это редкий пример реставрации в нашей лаборатории целого комплекса геральдических произведений (ил. 2). К тому же, в силу особенностей техники исполнения, данная работа выделялась методиками ее проведения.

В период правления Петра I территориальная эмблематика в России активно развивается¹. 12 января 1722 года при Сенате была учреждена должность Герольдмейстера, на которого были возложены обязанности по составлению гербов. Для отправления «геральдического художества» в помощь Герольдмейстеру был сначала в том же году назначен граф Франциск Санти, составивший новые гербы для многих русских городов, в том числе и Санкт-Петербурга. Кроме того, Санти придал геральдические атрибуты многим старым



Ил. 2. Титульный герб для похоронной процессии Петра I. Герб Белозерский. Россия. 1725. Картон; масло. 51,2 × 44,8 см. Инв. № Р-1632. Государственный Эрмитаж

гербам, в том числе тем, о которых речь в данной статье, например Пермскому, Белозерскому, Ростовскому. Им было начато составление рисунков городских гербов на знамена полков, однако последняя работа не была закончена.

Материалы и рисунки гербов, собранные Санти, были переданы графу фон Миниху, и под его руководством художник Андрей Баранов создал рисунки для знамен полков, которым были возвращены в 1727 году территориальные названия. Знаменный гербовник был Высочайше утвержден в 1730 году. Рисунки полковых гербов были помещены на овальные щиты в золотых картушах.

Материалы, переданные графу Миниху, стали основой гербовника с рисунками для знамен полков, носивших названия города, где они квартировали. Эти сведения приводятся во всех работах, посвященных истории русской геральдики. Однако, как отмечала М. А. Добровольская, в этих работах почему-то обходится молчанием факт употребления гербов в погребальных церемониях, начало которому было положено Петром I.

Петр I, изменив старый русский погребальный обряд, составил и ввел новые церемониалы на основе европейских ритуалов. Такой

же был принят и при погребении самого Петра. В оформлении «печальной залы», где стоял гроб, большая роль отводилась символическим скульптурам, а также гербам. Примечательно, что в погребальной процессии участвовали 32 лошади с нашитыми на их пополах по бокам и на лбу изображениями гербов. Лошади эти следовали за знаменами с такими же изображениями, кроме того, отдельно были представлены военные гербовые щиты императора — писанные красками и украшенные по принадлежности семь основных территориальных гербов и государственный большой герб под короной, окруженный 32 гербами территорий. Под руководством Луи Каравакка над гербами работали среди других художники Иван Чернавский и Петр Гусятников, мастер и подмастерье, состоявшие в «геральдической конторе» еще при Ф. Санти и выполнявшие художественные работы по изготовлению дипломов и рисованию городских гербов.

Восемь гербов в эрмитажном собрании были определены М. А. Добровольской как происходящие из числа упомянутых гербов, прикрепленных к пополам лошадей². В пользу этого говорит идентичность их оформления гербам «печальной залы» и в то же время отличие их от рисунков, помещенных в Титулярнике 1672 года и в гербовнике Миниха 1729 года, включавшем в себя, кстати, только городские гербы.

Данные гербы привлекли к себе внимание реставраторов в 1996 году во время планового осмотра фондов Отдела нумизматики. Ввиду неудовлетворительного состояния сохранности эти своеобразные живописно-геральдические полотна были отобраны для плановой реставрации, которую провел художник-реставратор Александр Николаевич Смирнов.

Гербы выполнены маслом на картоне, вырезанном по форме позолоченного обрамления. Рамки имеют одинаковую форму и отличаются типом геральдических корон, корона на Астраханском гербе утрачена (ил. 3). Обрамления, имитирующие рельефную позолоченную резьбу, удачно оттеняют густые, но не очень яркие фоны, на которых четко выделяются изображения. Размер гербов сравнительно невелик: высота от 42 до 51 см, ширина от 42 до 45 см.

Неправильная форма и прикладной характер использования данных предметов обусловил характерные для всех восьми гербов повреждения основы: картон был сильно деформирован, покорежен, по краям имелись многочисленные



Ил. 3. Титульный герб для похоронной процессии Петра I. Герб Астраханский. Россия. 1725. Картон; масло. 42,5 × 44,8 см. Инв. № Р-1636. Государственный Эрмитаж

проколы от гвоздей, диаметром до 0,5 см. Картон вдоль всех краев обветшал, имелись многочисленные участки расслоения картона и отдельные его утраты. Все это также подтверждает факт назначения гербов не в качестве изобразительного материала. Сохранность памятников была примерно одинаковой, все они были загрязнены, с отдельными пятнами с оборотной стороны. Имелись многочисленные участки кракелюра с приподнятыми краями и угрозой осыпания, повсеместные отставания грунта и красочного слоя от основы в виде полых вздутий (пузыри); многочисленные участки сседианий красочного слоя и поздние мастиковки. Красочный слой и грунт имели утраты в местах проколов, также красочный слой был утрачен частично как на золоченом обрамлении, так и в разноцветной живописи на самих щитах. На многих гербах наблюдались значительные заломы красочного слоя; например, на Псковском и Удорском они достигали длины 38 см, а на Болгарском гербе диагональный излом слева направо пересекал всю поверхность. На многих гербах имелись следы старых реставрационных записей и тонировок (прошлые реставрационные вмешательства проводились до поступления гербов в Эрмитаж в 1938 году).



Ил. 4. Титульный герб для похоронной процессии Петра I. Герб Болгарский. Россия. 1725. Картон; масло. 51,8 × 44,8 см. Инв. № Р-1634. Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Титульный герб для похоронной процессии Петра I. Герб Удорский. Россия. 1725. Картон; масло. 50,0 × 44,6 см. Инв. № Р-1637. Государственный Эрмитаж

Задачей реставрации было проведение комплекса мер по укреплению как основы, так и красочного слоя. Работа с основой, многослойным картоном, являлась не очень характерной для реставрации «классических» произведений живописи и включала ряд приемов и процессов, а также использование материалов, применяемых в реставрации графики.

Во время реставрации было прежде всего проведено общее укрепление красочного слоя и грунта по всей поверхности гербов. После этого в местах вздутий красочного слоя был местно подведен раствор осетрово-медового клея, и эти участки локально были дополнительно укреплены и выровнены. В процессе укрепления красочного слоя и грунта картон сильно реагировал на влагу, содержащуюся в клее, и тепло от утюга, в результате чего деформации и заломы устранялись не полностью. Было проведено повторное местное укрепление, на укрепленные участки ставился пресс. В результате длительной и кропотливой работы деформации были максимально устранены, красочный слой и грунт укреплены, кракелюр уложен и стабилизирован.

Как отмечалось выше, в процессе работы использовались методы реставрации как живописи, так и графики. Механическая очистка основы проводилась каучуковым ластиком, который не оставляет частицы в составе бумаги и картона. Жесткие загрязнения и имевшиеся на некоторых гербах пятна затеков с оборотной стороны были расточены скальпелем. Для подклейки расслаивающегося картона и восполнения утрат основы использовался традиционный для реставрации живописи осетрово-медовый клей. Он легко обратим, клеевой шов при высыхании имеет матовую поверхность. Утраты основы восполнялись бескислотным картоном, подобранным по цвету и толщине максимально близко к оригиналу. Сломанные и разрывы подклеивались с дополнительным укреплением реставрационной японской бумагой разной толщины и расправлялись шпателем.

В местах утрат красочного слоя наносился грунт, затем рисунок был тонирован темперными красками. Укрепленная и восполненная лицевая поверхность красочного слоя была промыта от стойких поверхностных загрязнений. Далее велась работа по удалению многочисленных слоев

старых, разновременных реставрационных перегрунтовок, располагавшихся слоями друг над другом. После удаления старых реставрационных мастиковок, сделанных над уровнем авторской живописи и повсеместно заходящих на нее, был подведен новый реставрационный грунт. После выравнивания мастиковок были сделаны тонировки утрат красочного слоя. На завершающем этапе, после просушки, картина покрыта двумя слоями мастичного лака (ил. 4, 5).

В 2013 году в рамках подготовки к выставке «Петр Великий. Вдохновенный царь» в центре «Эрмитаж – Амстердам» восемь живописных гербов на картоне вновь поступили в Лабораторию научной реставрации станковой живописи. Прделанная в 1997 реставрация стабилизировала состояние сохранности гербов, и в 2013 году реставраторам оставалось только удалить поверхностные загрязнения, обеспылить произведения и составить описания сохранности. Гербы были представлены на выставке, став важной частью ее концепции.

¹ Историческая справка приведена на основе изд.: Добровольская М. А. Геральдическая живопись Петровского времени в Эрмитаже // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского (14.02.1908–15.10.1990): тезисы докладов / Государственный Эрмитаж; науч. ред. Г. В. Вилинбахов. СПб., 1994. С. 22–24.

² Там же. С. 23.

«...И впредь ежегодно сей день празднован будет» (из истории празднования Дня георгиевских кавалеров)

Л. И. Добровольская, А. М. Лукьянчикова

Эпоха Петра I была ознаменована коренными преобразованиями в системе российских наград. В общем контексте европеизации государства в нее были включены ордена, учрежденные по образцу европейских. Новые российские награды имели небесных покровителей, в дни почитания которых проходили орденские праздники. Положения об этом были зафиксированы в статутах и их проектах. Основные элементы торжеств появились уже в первой половине XVIII века. Со временем они усложнялись и дополнялись новыми составляющими, возникновение которых было связано с изменениями орденских положений и эволюцией придворных церемониалов.

Самым почитаемым и массовым среди орденских торжеств был День георгиевских кавалеров, с 1769 года ежегодно отмечавшийся 26 ноября. Он же стал единственным праздником, официально просуществовавшим со времени учреждения ордена до его упразднения после Октябрьской революции.

История проведения Дня георгиевских кавалеров исследовалась в рамках подготовки выставки к 250-летию ордена Св. Георгия в Эрмитаже (ил. 1). Результаты работы над этой темой опубликованы в одной из вступительных статей каталога выставки¹. Сведения об основных источниках по истории орденских праздников кратко изложены в тезисах, подготовленных к XX Всероссийской нумизматической конференции². События Дня георгиевских кавалеров при Высочайшем дворе зафиксированы в Камер-фурьерских журналах, часть которых сохранилась только в рукописных вариантах³. Важным источником явились архивные дела, относящиеся к организации и проведению орденских праздников. В зависимости от содержания

они сосредоточены в фондах разных министерств, учреждений и ведомств⁴. Информация о торжествах публиковалась на страницах периодических изданий («Правительственный вестник», «Русский инвалид» и др.). Ценными источниками являются дневники и мемуары участников и очевидцев событий, не только включающие в себя описание этого дня, но и отражающие отношение автора к орденскому празднику.

Положение о праздновании Дня георгиевских кавалеров было заложено в первой статье Статута ордена, подписанного Екатериной II 23 ноября 1769 года: «Впредь ежегодно сей день празднован будет, как при Дворе Нашем, так и во всех местах, где случится кавалер большого креста»⁵. Оно же вошло в Статуты ордена 1833 и 1913 годов, а с 1913 года праздник проводился «во всех воинских частях и командах», где служили награжденные⁶.

Изначально праздник ордена Св. Георгия ничем не выделялся из ряда других придворных торжеств такого рода. С развитием института ордена, появлением Знака отличия Военного ордена, причислением к ордену золотого оружия и медали с надписью «За храбрость» и увеличением числа георгиевских кавалеров торжества постепенно приобрели масштаб всенародного праздника. К его организации привлекался все более широкий круг учреждений, ведомств, обществ и т. д.

День георгиевских кавалеров отмечался как в высочайшем присутствии, так и в разных городах империи, в расположениях войск, военных учебных заведениях, в военное время – даже на передовой. В настоящей статье речь пойдет о проходивших в высочайшем присутствии праздниках, которые проводились там, где 26 ноября



Ил. 1. Выставка «За службу и храбрость. 250 лет со дня учреждения ордена Святого Георгия» в Государственном Эрмитаже. 3 декабря 2019 года. Фотография.
Государственный Эрмитаж

находился правящий монарх. Их организация и проведение зависели от ряда причин, как политических, так и внутрисемейных (военные действия, учреждение Государственной думы, траур, болезнь и т. п.). В ходе подготовки торжественных мероприятий утверждались повестки, списки приглашенных, порядок высочайшего выхода, планы парадов и рассадок, меню, программы музыки, образцы билетов и т. д. По всем затратам велась строгая финансовая отчетность, в которой учитывались все, даже самые мелкие расходы. Иногда 26 ноября выбиралось для принесения присяги великими князьями.

Образцом для первых торжеств в День святого Георгия послужили проводившиеся в высочайшем присутствии праздники уже существовавших на тот момент орденов. К середине XVIII века они включали в себя шествие кавалеров, литургию, пожалование орденских знаков, обед и бал. Торжества сопровождалась пушечной пальбой, салютом и иллюминацией в городе.

Церемония, проводившаяся при Высочайшем дворе 26 ноября 1769 года, стала образцом для последующих праздничных мероприятий

в День георгиевских кавалеров. 24 ноября всем приглашенным во дворец на празднование Дня святой Екатерины были разосланы повестки, информирующие о готовящемся торжестве. 26 ноября приглашенные съезжались в Зимний дворец к 11 часам. Через час из своих апартаментов вышли Екатерина II (ил. 2) «в орденской одежде» и цесаревич Павел, сопровождаемые «знатными обоюбого пола персонами» и иностранными министрами. Шествие направилось в придворную церковь, где архиепископом Санкт-Петербургским Гавриилом была отслужена литургия. По ее окончании в церковь был внесен стол с лежащими на золотом блюде орденскими знаками. Статс-Секретарь Ее Императорского Величества С. Ф. Стрекалов прочел Статут ордена, после чего архимандрит Троице-Сергиевской лавры Платон произнес проповедь и произвел освящение орденских знаков. Под воспевание хором певчих многолетия и пушечную пальбу с Санкт-Петербургской и Адмиралтейской крепостей из 101 выстрела Екатерина II собственноручно возложила на себя знаки ордена. Затем последовали поздравления от лиц, присутствовавших на церемонии. Военские



Ил. 2. А. Рослин. Портрет Екатерины II. Конец 1776 – начало 1777. Инв. № ГЭ-1316.
Государственный Эрмитаж

команды, расположившиеся перед дворцом, приветствовали учреждение нового ордена музыкой и барабанным боем. Для высочайших особ первых двух классов состоялся обед, в ходе которого был поднят тост за здоровье императрицы, сопровождавшийся выстрелом 51 пушки. К вечерним торжествам – балу и «великолепному» ужину на 76 кувертов – были приглашены иностранные министры и лица первых четырех классов. Вход во дворец осуществлялся по билетам⁷.

Уже в следующем 1770 году 17 человек из числа награжденных орденом Св. Георгия за первый год его существования приняли участие в торжественном выходе Екатерины II в придворную церковь, причем шли они перед императрицей. Это место в шествии сохранялось за георгиевскими кавалерами в последующие годы. В том же году было введено правило их рассадки за столом: они сидели рядом с императрицей по старшинству степеней и по времени пожалования. Тогда же по-

явились два обязательных тоста: за здоровье правящего монарха и георгиевских кавалеров. Во время тоста за награжденных орденом в 1770 году палила 31 пушка⁸.

Как упоминалось ранее, празднование Дня георгиевских кавалеров в высочайшем присутствии в разные годы происходило там, где 26 ноября находился правящий монарх. Например, в 1775 году торжества были в московском Прецистенском дворце. Императрица была облачена в «длинный полевой армейский мундир» с орденом Св. Георгия. Во время литургии из стоявших на Красной площади орудий раздавались пушечные залпы. В этот день кавалером 2-й степени стал генерал-аншеф граф Г. А. Потемкин, восемь человек было пожаловано 3-й степенью ордена и 12 человек – 4-й степени⁹.

Как зафиксировано в Камер-фурьерских журналах, для сервировки стола в День георгиевских кавалеров использовались определен-

ные сервизы. В 1777 году на фарфоровом заводе Ф. Я. Гарднера началось изготовление предметов Георгиевского сервиза (ил. 3). Впервые «десертные филейные штуки и фарфор, как столовый, так и десертный... со знаками Ордена Святого Георгия» были использованы для сервировки стола в 1778 году¹⁰. В дальнейшем на Императорском фарфоровом заводе были выполнены так называемые доделки и дополнения к сервизу¹¹.

Каждый год в зависимости от общего числа и присутствия в Санкт-Петербурге количество приглашенных во дворец орденских кавалеров изменялось: так, в 1770 году их было 17, в 1779 – 48, в 1787 – 44. В 1795 году на последнем празднике, проведенном при жизни Екатерины II, собралось 111 кавалеров ордена Св. Георгия помимо самой императрицы. В этом году обед был сервирован «в новосделанном мраморном тронном зале», который императрица повелела называть Георгиевским (ил. 4). С хоров зала во время трапезы звучала инструментальная и хоровая музыка¹².

Павел I, взошедший на престол в ноябре 1796 года, намеревался отменить праздник в честь георгиевских кавалеров. Однако этого не произошло. Новый император внял изложенной в письме просьбе друга императорской четы фрейлины императрицы Марии Федоровны Е. Н. Нелидовой: «Подумайте, Государь, о том, что в течение долгого времени этот знак отличия был наградой за кровь пролитую, за члены истерзанные на службе отечеству. Сжальтесь над столькими несчастными, которые утратили бы все, увидев, что их Государь оказывает презрение тому, что составляет их славу, свидетельствуя о их мужестве»¹³.

В первый Георгиевский праздник при новом императоре после традиционной литургии была отслужена панихида по усопшей Екатерине II. Шествие к богослужению предварялось кавалерами ордена, за которыми следовали обер-гофмаршал и гофмаршал с жезлами, а за ними двигались императорская чета и все приглашенные. По окончании службы кавалеры ордена принесли поздравление Павлу I и были «жалованы к руке ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА»¹⁴.

При Павле, увлекавшемся рыцарскими обрядами, был выработан особый церемониал торжественного шествия в День георгиевских кавалеров. Уже в следующем 1797 году перечень придворных чинов, принимавших участие в торжествах, был расширен. Во главе процессии двигались два гоф-фурьера, два камер-фурьера, два церемониймейстера, за ними следовали кавалеры

Число.	месяц ноябрь
26.	<p>ноя минуетомъ и продолжался балъ до 8-ми часовъ вечера.</p> <p>Послѣ же онаго, позваны были въ комнату, гдѣ вещи брилліантовыя, нѣкоторыя знатныя обоего пола особы, съ которыми ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО изволила препроводить вечеръ до половины 10-го часа вечера.</p> <p>Въ сей день, при Дворѣ носили богатую статсъ-ливрею.</p>
	<div><div>Круглый столъ для преборовъ.</div><div>17 прѣставомъ безъ позы.</div><div>17 прѣставомъ безъ позы.</div><div>7 прѣставомъ безъ позы.</div><div>Средняя съ полами.</div><div>7 прѣставомъ безъ позы.</div></div>
	<p>Таковой поставленъ во вновь названномъ Георгиевскомъ залѣ для обѣденнаго стола, краснаго дерева и ольховаго.</p>

Ил. 4. Схема расстановки столов. Воспроизводится по: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1795 года. СПб., 1894. С. 918. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Предметы из Сервиза ордена Св. Великомученика и Победоносца Георгия (Георгиевского сервиза). Россия, Московская губерния, Дмитровский уезд, село Вербилки. 1777–1778. Фарфоровый завод Ф. Я. Гарднера. Проект Г. И. Козлова. Инв. № ЭРФ-316, 4505, 320, 6871, 9562, 9566, 9572, 9573. Государственный Эрмитаж

военные в залах брали «на караул». В Кавалерской комнате полковые музыканты, а в Кавалергардской придворные играли на трубах и литаврах. По окончании службы в Тронном зале император принимал поздравления и «жаловал к руке». Вечером того же дня по повестке был организован бал в Кавалерской комнате и Георгиевском зале¹⁵.

В 1799 году орденский праздник проходил в Гатчине. Его основной отличительной чертой был вынос панира (т. е. государственного знамени) первым младшим орденским кавалером в процессии, сопровождаемым двумя ассистентами из числа тех же младших кавалеров. В комнатах по пути следования шествия были выстроены не только военные чины из числа кавалергардов, но и рейтары Конной гвардии. Им из внутренних покоев замка кроме штандартов были вынесены трубы и литавры. В комнате перед площадкой парадной лестницы расположились придворные трубачи и литаврщики. После шествия и службы император, стоя перед троном в своей Тронной комнате, принимал поздравления от кавалеров ордена и «жаловал их к руке». В этот день они были «по Ордену сему в супервестах», введенных для кавалеров в качестве орденского одеяния 31 декабря 1797 года. В час дня состоялся обед, для которого в нескольких комнатах замка были накрыты столы. В трапезе в Малиновой галерее принимало участие 20 кавалеров ордена¹⁶. Это был последний День георгиевских кавалеров при Павле I.

В период длительного царствования Александра I в сценарий орденского праздника в разные годы включались разные элементы (это касается в первую очередь обеда и бала). Особый интерес представляет запись в Камер-фурьерском журнале от 26 ноября 1801 года. Согласно ее тексту, Александр I вышел из своих покоев к началу шествия, «быв в ордене Святого Великомученика и Победоносца Георгия 1-го класса»¹⁷. Как известно, Орденская дума дважды подносила Александру I знаки ордена Св. Георгия 1-й степени: первый раз в 1801 году (как гротсмейстеру), второй раз в 1805 году после возвращения императора из заграничного похода. В 1805 году Александр I, ссылаясь на Статут, отказался от предложения Думы и согласился принять только 4-ю степень этой награды. Однако известно, что в Музеях Московского Кремля хранится знак 1-й степени, поднесенный императору в 1801 году¹⁸. Исходя из записи в Камер-фурьерском журнале, можно сделать вывод, что в 1801 году Александр I на

какое-то время все же принял орденские знаки высшей степени. Вероятно, именно тот крест, который был на нем 26 ноября, хранится сейчас в Музеях Московского Кремля.

В последующие шесть лет, с 1802 по 1807 год, торжества 26 ноября ограничивались только высочайшим выходом в церковь и богослужением или не проводились вовсе (1803)¹⁹.

Появление парадов георгиевских кавалеров – нижних чинов, награжденных Знаком отличия Военного ордена, связано с учреждением этой награды в 1807 году. Если ранее в залах по пути следования торжественного шествия устраивались военные определенных частей, то теперь это были лица, удостоенные Знаков отличия, как строевые, так и нестроевые и отставные чины. К участию в торжествах по мере появления стали привлекаться также коллективные награды: Георгиевские знамена, штандарты, трубы и т. д.

Первый праздник, включавший в себя парад, состоялся 26 ноября 1808 года. В этот день кавалеры Знака отличия Военного ордена Лейб-Гвардии, армии полков и воинские команды со знаменами и штандартами к 9 утра выстроились под командованием цесаревича Константина Павловича в экзерциргаузе Зимнего дворца. Туда же около 10 утра прибыл Александр I. После развода дворцового караула высочайшие особы, под музыку и барабанный бой, поднялись в покои дворца по большой парадной лестнице. Там военные чины парада расположились следующим образом: в аванзалах, Большом Мраморном зале и перед ним – конные, в Белой галерее и комнатах, соединенных с первой аванзалой, – пехотные. В 12 часов состоялся высочайший выход. Процессия была организована по тому же принципу, что и ранее. Выстроенные в залах войска встречали шествие музыкой и барабанным боем. После литургии в церкви митрополит Амвросий отслужил молебен Святому Великомученику и Победоносцу Георгию перед частями в Большом Мраморном зале, а старший протоирей придворных церквей Ливотов – в Белой галерее. После службы духовенство окропляло святой водой войска, а по окончании высочайшего выхода они были выведены из дворца и распущены в полки. Кавалеров ордена и знатных персон перед отъездом угощали «фрыштыком» (устар., от нем. Frühstück – «завтрак». Это существительное, как и глагол «фрыштыкать», было характерно только для Петербурга²⁰. Далее в тексте в различном написании, в соответствии с документами. – Л. Д., А. Л.), при этом лица, имев-

шие орден, разместились за столом в Георгиевском зале²¹.

В последующие годы правления Александра I праздники 26 ноября проходили по схожему сценарию, в тех случаях, когда они были в Зимнем дворце. Исключениями стали Дни георгиевских кавалеров в 1812 и 1814 годах. В 1812 году, во время войны с Наполеоном, по случаю праздника в Зимнем дворце были проведены только Божественные литургии и молебен святому Георгию для августейших особ в Большой и Малой церквях²².

В 1814 году в День георгиевских кавалеров высочайшего выхода не состоялось, поскольку Александр I принимал участие в работе Венского конгресса. Тем не менее вечером 26 ноября от имени императрицы Марии Федоровны был дан бал для кавалеров ордена и генеральских и обер-офицерских чинов, награжденных Знаками отличия Военного ордена. Кроме них были приглашены офицеры Лейб-Гвардии полков, вышедшие из камер-пажей. В Кавалерской комнате находился скульптурный бюст императора, окруженный лавровыми деревьями. На его голову императрицей был возложен венец из разных цветов. Незадолго до полуночи в комнатах дворца был подготовлен ужин на 332 куверта. Круглый стол в Желтой комнате, предназначавшийся для императрицы со свитой, был сервирован Георгиевским сервизом. На других столах стояли предметы из «цветного розового» сервиза. На протяжении всей трапезы звучали вокально-инструментальная музыка, хор придворных певчих и гвардейская духовая музыка. После ужина бал был продолжен²³.

В 1817 году, в день орденского праздника, императорская семья находилась в Москве. Тогда состоялось только богослужение в церкви Спаса за Золотой решеткой в Кремле²⁴.

Сведений об организации при дворе торжеств по случаю 26 ноября по устоявшемуся к этому времени церемониалу при Николае I на сегодняшний день не обнаружено. Вероятно, их отсутствие обусловлено реакцией императора на декабрьские события 1825 года: среди заговорщиков были лица, удостоенные ордена Св. Георгия, Знака отличия Военного ордена или золотого оружия «За храбрость», отличившиеся в Отечественной войне 1812 года и военных кампаниях 1813–1815 годов. В 1828 году несмотря на то, что праздник организован не был, унтер-офицерам и конюшенным служителям, имевшим Знак отличия Военного ордена и находившимся на тот момент на службе при ар-

сенале Собственного дворца (всего 22 человека), было приказано быть в церкви на литургии²⁵. День георгиевских кавалеров 1830 года был омрачен полученным накануне вечером известием о мятеже в Варшаве²⁶.

В 1850 году в Зимнем дворце не было торжеств для георгиевских кавалеров в высочайшем присутствии, однако орденский праздник состоялся в Михайловском манеже. На него прибыли генералитет Главного штаба, обер-офицеры и имеющие Знак отличия Военного ордена нижние чины из полков Лейб-Гвардии. Здесь же присутствовали цесаревич Александр Николаевич, великие князья Константин и Михаил Николаевичи. После богослужения и окропления знамен перед наследником торжественным маршем прошли воинские подразделения. По окончании парада для нижних чинов от имени цесаревича был сервирован обед, на котором присутствовали великие князья и командиры из числа кавалеров ордена. Для высших чинов, принимавших участие в торжествах в манеже, был накрыт «большой стол»²⁷.

Трижды за время царствования Николая I день 26 ноября выбирался для принесения присяги сыновьями императора: в 1847 году великим князем Константином, в 1851-м – великим князем Николаем и в 1852 году великим князем Михаилом²⁸ (ил. 5). Георгиевские кавалеры хотя и принимали участие в этих торжествах, но не были их виновниками. Никаких мероприятий в их честь не предусматривалось.

В годы правления Александра II традиция празднования Дня георгиевских кавалеров была в полной мере восстановлена. 26 ноября имели место высочайший выход, парад, литургия в придворной церкви, молебен в Георгиевском зале, обед для георгиевских кавалеров и высших чинов, удостоенных Знака отличия Военного ордена, бриллиантового оружия или золотого оружия «За храбрость» (в разные годы состав приглашенных был разным). В Парадном коридоре Зимнего дворца сразу по окончании парада стали накрывать стол для нижних чинов, награжденных Знаком отличия Военного ордена. Туда же спускался император, чтобы выпить с ними чарку водки. Во время трапезы и нижних, и высших чинов звучали музыкальные произведения, внесенные в заранее составленную и утвержденную программу.

Первый же День георгиевских кавалеров при взошедшем на престол в 1855 году императоре Александре II включал все эти элементы. Утром в залах по пути следования высочайшего выхода



Ил. 5. В. Ф. Тимм по собственному оригиналу. Изображение принесения присяги великим князем Николаем Николаевичем 26 ноября 1851 года в Георгиевском зале Зимнего дворца. Воспроизводится по: Русский художественный листок В. Тимма. 1852. № 19. Инв. № ЭРГ-4001. Государственный Эрмитаж

были расставлены нижние чины, имевшие Знак отличия Военного ордена. В Георгиевском зале под командированием великих князей Николая и Михаила Николаевичей выстроились строевые чины из воинских частей Санкт-Петербурга и окрестностей со знаменами и штандартами. В Портретной галерее находились отставные нижние чины, состоявшие на службе при Высочайшем дворе, в том числе при дворцовых арсеналах и караулах. У дверей залов, через которые следовало шествие, было поставлено по два лакея, имевших георгиевские знаки. В 11-м часу император вместе с великими князьями провел смотр нижних воинских чинов. По его окончании состоялся Высочайший выход. На службе в Большой церкви присутствовали только старшие георгиевские кавалеры, придворные дамы и чины; кавалеры младших орденских степеней в это время находились в Пикетном зале. После литургии император, в сопровождении духовенства и лиц, принимавших участие в высочайшем выходе, направился в Георгиевский зал. Там митрополитом Новгородским

и Санкт-Петербургским Никанором был совершен молебен Святому Великому мученику и Победоносцу Георгию с возгласением многолетия Императорскому дому и Православному Всероссийскому Воинству, после чего святой водой были окроплены участники парада, знамена и штандарты²⁹. Сразу по окончании торжеств для нижних чинов в Парадном коридоре был накрыт обед на 600 человек, куда к двум часам спустились император и великие князья. Для георгиевских кавалеров обед на 412 человек был дан в Гербовом зале в 4 часа. Согласно плану рассадки места рядом с императором занимали старейшие кавалеры 2-й и 3-й степеней ордена Св. Георгия. Остальные кавалеры ордена располагались за столом согласно Табели о рангах: по степеням, а в степенях по старшинству³⁰. Присутствовавшая на Георгиевском празднике 1855 года фрейлина императрицы Марии Александровны А. Ф. Тютчева оставила в своем дневнике следующую запись: «Состоялся большой выход в парадных мундирах к обедне и молебну по случаю праздника ордена Георгиевских



Ил. 6. К. А. Ухтомский. Виды залов Зимнего дворца. Парадные залы. Георгиевский зал. 1862. Инв. № ОР-14401. Государственный Эрмитаж

кавалеров. Церемония была очень эффектная. <...> В 4 часа состоялся большой обед для георгиевских кавалеров в Георгиевском зале...» (ил. 6)³¹.

Министр внутренних дел П. А. Валуев, негативно относившийся ко всякого рода придворным церемониям, тем не менее отмечал идейную наполненность и особую атмосферу этого праздника: «Ненавижу церемонии, но в этой есть по крайней мере нечто особенное, есть идея, есть нечто трогательное при виде стоящих под ружьем георгиевских кавалеров, молящихся набожно и искренно при возглашении вечной памяти их павшим сотоварищам. Был сегодня на этом выходе первый раз и был по желанию помолиться и призвать св. победоносца на помощь в моей брани, упорной, трудной, хотя и не кровопролитной...»³²

С особой торжественностью отмечался столетний юбилей ордена Св. Георгия в 1869 году, празднования в честь которого продолжались три дня. К этой дате в Санкт-Петербурге собралось большое количество георгиевских кавалеров (ил. 7). В первый день, 26 ноября, в 8 утра с Петропавловской крепости было извещено о праздновании юбилея. В 11 часов в залах Зимнего дворца (Георгиевском, Гербовом, Фельдмаршальском, Малом Аванзале, Портретной галерее и зале перед Большой церковью) началось построение парада. Командование осуществлял великий князь Николай Николаевич. До начала официальных мероприятий император обошел расположившиеся в залах войска, здороваясь с участниками и поздравляя их с праздником. С 11.30 во дворце собирались все приглашенные на торжество. По билетам, выданным Придворной Его Величества Конторой, на хоры Николаевского, Фельдмаршальского, Гербового и Георгиевского залов допускались дамы. В церемонии принимали участие все находившиеся в Санкт-Петербурге кавалеры ордена, лица, имевшие золотое оружие, а также военные и гражданские классные чины, награжденные Знаком отличия Военного ордена. В 12 часов к построившимся в Белом зале по старшинству степеней георгиевским кавалерам с поздравительной речью обратился Александр II. По отбытии императора во внутренние покои кавалеры ордена перешли в Концертный зал. Здесь они были построены по два в ряд следующим образом: чины, имевшие Знак отличия Военного ордена; лица, пожалованные золотым оружием, и кавалеры ордена Св. Георгия по степеням, младшие впереди, в каждой же степени по старшинству чинов. В 13.20 высочайший выход двинулся

из внутренних апартаментов императора в Георгиевский зал. Шествие возглавляли шесть гоф-фурьеров, два камер-фурьера, церемониймейстеры и лица в должности церемониймейстеров, следом двигались описанная выше колонна георгиевских кавалеров. За ними великий князь Михаил Николаевич с двумя ассистентами: кавалером 2-й степени графом Н. И. Евдокимовым – справа и кавалером 3-й степени графом Ф. Ф. Бергом – слева. Михаил Николаевич нес на вызолоченной глазетовой подушке знаки ордена Св. Георгия, которые Екатерина II возложила на себя в день учреждения ордена. Далее следовал император, «в Георгиевской ленте I степени», члены августейшей фамилии и свита. В Георгиевском зале высочайший выход прошел по фронту парада и через Портретную галерею направился в Большой собор на богослужение. Затем в Георгиевском зале, где на троне был установлен большой ростовой портрет Екатерины II, был совершен молебен святому Георгию. В числе духовенства, принимавшего участие в богослужениях, были священнослужители, имевшие наперстные кресты на георгиевской ленте (священники Лейб-Гвардии Преображенского полка Н. Самчевский и Семеновского полка П. Менчиц) и знаки ордена Св. Георгия (армейский священник И. Пятибоков, имевший 4-ю степень). При возглашении многолетий с Петропавловской крепости, как и в екатерининское время, прозвучал 101 пушечный выстрел. По окончании молебна состоялось традиционное окропление святой водой знамен, штандартов и участников парада (ил. 8). В этот день кавалерами ордена Св. Георгия 1-й степени стали император Александр II и король Пруссии Вильгельм I.

Сразу после парада для нижних чинов в Иорданском коридоре был накрыт стол на 820 персон (нижних чинов присутствовало 672 и около 90 музыкантов), к которому спустились Александр II с наследником, принцами Прусским и Гессенским и великими князьями. В 8 часов вечера 26 ноября в Большом театре был организован торжественный спектакль. В этот день город и театр были иллюминированы, на некоторых улицах звучала музыка.

27 ноября на Дворцовой площади состоялся парад с участием георгиевских кавалеров. В Георгиевском зале Зимнего дворца разместились все знамена и штандарты войск, находившиеся в Санкт-Петербурге и окрестностях. Войсковые подразделения от пехоты, кавалерии, артиллерии, инженерных войск и флотских экипажей были выстроены на площади. Сюда после молебна из



Ил. 7. М. А. Зичи. Празднование 100-летия ордена Св. Георгия в Зимнем дворце 26 ноября 1869 года. 1871. Инв. № ЭРР-7222. Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Юбилей ордена Св. Георгия: молебствие и окропление святой водой ордена в Георгиевской зале Зимнего дворца 26 ноября 1869 года. Воспроизводится по: Всемирная иллюстрация. 1870. № 53. С. 8. *Государственный Эрмитаж*

дворца в сопровождении императора и взвода от роты Дворцовых гренадер были вынесены знамена и штандарты. Александр II верхом объехал парадный расчет и остановился у памятника Александру I, мимо которого церемониальным маршем прошли войска. После этого в Зимнем дворце состоялся «фрыштик», на котором присутствовали кавалеры ордена и высшие чины, награжденные Знаком отличия Военного ордена или золотым оружием. За столами, накрытыми на 740 персон, присутствовало 536 человек. Звучали тосты за здоровье георгиевских кавалеров, Александра II и прусского короля Вильгельма I, пожалованного днем ранее 1-й степенью ордена. 28 ноября в Георгиевском и Гербовом залах и Портретной галерее Зимнего дворца был дан торжественный обед на 1000 персон (присутствовало 798). Во время него из внутренних покоев были вынесены орденские знаки Екатерины II, остававшиеся в Георгиевском зале на протяжении всей трапезы³³.

В 1877 году на День георгиевских кавалеров в Зимнем дворце не было запланировано торжеств³⁴. Однако, несмотря на все тяготы Русско-турецкой войны, на передовой, на Радишевской высоте под Плевной состоялось празднование Дня святого Георгия³⁵ (ил. 9).

О двух орденских праздниках в 1878 и 1879 годах в Зимнем дворце упомянул в своем

дневнике военный министр граф Д. А. Милютин. Первый отличался значительным числом присутствовавших на нем георгиевских кавалеров. 27 ноября 1878 года в Михайловском манеже был организован обед для нижних чинов, награжденных Знаком отличия Военного ордена, а в Зимнем дворце – большой парадный обед для кавалеров ордена Св. Георгия³⁶. В 1879 году стол для кавалеров был накрыт на 750 кувертов. После двух первых тостов (за здоровье императора Вильгельма – старейшего из кавалеров 1-й степени ордена – и за всех кавалеров ордена) Милютин как старший из кавалеров ордена 2-й степени поднял бокал «за здоровье и долголетие самого государя». Тосты были приняты шумными и продолжительными возгласами «ура», раздававшимися под звуки гимна³⁷.

При Александре III образцом для проведения праздника в честь Дня георгиевских кавалеров стали торжества 1881 года, проходившие в Гатчинском дворце. В него в зависимости от ситуации и места проведения вносились коррективы. Так, в первом празднике в годы правления Александра III не принимали участие лица, награжденные Знаком отличия Военного ордена и имеющие золотое оружие «За храбрость» в связи с недостатком места в церкви Гатчинского дворца.

В годы царствования Александра III была продолжена традиция проведения парадов в День



Ил. 9. Е. К. Макаров. Георгиевский праздник на Радишевской высоте под Плевной 26 ноября 1877 года. 1878. Инв. № ЭРР-921. *Государственный Эрмитаж*

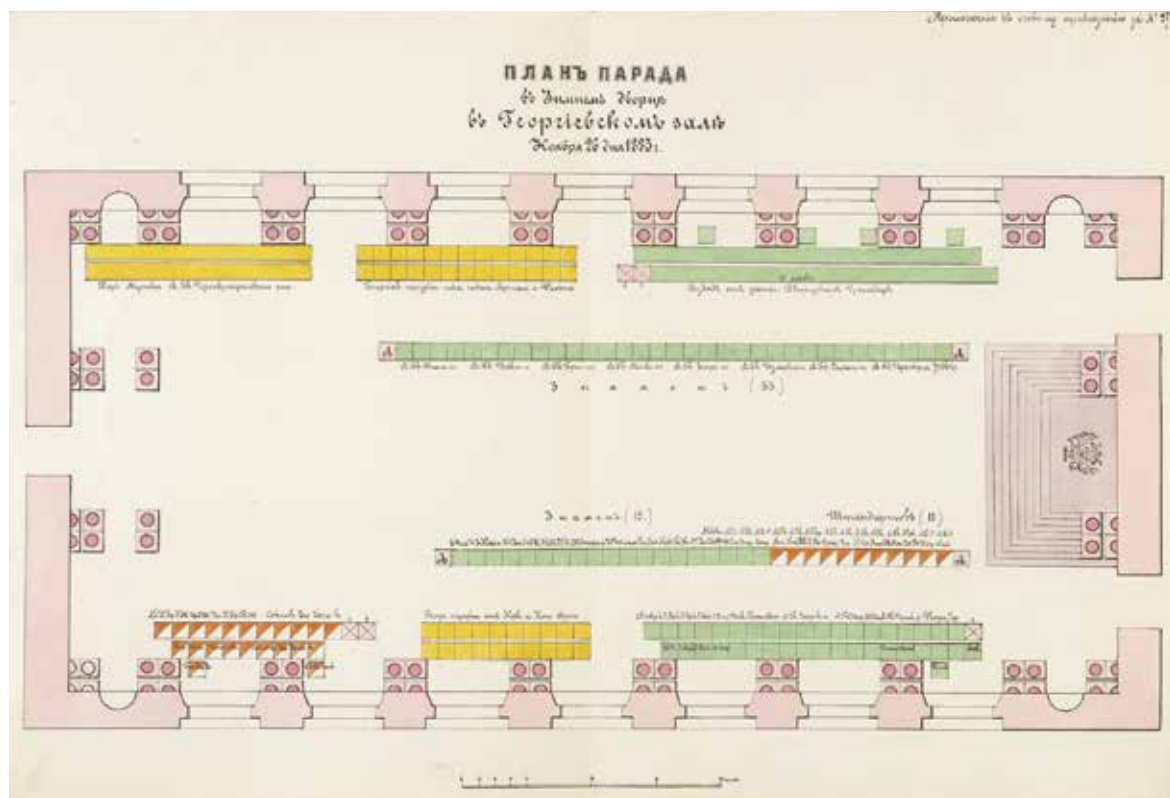
святого Георгия в залах Зимнего дворца. В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся три плана, относящиеся к этому периоду: расчет войск в Михайловском манеже 24 ноября 1883 года и два плана парада 26 ноября этого же года в Георгиевском и Гербовом залах Зимнего дворца (ил. 10). На них с помощью условных знаков нанесена схема построения участников указанных мероприятий (инв. № ЭРГ.П-4590, ЭРГ-10035, 10036).

Подготовка и проведение парада включали в себя ряд неизменных составляющих. Их основные этапы регламентировались особыми приказами, которых каждый год выпускалось несколько. Они регулировали вопросы привлечения, доставки и хранения Георгиевских знамен, штандартов и труб; порядок расселения георгиевских кавалеров загородных частей в Санкт-Петербурге, организацию предварительного смотра расчета, репетицию и саму процедуру проведения парада с предоставлением общего расчета, плана парадов, перечислением командующих лиц, указаниями по поводу устройства обеда для нижних чинов. За несколько дней до торжеств в Санкт-Петербург съезжались его участники из загородных частей, привозились коллективные георгиевские награды. Для их встречи на вокзалах и сопровождения при перемещениях в столице организовывались специальные воинские подразделения. В числе подготовительных мероприятий были проверка расчета построения и репетиция. 26 ноября местом сбора участников парада, среди которых

были строевые, нестроевые и отставные нижние чины, награжденные Знаком отличия Военного ордена, был Манеж Зимнего дворца.

Командование парадами, как правило, осуществлял командующий (с 1884 года – главнокомандующий) войсками Гвардии и Петербургского военного округа. При Александре III это был великий князь Владимир Александрович³⁸. В разные годы в залах выстраивались сводные подразделения от пехоты, пешей артиллерии, флота, кавалерии, конной артиллерии, корпуса жандармов, военных учебных заведений. Непременными участниками были взвод от роты Дворцовых гренадер и военные музыканты. Георгиевские знамена и штандарты (в 1883 году их было 52 и 11 соответственно) располагались в центре зала перед троном. Торжества сопровождались исполнением композиций, соответствующих определенным моментам церемонии. По ее окончании для нижних чинов, как и ранее, в Иорданской галерее сервировался обед³⁹.

О том, как, что и на какую сумму приобреталось для организации угощения для нижних чинов, свидетельствует отчет камер-фурьера Р. Н. Ингано, отвечавшего за приготовление стола в 1884 году. Обед общей стоимостью в 3782 руб. 21 коп. был накрыт на 1450 человек (присутствовало 1420). Для него были закуплены следующие продукты: калачи и пеклеванный хлеб в московской пекарне Филиппова, рыба – свежая и соленая – из садка В. Семенова, овощи и зелень (свекла,



Ил. 10. Неизвестный гравер. План парада в Георгиевском зале Зимнего дворца 26 ноября 1883 года. 1883. Инв. № ЭРГ-10036. Государственный Эрмитаж

огурцы, шукрут – квашеная капуста, лук) – у зеленщика Коровина, мука, подсолнечное масло, рис, варенье из черной смородины, 3000 антоновских яблок, дрожжи и сухие грибы – у П. А. Стречкова, пиво – на Калашниковском заводе и очищенная водка – на заводе Штритера. Для сервировки стола в магазине Кумберга на 2159 руб. 1 коп. была приобретена посуда с георгиевской лентой (301 шт. мисок бульонных – по 56 коп., 1286 мисок маленьких – по 54 коп., по 1600 шт. тарелок глубоких и плоских – по 2 руб. 45 коп. за дюжину), стаканов – по 5 руб. 40 коп. за 100 шт., рюмок – по 5 руб. 60 коп. за 100 шт., ножей и вилок – по 1 руб. 85 коп. за дюжину, ложек – по 1 руб. 65 коп. за дюжину. В магазине С. Ф. Богданова на 247 руб. 50 коп. были куплены столовые салфетки.

В 1884 году традиционный вечерний обед для кавалеров ордена был приготовлен на 360 персон и обошелся в 2880 руб. В меню были картофель по-петербургски, консоме а ля Перигё, стерляди, говядина, устрицы и икра. Каждый год состав блюд менялся, но традиционно в него входили супы, пирожки, горячее из рыбы, мяса и птицы, салаты, овощи, десерты и пунш. Обед

сопровождался и другими напитками, которые в меню не указывались.

Для украшения столов и зала у Ушакова и Зеленина были приобретены цветы более чем на 1000 руб. Первый поставил ландыши (1500 веток), гиацинты (2000 шт.), азалии в горшках (20 шт.), тюльпаны (1000 шт.), розы и хризантемы (по 100 шт.).

К организации, приготовлению блюд, обслуживанию гостей и последующей уборке было привлечено большое количество людей, чьи работа и питание оплачивались по отдельным счетам.

На обеде Александр III произнес тосты: первый – за здоровье германского императора (единственного на тот момент здравствующего кавалера ордена 1-й степени), во время чего звучал германский гимн, второй – за здоровье георгиевских кавалеров.

Сохранились схемы расстановки столов, меню обеда, программа исполнявшихся музыкальных произведений⁴⁰.

В последний год царствования Александра III, несмотря на болезнь императора, Гофмаршальская часть начала подготовку к торжествам,

в том числе к обеду для нижних чинов. В связи с тем, что зачастую по окончании стола они могли забрать с собой завернутый в льняную салфетку обеденный прибор, запасы посуды и столового белья приходилось регулярно пополнять. В 1894 году к 26 ноября должно было быть в наличии не менее 1500 шт. такого рода наборов. По этой причине требовалось заказать большое число порционных мисок с крестом Св. Георгия на крышках, мелких и глубоких тарелок с лентой ордена по борту, ножей и вилок с деревянными ручками и столовых ложек «британского металла». Стаканы и рюмки имелись в достаточном количестве. Заказ был распределен между тремя производителями: фаянс поступил от Товарищества М. С. Кузнецова, хрусталь – от Старо-Мальцевского завода, столовые приборы – от Торгового дома «Бр. Щелкины». В общей сложности в 1894 году за 9394 комплекта было уплачено 1012 руб. 52 коп. Салфетки в этом году были заказаны Торговому дому «Бр. Третьяковы и В. Коншин» по 17 коп. за шт.⁴¹

Однако в связи с кончиной Александра III торжества 26 ноября при Дворе были отменены⁴².

В годы правления Николая II церемониал торжеств по случаю Дня георгиевских кавалеров существенно не изменился. Тем не менее в начале XX века на состав приглашенных и организацию праздника оказали влияние происходившие в стране политические события. После учреждения Государственной думы в августе 1905 года ее представители были включены в число участников высочайших выходов. События Русско-японской и Первой мировой войн стали причиной резкого увеличения числа георгиевских кавалеров. Непременными участниками орденских праздников в николаевское время становятся награжденные медалями «За храбрость» (с 1913 года – Георгиевскими медалями), в том числе женщины. В случае отмены обеда нижним чинам по заранее составленным спискам выплачивалась фиксированная сумма. С 1910 года праздничные мероприятия для нижних чинов стали проводить в Народном доме императора Николая II в Александровском саду. Вспыхнувшая в 1905 году революция потребовала более пристального внимания к составу лиц, приглашаемых во дворец, в связи с чем были введены предварительные проверки.

В разные годы торжественные мероприятия 26 ноября устраивались в Санкт-Петербурге (с 1914 – Петроград), Царском Селе, Ливадии и др.

Упоминание о первом празднике в новом статусе император Николай II оставил в своем дневнике за 1895 год: «До выхода обошел войска и отставных в залах и принял приехавших на праздник георгиевских кавалеров. В 12 ч. шествие тронулось – я шел с Ерн (герцогом Эрнстом Людвигом Гессенским, братом императрицы Александры Федоровны. – Л. Д., А. Л.). После молебствия знамена и штандарты были отнесены и мы вернулись в Малахитовую. Только что сели завтракать, пришлось пойти вниз к обеду нижних чинов. <...> В 6 час. был большой обед в Николаевск[ой] зале и затем длинные разговоры»⁴³.

Участникам этого обеда традиционно выдавалось меню на особом, украшенном георгиевской символикой бланке. С середины 1880-х годов до последнего праздника он печатался по эскизу, выполненному В. М. Васнецовым в неорусском стиле с фигурой святого Георгия на коне в верхней части и орденом на ленте под вензелем императора слева. В связи с приходом к власти Николая II в бланке меню торжественного обеда следовало заменить вензель «А III» на «Н II». В 1895 году было заказано 300 бланков, за которые Картографическому заведению А. А. Ильина было уплачено 212 руб. Бланки изготавливались на бristolской бумаге в красках с использованием золота и серебра⁴⁴ (ил. 11).

О том, как в мирное время в столице проходили торжества в честь Дня георгиевских кавалеров, можно судить по празднику 1899 года. В параде принимало участие 1226 человек: 340 строевых и 740 отставных нижних чинов, 78 строевых и 68 отставных и запасных высших чинов, имевших знаки ордена, украшенное бриллиантами оружие или Знаки отличия Военного ордена. Отставные нижние чины были построены в Портретной галерее и Гербовом зале. В числе участников были не только награжденные Знаком отличия Военного ордена, но и нижние чины, имевшие медаль «За храбрость». К параду было вынесено 44 Георгиевских знамени и 11 Георгиевских штандартов. Наряду с Георгиевскими в торжестве принимали участие серебряные трубы. Командование всем парадом осуществлял князь Е. М. Романовский, герцог Лейхтенбергский. Незадолго до начала церемонии высочайшего выхода Николай II обошел строй в залах, поздравил его участников и вернулся в свои покои. В 12 часов началось торжественное шествие с георгиевскими кавалерами, по традиции следовавшими перед императором, который в этот день был в форме



Ил. 11. В. М. Васнецов. Меню обеда в Зимнем дворце 26 ноября 1895 года в день орденского праздника Св. Великомученика и Победоносца Георгия. 1895. Из альбома графа В. А. Адлерберга. Инв. № 311297. Государственный Эрмитаж

Лейб-Гвардии Преображенского полка, с цепью ордена Св. Андрея Первозванного и с александровской лентой.

Сразу после парада для нижних чинов был по традиции накрыт стол в нижних коридорах Зимнего дворца. В меню обеда были борщ, жареная курица, пироги с мясом и вареньем, из напитков – водка, пиво и мед. К столу спустились император с супругой и великие князья. Для них был накрыт стол с «пробной порцией». Первую чарку поднял Николай II за здоровье всех георгиевских кавалеров, затем генерал-фельдмаршал великий князь Михаил Николаевич огласил тост за здоровье императора и далее великие князья – за здоровье императрицы. Эти тосты были поддержаны «дружным громовым „ура“» под звуки гимна. После этого императорские особы обходили столы, приветствуя участников обеда. «Надо было видеть при этом восторг нижних чинов кавалеров, собравшихся отовсюду: тут были и бедные чернорабочие, и слуги из богатых домов, и нижние чины в старинных формах обмундирования, были и старики, участники покорения Кавказа и обороны Севастополя, много было раненых и увечных». Специально изготовленные к обеду украшенные изображением Знака отличия Военного ордена приборы участники трапезы могли забрать с собой в память об этом событии. Вечером того же дня для георгиевских кавалеров был дан спектакль в Александринском театре⁴⁵. Торжественный обед для высших чинов, сервированный на 280 кувертов, состоялся 28 ноября 1899 года в Николаевском зале Зимнего дворца. После трапезы гости перешли в Концертный зал, где император обходил приглашенных, беседуя с ними⁴⁶.

26 ноября 1899 и 1900 годов в Москве в городском Манеже состоялся церковный парад в присутствии генерал-губернатора и командующего войсками округа великого князя Сергея Александровича и его супруги великой княгини Елизаветы Федоровны. В этот же день отмечался также полковой праздник 3-го драгунского Сумского Его Королевского Высочества Наследного принца Датского полка. В манеже присутствовали кавалеры ордена Св. Георгия, высшие чины, удостоенные золотого оружия и Знаков отличия Военного ордена, из расквартированных в Москве войск, штабов, учреждений и управлений. Наряду со строевыми чинами в торжествах участвовали награжденные Знаком отличия Военного ордена дворцовые гренадеры, нижние чины из Измайловской Императора Николая I военной

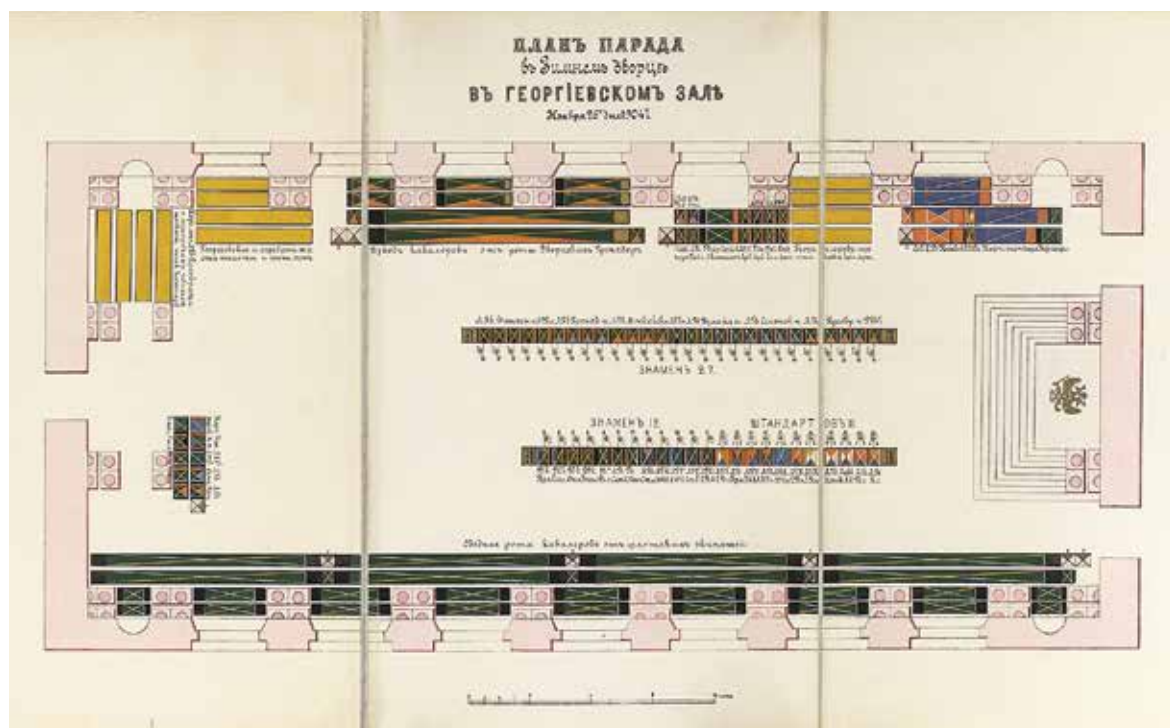
богадельни, запасные и отставные нижние чины, проживавшие в Москве. После парада в Кремлевских казармах для нижних чинов – участников мероприятий был накрыт стол. В 1900 году в 7 часов вечера в доме генерал-губернатора был организован обед для кавалеров ордена, лиц, имеющих золотое оружие, а также штаб- и обер-офицеров 3-го драгунского Сумского полка, находившихся на тот момент в Москве⁴⁷.

Торжества в высочайшем присутствии в 1900 году не проводились в связи с тем, что Николай II был болен. Тем не менее праздник для нижних чинов в Санкт-Петербурге состоялся. На вечернем спектакле присутствовали также штаб- и обер-офицеры, удостоенные знаков ордена или Знака отличия Военного ордена⁴⁸.

В 1902 году, как и позднее в 1911 и 1913 годах, 26 ноября император с семьей находился в Ливадии. В этой связи там проходил праздник в высочайшем присутствии, куда приглашались находившиеся в Ялте и окрестностях кавалеры ордена Св. Георгия и нижние чины, награжденные Знаком отличия Военного ордена, а также лица, удостоенные золотого оружия или медали «За храбрость» (с 1913 года – Георгиевским оружием или Георгиевской медалью). Император обходил построившийся на площадке перед Большим Ливадийским дворцом парад, после чего в церкви дворца происходил молебен. Затем для нижних чинов устраивался обед, к которому по традиции выходил Николай II. Для орденских кавалеров и награжденных Знаком отличия Военного ордена высших чинов в столовой Дворца сервировался завтрак, проходивший в высочайшем присутствии⁴⁹.

В годы Русской-японской войны в парадах 26 ноября принимало участие значительное число членов флотских экипажей. Так, в 1904 году была организована отдельная сводная рота из строевых и нестроевых кавалеров Знака отличия Военного ордена от флотских экипажей. К параду этого года было вынесено 39 Георгиевских знамен и 11 Георгиевских штандартов⁵⁰ (ил. 12).

События того дня: парадный строй, церемония выноса знамен и штандартов, высочайший выход, молебен – на долгие годы запечатлелись в памяти штабс-капитана А. И. Борщова, который как один из лучших учеников Первого кадетского корпуса был удостоен чести наблюдать за торжествами 1904 года с хор Георгиевского зала. «Редкостно красив был предварительный вынос знамен и штандартов под звуки Преображенского марша. <...> Затем последовал Высочайший выход –



Ил. 12. Неизвестный автор. План парада в Зимнем дворце в Георгиевском зале ноября 26-го дня 1904-го года. 1904. Инв. № 88803. Государственный Эрмитаж

это была уже чисто придворная церемония. Когда все чины Двора разместились по своим местам, посредине зала осталась одна фигура – командовавший парадом Великий Князь Владимир Александрович, красивый старик с седыми бакенбардами. После некоторого ожидания, из соседней залы раздалось постукивание жезлов церемониймейстеров (сигнал: внимание – приближается Монарх) и затем громкая команда Великого Князя „Ш-а-а-й на – к-р-а-ул!“ В дверях появился Государь под руку с Императрицей-Матерью Марией Федоровной. Великий Князь, держа шашку „под-высь“, подошел к нему, отсалютовал шашкой и подал сложенный лист бумаги со строевым рапортом. Шеренга знамен и штандартов склонилась в плавном салюте Верховному Вождю. Государь поздоровался с войсками и медленно обошел фронт, начиная с моряков. Затем, после команды „на молитву“ и „шапки долой“, начался молебен⁵¹.

Император Николай II оставил в своем дневнике следующую запись, датированную 26 ноября 1904 года: «Около 11¼ обошел войска и отставных. Георгиевская зала была более наполнена, чем в прежние года благодаря присутствию команд „Варяга“ и „Корейца“»⁵². Согласно плану рассадки

участников обеда в Иорданской галерее моряки заняли большую часть из 30 столов, накрытых на 874 человека⁵³.

В 1905 году торжества в честь Дня георгиевских кавалеров состоялись в Большом Царском дворце. Для доставки в Царское Село участников высочайшего выхода были организованы специальные поезда. Приглашенные съезжались к молебну к 11 часам. Георгиевские знамена и штандарты должны были быть установлены в Церковном зале. Здесь же, а также в ближайших к Церковной лестнице комнатах в строю под ружье были построены строевые нижние чины из числа награжденных Знаком отличия Военного ордена. После церемонии для них в Придворном манеже Царского Села был сервирован обед. Нижние чины из Санкт-Петербурга и окрестностей, которые не принимали участие в высочайшем выходе 1905 года, взамен обеда получили по 3 руб. серебром. Ставший традиционным спектакль в Александринском театре было решено назначить на утро 27 ноября. По окончании высочайшего выхода 26 ноября для кавалеров ордена и лиц, удостоенных золотого с бриллиантами оружия «За храбрость», в Большом зале был сервирован завтрак⁵⁴.

На празднике планировалось присутствие до 150 уволенных в запас военных, прибывающих с фронтов Русско-японской войны. Все они, кроме двух ратников государственного ополчения, были нижними чинами – добровольцами. Многие из них имели по два Знака отличия Военного ордена. Кроме этого, в 1905 году были подготовлены отдельные списки георгиевских кавалеров из нижних чинов, находившихся в лазаретах⁵⁵. О празднике 1905 года Николай II сделал в своем дневнике следующую запись: «В первый раз Георгиевский праздник происходил в здешнем дворце. Поехал туда до 11 час. и обошел внизу знамена и штандарты, а наверху части Георгиевских кавалеров, отставных и запасных – добровольцев. В церковь, к молебену, были принесены знамена. После отнеса их в зал у церкви были собраны все люди, участвующие в параде, там я пил [за их] здоровье»⁵⁶.

Во избежание проникновения нежелательных лиц в Царское Сельский дворец приглашенным на торжества выдавались билеты. Их образцы были предоставлены в Министерство Императорского двора. Билеты можно было получить в том ведомстве, к которому относились георгиевские кавалеры. От этих же ведомств назначались проверяющие у дворцовых подъездов. В последующие годы процедура выдачи и проверки билетов по поданным заранее спискам сохранялась. Меры предосторожности во многом были продиктованы внутривосточной ситуацией в Российской империи.

В 1908 и 1909 годах праздники георгиевских кавалеров не состоялись, поэтому всем нижним чинам, имевшим Знак отличия Военного ордена и проживавшим в столице и ее окрестностях, как и в 1905 году, было выдано по 3 руб. серебром⁵⁷.

В 1910 году состоялось последнее «полное» празднование Дня георгиевских кавалеров в Зимнем дворце, включавшее высочайший выход, парад, торжественный обед для высших чинов в Николаевском зале. При подготовке торжеств этого года были составлены списки высших чинов – более 450 человек и нижних чинов – более 3000 человек. В связи с большим количеством последних было решено ограничить число участвующих в параде. Таким образом, в строю в Георгиевском зале находилось более 500 человек, 43 Георгиевских знамени и 11 Георгиевских штандартов⁵⁸. Непокойное время вынудило принять дополнительные меры безопасности в отношении лиц, допускавшихся во дворец к празднику. По распоряжению санкт-петербургского градоначальника проводи-

лась проверка личностей нижних чинов, которым надлежало явиться 26 числа в Зимний дворец. Они собирались в Адмиралтействе, откуда направлялись к месту проведения парада. Все эти мероприятия проходили под особо пристальным вниманием полицейских чинов⁵⁹. Меры предосторожности были предприняты также в отношении офицерского состава. Наряду с установленным образцом билетами двух цветов: белого – на высочайший выход и молебен и голубого – на торжественный обед, они должны были получить особые удостоверения, подтверждавшие их право на участие в празднике⁶⁰.

Стол для нижних чинов и бесплатный спектакль после него были организованы в Народном доме Императора Николая II⁶¹. Такая традиция проведения праздника для нижних чинов существовала до 1916 года вне зависимости от места проведения высочайшего выхода. Как уже упоминалось ранее, в 1911 и 1913 годах торжества в высочайшем присутствии были в Ливадии. В Санкт-Петербурге для нижних чинов, которых собралось более 3000 человек, обед и гулянье были организованы в Народном доме. В 1912 году высочайший выход состоялся в Зимнем дворце, куда были приглашены высшие придворные чины и лица, имеющие приезд ко двору, кавалеры ордена и духовные особы, причисленные к этому ордену. Праздник для нижних чинов вновь был организован в Народном доме⁶².

Залы Народного дома, украшавшиеся георгиевскими лентами и белыми крестами, благодаря своим внушительным размерам позволяли вмещать всех лиц, удостоенных Знака отличия Военного ордена (с 1913 года – Георгиевский крест) и награжденных медалью «За храбрость» (с 1913 – Георгиевские медали), количество которых постоянно возрастало (особенно в годы Первой мировой войны). В ЦГАКФФД хранятся фотографии, на которых запечатлены отдельные моменты праздников в Народном доме за разные годы⁶³. В их программу включались молебен, обед и спектакль. Столы накрывались в залах и коридорах. На торжествах присутствовали члены императорской семьи и представители генералитета. В число приглашенных непременно включались проживавшие в богадельнях ветераны и находившиеся в лазаретах раненые. Поэтому в списках содержались указания на количество ходячих, сидячих и лежащих. Носилки с неспособными к передвижению сопровождали сестры милосердия и студенты-санитары. Среди приглашенных

на День георгиевских кавалеров были также женщины, прежде всего сестры милосердия, в том числе принимавшие участие в военных действиях. Так, на празднике 1914 года раненые заполнили половину партера и лож Большого театрального зала. На размещенных в переднем ряду носилках была награжденная медалью «За храбрость» «доброволица» Ольга Попова, получившая контузию и ранение. Во время праздника ей был поднесен букет цветов. Каждый из присутствовавших на обеде после богослужения получал порцию щей донских с мясом, пирог с капустой, тушеное мясо с макаронами, половину жареной курицы с огурцом, сладкий пирог и коробку сладостей. Из напитков были красное вино и мед. За обеденным столом присутствовало несколько молодых героев войны, которым было по 12–13 лет. Одного из них пришлось кормить «сестре», так как «он хотя и научился воевать, но обедать „в обществе“ еще не умеет!». Во время трапезы была зачитана поздравительная телеграмма от императора. Закончился обед «самым желанным: возможностью взять с собой память об этом „обеде у Царя“ весь прибор целиком». Во время следовавшего далее спектакля были показаны пьеса А. Ф. Писемского «Ветеран и новобранец», 3-й акт оперы А. Н. Верстовского «Аскольдова могила», музыкальные номера, живые картины и живая фотография. В антрактах подавали чай с пирогами, а в общем зале на открытой сцене выступали гимнасты, песенники, балалаечники, исполнители комической пантомимы и т. д.⁶⁴ В этот год торжеств в Зимнем дворце не было по причине отсутствия Николая II в Петрограде⁶⁵.

В следующие два года количество участников торжеств в Народном доме увеличивалось: в 1915 году обед был сервирован на 16 000 персон, хотя по предварительным спискам планировалось участие более 20 000 человек⁶⁶; в 1916 году на молебне присутствовало около 25 000 человек⁶⁷.

В 1915 году меню обеда было скромнее, чем в предыдущем. Гостям подавали тушеное мясо с брюквой, половину жареной курицы, сладкий пирог, виноградное вино и мед. После обеда в двух залах, Большом и Малом театральных, было дано два спектакля: акты из оперы С. А. Траилина «Тарас Бульба» и комедия А. Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь»⁶⁸.

Император 26 ноября 1915 года находился в Ставке в Могилеве. Согласно записи в его дневнике: «К 10 час. на площадке перед домом построились: офицеры – Георгиевские кавалеры по одному от корпуса и подпрапорщики по два от



Ил. 13. Георгиевский праздник – 26 ноября. Георгиевский кавалер, возвращающийся из Зимнего дворца. Воспроизводится по: Нива. 1895. № 47. С. 1125. Российская национальная библиотека

каждого корпуса, новый батальон для Ставки из Георг. кав. и из раненых, взводы от Свод. п. и Конвоя, жандармов и полиции. После молебна и церем. марша пошел к докладу. В 12 час. начался обед всем нижним чинам в здании окруж. суда, а в 12½ завтрак Георгиевск. кавалерам в городской думе. Приятно было видеть столько молодых героев вместе. В двух залах поместилось 170 чел. Поговорил с каждым»⁶⁹. На завтраке присутствовали георгиевские кавалеры, делегированные для принесения поздравления императору от разных воинских подразделений и прибывшие в Ставку из разных городов. После завтрака они были представлены Николаю II, который произвел их всех в следующий чин. В числе праздничных мероприятий в этот день были также кинематографический сеанс и ужин⁷⁰.

В 1916 году торжества в Народном доме посетили вернувшиеся накануне из Ставки Николай II с супругой и цесаревичем. И отец, и сын к этому времени имели георгиевские награды. В празднике приняли участие высокие особы, кавалеры орденов Св. Георгия и все находившиеся в столице генералы и штаб-офицеры,

имевшие «отличие ордена Св. Георгия». В их числе был старейший георгиевский кавалер – генерал Х. Х. Рооп, удостоенный ордена Св. Георгия 3-й степени в 1877 году за взятие штурмом крепости Карс. В трех залах Народного дома, нарядно украшенных по случаю праздника, был отслужен молебен. Традиционно следовавшего за ним обеда не состоялось. Он был заменен на подарки, выдававшиеся присутствующим. В каждый из них входили: два пирога, колбаса, хлебец, полбутылки красного вина и бутылка меда, платок с изображением государей Дома Романовых, нож, вилка, стакан и мешок белого полотна с изображением ордена Св. Георгия. Император, императрица и цесаревич обходили георгиевских кавалеров, в числе которых были раненые, и благодарили их за службу. Поднимались традиционные тосты за здоровье императора и георгиевских кавалеров⁷¹. На одном из санкт-петербургских нумизматических аукционов в 2017 году в качестве лота была выставлена фототипия со снимка В. К. Буллы, выполненная для журнала «Весь мир» № 30 за 1916 год. На ней запечатлен обход императорской четой и цесаревичем раненых воинов в Народном доме. Судя по карандашным пометам, фотография опублико-

вана не была⁷². Николай II оставил в своем дневнике следующую запись, датированную 26 ноября 1916 года: «В 10.20 отправились втроем с Алексеем в город, прямо в Народный дом. Во всех его помещениях было собрано до 20 000 чел. Георгиевских кавалеров. В трех местах было отслужено три молебна; мы находились внутри нового театра. Затем происходила раздача мешков с прибором и пищей каждому кавалеру. После здравниц прошли обратно всеми залами и уехали. Порядок был образцовый»⁷³.

Даже в революционном 1917 году в некоторых российских городах отмечался День георгиевских кавалеров. Запись о его праздновании в Тобольске оставил в своем дневнике находившийся там в ссылке Николай II: «Сегодня Георгиевский праздник. Для кавалеров город устроил обед и прочие увеселения в народном доме. Но в составе нашего караула от 2-го полка было несколько георг. кавал., кот. их товарищи не кавалеры не пожелали подменить, а заставили идти по наряду на службу – даже в такой день! Свобода!!!»⁷⁴.

Ни один из орденских праздников в Российской империи не был столь масштабным, не вовлекал в торжества такого количества людей,



Ил. 14. День св. Георгия в Государственном Эрмитаже. 9 декабря 2018 года. Фотография. Государственный Эрмитаж

как День георгиевских кавалеров. В нем принимали участие все, удостоенные каких-либо георгиевских наград: воинские чины от самых высших до самых низших, состоявшие на действительной службе и вышедшие в отставку, нестроевые чины и священнослужители. На празднике в высочайшем присутствии все, даже георгиевские кавалеры самого незнатного происхождения, могли быть удостоены внимания правящего монарха. Неудивительно, что нижние чины, имевшие георгиевские награды, нередко сами ходатайствовали о включении их в списки приглашенных. Высокая оценка властью, в том числе лично членами императорской фамилии, деяний этих разных по своему статусу и положению людей побуждала к совершению героических действий на благо Отечества. Значение и атмосфера этого праздника для нижних чинов тонко подметил автор заметки из журнала «Нива» 1895 года (ил. 13): «Старый инвалид, с бородой белой, как этот снег, который ему слепит глаза и заставляет их жмуриться, идет, опираясь на палку и ведя за руку внучку, из роскошного дворца в свою убогую каморку. Там, в этом величавом, недоступном для других, здании его накормили вкусным обедом и снабдили еще провизией „на дорогу“. Он имеет туда доступ, его „принимают“ там, потому что он проливал кровь за отчизну, потому что он был храбр, не боялся смерти, геройски жертвовал жизнью, – свидетельство тому два георгиевских креста на его старом офицерском пальто, полученном им в дар от своего товарища-командира, теперь, увы – уже тоже отставного или даже переселившегося на тот свет. А в этот же день вечером, сидя в своей убогой каморке, престарелый герой, с вновь, как в былые годы засветившимися глазами, рассказывает находящейся на его попечении внучке „дела давно минувших дней...“ немножко путая события и смешивая годы»⁷⁵. Торжества, объединявшие героев разных лет, также являлись важным элементом в воспитании молодого поколения военных.

Попытка возродить День ордена предпринималась адмиралом А. В. Колчаком в 1918 году. Однако на законодательном уровне праздник был восстановлен только в 2007 году⁷⁶. Теперь он носит название День Героев Отечества. В Государственном Эрмитаже с 1990-х годов существует традиция проведения торжественных мероприятий в День святого Георгия, 9 декабря, в Георгиевском зале: там, где в Императорской России собирались 26 ноября георгиевские кавалеры (ил. 14).

- ¹ Добровольская Л. И., Лукьянчикова А. М. Из истории праздника ордена Святого Георгия // «За службу и храбрость». К 250-летию Ордена Святого Георгия. СПб., 2019. С. 33–54.
- ² Добровольская Л. И., Лукьянчикова А. М. К истории организации праздников ордена Св. Георгия (по материалам РГИА) // Тезисы XX ВНК. М., 2019. С. 252, 253.
- ³ РГИА. Ф. 516.
- ⁴ Там же. Ф. 469, 476, 536; РГАВМФ. Ф. 417.
- ⁵ Полное собрание законов Российской империи. Собрание 1-е (1649–1825) : в 45 т. СПб., 1830. Т. 18. № 13387.
- ⁶ Полное собрание законов Российской империи. Собрание 2-е (12 декабря 1825 – 28 февраля 1881) : в 55 т. СПб., 1830–1884. Т. 8. № 6611; Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е (1 марта 1881 – 1913) : в 33 т. СПб., 1885–1916. Т. 33. № 1049.
- ⁷ Камер-фурьерский журнал (далее – КФЖ) 1769 года. [Б. м., б. г.]. С. 236–239.
- ⁸ КФЖ 1770 года. [Б. м., б. г.]. С. 353–357.
- ⁹ КФЖ 1775 года. СПб., 1878. С. 757–762; В память столетнего юбилея Императорского Военного ордена Святого Великомученика и Победоносца Георгия (1769–1869 г.) / сост. В. С. Степанов, Н. И. Григорович. СПб., 1869. Список кавалеров. С. 3, 9.
- ¹⁰ КФЖ 1778 года. СПб., 1882. С. 739, 740.
- ¹¹ Подробнее см.: Геральдика на русском фарфоре : каталог выставки из цикла «Поднесение к Рождеству». СПб., 2008. С. 210–215.
- ¹² КФЖ 1795 года. СПб., 1894. С. 913, 914.
- ¹³ Бартенев П. [И.] Оснадацатый век. Исторический сборник : в 3 кн. Кн. 3. М., 1869. С. 426.
- ¹⁴ КФЖ 1796 года. СПб., 1896. С. 831, 832.
- ¹⁵ КФЖ 1797 года. Октябрь – декабрь. СПб., 1897. С. 1270–1274.
- ¹⁶ КФЖ 1799 года. Июль – декабрь. СПб., 1898. С. 1843–1852.
- ¹⁷ КФЖ 1801 года. Июль – декабрь. СПб., 1901. С. 532.
- ¹⁸ Гаврилова Л. М. Военный Орден Святого Великомученика и Победоносца Георгия // Статут Военного ордена Святого Великомученика и Победоносца Георгия 1769 года. Из собрания Музеев Московского Кремля. М., 2019. С. 34, 35.
- ¹⁹ КФЖ 1802 года. Июль – декабрь. СПб., 1902. С. 820–825; КФЖ 1803 года. Июль – декабрь. СПб., 1903. С. 360–362; КФЖ 1804 года. Июль – декабрь. СПб., 1904. С. 389–394; КФЖ 1805 года. Июль – декабрь. СПб., 1904. С. 315–317; КФЖ 1806 года. Июль – декабрь. СПб., 1905. С. 351–354; КФЖ 1807 года. Июль – декабрь. СПб., 1906. С. 362–365.
- ²⁰ Светлов С. Ф. Петербургская жизнь в конце XIX столетия (в 1892 г.). СПб., 1998. С. 88.
- ²¹ КФЖ 1808 года. Июль – декабрь. СПб., 1907. С. 386–392.
- ²² КФЖ 1812 года. Июль – декабрь. СПб., 1911. С. 665–667.
- ²³ КФЖ 1814 года. Июль – декабрь. СПб., 1913. С. 598–602.
- ²⁴ КФЖ государыни императрицы Марии Федоровны 1817 года. Июль – декабрь. Пг., 1916. С. 424–426.
- ²⁵ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (внутр. оп. 120/2322). Д. 31. Л. 90.
- ²⁶ Там же. Д. 53. Л. 60.
- ²⁷ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 28/1618). Д. 161. Л. 615–617.
- ²⁸ Там же. Оп. 1 (внутр. оп. 52/2047). Д. 29; Там же. Д. 38.
- ²⁹ Там же. Ф. 818. Оп. 1. Д. 23. Л. 104 об. – 105; Там же. Ф. 469. Оп. 2. Д. 210. Л. 181.
- ³⁰ Там же. Л. 181–183.
- ³¹ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. М., 2000. С. 222.
- ³² Дневник П. А. Валуева, министра внутренних дел : в 2 т. Т. 1. М., 1961. С. 257.
- ³³ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (внутр. оп. 34/1625). Д. 48. Л. 431–443; История роты Дворцовых гренадер / сост. С. А. Гринёв. СПб., 1912. С. 95, 96; Воспоминания генерал-

фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина, 1868 – начало 1873. М., 2006. С. 213.

- ³⁴ РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (внутр. оп. 34/1625). Д. 56. Л. 373.
- ³⁵ Захарова И. М. Сцены Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. в акварелях художника Е. К. Макарова // Военно-исторический журнал. 2017. № 12. С. 61–67; Дневник Д. А. Милютина : в 4 т. Т. 2. М., 1949. С. 248.
- ³⁶ Дневник Д. А. Милютина. Т. 3. М., 1950. С. 105.
- ³⁷ Там же. С. 184.
- ³⁸ РГАВМФ. Ф. 417. Оп. 2. Д. 18. Л. 53 г.
- ³⁹ Там же. Л. 44–45 а, 52–53 д, 57 а – 57 б, 71 – 71 об., 86–87.
- ⁴⁰ РГИА. Ф. 536. Оп. 1. Д. 308. Л. 1–5, 8, 9, 11–14, 17–19, 26, 27, 44, 46, 50, 51–54; меню воспроизведено в каталоге: «За службу и храбрость». К 250-летию Ордена Святого Георгия. СПб., 2019. С. 45; РГИА. Ф. 536. Оп. 1. Д. 535. Л. 3, 30–31, 128, 134, 135.
- ⁴¹ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 931. Л. 1–16.
- ⁴² Там же. Д. 1303.
- ⁴³ Дневники императора Николая II. М., 1991 (далее – Дневники Николая II). С. 115.
- ⁴⁴ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 1995. Л. 1–3, 9, 12.
- ⁴⁵ Правительственный вестник. 1899. № 260. С. 2.
- ⁴⁶ Там же. № 262. С. 2.
- ⁴⁷ Там же. 1900. № 266. С. 3.
- ⁴⁸ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 1429. Л. 8.
- ⁴⁹ Правительственный вестник. 1902. № 257. С. 2; РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 1819. Л. 1, 51.
- ⁵⁰ РГАВМФ. Ф. 417. Оп. 2. Д. 748. Л. 56, 56 об.
- ⁵¹ Воспоминания о Первом кадетском корпусе Адриана Ивановича Борщова 25-й артиллерийской бригады капитана (окончание) // Военная быль. 1969. № 97. Май. С. 15.
- ⁵² Дневники Николая II. С. 240.
- ⁵³ РГАВМФ. Ф. 417. Оп. 2. Д. 748. Л. 76.
- ⁵⁴ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 1546. Л. 12, 13, 15–18.
- ⁵⁵ Там же. Л. 21, 107.
- ⁵⁶ Дневники Николая II. С. 290.
- ⁵⁷ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 339. Л. 7, 9; Там же. Д. 364. Л. 1.
- ⁵⁸ РГАВМФ. Ф. 417. Оп. 2. Д. 1316. Л. 113–115, 139.
- ⁵⁹ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 1706. Л. 132.
- ⁶⁰ Там же. Л. 152, 154; РГАВМФ. Ф. 417. Оп. 2. Д. 1316. Л. 68, 135.
- ⁶¹ Там же. Л. 139 об.
- ⁶² Георгиевский праздник // Вечернее время. 1911. № 1. С. 4; Георгиевский праздник // Там же. 1912. № 312. С. 2; Георгиевский праздник // Там же. 1913. № 621. С. 2.
- ⁶³ См., например: ЦГАКФФД. Инв. № Е-10224, Е-1857, Ж-111, Е-10230 и др.
- ⁶⁴ Праздник русских витязей (26/XI.19) // Русский инвалид. 1914. № 274. С. 1.
- ⁶⁵ Праздник храбрых // Вечернее время. 1914. № 950. С. 3.
- ⁶⁶ РГИА. Ф. 476. Оп. 1. Д. 1893; Весеньев И. Праздник храбрых // Вечернее время. 1915. № 1312 (далее – Весеньев 1915). С. 2.
- ⁶⁷ Георгиевский праздник // Вечернее время. 1916. № 1674. С. 3.
- ⁶⁸ Весеньев 1915. С. 2.
- ⁶⁹ Дневники Николая II. С. 560.
- ⁷⁰ Оношкович-Яцына Е. Принесение поздравления Государю Императору в Ставке в Могилеве // Военная быль. 1969. № 100. Ноябрь. С. 21.
- ⁷¹ Георгиевский праздник // Вечернее время. 1916. № 1674. С. 3.
- ⁷² АукционЪ.СПб. Петербургский нумизматический аукцион [Электронный ресурс]. № 399. Лот № 10385. URL: <http://mmgp.ru.auction.spb.ru/?lotID=863836> (дата обращения: 11.12.2023).
- ⁷³ Дневники Николая II. С. 613.
- ⁷⁴ Там же. С. 659.

⁷⁵ Георгиевский праздник – 26 ноября // Нива. 1895. № 47. С. 1127.

⁷⁶ Федеральный закон от 13.06.2023 № 238-ФЗ «О внесении изменения в статью 1.1 Федерального закона „О днях воинской славы и памятных датах России“».

Правило тинктур: о коллекциях, генеалогии и геральдике

Е. Ф. Королькова

Все в этом мире в конечном счете взаимосвязано невидимыми нитями – люди, события, вещи. Непредсказуемые повороты судьбы и причудливые стечения обстоятельств не всегда определяются лежащими на поверхности факторами и легко читаемыми причинно-следственными связями. Но внутренняя закономерность происходящего, сокрытая от нелюбознательного сознания, лишённого воображения, все же существует и так или иначе рано или поздно проявляется, открывая множество прелюбопытных тайн.

Сегодня геральдика – это особая дисциплина исторической науки, имеющая очень глубокие корни. Она зародилась в эпоху Средневековья на почве практической необходимости визуальной идентификации прежде всего воинской и родовой принадлежности рыцарства с его иерархической структурой и огромным значением кровных уз знати и генеалогии. Средневековое общество Западной Европы было строго регламентированным в социальном и духовном аспектах. Знатность, возведенная в культовый статус, требовала неременного обозначения, которое наследовалось, как и титулы и фамильные реликвии. Возникновение этой традиции обычно относят к XII веку, датируя появление геральдики временем между Первым и Вторым крестовыми походами. Эта точка зрения считается общепринятой, несмотря на существование прежде различных абсолютно мифологических версий происхождения геральдики (включая отнесение ее зарождения к древности и временам короля Артура), а также более аргументированных, но впоследствии тоже отвергнутых мнений о генетической связи геральдики с германо-скандинавской эмблематикой.

Устоявшиеся представления о возникновении геральдики как явления не вызывают сомнений, однако кто знает, куда могут завести поиски ее начальных основ и как глубоки их истоки... В свое время итальянский историк Франко Кардини высказал весьма оригинальную гипотезу об истоках европейского рыцарства, образно выразив свою мысль фразой «ветер степи шумит в древе европейского рыцарства»¹. Эта идея, конечно, не вполне доказанная и не вполне принятая историками, имеет право на существование, поскольку чрезвычайно много параллелей прослеживается между правилами и традициями западноевропейских рыцарей и организацией общества конных воинов-кочевников. Разумеется, никакой геральдики как таковой у всадников степей не было, но яркие цвета геометрических орнаментов деревянных резных и наборных щитов из алтайских курганов скифского времени (Первый Туэктинский курган) вызывают определенные ассоциации с геральдическими тинктурами² (ил. 1).

Для сарматской культуры характерным явлением были родовые тамги, имевшие вид разнообразных графических знаков, которые часто выступали как владельческие символы. Например, ими маркировали многие предметы и даже таврили скот. Было бы неверным соотносить их напрямую с геральдическими символами, но сама идея визуального родового знаканомадам была знакома.

Неожиданно и с мифологическими образами рыцарей Круглого стола эпохи раннего Средневековья оказывается связана сарматская тема. Многие современные исследователи находят очень близкие параллели в историях рыцарей Грааля и в нартском эпосе. Образы короля Артура,



Ил. 1. Деревянный щит из Первого Тузэтинского кургана. Воспроизводится по: Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М. ; Л., 1960. Табл. СХХVII

Ланселота и Персеваля демонстрируют очевидное сходство с Батразом, героем осетинского эпоса³. В генеалогии Персеваля, как и Ланселота, несколько раз повторяется имя Алан, которое напрямую увязывается с аланским проникновением на территорию Западной Европы в раннем Средневековье. Так, отца Персеваля звали Alain le Gros de la Vales⁴. В развитии некоторых сюжетных линий легенд о короле Артуре и его рыцарях прослеживается множество параллелей со сказаниями о нартах. Например, Персеваль, как и Галахад и Ланселот, впервые появившись в Камелоте, не умел ездить верхом, но очень быстро стал одним из лучших

всадников среди рыцарей Круглого стола. Точно так же в нартском эпосе рассказывается о Батразе, который, обучившись верховой езде, не расставался с конем. Все эти сюжетные переклички, скорее всего, носят неслучайный характер, и память об эпическом нартском герое Батразе скрывается под образами исторических персонажей времен аланской экспансии в Западную Европу, отразившись и в сказаниях о рыцарях Круглого стола⁵.

Еще не став наукой в полном смысле этого слова, геральдика уже была специфическим информационным полем и требовала специальных знаний. Она наполнена символикой и зашифро-

ванными смыслами, обладает своей внутренней логикой и отличается сложной, чрезвычайно регламентированной знаковой системой и специфической терминологией. Язык геральдических фигур, финифтей, металлов и мехов имеет разработанную структуру и понятен не каждому. Музыкой звучат забытые в иных сферах жизни архаические наименования геральдических цветов – червлень, зелень, лазурь, чернь, пурпур, – символизирующих храбрость и мужество, надежду, радость и изобилие, достоинство, силу и могущество, богатство, справедливость и великодушие. Финифтям соответствует и графическое выражение в виде различных штриховок и линейных комбинаций. Геральдический язык – это территория посвященных. Именно поэтому круг специалистов в этой области всегда был очень ограничен, а интерес к геральдике мог возникнуть только у людей особого склада, обладающих определенными качествами и склонностями. Геральдист должен не только иметь обширные исторические знания ученого, но и быть наделенным любознательностью коллекционера и влюбленностью романтика во все эти эмблемы и гербы, представляющие замысловатую символическую тайнопись прошедших веков и грозных событий.

Коллекции собираются людьми увлеченными и склонными к вдумчивой созерцательности, дотошной любознательности и разгадыванию исторических ребусов. Зачастую годы уходят на поиски тех или иных экземпляров, которые могут случайно попасться в антикварных лавках или на развалах старьевщиков, в собраниях других коллекционеров или в руках случайных людей, даже не подозревающих о ценности (совсем не материальной!) этих вещей и неспособных оценить их.

Но жизнь человеческая не бесконечна, и самое обидное то, что, когда коллекция уже сформировалась и превратилась в некий организм, ее подстерегает опасность быть развеянной и прекратить существование вслед за уходом коллекционера: потомки и наследники, увы, редко разделяют увлечения владельца и не всегда бережно относятся к делу его жизни. Примеров тому множество. Так, одна из самых уникальных коллекций сибирских древностей, собранная в конце XVII – начале XVIII века голландским ученым Николаасом Корнелизсоном Витсеном (1641–1717) и ставшая образцом для Петра I, возбудив его живой интерес к археологическим памятникам и художественным изделиям древних народов Сибири, после смерти Н. Витсена была продана

его наследниками на аукционе. С тех пор никаких сведений о судьбе вещей из этой коллекции найти не удалось, и само собрание, вероятно, навсегда утрачено. Не увенчались успехом даже усилия Петра I, предпринявшего попытку приобретения наследия Витсена для воссоединения его вещей с собственной царской коллекцией. То же самое происходит с сотнями коллекций, любовно собранных по крупицам, а потом вдруг осиротевших и не нашедших других надежных рук для продолжения их жизни и сохранения. Вещи, как и люди, имеют свою судьбу, счастливую или печальную.

Так случилось, что мой дед Николай Владимирович Корольков (1891–1942) был любителем-коллекционером и интересовался генеалогией и геральдикой. Будучи потомком двух обедневших дворянских родов, вписанных в VI родословную книгу, он собирал в архивах сведения по истории своих предков, среди которых переплелись ветви фамилий Корольковых и Засецких. Его рукой вычерчены схемы фамильного родства Засецких с XVI века.

Жизнь полна удивительных совпадений. Моя прабабка происходила из старинного рода Засецких и пребывала в убеждении, что род этот на ней угас и никаких других носителей этой фамилии быть не может. Но она, вероятно, ошибалась и однажды увидела на театральной афише фамилию своих предков...

Когда в 1973 году я поступила на работу в Эрмитаж лаборантом в Отдел истории первобытной культуры, как он тогда назывался, я встретила с Ириной Петровной Засецкой. Редкую, но так хорошо знакомую мне фамилию я никогда больше не видела. И. П. Засецкая, известный археолог, доктор исторических наук, отдала Эрмитажу 70 лет жизни и творчества. Долгие годы совместной работы она была и остается для меня учителем, другом и очень близким человеком. Однажды она рассказала мне любопытную историю. Ее отец Петр Иванович Засецкий (1899–1941), родом из Саратовской губернии, был талантливым тенором. Окончив Саратовскую консерваторию, он начал оперную карьеру и пел в разных театрах страны, включая Большой театр в Москве. С 1924 года его сценическая деятельность была связана с Ленинградом. До 1937 года он пел в Малом театре оперы и балета, имел звание заслуженного артиста. В 1937 году он уехал в Минск и работал в Минском театре оперы и балета, в 1938 году получив звание народного артиста Белорусской ССР. Ирина Петровна родилась в 1929 году, и, когда отец уехал



Ил. 2. Мундирные пуговицы из коллекции Н. В. Королькова



Ил. 3. Николай Владимирович Корольков. 1920-е

в Минск, была еще маленькой девочкой, а его трагическая гибель в 1941 году лишила дочку возможности узнать больше о нем и его жизни. Ее мама рассказывала ей об отце, в том числе и примечательный эпизод, связанный с появлением в 1924 году на афишах в Ленинграде его имени. Неожиданно увидев на афише фамилию Засецкий, его пригласила к себе некая пожилая дама с высокой прической и известной аристократической фамилией, которая не сохранилась в памяти то ли мамы, то ли самой Ирины Петровны. Дама поведала молодому артисту, что фамилия эта угасла и потому ее появление на афише вызвало у нее такой интерес. Эта история не имела продолжения, но, если учесть, что моя прабабушка, в первом браке Королькова, овдовев, вторично вышла замуж и носила фамилию Апраксина, а умерла она в Ленинграде в 1927 году, можно предположить с большой долей вероятности, что пожилой дамой была именно она. Действительно, все в этом мире взаимосвязано и переплетено непостижимыми нитями судьбы.

Дед мой покупал книги по геральдике и разные мелкие вещицы, которые в постреволюционное время оказались осколками рухнувшего прежнего мира с его социальной иерархией и ее обозначениями и разом потеряли всю свою фактическую, юридическую и материальную ценность. Родовые печати с дворянскими гербами больше ничего не могли удостоверить или скреплять, да

и их владельцы (если вообще были живы к тому времени), для которых эти печати некогда представляли предмет гордости, либо ушли в небытие, либо вынужденно расстались не только со своим социальным статусом, но и с самой идеей его подтверждать. Склонный к созерцательности и размышлениям человек, он стал коллекционировать эти эфемерные следы былой роскоши в виде личных печатей и мундирных пуговиц с гербами. Коллекция была не то чтобы большой, но из времен детства я помню с десяток печатей из разных материалов, с инициалами или с гербами, и множество металлических пуговиц от каких-то мундиров. Пуговицы были большие и маленькие и хранились в нескольких коробках (ил. 2).

Мой дед умер в марте 1942 года в блокаду, и я его знаю только по рассказам родственников и по фотографиям (ил. 3). Его интереса к геральдике никто не унаследовал, а собранная им коллекция естественным образом растаяла, отданная внукам в игру. Осиротев, маленькие вещицы вновь стали никому не нужными. Многочисленные переезды окончательно привели в исполнение приговор этим ничего не значащим для обычного человека и чуждым современной жизни в малогабаритных квартирах предметам, и они просто растворились во времени и пространстве, покинув старое жилище с высокими потолками, эркером и большими комнатами на Петроградской стороне возле Владимирского собора. Кажется, и сама



Ил. 4. Печать с гербом из коллекции Н. В. Королькова. Бронза



Ил. 5. Печать с гербом и инициалами из коллекции Н. В. Королькова. Яшма



Ил. 6. Печать с гербом из коллекции Н. В. Королькова. Горный хрусталь



душа моего деда, и следы его земной жизни остались где-то там, в покинутой старой квартире с эркером.

Но, к счастью, из всей его коллекции мое детское любопытство выбрало несколько предметов, чрезвычайно мне нравившихся, и это позволило продлить им жизнь, сберечь их до лучших времен. Возможно, старинные гербы на мундирных пуговицах, щиты и рыцарские доспехи на печатях (ил. 4) пробуждали во мне ассоциации с благородными и мужественными героями эпохи Крестовых походов из романов Вальтера Скотта. Сейчас мне кажется, что сохранением этих немногочисленных вещей из почти утраченной коллекции (ил. 5, 6) я продлеваю и память о моем деде, так как на земле уже не осталось людей, которые могли бы поддержать эту слабую тень человеческого существования. Эта коллекция, увлечение моего деда, оказалась тонкой ниточкой, связывающей прожитую им жизнь и его духовный мир с миром живых.

Моих познаний в азах геральдики не может хватить даже для попытки расшифровать символику этих гербов и тем более установить их законную фамильную принадлежность и статус владельцев. Кем они были, кому и чему служили в своих мундирах с блестящими металлическими пуговицами? Эти старинные пуговицы, как оказалось, не такие уж малозначимые предметы, и за ними просматривается множество персональных историй многих поколений различных

людей и фамилий, да и отечественная история вообще.

Остается уповать на то, что эти маленькие изящные вещи уцелели не напрасно и кто-нибудь, посвященный в тайны геральдики, сможет прочитывать этот мало кому доступный язык. Основной специфический закон геральдики, получивший название правила тинктур, в иносказательном смысле приобретает значение некоего предписания соблюдать традиции и передавать по наследству следующим поколениям знамя сохранения памяти и культуры в целом.

¹ Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства / вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой и Л. А. Котельниковой. М., 1987. С. 19.

² Руденко С. И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М. ; Л., 1960. Табл. CXXVII.

³ Littleton C. S., Malkor L. A. From Scythia to Camelot: A Radical Reassessment of the Legends of King Arthur, the Knights of the Round Table, and the Holy Grail. New York ; London, 2000. P. 133.

⁴ Ibid. P. 132.

⁵ Ibid. P. 281.

О поступлении в 1917 году коллекции русских монет И. И. Толстого в Эрмитаж

Е. В. Лепехина

Имя графа Ивана Ивановича Толстого (1858–1916) (ил. 1) вписано золотыми буквами в историю Минцкабинета Эрмитажа. Безвозмездно переданная его сыном – профессором Иваном Ивановичем Толстым (1880–1954), русская часть коллекции, насчитывавшая 15 208 монет и 5657 медалей, может считаться основой для многих разделов этой части эрмитажного нумизматического собрания. История поступления толстовской коллекции в музей – памятник сыновней преданности и патриотизма, начисто лишенных стяжательства, присущего многим коллекционерам прошлого и нынешнего времени.

И. И. Толстой, как и его брат Д. И. Толстой (1860–1941), увлеклись собирательством под влиянием Х. Х. Гиля (1837–1908), принятого в 1867 году в семью их гувернером (ил. 2). Еще до приезда в Россию он интересовался античной нумизматикой, а позже стал известным знатоком монет императорского периода, наставником великого князя Георгия Михайловича в его нумизматическом увлечении, а затем одним из деятельных участников издания Корпуса русских монет XVIII–XIX веков⁵. Вскоре Дмитрий охладел к нумизматике, а Иван, наоборот, ею всерьез увлекся.

В 1877 году была снята опека над братьями, учрежденная после смерти родителей – Ивана Матвеевича Толстого (1806–1867) и Елизаветы Васильевны (1826–1870). Иван и Дмитрий вступили в распоряжение доставшимся от родителей наследством, включавшим 918 тыс. рублей, ценные предметы на сумму 4572 руб. и поместье в Воронежской губернии⁶. В том же году И. И. Толстым были куплены у М. В. Юзефовича (1802–1889) 43 сребреника из Нежинского клада, найденного

в 1852 году⁷, что стало основополагающим приобретением для девятнадцатилетнего исследователя⁸. Начатое им изучение древнейших русских монет с привлечением экземпляров, находящихся в эрмитажном собрании и частных коллекциях, привело Толстого к ряду открытий. В 1882 году им была опубликована монография о древнейших русских монетах X–XI веков, дополненная им в 1893 году⁹ (ил. 3). Предложенная Толстым первичная классификация древнейших русских монет – златников и сребреников – не потеряла своего научного значения до настоящего времени, но вызвала острую полемику среди современников, в частности А. В. Орешникова, подробно освещенную в работах И. Г. Спасского и А. С. Мельниковой¹⁰ (ил. 4–10).

Направляемый и поддерживаемый Гилем, Толстой стал вскоре обладателем одной из самых замечательных частных коллекций русских монет Санкт-Петербурга¹¹. В результате в коллекции Толстого оказались русские монеты многих известных собраний, как, например, Э. К. Гуттен-Чапского (1828–1896), включавшего удельные монеты из коллекции князя С. В. Долгорукова (1820–1853), монеты коллекции И. И. Горнунга (1827–1905), графа Н. П. Шереметева (1751–1809)¹². Но одним из наиболее ценных приобретений явилась покупка в 1874 году знаменитого собрания Ф. Ф. Шуберта (1789–1865), вобравшего в себя редкости из многих московских, петербургских и зарубежных собраний: барона Х. В. Миниха (1688–1768), Я. Я. Рейхеля (1780–1856), В. Х. Дерфельдена (1735–1819), В. И. Карлгофа (1796–1841) и др.¹³ Предложенная наследниками к приобретению в Императорский Эрмитаж после смерти Шуберта



Ил. 1. Скульптурный портрет И. И. Толстого работы И. Я. Гинцбурга (1859–1939). Около 1894. Бронза. Инв. № ОН-Р-2-17727. Государственный Эрмитаж

коллекция не была куплена, так как конкуренцию ей составила не менее знаменитая коллекция К. Ф. Шролля (1795–1871), незадолго до этого приобретенная музеем¹⁴. В Научной библиотеке Эрмитажа хранится принадлежавший Толстому экземпляр каталога шубертовской коллекции, испещренный пометками Гиля о подлинности, степени редкости и стоимости монет¹⁵. Гиль оставался в семье Толстых до своего отъезда в начале XX века в Германию, где и скончался¹⁶. В своих зарубежных поездках братья всегда навещали Гиля, а после его смерти стали сонаследниками

его нумизматической коллекции¹⁷. Толстым был заказан медальон, помещенный на надгробии Гиля¹⁸.

Научные интересы Толстого, как известно, лежали в области допетровской нумизматики¹⁹ (ил. 11, 12). В 1909 году, вскоре после смерти увлеченного императорским периодом Гиля, он продал дублиеты медных монет²⁰ через фирму Бориса Копылова²¹. В 1912 году с предложением купить всю русскую часть коллекции к Толстому обратился московский коллекционер П. В. Зубов (1862–1921)²². В 1913 году на аукционе фирмы Адольфа Хесса во



Ил. 2. А. Ф. Васютинский (1858–1935). Медаль в честь 25-летия нумизматической деятельности Х. Х. Гиля. 1894. Золото. Диаметр 57 мм. Инв. № ОН-М-Аз-915. Государственный Эрмитаж

Франкфурте-на-Майне Толстой распродал практически все монеты XIX века²³, в том числе не пожалел и знаменитый шубертовский экземпляр Константиновского рубля²⁴. Но это не помешало Толстому после смерти Гиля продолжить его часть работы над изданием петровского тома Корпуса русских монет, а также работу над корректурами других находившихся в работе томов: «...Мы с Ильиным и Деммени просидели до 12 ½ час. за работой над монетами Петра Великого для издания Георгия Михайловича. Таким образом, я в этом триумвирате с сегодняшнего дня заменил покойного Х. Х. Гиля»²⁵ (ил. 13).

У внучки И. И. Толстого – Людмилы Ивановны Толстой (1922–2006) в семейном архиве сохранилась опись его нумизматической коллекции, ксерокопию которой она любезно передала в Эрмитаж. Рукопись без заглавия на 40 листах in folio датирована февралем 1905 года, то есть незадолго до продажи части коллекции на аукционе Хесса. Русские монеты и медали описаны на первых 38 листах. Самые поздние экземпляры – серия монет 1904 года и медали работы медальера А. В. Васютинского на 200-летие основания Санкт-Петербурга и сооружение Троицкого моста, датированные 1903 годом. В конце рукописи подведен итог: «Всех экземпляров Русской коллекции 30 077, оцененных в 191 176 рублей» (Л. 38). В конце рукописи на двух листах имеется опись византийской части коллекции, включающей 1720 экз., а также раздел varia и южно-славянские монеты (Л. 39, 40). Византийские монеты привлекли внимание Толстого при изучении древнейших рус-

ских монет X–XI веков и поисков их прототипов среди византийских монет, однако вплотную он начал заниматься ими в 1910-х годах.

Написанная мелким почерком опись русских монет и медалей Толстого делится на несколько разделов:

Русские монеты от Петра I (с 1700) до Николая II (по 1904); монеты территориальных и специальных выпусков, для заграничных платежей, а также новоделы и подделки. Всего 15 370 экз., оцененных в 98 831 руб. (Л. 1–22).

Русские медали, включая россику, а также раздел «Varia» (разнообразный российский и зарубежный материал, включавший пуговицы, счетные жетоны, знаки и значки, угольные печатки, экзагии, печати, эмблемы и др.). Всего 5657 экз., оцененных в 28 045 руб. (Л. 23–30).

Монеты допетровского периода. Всего 9050 экз., оцененных в 64 300 руб. (Л. 31–38).

Нужно иметь в виду, что кроме русских монет в систематическую коллекцию вошли имеющие отношение к русскому денежному обращению византийские, западноевропейские и восточные монеты, печати, а также китайские ямбы. Опись, в основном, содержит достаточно четкие характеристики монет (без метрологических данных), включая имеющиеся датировки, номиналы, указания на монетные дворы, инициалы минцмейстеров, при необходимости – детали изображений, легенд и гурты. Указано количество экземпляров различных типов и вариантов. Каждому экземпляру соответствует указание оценки в рублях и копейках.



Ил. 3. Толстой И. И. Древнейшие русские монеты Великого княжества Киевского. СПб., 1882. Титульный лист. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 4. Древняя Русь. Великое княжество Киевское. Владимир Святославич (980–1015). Златник. Киев. 988. Из Кинбурнского клада 1863 г. Золото. Диаметр 20 мм. Инв. № ОН-Р-Аз-18. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 5. Владимир Святославич. Сребреник I типа. Киев. 988. Из Киевского клада 1876 г. Серебро. Диаметр 26 мм. Инв. № ОН-Р-1-14. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 6. Владимир Святославич. Сребреник II типа. Киев. 1012–1015. Из Нежинского клада 1852 г. Серебро. Диаметр 26 мм. Инв. № ОН-Р-1-18. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 7. Владимир Святославич. Сребреник III типа. Киев. 1012–1015. Из Нежинского клада 1852 г. Серебро. Диаметр 28 мм. Инв. № ОН-Р-1-60. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 8. Владимир Святославич. Сребреник IV типа. Киев. 1012–1015. Из Нежинского клада 1852 г. Серебро. Диаметр 28,5 мм. Инв. № ОН-Р-1-101. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 9. Древняя Русь. Великое княжество Киевское. Святополк-Петр Ярополчич (Окаянный). Сребреник. 1016–1018. Из Нежинского клада 1852 г. Серебро. Диаметр 27 мм. Инв. № ОН-Р-1-107. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 10. Древняя Русь. Ярослав Владимирович Мудрый (1016–1054). Сребреник с изображением христианского патрона Ярослава – Св. Георгия. Новгород. Ок. 1015. Серебро. Диаметр 26 мм. Инв. № ОН-Р-1-138. Из собрания С. Г. Строганова. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 11. Великий Новгород. Денга республиканского периода. Чекан до 1478 г. Диаметр 18 мм. Инв. № ОН-Р-1-12663. Из собрания И. И. Толстого. Государственный Эрмитаж



Ил. 12. Псков (1425–1510). Денга. Серебро. Инв. № ОН-Р-1-8106. Из собрания И. И. Толстого. Государственный Эрмитаж

Общее количество всего нумизматического собрания Толстого в феврале 1905 года составляло 32 083 экз., оцененных владельцем в 208 938 руб.

Осенью 1915 года уже тяжело больной Толстой в сопровождении детей – Ивана и Людмилы (1892–1948) находился на лечении в подмосковном санатории доктора Хрущева. В 1916 году Толстой, разбитый параличом, жил в крымском имении великого князя Георгия Михайловича в Хараксе, где скончался 11 мая 2016 года²⁶. После его смерти русская часть нумизматической коллекции отошла к сыну – И. И. Толстому-младшему, авизантийское собрание – дочери Л. И. Толстой²⁷.

В 1917 году на Западном фронте сложилась тревожная обстановка. 28 августа 1917 года И. И. Толстой-младший обратился к директору бывшего Императорского Эрмитажа (родному дяде) графу Д. И. Толстому со следующей просьбой: «После смерти отца моего, графа Ивана Ивановича Толстого, я унаследовал собранную покойным коллекцию русских монет. Полнота ее и редкость, подчас исключительная, некоторых входящих в ее состав экземпляров придает кол-

лекции, по отзывам знатоков, большую научную ценность. Именно это обстоятельство приводит меня к твердому убеждению, что собрание, коего я являюсь сейчас обладателем, должно составлять собственность государственного музея.

Решаюсь поэтому предложить коллекцию русских монет, собранную покойным отцом моим, государственному музею бывшего Императорского Эрмитажа²⁸. Решаюсь также обратиться в Ваше лице к государственной и ученой администрации Эрмитажа еще со следующего рода просьбой: в уважение к памяти покойного собирателя, мне бы хотелось, чтобы коллекция отца хранилась впоследствии в Эрмитаже особо, как самостоятельная часть нумизматического собрания государственного музея, нося наименование „Собрание русских монет графа Ивана Ивановича Толстого“. Желательно не разъединять коллекции, а равно и не пополнять ее новыми приобретениями, если только последнее условие не встретит ныне же или в отдаленном или ближайшем будущем принципиальных возражений со стороны ученых хранителей музея.

Не желая обременять государственный научный музей просьбой выплатить мне **фактическую** стоимость коллекции, но вместе с тем стремясь реализовать некоторую часть ее денежной стоимости, испрашиваю за предлагаемую Музею Эрмитажа коллекцию 50.000 рублей (пятьдесят тысяч рублей), каковую сумму прошу передать, как неприкосновенный капитал, Лечебнице „Самопомощь“, с тем, чтобы проценты с этого капитала поступали на оказание медицинской и санаторной помощи детям рабочих, входящих в организацию упомянутой Лечебницы, учрежденной Больничными Кассами при заводах „Дюфлон и К°“, „Н. К. Гейслер и К°“, „Вулкан“ и „И. А. Семенова“, и помещающейся в настоящее время по Геслеровскому пер. в доме № 15а.

Считаю долгом своим добавить, что я не прошу о немедленной выплате денег за приобретаемую Эрмитажем, в случае его на то согласия, коллекцию, будучи прежде всего озабочен тем, чтобы ценная коллекция моего отца поступила, если не встретится против этого со стороны Эрмитажа препятствий, в собрание Эрмитажа немедленно, в охранение ее от возможной гибели в урагане событий, угрожающих Петрограду в связи с прорывом на Рижском фронте. Упомянутые мною 50.000 рублей, как уплата за приобретенную коллекцию, могли бы быть в таком случае переведены Эрмитажем Лечебнице



Ил. 13. И. Я. Гинцбург (1859–1939). Миниатюрная медаль от Российского общества нумизматов в честь 30-летия нумизматической деятельности графа И. И. Толстого. 1912. Медь. Диаметр 26 мм. Инв. № РМ-8727. Государственный Эрмитаж



„Самопомощь“ в ближайшем будущем, приблизительный срок которого я всецело предоставляю установить самой администрации Эрмитажа. Гр. Ив. Толстой»²⁹.

Уже на следующий день, 29 августа 1917 года Д. И. Толстой доложил о предложении Ивана Ивановича пожертвовать в Эрмитаж коллекцию русских монет товарищу комиссару Временного правительства над бывшим Министерством Двора Ф. А. Головину³⁰, подчеркнув, что коллекция «по своей полноте и подчас исключительной редкости некоторых входящих в ее состав экземпляров, по отзывам знатоков, представляет огромную научную ценность и ее гибель в современных условиях была бы совершенно незаменимой для науки»³¹. Причем Д. И. Толстой уточнил, что наследник не настаивает на выплате полной стоимости (равной приблизительно 300 000–400 000 руб.), с передачей ее как неприкосновенного капитала лечебнице «Самопомощь»³². Далее из доношения следует, что еще 28 августа, в день получения письма И. И. Толстого-младшего, его предложение было в спешном порядке доложено Особому совещанию по эвакуации на заседании в Зимнем Дворце: «Согласно отзывам ученых специалистов, признавших, что гибель собрания гр. И. И. Толстого, имеющего, по мнению профессора [М. В.] Фармаковского, не только национальное, но и мировое значение, явилась бы совершенно незаменимою научною утратой, – Совещание, вне зависимости от разрешения вопроса о принятии коллекции в Эрмитаж, высказалось за крайнюю желательность ее спасения вместе

с собраниями Эрмитажа»³³. Далее Д. И. Толстой ходатайствовал о принятии дара И. И. Толстого в Эрмитаж на предлагаемых условиях, тем более что уплата 50 000 руб., как он подчеркивал, «не являясь отнюдь коммерческой сделкой, носит исключительно благотворительный характер»³⁴. Причем в случае согласия принять коллекцию на хранение в Эрмитаж упаковка и доставка были бы осуществлены самим жертвователем.

7 сентября 1917 года Ф. А. Головин распорядился «принять на хранение в Эрмитаж коллекцию русских монет графа И. И. Толстого, присовокупляя, что я, в согласии с заключением Совета по делам Искусств, предполагаю войти с представлением к Временному Правительству об отпуске 50.000 руб. для образования, в соответствии с желанием дарителя, неприкосновенного капитала лечебницы „Самопомощь“»³⁵³⁶.

В Эрмитаж распоряжение поступило 11 сентября, и в тот же день Дмитрий Иванович просил Ивана Ивановича «озаботиться упаковкою и доставлением в Эрмитаж жертвуемой Вами коллекции русских монет, собранной Вашим покойным отцом»³⁷.

К 27 сентября 1917 года коллекция была готова к перевозке. Служителю Эрмитажа Грюнвальдту³⁸ было поручено принять ящики с монетами и восемь шкафов. На следующий день девятнадцать ящиков с русскими монетами и медалями, опечатанные И. И. Толстым-младшим, и восемь монетных шкафов (ил. 14–17, 19) были перевезены в Эрмитаж и приняты старшим хранителем Монетного отделения А. К. Марковым



Ил. 14. Россия. Дмитрий Иванович, Лжедмитрий I. Серебряная медаль. Новодел конца XVIII – начала XIX в. Серебро. Диаметр 45 мм. Инв. № ОН-Р-2-14249. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 15. Россия. Алексей Михайлович (1645–1676). Жалованный золотой в 3 угорских. Золото. Диаметр 30 мм. Инв. № ОН-Р-Аз-86. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 16. Россия. Алексей Михайлович. «Ефимок с признаком» 1655 г. Надчеканка копеечным штемпелем и годовым клеймом на талере. Верхняя Саксония. Мансфельд, графство. Петр Эрнест I, Бруно I, Гебгардт VIII и Иоанн Георг IV (1582–1595). 1591 г. Серебро. Диаметр 43 мм. Инв. № ОН-Р-1-15223. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 17. Россия. Петр Алексеевич. Бородовой знак 1705 г. Медь. Диаметр 23,5 мм. Инв. № ОН-Р-2-17660. Из собрания И. И. Толстого. *Государственный Эрмитаж*

(1858–1920)³⁹. Последний, 20-й ящик был доставлен немного позже, о чем Марков отчитался Д. И. Толстому 3 октября⁴⁰.

О том, что принятая коллекция будет эвакуирована вместе с другими вещами Эрмитажа в ближайшую очередь, Д. И. Толстой сообщил Ф. А. Головину 2 октября. Тогда же он обратился с просьбой «выразить гр. И. И. Толстому, от лица Временного Правительства, благодарность за столь ценное пожертвование, обогатившее Эрмитажную сокровищницу редчайшими экземплярами русских монет и медалей, во многих частях до сих пор не представленных в нумизматической коллекции музея»⁴¹.

Собрание Толстого вместе с другими коллекциями музея было эвакуировано в Москву, откуда

вновь вернулось в Эрмитаж в ноябре 1920 года. Наступило время заняться размещением его в Эрмитаже. Летом 1921 года тогдашний заведующий Отделом нумизматики и глиптики, хранитель Русского отделения А. А. Ильин (1857/58–1942) (ил. 18) через нового директора Государственного Эрмитажа – С. Н. Тройницкого (1882–1948) обратился к И. И. Толстому-младшему с просьбой дать разрешение на включение монет в систематическую коллекцию русских монет Эрмитажа, чем «была бы удовлетворена **систематизация**, которую так строго проводил в своем собрании Ваш покойный отец».

«Для того же, чтобы имя гр. И. И. Толстого было всегда на памяти лиц, интересующихся нумизматикой, все его монеты в собрании Эрмитажа

должны иметь ярлык определенного цвета, отличного от основного собрания Эрмитажа.

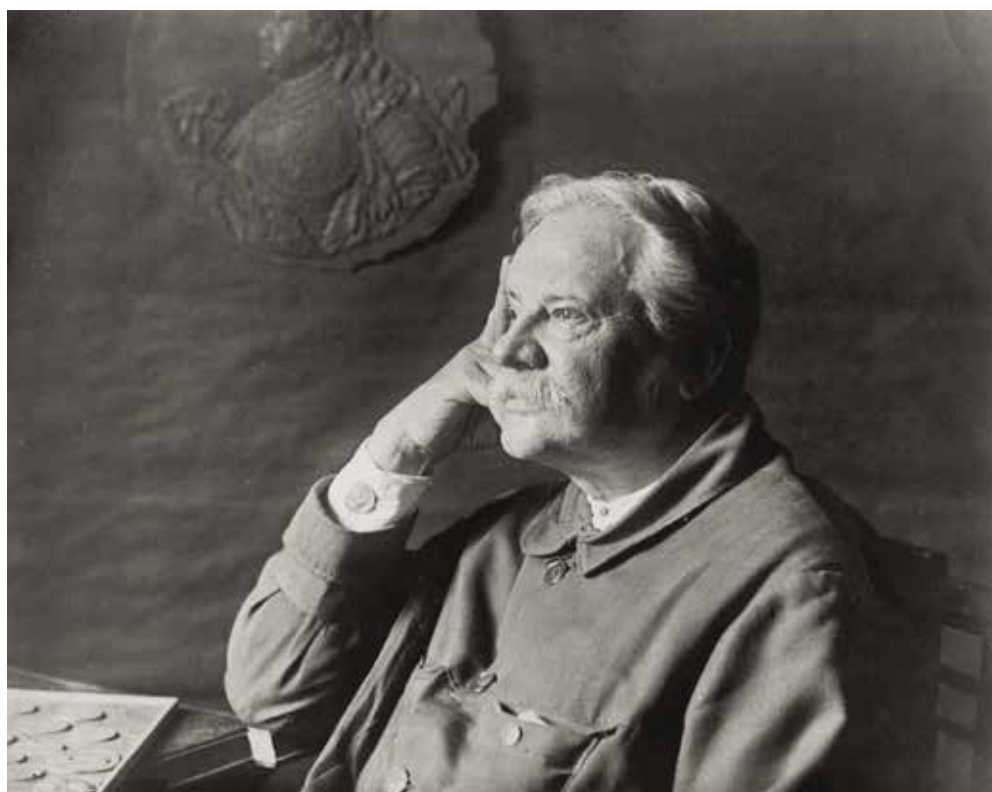
Собрание медалей покойного графа будет храниться отдельно, в порядке **хронологическом** для событий и алфавитном для медалей частных лиц, в каком оно хранилось у Вашего отца».

Оказалось невыполнимым и другое условие жертвователя: передача 50 000 руб. как неприкосновенного капитала лечебнице «Самопомощь», чему помешали последовавшие исторические события, в связи с которыми «не только лечебница „Самопомощь“ была упразднена, но и заводы, которые в ней принимали участие, уже не существуют, а ныне и сама сумма не имеет былого значения. Поэтому мы просим и на этом условии не настаивать»⁴².

Ответ И. И. Толстого-младшего последовал в тот же день. Он выразил согласие с точкой зрения Ильина не нарушать единообразной научной систематизации монет Эрмитажа, при условии пометки включенных в собрание монет ярлыками особого цвета и надписью на ярлыке, упоминающей имя отца.

Отвечая на вопрос о создании неприкосновенного капитала лечебницы «Самопомощь» в 50 000 руб., Толстой написал: «...от проекта создания подобного капитала, и вряд ли в настоящее время вообще осуществимого, и потерявшего к тому же свой былой, как я вижу, смысл, я ныне отказываюсь».

За Ваше любезное письмо и обращение ко мне по поводу предложенных вами изменений



Ил. 18. А. А. Ильин. 1930-е. *Государственный Эрмитаж*

в порядке хранения Эрмитажем нумизматического собрания, принадлежавшего моему покойному отцу, приношу Вам, а в Вашем лице и ученой коллегии Эрмитажа выражение чувств моей глубочайшей сердечной признательности»⁴³.

Получив согласие наследника, Ильин, лично знавший и с пиететом относившийся к собирателю коллекции, включил в систематическое собрание только самое необходимое: недостающие в собрании или лучшей сохранности экземпляры. Монеты по сей день хранятся в коробочках на особых ярлыках синего цвета в шкафах, принадлежавших их бывшему владельцу. Остальные монеты хранятся единым комплексом. С указанием на происхождение «из коллекции И. И. Толстого» все монеты были занесены в каталоги-инвентари Отдела нумизматики и глиптики (как до 1930 года назывался Отдел нумизматики) Эрмитажа.

По воспоминаниям И. Г. Спасского (1904–1990), И. И. Толстой-младший (специалист по античной истории и литературе) (ил. 20) до конца жизни сохранял интерес к русскому собранию Эрмитажа и иногда навещал его⁴⁴.

Неспокойная обстановка, сложившаяся в Петрограде, вынудила Л. И. и И. И. Толстых

в 1918 году продать в Эрмитаж более полутора тысяч византийских монет⁴⁵. Другая часть отцовской коллекции была ими в 1919 году передана временно на хранение в Художественный отдел Русского музея и, в конечном итоге, поступила в Эрмитаж в 1931 году⁴⁶. В составе этой передачи в Эрмитаж поступили античные и восточные монеты, западноевропейские монеты и медали⁴⁷. В 1930 и 1933 годах И. И. Толстым были проданы в Эрмитаж остатки небольшой восточной коллекции⁴⁸.

В 1918 году в Эрмитаж поступила и подборка книг по нумизматике, принадлежавших И. И. Толстому⁴⁹. По воспоминаниям Спасского, библиотека была передана в университет Минска и, вероятно, погибла в годы Великой Отечественной войны. В. Н. Рябцевич, искавший следы ее пребывания в Минске по просьбе Спасского, ничего не нашел⁵⁰. В 1921 году И. И. Толстой-младший передал музею в дар бронзовую статуэтку (см. ил. 1), изображающую сидящего на кресле отца, работы И. Я. Гинзбурга (1859–1939)⁵¹.

Монеты и медали из коллекции И. И. Толстого неоднократно экспонировались на различных постоянных и временных выставках Эрмитажа.



Ил. 19. Монетный шкаф. Один из восьми монетных шкафов, принадлежавших И. И. Толстому и переданных его наследниками Эрмитажу в 1917 г. Дерево, фанеровка дубом, бронза. *Государственный Эрмитаж*



Ил. 20. И. И. Толстой-младший (1880–1954).
Государственный Эрмитаж

В 1998 году к 140-летию со дня его рождения, как дань глубокого уважения талантливому ученому и замечательному человеку в Эрмитаже была организована временная выставка «Нумизматическая коллекция И. И. Толстого (1858–1916) в собрании Эрмитажа», позволившая показать большинство раритетов его коллекции и проиллюстрировать его научную деятельность⁵². А в 2008 году Государственным Эрмитажем при участии Санкт-Петербургского института истории РАН, Института археологии РАН, Фонда имени Д. С. Лихачева были организованы Чтения, посвященные 150-летию со дня рождения И. И. Толстого.

- ¹ Сухорукова А. С. Иван Иванович Толстой (1858–1916) – министр, общественный деятель, нумизмат // Из глубины времен. 1997. № 9. С. 46–58.
- ² Спасский И. Г. Нумизматика в Эрмитаже. Очерк истории Минцкабинета – Отдела нумизматики // НиЭ. М., 1970. [Т.] 8. С. 197–200.
- ³ Дмитрий Иванович Толстой – последний директор Императорского Эрмитажа (с 1 декабря 1909 – по сентябрь 1918 г.). См.: [Маришкина В. Ф.] Толстой Дмитрий Иванович 30.05.1860 – 5.3.1941 // Сотрудники императорского Эрмитажа 1852–1917. Биобиблиографический справочник. СПб., 2004. С. 144–146.
- ⁴ Толстая Л. И., Ананьич Б. В. Граф И. И. Толстой и его дневник // Толстой И. И. Дневник 1906–1916. СПб., 1997. С. VII.
- ⁵ Орешников А. В. Х. Х. Гиль (Некролог) // НС. 1911. Т. I. С. 621–624; Спасский И. Г. К истории создания корпуса русских монет XVIII и XIX вв. // ВИД. 1989. [Т.] 20. С. 31–33; Калинин В. А. Юбилейный адрес, поднесенный Х. Х. Гилю его почитателями из разных городов Российской империи, в том числе от нумизматов Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Екатеринбургa и городов Крыма // Августейший нумизмат. Великий князь Георгий Михайлович. Судьба и наследие. Каталог выставки Музея Международного нумизматического клуба, 1 октября 2019 – 31 марта 2020 г. М., 2019 С. 85–89.
- ⁶ Сухорукова А. С. Иван Иванович Толстой (1858–1916) – министр, общественный деятель, нумизмат // Из глубины времен. 1997. № 9. С. 52.
- ⁷ Спасский И. Г. Накануне тысячелетия монетной чеканки Древней Руси // Русское золото. Сборник избранных статей. СПб., 2013. С. 71–81.
- ⁸ АГЭ Ф. 24. Оп. 1, № 23. Л. 1. Марков А. А. Начало очерка и подготовительные материалы к нему. Рукописный автограф. «Граф Иван Иванович Толстой. Очерк его нумизматической деятельности. Время, в которое гр. И. И. начал разработку избранной им специальности – русской нумизматики, был 1882 [так!] – самое начало 80-х годов прошлого столетия, было временем полного затишья в занятиях русской нумизматикой. Корифеи ее в это время частью перемерли, как Шодуар, Сонцов, Сахаров, частью прекратили свою научную деятельность как гр. Гуттен-Чапский, Куник, Прозоровский...».
- ⁹ Толстой И. И. Древнейшие русские монеты великого княжества киевского. Нумизматический опыт. СПб., 1882; Толстой И. И. О древнейших русских монетах X–XI в. // ЗРАО. Новая серия. СПб., 1983. Т. 6. С. 310–368.
- ¹⁰ Спасский И. Г. Историографический обзор изучения древнейших монет России // Русское золото. Сборник избранных статей. СПб., 2013. С. 121–123; Из письма А. В. Орешникова к А. А. Ильину от 9 мая 1923 г.: «...Много остается неразрешенных вопросов в этом интересном отделе русской нумизматики! Конечно, со временем многое будет разъяснено, если только за разрешение вопросов будут браться люди науки, а не любители-дилетанты. На очереди стоит критика текстов русских нумизматических трудов, и в первую голову я поставил бы труд И. И. Толстого о киевских монетах; на мой взгляд, это сплошное недоразумение; единственное достоинство этого фолианта – прекрасные таблицы. Думаю, что за такой стиль меня сочтут еретиком в нумизматике, но я пишу убежденно. Думаю, что мое скептическое отношение Вы заметили в моей заметке о задачах в древнейшей русск[ой]. нумизматике. Также отрицательно я отношусь и к его трудам по русск[им]. монетам Донского и его сына. Толстого я уважал, как честного человека, но в вопросе нумизматики он мне всегда казался esprit maltourné» (Рукописный фонд ОН ГЭ).

- ¹¹ Толстой И. И. Как я стал нумизматом // Аргус. СПб., 1913. № 10. С. 86; Жебелев С. А. Граф Иван Иванович Толстой: 1858–1916. СПб., 1916; Bauer N. Graf Ivan Tolstoj // Zeitschrift für Numismatik. 1926. Bd 36. S. 158–160; [Толстая Л. И.] К 100-летию научно-нумизматической деятельности И. И. Толстого // Труды ГИМ. М., 1986. С. 172; Гурулева В. В. И. И. Толстой и византийская нумизматика // ВИД. Л., 1991. XXIII. С. 261–277; Орешников А. В. Воспоминания нумизмата о гр[афе] И. И. Толстом // Нумизматика. 2006. С. 50–52 (Подготовка текста и комментарии П. Г. Гайдукова); Гайдуков П. Г. К 150-летию со дня рождения Ивана Ивановича Толстого // Российская археология. 2008. № 4. С. 159–166.
- ¹² Спасский И. Г. Нумизматика в Эрмитаже. Очерк истории Минцкабинета – Отдела нумизматики // Нумизматика и эпиграфика. М., 1970. [Т.] 8. С. 197–200.
- ¹³ Спасский И. Г. Там же. С. 185, 186.
- ¹⁴ Лепехина Е. В. К истории приобретения Эрмитажем коллекции К. Ф. Шролля // Нумизматический сборник 2003. Памяти А. А. Быкова (1896–1977). СПб., 2003. С. 177–186.
- ¹⁵ Monnaies et médailles russes, d'après l'état donné par le cabinet du general d'infanterie T. F. de Schubert a Saint-Petersbourg. Première partie. Monnaies. Leipzig, 1858. НБ ГЭ. Инв. № 148430.
- ¹⁶ Толстой И. И. Дневник 1906–1916. СПб., 1997. С. 208. 14 сентября 1908 г. «...Всех нас ужасно поразило и опечалило, хотя мы и знали, боясь именно возможности внезапной смерти, относительно которой предупреждали врачи. Гиль в последнее время был, конечно, не прежний, но тяжело терять человека, с которым прожил под одним кровом более 40 лет... Отношения были совершенно, конечно, родственные, и смерть Х. Гиля совершенно меняет весь уклад нашей жизни. Хороший был человек: мир праху его».
- ¹⁷ Толстой И. И. Дневник ... С. 216. 26 октября 1908 г. «...Пришел ко мне присяжный поверенный Горович, сообщивший о последовавшем вчера утверждении духовного завещания Herr Giel'я. Я ему выдал чек для взноса наследственных пошлин в размере 2905 руб.»; Сухорукова А. С. Иван Иванович Толстой (1858–1916) – министр, общественный деятель, нумизмат // Из глубины времен. СПб., 1997. № 9. С. 51.
- ¹⁸ Толстой И. И. Дневник ... С. 226. 5 декабря 1908 г. «Около 4 час. пришел И. Гинзбург и принес отлитый из бронзы медальон Х. Х. Гиля для его надгробного памятника в Дрездене. Я уплатил ему за работу и за отливку 350 руб.».
- ¹⁹ Толстой И. И. Русская допетровская нумизматика. Вып. I: Монеты Великого Новгорода. СПб., 1884; Там же. Вып. II: Монеты Псковские. СПб., 1886; Гайдуков П. Г. К 150-летию со дня рождения Ивана Ивановича Толстого // Российская археология. 2008. № 4. С. 159–166.
- ²⁰ «17 сентября [1909 г.]. <...> Вечером пришел Копылов, которому я передал дубликаты Х. Х. Гиля для устройства аукциона...» (Толстой И. И. Дневник 1906–1916. СПб., 1997. С. 252). 27 октября 1909 г.: «...проехал в лавку Копылова, где я уговорился относительно условий предстоящего аукциона монет Х. Х. Гиля...» (Там же. С. 261).
- ²¹ Каталог аукциона дубликатов коллекций графа И. И. Толстого, подобранных покойным Хр. Хр. Гилем / Нумизмат. торговля Б. Ф. Копылова. СПб., 1909.
- ²² Толстой И. И. Дневник ... С. 417. 3 декабря 1912 г. А. В. Орешников «приехал от имени Зубова продать ему всю русскую коллекцию за 150–200 тыс. Я сказал, что подумаю...».
- ²³ A. Hess Nachf. Russische Münzen des 19. Jahrhunderts. Sammlung Graf J. J. Tolstoj, F. a. M., 1913.
- ²⁴ Калинин В. А. Константиновский рубль из собрания Я. Я. Рейхеля // Якоб Рейхель 1780–1856. Медальер, кол-

- лекционер, ученый : каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург, 27 декабря 2002 – 30 сентября 2003. СПб., 2003. С. 47–60.
- ²⁵ Толстой И. И. Дневник ... С. 212, 213. 6 октября 1908 г.
- ²⁶ Гайдуков П. Г. К публикации воспоминаний А. В. Орешникова о И. И. Толстом // Средневековая нумизматика Восточной Европы. 2006. Вып. 1. С. 176–185.
- ²⁷ Гурулева В. В. И. И. Толстой и византийская нумизматика // ВИД: XVIII Международный конгресс византистов (Москва, 8 – 15 августа 1991). Л., 1991. [Т.] 23. С. 269–277.
- ²⁸ С Эрмитажем И. И. Толстого связывали давние деловые и дружеские отношения, так что совершенно естественно, что сыном было выбрано именно это хранилище для коллекции. После смерти директора Эрмитажа И. А. Всеволожского (1835–1909), по-видимому, кроме кандидатуры Д. И. Толстого, рассматривался вопрос и о кандидатуре И. И. Толстого. См.: Толстой И. И. Дневник ... С. 267. 11 ноября 1909 г.; Там же. С. 296. 5 апреля 1910 г. «...Во время перерыва подошел ко мне вел. кн. Николай Михайлович и между прочим сообщил, что он в свое время интриговал за назначение меня директором Эрмитажа, но что моя кандидатура оказалась безнадёжной из-за репутации моей, которую я стяжал на посту министра народного просвещения». И. И. Толстой входил вместе с А. К. Марковым и А. А. Ильиным в комиссию по вопросу о продаже нумизматических дублетов. См.: Толстой И. И. Дневник ... С. 334. 4 ноября 1910 г.
- ²⁹ АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 42. 1917. «О коллекции русских монет графа Ивана Ивановича Толстого, принесенной в дар Эрмитажу его сыном графом И. И. Толстым.». Л. 1–3 об.
- ³⁰ Федор Александрович Головин (1867–1937) – комиссар всех учреждений бывшего Министерства Императорского двора с 8 марта по 4 декабря 1917 г.
- ³¹ АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 42. 1917. Л. 3
- ³² Об этом см.: Там же. Л. 3–3 об.
- ³³ Там же. Л. 4.
- ³⁴ Там же. Л. 4 об.
- ³⁵ О лечебнице «Самопомощь», открытой в Петрограде 1 июня 1916 г., см.: Вигдорчик Н. Лечебница «Самопомощь» // Вопр. страхования. 1927. № 26. С. 6.
- ³⁶ АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 42. 1917. Л. 5
- ³⁷ Там же. Л. 6.
- ³⁸ Грюнвальдт Христиан Христианович (1858–1919) принят в Эрмитаж служителем, с 1899 г. – техник по монетной части См.: Журналы заседаний Совета Эрмитажа. Ч. I. 1917–1919 годы. СПб., 2001. С. 566.
- ³⁹ АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 42. 1917. Л. 7–9 об.
- ⁴⁰ Там же. Л. 11.
- ⁴¹ Там же. Л. 10–10 об.
- ⁴² АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 212. 1921. Л. 55–56; Ф. I. Оп. V, № 42. 1917. Рукописный черновик письма, написанный А. А. Ильиным Л. 13, 13 об.; Машинописная копия письма С. Н. Тройницкого от 5.VII.1921 г. Л. 15, 16.
- ⁴³ АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 42. 1917. Л. 17–18.
- ⁴⁴ Спасский И. Г. Нумизматика в Эрмитаже. Очерк истории Минцкабинета – Отдела нумизматики // Нумизматика и эпиграфика. М., 1970. [Т.] 8. С. 199.
- ⁴⁵ АГЭ. Ф. I. Оп. V. № 42. 1918 г. Л. 64–67; КП ОН 44. 1918 г., № 211 Куплено у И. И. Толстого 1248 экз. (220 серебряных и 1028 медных византийских монет), № 212 Куплено у Л. И. Толстой 718 золотых византийских монет. Хранительские документы Отдела нумизматики.
- ⁴⁶ Гурулева В. В. И. И. Толстой и византийская нумизматика // ВИД: XVIII Международный конгресс византистов (Москва, 8–15 августа 1991). Л., 1991. [Т.] 23. С. 274, 275.
- ⁴⁷ КП ОН 583. 1931 г. № 124. Хранительские документы Отдела нумизматики. Передача из Русского музея. Бывшая

- коллекция И. И. и Д. И. Толстых. Византийские монеты (с VIII в.) – 980 экз.; восточные монеты – 425 экз., восточные монеты – 28 экз.; западноевропейские монеты – 340 экз.; западноевропейские медали – 46 экз.
- ⁴⁸ АГЭ. Ф. I. Оп V. 1929/30. № 1020. Л. 34–34 об. Заявление Р. Р. Фасмера директору Эрмитажа о предложенных к приобретению И. И. Толстым 58 восточных монетах (28 серебряных и 30 медных) за 34 рубля. 3.06.1930 г.; Ф. I. Оп V. 1933. № 1514. Л. 94. Акт от 16 декабря 1933 г. о приемке Н. П. Бауером приобретенных от И. И. Толстого 41 восточной монеты (из них 17 серебряных) за 90 руб.
- ⁴⁹ АГЭ. Ф. I. Оп. 17. № 12. Л. 1.
- ⁵⁰ Сообщено В. А. Калининим.
- ⁵¹ АГЭ. Оп. V. № 1. 1923. Л. 35 (благодарность от Совета Государственного Эрмитажа за дар). Инв. № ОН-Р-2-17727.
- ⁵² [Калинин В. А.] Судьба коллекции // Миниатюра: газета для коллекционеров. 1998. № 39. С. 7.

В исторической перспективе памятники российским флотоводцам с их гербами были установлены практически одновременно, с 1867 по 1873 год. Два из них – адмиралу И. Ф. Крузенштерну (ил. 1) и Ф. Ф. Беллинсгаузену (ил. 2) благополучно сохранились до современных дней, статуя адмирала М. П. Лазарева была уничтожена. Помимо того, существуют подготовительные модели, часть из них хранится в Центральном военном-морском музее г. Санкт-Петербурга. К счастью, сохранились и модели уничтоженного памятника М. П. Лазареву (ил. 3).

Все памятники заказаны выдающимся скульпторам своего времени. И. Н. Шредер выполнил два из них – Крузенштерну и Беллинсгаузену, третий – Лазареву – авторства Н. С. Пименова. В скульптуре начала второй половины XIX века были сильны влияния классицистической традиции. Монументы, прославляющие русских флотоводцев, выдержанные в этой стилистике, тем не менее не героизируют своих персонажей, скорее им свойственна спокойная величавость. Возможно, такая сдержанность и одновременно человечность образов была связана с историческим периодом поражения в Крымской войне, когда прославление военных подвигов было непопулярной темой.

Памятник Михаилу Петровичу Лазареву в настоящее время утрачен. Монумент выдающемуся русскому первооткрывателю Антарктиды находился на Корабельной стороне в Севастополе. Он был торжественно открыт 9 сентября 1867 года на мысе Лазарева перед Лазаревскими морскими казармами. Место для установки памятника было выбрано Н. С. Пименовым, он же разрабатывал и архитектурную часть. Так как среди памятников с гербами российским флотоводцам монумент

Гербы на памятниках российским флотоводцам

Р. В. Реброва

Лазареву был первым, возможно, именно Н. С. Пименову принадлежит идея использовать в декоре постамента фамильный герб (ил. 4), которую потом повторил скульптор Шредер.

Инициатива воздвигнуть памятник М. П. Лазареву возникла сразу после его похорон 7 мая 1851 года. Проект был исполнен скульптором Н. С. Пименовым в декабре 1854 года. Изначально работу поручили двум скульпторам: И. П. Витали и Н. С. Пименову. Морское министерство обращалось к Витали в феврале 1853 года с просьбой ускорить выполнение работ по модели памятника Лазареву¹, тот, сославшись на другие спешные работы и плохое здоровье, отказался от предложенного проекта. Министерство невероятно торопило и настаивало на быстром выполнении работ. Пименов помимо самой скульптуры выполнил «в двух масштабах рисунок предполагаемого выступа на существующей батарее, где поставлен будет памятник... который Я (Пименов. – Р. Р.) и представлял на благоусмотрение Государя Императора и Его Императорское Величество удостоило онные одобрением высочайше повелеть соизволил начинать памятник руководствуясь большим масштабом»². Тем не менее, несмотря на срочность, скульптура адмирала была изготовлена только в апреле 1863 года.

Уже 8 мая того же года император повелел поставить бронзовую модель памятника в Петровском зале Петергофского дворца³. Для этой цели специально был назначен чиновник из Императорского Эрмитажа, который должен был следить за ходом работ. Доделать весь проект скульптор Пименов не успел – в 1864 году он скончался, его работу продолжил его ученик скульптор И. И. Подозеров.



Ил. 1. Памятник И. Ф. Крузенштерну.
Скульптор И. Н. Шредер, архитектор И. А. Монигетти.
1873. Высота скульптуры 3 м. Инв. № пам-57.
Государственный музей городской скульптуры



Ил. 2. Памятник Ф. Ф. Беллинсгаузену.
Скульптор И. Н. Шредер, архитектор И. А. Монигетти.
1870. Высота скульптуры 2,1 м. Инв. № пам-136.
Государственный музей городской скульптуры



Ил. 3. Модель памятника М. П. Лазареву.
Скульптор Н. С. Пименов. Инв. № ЦВММ КП-13993.
Центральный военно-морской музей



Ил. 4. Герб М. П. Лазарева.
Фрагмент модели памятника М. П. Лазареву

Сохранность гипсовой модели после смерти Пименова пришла в плачевное состояние, и ее собирали из кусков для сохранения, о чем свидетельствует «рапорт художника Черкасова о приятии им доставленной в кусках модели статуи адмирала Лазарева работы покойного профессора Пименова»⁴. Выполнение реставрационных работ было поручено Черкасову и Подозерову, который отливал последний вариант памятника в бронзе и устанавливал в Севастополе.

В гранитный пьедестал был вмонтирован бронзовый щит фамильного герба (ил. 5, 6). Отдельно стоит отметить высокое мастерство скульптора, проявляющееся даже в мелких деталях; так, края щита герба пронизаны канатами из бронзы, имитирующими крепление к пьедесталу (ил. 4). Герб рода Лазаревых не был внесен в Общий Гербовник, Гербовник Царства Польского или Дипломные сборники до момента пожалования. Герб был пожалован 26 января 1845 года и внесен в Часть 11 Общего гербовника дворянских родов Всероссийской империи⁵, л. 28 (ил. 5).

Считается, что до пожалования герб был самобытным и им владели предки адмирала Лазарева.

Они были внесены в шестую часть дворянской родословной книги Казанской губернии⁶. Обращает на себя внимание рука в нашлемнике, держащая Андреевский флаг. Включение Андреевского флага, так или иначе, в свои гербы было очень популярным явлением среди морского офицерства (ил. 6, 11). Так, в оформлении щита в гербовом экслибрисе адмирала А. С. Грейга присутствуют три Андреевских флага⁷, адмирал Крузенштерн включает, с Высочайшего позволения, Андреевские флаги в герб, их держат щитодержатели (ил. 11).

Вероятнее всего, судя по типично «не российской» схеме расположения нашлемников, герб был дополнен рукой английского художника (смешавшего британские стереотипы с континентальными), а потом попал под Высочайшее утверждение. Очевидно, исходная версия могла быть старой, ее переосмысление попало на экслибрис и затем – в утвержденную версию⁸.

Будучи адмиралом с 1843 года, Лазарев мог вставить адмиральский флаг (по рисунку аналогичный общевфлотскому) в свой герб как внешний личный атрибут, а англичанин-художник мог переделать это во второй нашлемник; или



Ил. 5. Экслибрис М. П. Лазарева. Воспроизводится по: Roscoe T. The tourist in Spain and Morocco / illustr. from drawings by D. Roberts. London, 1838. На обложке



Ил. 6. Герб рода Лазаревых в Части 11 Общего гербовника дворянских родов Всероссийской империи. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 101. Л. 28.
Российский государственный исторический архив



Ил. 7. Герб Ф. Ф. Беллинсгаузена.
Фрагмент постамента памятника Ф. Ф. Беллинсгаузену

Лазарев, большой оригинал, мог узурпировать Андреевский флаг. А император потом подтвердил – и узурпированное стало подарком, законно обладаемым (ил. 4, 10).

Странно также то, что ни в гербах, ни на памятнике Лазареву (сохранилась его модель), ни на памятнике Крузенштерну Андреевские флаги не присутствуют, их заменили нейтральные развевающиеся стяги (ил. 4, 10).

Ниже на пьедестале была размещена надпись, которая гласила: «Адмиралу, Генераль-Адъютанту Михаилу Петровичу Лазареву. Лѣта 1866». Высота памятника была около 15 м, бронзовой фигуры – 6,4 м. Такой большой размер был выбран скульптором, поскольку монумент должен был служить организующей доминантой на площади перед казармами.

Снесен монумент в 1928 году, по рекомендации комиссии, решившей, что памятник не имеет исторической значимости.

Следующий по времени установки – памятник Фаддею Фаддеевичу Беллинсгаузену (ил. 2). Адмирал родился 20 сентября 1778 года на балтийском острове Эзель (ныне Сааремаа, Эстония), умер 25 января 1852 года в Кронштадте. Фаддей

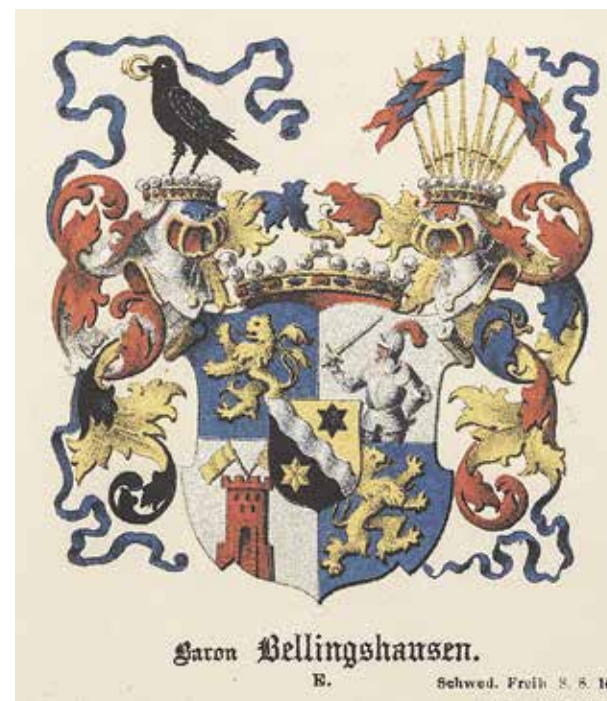
Фаддеевич был участником кругосветных экспедиций, одна из которых в 1820 году открыла Антарктиду. Детские годы знаменитый русский мореплаватель провел на острове Эзель в родовом имении семьи – Пилгузе. Беллинсгаузен в 11-летнем возрасте был зачислен в Морской кадетский корпус в Кронштадте, который он окончил в 1797 году.

Памятник Ф. Ф. Беллинсгаузену был открыт в сентябре 1870 года в Екатерининском сквере в Кронштадте. Деньги на него собирали по подписке сослуживцы и почитатели знаменитого мореплавателя и полководца. Авторство памятника принадлежит скульптору и профессору И. Н. Шредеру. В изготовлении памятника были задействованы также И. А. Монигетти, А. Моран и А. А. Баринов. Первый занялся изготовлением пьедестала и фундамента, второй отливал фигуру, а третий взял на себя работы по граниту.

Родовой герб Беллинсгаузена помещен на отдельном щитке на пьедестал выше надписи. Баронский герб Беллинсгаузенов включен в гербовник Клингспора⁹ (ил. 7, 8). Род баронов Беллинсгаузенов принадлежит к древним прибалтийским дворянским родам. Грамотой шведской королевы Христины от 30 июля (8 августа) 1661 года шведский генерал-майор от кавалерии лифляндец Иоанн-Эберхардт фон Беллинсгаузен с нисходящим его потомством возведен в баронское достоинство королевства Шведского. Потомки его по поступлении в российское подданство именовались баронами. Определением Правительствующего сената от 5 сентября 1855 года и Высочайше утвержденным 20 декабря 1865 года мнением Государственного Совета за эстляндской дворянской фамилией фон Беллингсгаузен был признан баронский титул. Так как у Фаддея Фаддеевича была только дочь, наследование по его ветви рода титула и герба пресеклось.

Памятник был торжественно освящен в присутствии вдовы Анны Дмитриевны, дочери и племянницы Фаддея Беллинсгаузена, великого князя Константина Николаевича Романова, адмирала Ф. П. Литке, губернатора Кронштадта С. С. Лесовского и многочисленных гостей.

Скульптурный памятник русскому мореплавателю адмиралу И. Ф. Крузенштерну расположен в Санкт-Петербурге на набережной Лейтенанта Шмидта напротив здания Морского корпуса (ил. 1). Он выполнен в 1873 году по проекту той же группы участников, что выполняла памятник Беллинсгаузену: скульптора И. Н. Шредера, архитектора И. А. Монигетти и А. А. Баринова.



Ил. 8. Герб баронского рода Беллинсгаузенов.
Воспроизводится по: Baltisches Wappenbuch, Wappen sämtlicher Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehörigen Adelsgeschlechtern / hrsg. von C. A. von Klingspor. Stockholm, 1890. S. 6. Tab. 9

Сбор средств на установку памятника начался в 1869 году в связи с грядущим столетием со дня рождения адмирала И. Ф. Крузенштерна (1770–1846). По подписке было собрано 7 тысяч рублей, еще 3140 рублей выделило Морское министерство. Место для установки памятника было выбрано императором на берегу Невы напротив Морского кадетского корпуса; в нем Крузенштерн обучался, а позднее стал его директором. Но после Высочайшего решения начались проблемы, так как оно технически не было согласовано с городским управлением, где это решение должно было обсуждаться, и земля для памятника подлежала официальному изъятию из городского владения. Некоторое время шла переписка, и формальности были улажены¹⁰.

8 ноября 1870 года, к столетию со дня рождения И. Ф. Крузенштерна, состоялась закладка памятника. В 1871 году в мастерской Николая и Ивана Бариновых был выполнен гранитный постамент. В конце 1872 года на бронзолитейном заводе А. Морана была отлита скульптура. 6 ноября 1873 года памятник И. Ф. Крузенштерну был торжественно открыт.



Ил. 9. Герб рода Крузенштерн. Воспроизводится по: Baltisches Wappenbuch, Wappen sämtlicher Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehörigen Adelsgeschlechtern / hrsg. von C. A. von Klingspor. Stockholm, 1882. S. 60

Герб на памятнике (ил. 10) несколько отличается от версии родового герба Крузенштернов. Письмо Ивана Федоровича, адресат которого – «Ваша светлость», датировано мартом 1833 года и содержит просьбу о разрешении внести в его герб изменения. Крузенштерн пишет: «Родоначальник мой, ездивший в 1633 году от двора своего Шлезвиг-Голштинского послом в Россию и Персию, по возвращении был возведен в дворянское достоинство и принял в память сего благоприятного для него случая в гербе своем персидскую чалму. По примеру сего родоначальника, желая также оставить воспоминание о своей фамилии, о том счастливом для меня событии, что первым из российских мореплавателей имел я счастье совершить первое путешествие вокруг света, замечательное и для русского флота, решаюсь просить о прибавлении к фамильному гербу моему которые бы относились к сему путешествию, и составил для сего рисунок и честь имею предоставить для Вашей Светлости с покорнейшею просьбою об Высочайшего Государя соизволения на принятие при сем прилагающегося герба в котором прибавление во всех частях состоит из двух флагов



Ил. 10. Герб И. Ф. Крузенштерна.
Фрагмент постамента памятника И. Ф. Крузенштерну



Ил. 11. Эклибрис И. Ф. Крузенштерна.
Воспроизводится по: Адарюков В. Я. Редкие русские
книжные знаки : материалы по истории русского
книжного знака. М., 1923. С. 43

с коими самими начал отправление от вод наших в путешествие на древках поддерживаемых с одной стороны жителем острова Нуку-хивы а с другой – японцем, внизу же прибавлен девиз, относящийся к названию корабля Надежда»¹¹.

В других записках, вероятно набросках письма на немецком языке, обращаясь к уже встречаемому в переписке адресату «Ваша Светлость», Крузенштерн рассуждает о значении придуманного им девиза для герба – «SPE FRETUS» («Полагаясь на надежду») ¹². Очевидно, Иван Федорович был достаточно хорошо знаком с геральдикой и правилами устройства герба. В его же документах хранятся записка к «Вашему Сиятельству», где неизвестный адресат спрашивает совета у Крузенштерна, каких цветов приличествует вывесить флаги на судне, и ответ адмирала, что лучше избрать цвета герба.

О своем будущем девизе адмирал пишет: «Если бы у императора возникла идея дополнить ваш герб в память о вашем земном благословении, и он задумал дополнить его девизом, то очень подошел бы следующий: spes implet spem. Это может означать многое. Прежде всего, ссылаясь на название корабля (латинское spes, французское с префиксом e, esperance): „Надежда“ оправдала все надежды. – Spes означает надежду, возложенную на человека; следовательно, это может означать: „обладатель герба оправдал возложенную на него надежду“. А поскольку spes употребляется в особенности по отношению к молодежи, это может также означать: „вверенная ему молодежь, как надежда отечества, исполняет все надежды“. – Если бы хотелось сказать больше, можно было бы использовать вместо implet – superat, вместо erfullt – übertrifft, во всех отношениях. Но если вы хотите сами придумать девиз, это может показаться самонадеянным, именно из-за различных толкований, на которые он способен. По этой причине я предлагаю другой, а именно: Spe fretus. Теперь это может означать: „оставив меня на (моем корабле) Надежде“, (я предпринял плавание) Или вообще: „надежда не тонет“; также: „в надежде смерть будет признана“... и так далее. Девиз этот также имеет то преимущество, что он максимально короткий; ведь даже на маленьком лепестке буквы будут разборчивы: spe fretus (полагаясь на надежду)»¹³.

Таким образом, собственными стараниями и знаниями законов геральдики Крузенштерн получает дополнения в свой герб (ил. 9), которые и отражены на памятнике. Единственное происхождение герба на памятнике с добавлениями,

внесенными Крузенштерном в герб, то, что флаги в рисунке на гербе Андреевские, а на памятнике нейтрально неопределенные (ил. 10), что больше соответствует вкладываемому в добавление герба смыслу, а именно: «Жители новых земель выходили к кораблю с флагами Мира и дружелюбия». Хотя сам Крузенштерн использовал именно Андреевские флаги, например, об этом говорит его прижизненный экслибрис из герба¹⁴, где показаны щитодержатели с Андреевскими флагами (ил. 11).

Все три памятника с гербами флотоводцев имеют важное значение в истории страны и русской скульптуры, несомненно являясь примером развития геральдики в России. Они демонстрируют живое обращение к родовым гербам, их трансформацию. На их примере интересно проследить рождение новых качеств герба и значение этих изменений для их обладателей. Остался открытым вопрос: почему Андреевские флаги, дополненные в гербы, не были обозначены в гербах, выполненных для постаментов? В процессе исследования удалось также уточнить «происхождение» одного из щитодержателей герба Крузенштерна – это житель острова Нуку-Хивы. При переписывании бумаг в герольдии он стал жителем Южных островов, что не соответствует запискам Крузенштерна.

- ¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1853 г. Д. 22. Л. 5.
- ² Там же. Л. 19.
- ³ РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 2237. Л. 2.
- ⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 5. 1866 г. Д. 51. Л. 10.
- ⁵ РГИА. Ф. 1411. Оп. 1. Д. 263. Л. 28. Герб отсутствует в дипломном сборнике; Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи [Электронный ресурс]. URL: <https://gerbovnik.ru/arms/1836.html> (дата обращения: 07.11.2023).
- ⁶ Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи [Электронный ресурс]. URL: <https://gerbovnik.ru/og/v11/p0196.jpg> (дата обращения: 07.11.2023).
- ⁷ Пашков М. М. Геральдика рода Крузенштерн // Круг Крузенштерна. СПб., 2020.
- ⁸ Комментарий историка, ассоциированного члена Международной академии геральдики, М. Ю. Медведева.
- ⁹ Геральдическая библиотека [Электронный ресурс]. URL: <https://library.geraldika.ru/images/klingspor/Bellingshausen-Bar.jpg> (дата обращения: 07.11.2023).
- ¹⁰ «...Имею честь сообщить, что я вместе с сим предложил Начальнику Санкт-Петербургской губернии сделать распоряжение об отводе избранной Комитетом по сооружению памятника Адмиралу Крузенштерну и удостоенной одобрения Его императорского Величества Государя императора местности в здешней столице. Но при этом я считаю себя не вправе умолчать пред Вашим превосходительством, что по действующим относительно изъятия городских участков из ведения городского Общественного Управления правилам, настоящее дело, предварительно каких либо окончательных с нашей стороны распоряжений, подлежало обсуждению здешним Городским общественным и губернского начальства, а также Министерства внутренних дел. Министр внутренних дел – Генерал-адъютант Тимашев. 2 октября 1870 года» (РГИА. Ф. 1287. Оп. 30. Д. 487. Л. 1 об.).
- ¹¹ РГАВМФ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 259. Л. 145, 145 об. Неустановленным адресатам (рус., англ., нем. и фр. яз. Перевод Т. В. Епифановой).
- ¹² Там же. Л. 11, 11 об.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Пашков М. М. Указ. соч. С. 45.

Влияние этнического фактора на формирование территориальной геральдики Российской Федерации

А. А. Трипольская, А. Ю. Чистяков

Население Российской Федерации характеризуется большим этническим разнообразием. Указать точное количество этносов, проживающих на территории России, проблематично. По подсчетам А. В. Головнева, перепись 1926 года зафиксировала 175 народов, 1959–1989 годов – от 121 до 128, переписи 2002 и 2010 годов – 182 и 194 соответственно¹. Перечень этносов подвижен, так как, с одной стороны, изменчивы самосознание (идентичность) и отношение участников переписи к этничности, а с другой – изменчива и позиция государственных структур к классификации этнических общностей (к отнесению их к этносам или субэтническим подразделениям). Начиная с 2002 года переписи отдельно учитывают, например, нагайбаков, кряшенов и сибирских татар, ранее определяемых единым этнонимом «татары». Также «появляются» бесермяне, объединяемые предыдущими переписями с удмуртами (до того этноним «бесермяне» присутствовал в опубликованных данных переписей 1897 и 1926 годов)².

Российская Федерация, в соответствии с Конституцией 1993 года, включает республики и автономные округа – административно-территориальные единицы «первого субнационального (регионального) уровня, которые конституируются на этнической основе и в рамках приоритета национального государства обладают достаточно высокой степенью политического самоуправления»³. Формирование территориальных этнических автономий началось в советский период и основывалось на декларируемом властью принципе национального (т. е. этнического) самоопределения.

В наши дни республики и автономные округа, так же как и иные субъекты федерации, имеют право обладать гербами и флагами. Первые при-

меры создания таких символов для национально-территориальных образований появились уже в первые годы советской власти. При создании советских гербов, которые из-за игнорирования их авторами правил геральдики логичнее называть эмблемами, использовался ограниченный набор символов, что делало их похожими друг на друга. В эмблемах присутствовали солнце, серп и молот, красная пятиконечная звезда, колосья, перевитые красными лентами с лозунгом-девизом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (на русском языке и языке титульного этноса). Союзные республики включали в композицию эмблемы элементы, указывающие на хозяйственную и природную специфику. Автономные республики не имели и таких возможностей. Они должны были использовать герб союзной республики, дополненный наименованием республики на русском и региональном языке (языках). На этих же языках воспроизводился и упомянутый выше лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (ил. 1). Максимальное количество языков использовал герб Дагестанской АССР, отличавшейся сложным этническим составом. По Конституции Республики 1937 года в гербе фигурировали надписи на десяти языках: русском, аварском, кумыкском, даргинском, лезгинском, тюркском, ногайском, лакском, татском, табасаранском⁴. Таким образом, гербы автономных республик были полностью лишены специфических невербальных символов, а на специфику региона указывал лишь язык надписей.

Предпринимавшиеся в 1920–1930-е годы попытки элит автономных республик создать более оригинальные эмблемы успехом не увенчались. Например, после образования в 1920 году Татарской АССР Центральная военная мусульманская

коллегия предложила проект республиканского герба, автором которого стал заведующий ее художественной частью Б. И. Урманче. Центральной фигурой был выбран лук со стрелой (символ, характерный для тюркских народов), наложенный на восходящее солнце в круглом красном щите. Обрамление щита состояло из колосьев, образующих контур полумесяца, поверх которого были изображены серп и молот. В дополненном проекте появились щитодержатели – рабочий и крестьянин в татарской одежде. Герб так и не был официально утвержден, но некоторое время его можно было видеть на различных мероприятиях. Учреждения Татарской АССР использовали печать с гербом РСФСР⁵.

Только в 1960–1980-е годы в СССР реализовались многочисленные местные, не инспирированные центральной властью, инициативы по созданию городских гербов. Этот процесс не был возрождением исторических гербов. Их разработчики стремились найти символы, отражающие историческую (в том числе досоветскую) специфику населенного пункта и специфику его развития на современном этапе. Тем самым городские гербы становились «локальными альтернативами централизованному советскому символическому языку»⁶. Элементы дореволюционной символики могли использоваться, но некоторые фигуры (корона, скипетр, двуглавый орел и т. п.) рассматривались в рамках советской идеологии как неприемлемые, неразрывно связанные с отжившим общественным строем. Новые городские гербы имели весьма ограниченную сферу применения. Они были полностью исключены из официального делопроизводства и использовались прежде всего в оформлении населенных пунктов и сувенирной продукции⁷. В итоге из 16 столиц АССР только пять не обзавелись собственной символикой: Ижевск (Удмуртская АССР), Казань (Татарская АССР), Орджоникидзе (Северо-Осетинская АССР), Улан-Удэ (Бурятская АССР), Уфа (Башкирская АССР). Наиболее распространенным способом презентации этничности в новых гербах стали элементы национального орнамента. Наиболее оригинальным оказался герб Петрозаводска (Карельская АССР, 1973 год) с фигурой кантеле – традиционного струнного музыкального инструмента, известного из текстов «Калевалы» и использовавшегося рунопевцами⁸.

В конце 1980-х годов социально-политическая ситуация изменилась. Запущенный центральной властью процесс перестройки создал

условия для актуализации этничности: в обществе повысился интерес к прошлому и современным проблемам отдельных народов, формировались движения, направленные на развитие этнических культур, расширение сфер применения национальных языков, а также повышение статуса национальных регионов. Этнические конфликты разной степени интенсивности стали одним из факторов, приведших к распаду Советского Союза. 12 июня 1990 года Съезд народных депутатов РСФСР принял декларацию о государственном суверенитете, девятая статья которой отмечала «необходимость существенного расширения прав автономных республик, автономных областей, автономных округов, равно как краев и областей РСФСР»⁹. После этого в 1990–1991 годах собственные декларации о суверенитете приняли 14 из 16 автономных республик в составе РСФСР (Мордовская и Дагестанская ССР ограничили законодательными актами «О государственном статусе...» республик), а также автономные области (за исключением Еврейской автономной области) и Ямало-Ненецкий автономный округ приняли собственные декларации о суверенитете. Эти решения повышали статус регионов до уровня союзных республик¹⁰. В 1991 году в Конституцию РСФСР были внесены соответствующие изменения. Теперь в состав РСФСР входили 20 советских социалистических республик (Чечено-Ингушская ССР еще сохраняла единство, а Ямало-Ненецкий автономный округ не получил подтверждения республиканского статуса), 10 автономных округов и одна автономная область¹¹. На следующем этапе государственного развития республики утратили определения «советские» и «социалистические».

Изменение правового статуса национально-территориальных автономий инициировало процесс разработки собственной символики как важного атрибута, декларируемого ими суверенитета в составе Российской Федерации. Уже в феврале 1992 года был утвержден герб Республики Татарстан. В том же году гербами обзавелись Адыгея, Чувашия, Хакасия, Тыва, Саха (Якутия). В 1993 году появились гербы Марий Эл, Калмыкии, Карелии, Алтая, Башкортостана, в 1994 году – Карачаево-Черкесии, Удмуртии, Коми, Ингушетии, Кабардино-Балкарии, Дагестана, в 1995 – Мордовии и Бурятии. Символическая политика республик опережала другие регионы России. Исключением были города федерального значения. Герб Санкт-Петербурга был принят



Ил. 1. Примеры гербов советских социалистических республик и автономных советских социалистических республик (в составе РСФСР): РСФСР (1978); Киргизская ССР (1937); Татарская АССР; Якутская АССР (1978)

6 сентября 1991 года (еще до распада СССР), а герб Москвы – 23 ноября 1993 года. В остальных случаях региональная символика создавалась уже после введения Конституции Российской Федерации 1993 года. Первыми в этом списке стали утвержденные региональными органами власти в 1994 году гербы Владимирской и Кемеровской областей, Ставропольского и Хабаровского краев.

В те годы официально утверждению гербов предшествовало открытое общественное обсуждение их вариантов. Уже в 1990 году в республиках начали объявлять о проведении первых конкурсов на создание гербов и флагов¹². Разработчики стремились выразить языком символов самобытность региона, его этнокультурные особенности. Именно такую задачу республиканские власти поставили перед участниками конкурса в Чувашии. Композиционное решение герба должно было «концентрированно выражать

народное мировоззрение в отношении природы, земного и небесного пространства, трудовых, этических и эстетических традиций». Авторам проектов рекомендовалось использовать «цвета народного искусства, устойчивые орнаментальные мотивы и отдельные элементы (четырехугольная звезда, кеске, знак солнца, древо жизни, знак огня, пахотной земли и т. д.) либо зафиксированные в памятниках булгаро-чувашской материальной культуры геральдические образы и эмблемы»¹³.

Гербы, утвержденные республиканскими органами власти, часто имели существенные отступления от правил геральдики, которые попросту были неизвестны и участникам, и организаторам конкурсов. Как, например, впоследствии рассказал геральдист А. Данильченко, в интервью, приуроченном к 20-летию символики Адыгеи, «при создании герба Адыгеи, скорее, руководствовались красотой, чем геральдическими

правилами. Например, всадник повернут в три четверти оборота, а не в анфас или профиль, в гербе есть наименование республики, используется многовато элементов – все это считается „дурным тоном“ в геральдике»¹⁴. Недостатки гербов вызывали и продолжают вызывать критику со стороны профессионального геральдического сообщества.

В начале 1990-х годов на федеральном уровне начался процесс формирования единой политики в сфере геральдики. Впервые со времен императорской России в 1992 году была образована Государственная геральдическая служба Российской Федерации на правах самостоятельного управления Комитета по делам архивов при Правительстве Российской Федерации (Постановление Правительства РФ № 102 от 20 февраля 1992 года). В 1994 году на ее базе была создана Государственная герольдия при Президенте РФ (Указ Президента РФ от 25 июля 1994 года № 1539), которую в 1999-м сменил Геральдический совет при Президенте РФ (Указ Президента РФ от 29 июня 1999 года № 856)¹⁵. Согласно этим законодательным актам Геральдический совет (а до того Государственная герольдия) осуществляет геральдическую экспертизу и регистрацию геральдических знаков, в том числе региональных и муниципальных гербов и флагов. Регистрация официального символа заключается в присвоении ему номера в Государственном геральдическом регистре Российской Федерации, положение о котором было утверждено Указом Президента РФ № 403 от 21 марта 1996 года (в редакции Указа № 1273 от 25 сентября 1999 года). Возможность, хоть и по прошествии некоторого времени, зарегистрировать символы (для регионов в отличие от муниципалитетов эта процедура необязательна) заставила некоторые республики внести изменения в рисунок первоначального герба или в его описание для положительного результата геральдической экспертизы.

К типичным нарушениям относятся неправильное сочетание геральдических цветов и металлов, выход фигур за границы щита, включение в герб надписей. Например, первый вариант герба Бурятии (1995 год) имел сложную форму, близкую к кругу, за пределы которого выходили отдельные элементы. Отсутствие щита как основы герба и наличие надписи «Республика Бурятия» вызвали обоснованные возражения Государственной герольдии при Президенте РФ. В 1999 году был утвержден новый вариант: прежняя эмблема была помещена в серебряный щит «традицион-

ной формы», а название республики удалено¹⁶. В таком виде герб был внесен в Государственный геральдический регистр Российской Федерации.

Республика Хакасия имела два герба, каждый в трех версиях. Одни изменения были инициированы общественным мнением, другие – Геральдическим советом при Президенте РФ. Первый герб (1992 года) «представлял собой изображение на белом фоне стилизованного свернувшегося барса синего цвета, в обрамлении березовых ветвей зеленого цвета. В основании ветвей расположен элемент хакасского национального узора – трилистник. В верхней части герба – солярный знак черно-белого цвета»¹⁷. В октябре 1992 года в щите появилась надпись «Хакасия», а в декабре 1993 года солярный знак стал золотым. Выбранное изображение барса, источником которого является хранящийся в Эрмитаже артефакт Тагарской археологической культуры, получило неоднозначные оценки в обществе. Зверя было трудно идентифицировать как барса без дополнительных разъяснений: «...сразу же пошли письма: что это за свернувшаяся колбаса? Это зверь или эмбрион? – его подписывать надо!»¹⁸. Поэтому уже в 1996 году началась работа по созданию нового герба республики. На организованный конкурс было представлено более 50 вариантов. В 2001 году появился новый герб, основной фигурой которого является идущий крылатый барс. Геральдическое сходство изображения образца 2001 года с крылатым барсом из герба Республики Татарстан стало препятствием для внесения герба в Государственный геральдический регистр. В 2003 году было официально изменено положение головы барса, а в описании появился термин «настороже». В 2006 году после внесения изменений в законодательство было выполнено и последнее изменение, необходимое для официальной регистрации, – надпись «Хакасия» была заменена орнаментом. Теперь герб получил номер 3920 в Государственном геральдическом регистре¹⁹.

В поисках способов презентации этничности при создании своей символики республики отказались от преемственности гербов губерний или областей Российской империи, существовавших на их территориях до 1917 года. Только в гербе Мордовии воспроизводился исторический герб города Саранска, ныне столицы республики, а в прошлом уездного города Пензенской губернии, – фигура червлёной лисицы и трех стрел над ней. Эта композиция была дополнена изображением традиционного мордовского женского украшения и солярным

знаком (в описании герба они названы «нашейной гривной» и «восьмиконечной розеткой») ²⁰.

При первом взгляде на республиканские гербы обращает на себя внимание частота использования круглой формы щита (ил. 2). С одной стороны, это сближает их с формой советских эмблем, с другой – с эмблемами государств Востока (Монголии, Турции).

Создатели республиканских гербов продолжили практику использования национальных орнаментов, примененную еще в городских гербах 1960–1980-х годов. Орнамент или его отдельные элементы поместили в герб две трети республик (всего на 1993 год их насчитывалась 21)²¹. В некоторых случаях орнамент помещен в кайме щита. Таковы гербы Башкортостана, Дагестана («орнаментальные канты» в нижней половине щита), Калмыкии (орнамент «зег»), Саха (Якутии) (национальный орнамент представлен семью ромбическими кристаллами, символизирующими семь народов региона – якутов, русских, эвенков, эвенов, чукчей, долганов, юкагиров²²), Татарстана, Чечни (версия герба 2004 года). Республика Алтай поместила «орнаментальное изображение» в оконечность щита (вдоль нижнего края круглого щита). В данном случае орнамент получил дополнительную смысловую нагрузку, символизируя основные реки региона²³. Элементы орнамента, осмысляемые как солярные знаки, используют финно-угорские регионы (восьмиконечная звезда в гербах Карелии, Мордовии, Удмуртии), Ингушетия и Хакасия.

В двух республиканских гербах орнаментальный элемент является основной фигурой. Герб Чувашской Республики содержит эмблему «Древо жизни», которая указывает на почитаемое в народе дерево – дуб – и основана на некоем «древнечувашском руническом письме». Над щитом помещена эмблема «три солнца», состоящая из «трижды повторяющегося древнего солярного знака (восьмиконечная звезда)». Она «символизирует солнечный свет, дарящий жизнь и оберегающий благополучие» и определяется как «графическое выражение» «чувашского народного понятия „Пулна, Пур, Пулатпар“ („Были, Есть, Будем“»)²⁴. Герб Республики Марий Эл (варианты 1993 и 2006 годов) представлял собой помещенный в щит элемент марийского национального орнамента – «древний символ плодородия»²⁵. В новом гербе 2011 года этот элемент переместился на щит в лапу медведя и описан как «скошенный марийский крест», являвшийся в первоначаль-

ном тексте закона «солярным знаком», а в следующем – «знаком оберега – символом защиты прав и свобод граждан». Кроме того, вариант 2011 года использует оригинальную земельную корону «с зубцами, стилизованными под марийский орнамент с тремя отдельными ромбами»²⁶.

Еще один способ символически отразить в гербе этническую специфику территории – поместить в герб изображения узнаваемых предметов традиционной материальной культуры. Элемент женского костюма, шейная гривна «сюлгам», присутствует в гербе Мордовии²⁷; вайнахская боевая или сторожевая башня – в гербах Ингушетии и Чечни; национальный стол (анэ) с хлебом и солью – в гербе Адыгеи (в качестве символа «гостеприимства и устойчивости жизненного уклада») ²⁸. Наиболее яркий пример – центральная фигура герба Республики Калмыкия «улан зала» («красная кисть») – элемент мужского головного убора, официально введенного в обиход в 1437 году ойратским правителем Тогон-тайшой. Он предписал всем ойратам (калмыкам) носить красную кисть как отличительный знак их народности. Кисть крепили на макушку головного убора, в ее красном цвете видели «огонь – часть солнца на земле»²⁹. Символизм этого элемента даже породил самоназвание народа «улан залата хальмг», т. е. «калмыки красной кисти». Ношение красных кистей на головных уборах сохранялось до начала XX века³⁰. В наши дни традиция возродилась в несколько иной форме: красные кисти украшают автомобили, сумки, детские ранцы и т. п.³¹

Этнокультурную специфику представляют в гербах и мифологические персонажи, корни которых уходят в глубину веков. Прототипом крылатого существа в гербе Удмуртской Республики послужил человек-птица – бронзовый идол с наряда шамана IX–X веков из собрания Пермского областного краеведческого музея. В женском лике в гербе Республики Коми предлагается видеть изображение Зарни Ань (золотой бабы) – «солнечной богини, матери мира, хранительницы всего святого и доброго». Лось же в традиционных космологических представлениях рассматривался как символ силы, благородства, красоты³². В законе «О государственном гербе Республики Коми» содержится прямое указание, что изображение птицы исполнено «по мотивам пермского звериного стиля»³³. Основная фигура в гербах Татарстана и Хакасии – крылатый барс. В случае Татарстана источником послужили изображения, восходящие к VII веку. Крылатого барса рассматривают



Республика Адыгея.
№ 163 в ГТР РФ



Республика Алтай.
№ 187 в ГТР РФ



Республика Башкортостан.
№ 164 в ГТР РФ



Республика Марий Эл.
Не внесен в ГТР РФ



Республика Мордовия.
Не внесен в ГТР РФ



Республика Саха (Якутия).
№ 182 в ГТР РФ



Республика Бурятия.
№ 989 в ГТР РФ



Республика Дагестан.
№ 990 в ГТР РФ



Республика Ингушетия.
№ 106 в ГТР РФ



Республика Северная Осетия – Алания.
№ 4613 в ГТР РФ



Республика Татарстан.
№ 377 в ГТР РФ



Республика Тыва.
Не внесен в ГТР РФ



Кабардино-Балкарская Республика.
№ 147 в ГТР РФ



Республика Калмыкия.
№ 150 в ГТР РФ



Карачаево-Черкесская Республика.
№ 11644 в ГТР РФ



Удмуртская Республика.
Не внесен в ГТР РФ



Республика Хакасия.
№ 3920 в ГТР РФ



Чеченская Республика.
№ 13100 в ГТР РФ



Республика Карелия.
Не внесен в ГТР РФ



Республика Коми.
№ 153 в ГТР РФ



Республика Крым.
Не внесен в ГТР РФ



Чувашская Республика.
№ 207 в ГТР РФ

Ил. 2. Гербы республик Российской Федерации
(на 1 января 2022 года)

как древний символ волжских булгар, связанный с плодородием, богатством и благородством³⁴. Крылатые барсы Хакасии, известные по наскальным рисункам, тоже осмысляются через призму мифологии. Барс – «представитель высших небесных сил на нашей земле, хранитель и первопредок местных жителей»³⁵. В гербе Республики Алтай также присутствует мифологическое существо – грифон Кан-Кереде, имеющий голову и крылья птицы, а туловище льва³⁶ (ил. 2).

Рассмотренные примеры демонстрируют многообразие способов презентации этнокультурной особенности региона посредством геральдики. Так, в гербах появляются изображения объектов природного и культурного ландшафта, предметов материальной культуры, традиционных орнаментов, мифологических персонажей, религиозных символов. Далеко не всегда выбранный создателями герба символ оказывался хорошо известным населению республики, что в итоге продуцировало последующие дискуссии о целесообразности совершенного выбора. Тем самым в процессе разработки республиканских гербов официальное общественное признание обретали не только привычные, но и новые символы. Особенность республиканской геральдики заключается в том, что созданные символы потенциально способны маркировать не только территорию (республику в целом), но и титульный этнос. Люди рассматривают геральдические символы через призму своей культуры, культурного опыта, встраивают их в уже существующую структуру стереотипов. В случае общественного признания геральдические символы могут восприниматься как часть этнической культуры, становясь элементом самосознания (идентичности) титульного этноса – одной из форм группового самосознания, ведущего признака этноса.

¹ Головнев А. В. Многонародность России: взгляд с Севера // Этнография. 2002. № 4 (18). С. 11.

² Тишков В., Степанов В. Российская перепись в этническом измерении // Демоскоп weekly. Электронная версия бюллетеня «Население и общество» [Электронный ресурс]. 2004. № 155–156. URL: <http://www.demoscope.ru/weekly/2004/0155/tema02.php> (дата обращения: 17.08.2023).

³ Балансируя притязания: этнические региональные автономии, целостность государства и права этнических меньшинств / под ред. П. В. Панова. М., 2017. С. 10.

⁴ Конституция (основной закон) Дагестанской Автономной Советской Социалистической Республики (12 июня 1937 г.) // Советские конституции : хрестоматия / сост. Д. В. Кузнецов. Благовещенск, 2015. Ч. 3. С. 62.

⁵ Геральдическое наследие Республики Татарстан. Казань, 2012. С. 35, 36.

⁶ Манжури Е. А. Воображаемая преемственность: дореволюционное геральдическое наследие в советской городской символике (1953–1991) // Вестник Пермского университета. История. 2015. Вып. 3 (30). С. 119.

⁷ Манжури Е. А. Имперское в советском: российская имперская геральдика в гербах и эмблемах городов СССР (1960–1980-е) // ТГЭ. [Т.] 84. Геральдика: исследования и практика : Материалы научной конференции 19–20 февраля 2016 г. СПб., 2017. С. 81.

⁸ Трипольская А. А., Чистяков А. Ю. Негеральдические элементы (орнаменты) в гербах национальных регионов Российской Федерации // ТГЭ. [Т.] 115. Геральдика: исследования и практика : Материалы научной конференции 20–22 февраля 2021 г. СПб., 2022. С. 332–345.

⁹ Декларация Съезда народных депутатов РСФСР от 12 июня 1990 г. № 22-1 «О государственном суверенитете Российской Советской Федеративной Социалистической Республики» // ЮИС «Легалакт» [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/deklaratsiya-sndsfsr-ot-12061990-n-22-1/> (дата обращения: 18.08.2023).

¹⁰ Круглов В. Н. Организация территории России в 1917–2007 гг.: идеи, практика, результаты. М. ; СПб., 2020. С. 281.

¹¹ Конституция РСФСР в редакции от 01.11.1991 // Электронный музей конституционной истории России [Электронный ресурс]. URL: <http://rusconstitution.ru/library/constitution/articles/1289/> (дата обращения: 18.08.2023).

¹² Никитин Е. «За символом республики стоит глубокий смысл»: гербу Татарстана исполняется 30 лет // Татаринформ [Электронный ресурс]. 07.02.2022. URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/bars-eto-nadeznost-zashhita-i-sila-gerbu-tatarstana-ispolnyaetsya-30-let-5853470> (дата обращения: 20.08.2023).

¹³ Постановление Президиума Верховного совета Чувашской АССР «О концепции национально-государственной символики Чувашской Советской Республики» от 05.10.1990 // Чувашская Республика. Официальный портал органов власти [Электронный ресурс]. URL: <https://gov.cap.ru/home/12/arh/GosSimbols/Law/090.htm> (дата обращения: 20.08.2023).

¹⁴ Федотова Е. Интервью с единственным геральдистом Адыгеи // Аргументы и факты [Электронный ресурс]. 26.03.2012. № 13 (АиФ Адыгея). URL: <https://adigea.aif.ru/culture/details/48249> (дата обращения: 18.08.2023).

¹⁵ Вилинбахов Г. В. К истории возрождения геральдической службы России // Бюллетень Геральдического совета при Президенте Российской Федерации. М., 2005. Вып. 1. С. 6.

¹⁶ Закон «О внесении изменений и дополнений в Закон Республики Бурятия «О Государственном Гербе Республики Бурятия» № 243-II от 25.08.1999 //

Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/939401451> (дата обращения: 22.09.2022).

¹⁷ Герб Республики Хакасия // Сайт «Геральдика.ру» [Электронный ресурс]. URL: <https://geraldika.ru/symbols/2082> (дата обращения: 11.12.2023).

¹⁸ Госсимволы Хакасии – исправленному верить // Сайт «Геральдика.ру» [Электронный ресурс]. URL: <https://geraldika.ru/article/3349> (дата обращения: 11.12.2023).

¹⁹ Подробнее о гербе Республики Хакасия см.: Трипольская А. А., Чистяков А. Ю. Крылатый барс и грифон Кан-Кереде в республиканских гербах Хакасии и Алтая // ТГЭ. [Т.] 102. Геральдика: исследования и практика : Материалы научной конференции 20–22 февраля 2019 г. СПб., 2020. С. 293–299.

²⁰ Закон Республики Мордовия «О Государственном Гербе Республики Мордовия» от 19.11.2002 № 49-3 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/802003410> (дата обращения: 22.09.2022).

²¹ Орнамент отсутствует в гербах республик Адыгея, Бурятия, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия, Коми, Северная Осетия – Алания, Тыва.

²² Закон Республики Саха (Якутия) от 26.12.1992 № 1288-XII «О государственном гербе Республики Саха (Якутия)» // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/800200674> (дата обращения: 22.09.2022).

²³ Конституционный закон Республики Алтай от 24.04.2003 № 11-9 «О гербе Республики Алтай» // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/802006876> (дата обращения: 22.09.2022).

²⁴ Закон Чувашской Республики «О государственных символах Чувашской Республики» от 14.07.1997 № 12 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <http://docs.cntd.ru/document/428688530> (дата обращения: 22.09.2022).

²⁵ Герб Республики Марий Эл // Сайт «Геральдика.ру» [Электронный ресурс]. URL: <https://geraldika.ru/s/29033> (дата обращения: 22.09.2022).

²⁶ Закон Республики Марий Эл от 30.11.2006 № 68-3 «О государственном гербе Республики Марий Эл и государственном флаге Республики Марий Эл» (в редакции Законов Республики Марий Эл от 28.04.2009 № 27-3, от 07.05.2010 № 20-3, от 05.03.2011 № 1-3, от 08.06.2011 № 28-3, от 28.04.2014 № 10-3) // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/802080833> (дата обращения: 22.09.2022).

²⁷ Сялгам // Культслед [Электронный ресурс]. URL: <https://kultsled.ru/sjulgam/> (дата обращения: 22.09.2022).

²⁸ Чистяков А. Ю. Современная геральдика... С. 201.

²⁹ Бакаева Э. П. Одежда и украшения // Калмыки. М., 2010. С. 149.

³⁰ Там же. С. 173.

³¹ Улан зала // Калмыкия online : Информационный портал [Электронный ресурс]. URL: <http://kalmykia-online.ru/tradition/ulan-zala> (дата обращения: 22.09.2022).

³² Сапрыков В. Птица Республики Коми // Наука и жизнь. 1995. № 2. С. 85.

³³ Закон Республики Коми от 06.06.1994 № XII-20/1 (с изменениями на 1 марта 2022 г.) // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/951605197> (дата обращения: 22.09.2022).

³⁴ Михайличенко Д. Как и почему Ак барс стал символом Татарстана // История.РФ. Главный исторический портал страны [Электронный ресурс]. URL: <https://histrf.ru/read/articles/kak-i-pochemu-ak-bars-stal-simvolom-tatarstana> (дата обращения: 22.09.2022).

³⁵ Долгих М. Оберег для республики // Национальный акцент. Медиапроект гильдии межэтнической журналистики [Электронный ресурс]. URL: <https://nazaccent.ru/content/10150-obereg-dlya-respubliki.html> (дата обращения: 22.09.2022).

³⁶ Трипольская А. А., Чистяков А. Ю. Крылатый барс и грифон Кан-Кереде... С. 293–299.

Символы крестоносцев и пилигримов на немецких брактеатах XII–XIII веков

К. М. Чернышов

Важная тема для истории становления европейской геральдики – символика и эмблематика немецких крестоносцев в иконографии брактеатов – уже становилась предметом нашего исследования¹. В предыдущих материалах нами рассматривались исключительно изображения крестов, а временные рамки в основном ограничивались событиями Третьего Крестового похода (1187–1191) и временем подготовки нового похода, не состоявшегося по причине внезапной смерти императора Генриха VI (1191–1197). Между тем поводом для нанесения на свои монеты специфической символики (не обязательно крестов) для немецких феодалов были не только такие грандиозные военные предприятия, как Крестовый поход, но и мирные паломничества в Святую Землю, а также в иные места христианских святынь (Рим, Аахен, Сантьяго-де-Компостела). Кроме того, частью крестоносного движения была военная экспансия против восточных язычников – славянских и балтских племен. Учитывая, что распространение такой специфической монетной формы, как брактеаты, началось в Германии примерно с 30-х годов XII века, мы рассмотрим символику «несущего крест» феодала-эмитента брактеатов начиная с событий Второго Крестового похода (совпавшего с Крестовым походом 1147 года против полабских славян) и дойдя до третьего десятилетия XIII века.

По традиции в научный оборот будет введено несколько неизвестных по литературе памятников из богатейшего нумизматического собрания Эрмитажа, происходящих из Чердынского (Пермского)² и Хотинского³ кладов.

Одним из могущественнейших владельцев князей своего времени был Конрад I Веттин, прозванный Великим, маркграф Майсена и Вос-

точной марки (1123/1127–1156). Он дважды совершал паломничество в Святую Землю, первый раз в 1145 году вместе с епископом Наумбурга Удо I (1125–1148). От участия во Втором Крестовом походе в 1147 году Конрад уклонился, в это же время он присоединился к Генриху Льву, Альбрехту Медведю, архиепископам Магдебурга и Бремена, чтобы организовать крестовый поход против ободритов и вагров⁴. На Майсенском монетном дворе выпускались великолепные брактеаты с изображением фигуры маркграфа, уже на самом раннем выпуске помещено изображение креста в поле слева от правителя⁵ (ил. 1)*. Немаловажным нам представляется и наличие в поле монеты изображений двух звезд, об этом символе мы поговорим ниже. Еще более примечателен редкий экземпляр⁶, относящийся к поздним выпускам Конрада, примерно середины XII века (ил. 2). Маркграф в полном доспехе с мечом стоит в портале ворот между двух башен. Над порталом изображена благословляющая длань, по сторонам от которой две сидящие птицы, обращенные друг к другу. Слева от маркграфа пальмовая ветвь, справа – лилия. Оба символа, помещенные на брактеаты, некоторыми современными немецкими исследователями трактуются как знаки паломничества, не требующие пояснения и доказательств⁷.

Однако стоит помнить, что в случае с разнообразными монетными знаками на брактеатах всегда существует вероятность, что мы имеем дело не с дополнительной характеристикой эмитента, но со знаком монетного двора, монетного мастера или же эмиссии.

* Фотографии монет приводятся с увеличением.



Ил. 1. Ранний брактеат Конрада I Великого (маркграф Майсена в 1123–1156, маркграф Нидерлауница в 1136–1156). Инв. № ОН-3-Г-91337. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Брактеат Конрада I Великого. Монетный двор Майсен. Инв. № ОН-3-46835. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Брактеат Конрада I Великого. Монетный двор Майсен. Инв. № ОН-3-Г-89729. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Брактеат Конрада I Великого. Монетный двор Майсен. Инв. № ОН-3-Г-89718. Государственный Эрмитаж

В сюжетах на брактеатах XII–XIII веков пальмовая ветвь довольно часто присутствует в качестве атрибута духовного правителя или же святого, в этом случае ее трактовка может быть максимально широкой (например, как символа мира или мученичества) и не связанной ни с каким конкретным событием. Однако в случае с пальмовой ветвью на монете светского феодала автор склонен согласиться с категоричным мнением Бюттнера. Библейская первооснова сюжета – устиление пальмовыми ветвями дороги Христа при его въезде в Иерусалим – дает нам привязку именно к Иерусалиму как конечному пункту путешествия, даже если это некий «духовный Иерусалим» в случае паломничества к другим святым местам или же «несение креста» в земли язычников – полабских славян и пруссов. Кроме того, принятие креста связывало человека обетом, исполнение которого подразумевало предъявление вещественных доказательств – он должен был принести пальмовые ветви, собранные в «Иерихоне в саду Авраама» и возложить их на алтарь церкви, где им совершался литургический обряд принятия «обета креста» (*votum crucis*)⁸.

Помимо широко распространенного сюжета со въездом в Иерусалим в искусстве XII века, мы можем привести и несколько упоминаний в письменных источниках о том, что пальмовая ветвь – обязательный атрибут паломника наряду с крестом. Так, в «Саге об оркнейских ярлах» (записана в 90-х годах XII века – начале XIII века)

ярл-скальд Рёгнвальд Кали Кольсон при путешествии в середине XII века в Иерусалим складывает вису, где есть строки о внешнем виде паломника: «на груди его крест, между лопаток пальма (пальмовая ветвь)...»⁹.

Символ геральдической лилии гораздо более сложен и неоднозначен. В Библии лилия упоминается в «Песни песней» Соломона, а также в речи Иисуса в Евангелии от Матфея: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Матф. 6:28–29). Многочисленные примеры с изображениями светских правителей со скипетрами с навершиями в виде лилии, в том числе на брактеатах XII века, служат несомненным доказательством того, что геральдическая лилия в Средние века понималась как знак королевской и, в более широком смысле, светской власти. Первооснову этого следует искать не в Библии, но в многочисленных вариантах позднейших легенд о принятии христианства в 496 году франкским королем Хлодвигом. В одном варианте лилию ему вручает ангел, в другом тремя лилиями был украшен щит, подаренный ему набожной женой Клотильдой, в третьем варианте легенды водяные лилии (или же желтые ирисы) спасли его с войском, указав брод через Рейн¹⁰.

С другой стороны, церковь трактует лилию как цветок Девы Марии, знак чистоты и символ рая, свидетельством чего являются изображения

лилии в сценах Благовещения, известные в том числе и в памятниках XII века. Представляется, что на брактеатах XII века уместно будет разделить изображения лилиеобразного посоха в руках многочисленных светских правителей с изображениями собственно лилии как символа чистоты помыслов (возможно, связанных с намерением попасть в Святую Землю) в руках светских правителей или же в поле монеты.

Третьим символом на брактеатах Конрада, который может быть непосредственно связан с паломничеством в Палестину, является изображение звезды, как отдельно (см. ил. 1), так и в сочетании с полумесяцем. Подобный знак представлен на одной из ранних майсенских монет (ил. 3), несущей титул и имя Конрада (MARCHIO CONRADUZ)¹¹. В поле монеты изображена фигура маркграфа в шлеме и кольчуге, с копьем и мечом, справа от нее в поле – звезда над перевернутым полумесяцем. Звезду и полумесяц по сторонам от башни можно видеть и на другой анэпиграфной монете Конрада¹² (ил. 4).

Мотив звезды и полумесяца (или солнца и полумесяца, т. к. по причине схематизма изображений светил звезда могла эпизодически смешиваться с солнцем) был широко представлен в религиозных культах древних цивилизаций Шумера, Египта, Парфянского и Понтийского царств, Римской и Сасанидской империй, в том числе на памятниках нумизматики. В средневековом христианском искусстве луна и солнце

регулярно помещались рядом с Христом Пантократором или Космократором, во время борьбы гвельфов и гибеллинов папа и император сравнивались с солнцем и луной. Сравнение императора с солнцем, а императрицы с луной было популярным топом византийской литературы XI–XII веков¹³.

Но наиболее широкое распространение символы звезд, солнца и полумесяца получили в европейской эмблематике и геральдике именно в эпоху крестовых походов, доказательством чего служат многочисленные случаи помещения таких изображений на монетах государств крестоносцев на Ближнем Востоке (ил. 5), а также на печатях монархов, принимавших участие в крестовых походах (ил. 6). Здесь можно предполагать как влияние византийских и восточных мотивов, так и актуальность для паломника или крестоносца, отправляющегося в далекое и опасное путешествие, библейского сюжета о Вифлеемской звезде, ведущей царей-волхвов к Христу.

Итак, помимо креста уже на первых немецких брактеатах XII века, относящихся к выпускам майсенского маркграфа Конрада Великого, прославившегося и как пилигрим, и как крестоносец, можно выделить три группы изображений, относящихся к обету «несения креста»: изображения пальмовой ветви, геральдической лилии, звезды (солнца) с полумесяцем. Рассмотрим далее в хронологическом порядке случаи появления похожей символики на брактеатах других светских



Ил. 5. Деньё Бозмунда III (1149–1163). Антиохия, княжество. Инв. № ОН-3-100451. Государственный Эрмитаж



Ил. 6. Прорисовка печати Ричарда Львиное Сердце (1189–1199). Воспроизводится по: A Pictorial Museum of Regal, Ecclesiastical, Baronial, Municipal, and Popular Antiquities. London, 1845. P. 113. N 437



Ил. 7. Брактеат Альбрехта Медведя (1123–1170). Инв. № ОН-3-38344. Государственный Эрмитаж

феодалов, соотнеся их с важными для нашей темы фактами из биографий данных персон.

Вскоре после окончания схватки за Бранденбург (Бранибор) и изгнания оттуда славянского князя Яксы (в Бранденбурге 1153–1157) 2 февраля 1158 года маркграф Бранденбурга Альбрехт Медведь (1123–1170, в Бранденбурге с 1157) вместе с супругой Софией и епископом Хальберштадта Ульрихом (1149–1160) отправляется в паломничество в Святую Землю¹⁴.

Родовые владения Альбрехта Медведя, графства Балленштедт и Ашерслебен, располагались в восточном Харце, недалеко от епископства Хальберштадт, бывшего во второй половине XII века одним из крупнейших центров выпуска брактеатов высочайшего художественного уровня. Вне всякого сомнения, именно хальберштадтские резчики исполнили штемпели для ангальтских брактеатов Альбрехта. До нас дошло более двух десятков монетных типов с изображением Альбрехта Медведя – большинство, к сожалению, без надписи. Учитывая, что в областях, выпускавших брактеаты, примерно раз в полгода происходила реновация монеты, выпуск всех этих монетных типов происходил с конца 50-х и в течение 60-х годов XII века. На большинстве своих ангальтских брактеатов Альбрехт неизменно изображен в шлеме и с воинскими атрибутами – мечом, знаменем, щитом. Существует, однако, четыре монетных типа, где грозный маркграф изображен в «мирной» ипостаси – с непокрытой головой и «паломническими»



Ил. 8. Прорисовка брактеата Альбрехта Медведя из клада Фреклебен. Воспроизводится по: Stenzel T. Der Brakteatenfund von Freckleben. Berlin, 1862. N 17



Ил. 9. Брактеат Яксы, князя Кёпника (в Бранденбурге 1153–1157). Инв. № ОН-3-38338. Государственный Эрмитаж



Ил. 10. Брактеат Яксы, князя Кёпника. Инв. № ОН-3-38339. Государственный Эрмитаж

атрибутами: пальмовой ветвью и крестом, или же с лилией в правой руке, экземпляр данной монеты имеется в собрании Эрмитажа (ил. 7)¹⁵.

В кладе Фреклебен 1860 года, откуда и происходит большинство известных ангальтских брактеатов Альбрехта Медведя, присутствовал единственный экземпляр¹⁶, несущий великолепное поясное изображение маркграфа вместе с епископом Хальберштадта Ульрихом (ил. 8), по кругу идет надпись с именем и титулом Альбрехта (AbELBRTUS MARHIO), в поле над фигурами маркграфа и епископа помещена звезда. Зная о факте совместного путешествия Альбрехта и Ульриха в Святую Землю, можно высказать осторожное предположение, что звезда здесь является не монетным знаком, но частью общей композиции, напоминанием о совершенном путешествии, либо же «декларацией о намерениях» такое путешествие совершить.

О славянском князе Яксе из Кёпника¹⁷, проигравшем в 1157 году Альбрехту Медведю войну за Бранденбург, не утихает жаркая дискуссия, связанная со скудостью письменных упоминаний¹⁸. Ключевым моментом дискуссии является вопрос: можно ли считать одним и тем же человеком Яксу из Кёпника, о котором кратко сообщается в Хронике Генриха Антверпенского¹⁹ и от которого до нас дошло несколько десятков великолепных брактеатов с именем Яксы, титулом «князь» и названием места COPNIC или CORTNIC, и Яксу из Мехува (под Краковом), о котором известно, что в 1162 году он совершил паломничество в Святую Землю,

а в 1163 году основал в Мехуве монастырь Ордена Гроба Господня²⁰. В нашей работе мы, не вдаваясь в подробности данной многолетней дискуссии, лишь рассмотрим сюжеты на монетах Яксы, которые, как нам кажется, сами по себе свидетельствуют в пользу идентификации «двух Якс» как одного и того же человека.

На самой ранней монете²¹ (ил. 9) мы видим довольно грубое изображение князя, стоящего в полный рост в шлеме и доспехах, с копьем и щитом. В поле слева от фигуры князя изображена пальмовая ветвь. По кругу идет надпись из шести букв IAC CES, в которой в сокращенном виде переданы имя Яксы и титул «князь», это первый случай помещения славянского титула на монету, в следующий раз подобный титул встречается лишь на монетах Сербии и Московской Руси начиная с XIV века²².

Следующая монета анэпиграфна (ил. 10), но приписывается Яксе, все известные ее экземпляры (более десяти, в том числе 1 в Эрмитаже²³) происходят из кладов Габов, откуда происходит и большинство других монет князя, Дасау и Бардевик. На монете помещена фигура князя, сидящая между двух башен, с непокрытой головой – и с бородой – что крайне необычно для брактеатов немецких эмитентов XII века, с мечом в правой и пальмовой ветвью в левой руке.

Третий монетный тип Яксы (ил. 11), известный в более чем десяти экземплярах, включая один в эрмитажном собрании²⁴, значительно отличается от вышепредставленных монет



Ил. 11. Брактеат Яксы, князя Кёпника.
Инв. № ОН-3-38337. Государственный Эрмитаж

славянского князя. На брактеате помещено великолепное погрудное в профиль (вправо) изображение князя с длинными волосами и бородой, с мечом в правой и пальмовой ветвью в левой руке, в поле изображение трех звезд. По кругу надпись IACZA DE COPNIC. По стилистике изображение не имеет аналогий среди других немецких брактеатов, время его создания скорее всего относится к 60-м годам XII века – периоду, когда Якса уже проиграл войну за Бранденбург.

Последняя монета, известная всего в двух экземплярах (один экземпляр – в собрании Государственных музеев Берлина), является, наверное, самой красивой из нумизматических памятников Яксы. На монете поясное изображение князя с длинной бородой, в чешуйчатом доспехе, со знаменем и щитом в правой и пальмовой ветвью в левой руке.

Итак, по стилю и мастерству исполнения штемпели к монетам Яксы первой группы разительно отличаются от штемпелей высочайшего художественного уровня его поздних выпусков. Учитывая, что общее число монетных типов равно восьми²⁵, следует отвергнуть версию о том, что весь чекан осуществлялся в Бранденбурге в период короткого владения им Яксой в 1153–1157 годах²⁶. По мастерству исполнения поздние монеты соответствуют лучшим образцам немецкого штемпелерезного искусства 60-х годов XII века, хотя и отличны от них по стилистике изображений (борода, укрупненное погрудное/поясное изображение правителя во все поле монеты). Наличие на многих монетах пальмовой ветви, сопрово-

ждающееся на одном монетном типе изображением звезд, является дополнительным аргументом в пользу того, что Якса из Кёпника действительно является тем самым польским Яксой, совершившим паломничество в Святую Землю в 1162 году, после которого и были выпущены представленные брактеаты.

В немецкой нумизматике существует версия, что Альбрехт Медведь, отправившись в паломничество в 1158 году, оставил в качестве правителя только что отвоеванного маркграфства Бранденбург своего старшего сына Оттона I (1170–1184)²⁷, таким образом, тот мог чеканить свои бранденбургские брактеаты не с 1170, а уже с конца 50-х годов XII века. Свыше 25 монетных типов, из них многие с именем Оттона и названием «Бранденбург», подтверждают эту версию. На одном из монетных типов Оттона встречается интересующая нас символика. К сожалению, экземпляр эрмитажного собрания, происходящий из коллекции Рейхеля²⁸, скорее всего является антикварной подделкой (видимо, имитацией реально существующего типа работы Николауса Зеелендера), как можно судить, сопоставив наш экземпляр с экземпляром из собрания Берлина²⁹ (ил. 12). По сторонам от фигуры маркграфа в поле монеты изображены пальмовая ветвь и лилия.

Из письменных источников нам не известно о паломничестве Оттона в Святую Землю, так что можно лишь строить догадки, могла ли данная монета быть отчеканена в память о давнем участии Оттона в «вендском крестовом походе» против славян, во время которого было заключено соглашение о его женитьбе на Юдите из рода Пястов, сестре князя Мешко III (1173–1202)³⁰.

Один из инициаторов и главных бенефициаров крестовых походов против славян, Генрих Лев, в 1172 году совершил паломничество в Иерусалим, отраженное в письменных источниках³¹. В паломничестве его сопровождали более 1500 персон: епископы, аббаты, графы и простые рыцари. Нельзя исключать, что Генрих Лев намеревался превратить свое паломничество в настоящий крестовый поход, но король Иерусалима и тамплиеры отговорили его от этих намерений. Среди многочисленных брауншвейгских брактеатов Генриха имеется единственный монетный тип, где традиционная фигура льва сопровождается изображением лапчатого крестика в поле монеты. В немецких нумизматических работах нередко можно встретить датировку этой монеты 1172 годом под знаком вопроса³².



а



б

Ил. 12. Брактеат Оттона I: а – оригинал. Государственные Музеи Берлина;
б – подделка Николауса Зеелендера (?). Инв. № ОН-3-38356. Государственный Эрмитаж

В предыдущей работе мы публиковали два доселе неизвестных брактеата из Пермского клада³³, выпущенных ландграфом Тюрингии Людвигом III (1172–1190), участвовавшим в Третьем Крестовом походе и умершим (видимо, от малярии) в октябре 1190 года по пути домой. В поле монет за спиной у традиционной конной фигуры правителя помещены изображения лапчатых крестов. Однако изображение лилии за спиной у всадника встречается на «райтербрактеатах» Людвига не менее часто. Среди монет основного собрания нами выявлена неизвестная по литературе монета очень плохой сохранности с изображением

всадника и лилии (ил. 13), а также половинка, являющаяся вариантом к данному штемпелю, где по сторонам от лилии помещены две точки (скорее всего, эмиссионные знаки)³⁴. Очень плохая сохранность монет позволяет предполагать их происхождение из экземпляров Хотинского клада, интегрированных в основное собрание (к сожалению, без малейших отметок об этом на плакетках или в инвентарях).

В составе брактеатов Пермского клада помимо экземпляров с лапчатым крестом присутствует еще одна неизвестная по литературе монета Людвига, где за спиной у всадника



а



б

Ил. 13. Брактеат ландграфа Тюрингии Людвига III (1172–1190): а – оригинал.
Инв. № ОН-3-105208. Государственный Эрмитаж; б – прорисовка автора



Ил. 14. Брактеат ландграфа Тюрингии Людвига III. Инв. № ОН-3-К-Пермь-5. Государственный Эрмитаж

располагается сложная геометрическая фигура в виде прямоугольника с лилиеобразными концами (ил. 14)³⁵. К сожалению, у монеты вырезана центральная часть, зато хорошо читается часть круговой легенды LVDEVVIGVS ...NCIA...INIA, содержащая имя и титул ландграфа PROVINCIALIS



Ил. 15. Чекан ландграфов Тюрингии в Гессене, монетный двор Кассель (?). 1220-е (?). Инв. № ОН-3-107576. Государственный Эрмитаж

COMES и (видимо) латинизированное название «Тюрингия». Впрочем, в данном случае нет уверенности, что фигура с лилиеобразными концами не является, к примеру, эмиссионным знаком или знаком монетного мастера.

Замечательным открытием в составе основного собрания Эрмитажа стал неизвестный по литературе анэпиграфный отличной сохранности райтербрактеат, где за спиной у обращенного вправо всадника помещены башня на полуарке и лилия, а в поле перед ним два «головчатых» крестика. По ранту попеременно идут два креста, две буквы «А» и четыре кружка (ил. 15). Стиль монеты, особенно рант, указывает на чекан тюрингских ландграфов в Гессене, предположительно на монетном дворе в Касселе, однако по качеству исполнения штемпеля можно сделать вывод, что эта монета явно более раннего времени, чем все «кассельские» райтербрактеаты, известные в основном покладам Кляйнфах и Нидеркауфунген. Бухенау считал, что подобный рант одной из более поздних монет указывает на чекан графа Адольфа фон Вальдека³⁶ (1214–1270). Похожий экземпляр, хранящийся в Лейпциге, датирован примерно 1220 годом. Возможно, что лилия на нашем экземпляре указывает на чекан Людвига IV Тюрингского (1217–1227), отправившегося в 1227 году в Крестовый поход и умершего по дороге. Проис-



Ил. 16. Прорисовка брактеата Генриха VI (1191–1197). Воспроизводится по: Posern-Klett C. F. von. Sachsens Münzen im Mittelalter. Münzstätten und Münzen der Städte und geistlichen Stifter Sachsens im Mittelalter. Leipzig, 1846. Tfl. I. N 9

хождение монеты неизвестно. Превосходная сохранность не позволяет однозначно утверждать о ее принадлежности к Хотинскому кладу, хотя полная неизвестность в немецкой нумизматической литературе и наличие в хранящейся отдельно эрмитажной части Хотинского клада половинки брактеата с похожим изображением³⁷ дают повод предполагать именно этот источник поступления.

Ранее нами неоднократно публиковалась группа монет эрмитажного собрания из Хотинского клада с изображением императора Генриха VI в виде всадника с крестом на щите и надписью с именем императора и титулом CESAR ROMANORUM³⁸. В собрании Берлина в единственном экземпляре имеется вариант штемпеля к экземплярам нашего собрания, где под копытами коня императора помещено изображение рыбы (ил. 16)³⁹.

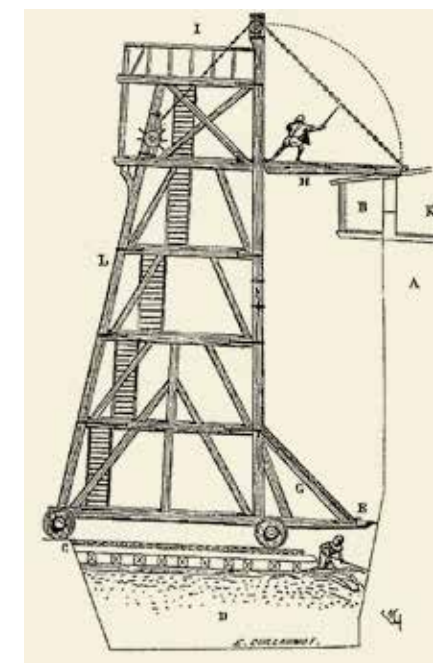
Рыба (греч. «ихтис») была самым распространенным раннехристианским символом, являясь акронимом (монограммой) Иисуса Христа и, вместе с тем, христианским исповеданием веры: IESOUS CHRISTOS THEOU YIOS SOTER – Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель.

Старший сын Генриха Льва, Генрих Длинный (пфальцграф Рейна и герцог Брауншвейга в 1195–1212), примирившись с Гогенштауфенами, отправился в новый Крестовый поход, который собирался возглавить Генрих VI. В августе 1197 года он соединился с основной армией крестоносцев и отправился в Акру, куда прибыл в сентябре. Однако в октябре крестоносцы узнали о смерти императора Генриха VI, и Крестовый поход был отменен. В Германию Генрих Длинный вернулся в 1198 году⁴⁰. На одном из брауншвейгских брактеатов, относимых ко времени Генриха Длинного⁴¹, справа от традиционного изображения льва помещен костыльный крест, а внизу зубчатая башня (ил. 17). По мнению современных исследователей⁴², это не просто башня, но осадная башня (ил. 18), и выпуск монеты мог произойти во время пребывания Генриха под Акрой в 1197 году.

Последняя группа монет, о которой хотелось бы рассказать, относится уже к началу XIII века. В первом его десятилетии средний сын Генриха Льва и младший брат Генриха Длинного, император Оттон IV (1198–1218) готовил новый Крестовый поход, о чем было объявлено в 1209 году на хoftаге в Вюрцбурге. Подготовка велась до 1211 года, но поход не состоялся из-за внутриполитических разногласий между Вельфами и Штау-



Ил. 17. Брактеат Генриха Длинного (герцог Брауншвейга 1195–1227) с изображением осадной башни (?). Чеканен в 1196–1197 (?). Воспроизводится по: Büttner D. Palmzweig, Kreuz und Belagerungsturm. Zur Ikonographie der Pilgerfahrten und Kreuzzüge auf Brakteaten // GN Heft 317. 2021. S. 271. Abb. 21



Ил. 18. Рисунок осадной башни из Словаря французской архитектуры XI–XVI вв. Э. Виолле-ле-Дюка. Воспроизводится по: E. Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris, 1859. Vol. III. N 32



Ил. 19. Брактеат императора Оттона IV (1195–1218). Монетный двор Люнебург. Выпуск 1209–1211 (?). Инв. № ОН-3-96011. Государственный Эрмитаж



Ил. 20. Брактеат императора Оттона IV. Монетный двор Люнебург. Выпуск 1209–1211 (?). Инв. № ОН-3-95995. Государственный Эрмитаж

фенами⁴³. На двух люнебургских брактеатах Оттона IV (1195–1218) небольшого диаметра наряду с изображением коронованного льва присутствует изображение лапчатого креста⁴⁴ (ил. 19). На нескольких люнебургских брактеатах Оттона встречается оригинальный сюжет⁴⁵, где идущий вправо коронованный лев держит в кончике хвоста пальмовую ветвь (ил. 20).

Итак, на протяжении всего XII в. своеобразным обязательным пунктом «жизненного канона» европейского аристократа было паломничество в Святую Землю. Как исполнение обета «несения креста» понимались и военные походы против язычников-славян и пруссов. После падения Иерусалима перед войсками Салах-ад-дина в 1187 году новое освобождение Гроба Господня на долгие десятилетия стало общеевропейской «идеей фикс», оставшейся неосуществленной из-за политических разногласий европейских государств, соперничества между римскими папами и императорами, внутренних разногласий между королевской властью и крупными феодалами.

На специфических монетах, односторонних немецких брактеатах XII – начала XIII века, относящихся к выпускам таких известнейших исторических персон, как Конрад Великий Майсенский, Альбрехт Медведь, Генрих Лев, Людвиг Тюрингский, а также их сыновей, периодически помещаются символы, относящиеся к обету «несения креста»: крест, пальмовая ветвь, геральдическая лилия, звезды и полумесяц. Та же символика, представленная на брактеатах славянского князя Яксы из Кёпника, является аргументом в пользу идентификации его с польским Яксой из Мехува, совершившим паломничество в Святую Землю в 1162 году. Наряду с общепринятыми символами на немецких брактеатах встречаются и такие оригинальные изображения, как рыба на одной из монет императора Генриха VI или осадная башня на монете Генриха Длинного Брауншвейгского, являющиеся «говорящими символами» в контексте подготовки нового Крестового похода.

- ¹ Чернышов К. М. С крестами на щитах, с крестами на монетах. Отражение крестовых походов в иконографии немецких брактеатов XII–XIII веков // ТГЭ. 2020. [Т.] 102 : Геральдика: исследования и практика. С. 61–71.
- ² Тростянский О. В., Чернышов К. М. Брактеаты из «Страны Мрака». Обнаружение в Пермском крае северонемецких брактеатов в составеклада монет конца XII в. // Нумизматические чтения ГИМ. М., 2013. С. 21–27; Чернышов К. М. Путиями Оттара и Торира Собаки. Немецкие брактеаты конца XII века из Северного Прикамья // ТГЭ. 2017. [Т.] 88 : Материалы и исследования Отдела Нумизматики. С. 157–180; Тростянский О. В., Чернышов К. М. Клад европейских монет конца XII в. из Северного Прикамья (Чердынский клад) // Эпоха викингов в Восточной Европе в памятниках нумизматики VIII–XI вв. СПб., 2019. С. 393–423; Тростянский О., Тschernyschow K. Der Fund von Tscherdyn. Deutsche Kaufleute auf den Wegen der Wikinger ins Bjarmaland // Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte. Bd. 71. 2021. S. 427–461.
- ³ Fiala E. Münzen und Medaillen des Welfischen Landes. Teil: Die Welfen in den Sachsenlanden. Das alte Haus Braunschweig. Das alte Haus Lüneburg. Prägungen der Burgundier, der Welfen in Bayern, Italien etc. Prag, 1910. S. 41–42; Потин В. М. Клад брактеатов из Приднестровья // НИС. Киев, 1963. Т. 1. С. 109–127; Potin V. M., Tschernyschow K. M. Der Münzfund von Chotin. Bestandskatalog der Exemplare im Münzkabinett der Staatlichen Ermitage. Hamburg, 2018.
- ⁴ Schlenker G., Voigt A. Konrad I. (um 1098–1157). Markgraf von Meißen und der sächsischen Ostmark. Halle, 2007. S. 22.
- ⁵ Nau E. Die Münzen der Stauferzeit // Die Zeit der Staufer. Bd. 1. Ausstellungskatalog. Stuttgart, 1977. N 114.2; Leschhorn W. Mittelalterliche Münzen. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kunstmuseum des Landes Niedersachsen. 2 Bde. Braunschweig, 2015. N 3977.
- ⁶ Cahn A. E. Sammlung F. Friedensburg, Deutsches Mittelalter. Auktion A. E. Cahn 52. Frankfurt / M 1924. N 1052.
- ⁷ Büttner D. Palmzweig, Kreuz und Belagerungsturm. Zur Ikonographie der Pilgerfahrten und Kreuzzüge auf Brakteaten // GN Heft 317. 2021. S. 266–274.
- ⁸ Лучицкая С. В. Крестовые походы. Идея и реальность. СПб., 2019. С. 218–220.
- ⁹ Icelandic sagas, and other historical documents relating to the settlements and descents of the Northmen on the British Isles. Vol. I. Orkneyinga saga, and Magnus saga, with appendices / ed. by G. Vigfusson. London, 1887. P. 177.
- ¹⁰ Майорова Е. И. История Меровингов. М., 2018. С. 304.
- ¹¹ Bahrfeldt E. Der Fund von Paussnitz und die Bracteaten der Bischöfe von Naumburg aus ihrer Münze zu Strela // Archiv für Brakteatenkunde, hg. V. R.Höfken. Wien, 1906. Bd. 4. N 2; Leschhorn W. Op. cit. № 3966.
- ¹² Bahrfeldt E. Der Fund von Paussnitz... N 12; Leschhorn W. Op. cit. № 3970.
- ¹³ Paul A. Historical Figures appearing in epigrams on objects // Poetry and its Contexts in eleventhcentury Byzantium / ed. F. Bernard, K. Demoen. 2012. P. 89–114, 106; Кубинь А. С. Радзивилловская летопись: о месте и времени создания иллюстраций Повести Временных лет. М., 2022. С. 79.
- ¹⁴ Assing H. Albrecht der Bär. Markgraf von Brandenburg (1150/57–1170) // Deutsche Fürsten des Mittelalters. Fünf- undzwanzig Lebensbilder. Leipzig, 1995. S. 221–233.
- ¹⁵ Stenzel T. Der Brakteatenfund von Freckleben. Berlin, 1862. N 3; Thormann H. Die anhaltischen Münzen des Mittelalters. Münster, 1976. N 11; Berger F. Die mittelalterlichen Brakteaten im Kestner-Museum Hannover. Bd. 1. Hannover, 1996. N 1749.
- ¹⁶ Stenzel T. Op. cit. N 17.

- ¹⁷ Кёпник иногда называется Копаницей, ныне это один из районов Берлина.
- ¹⁸ Bahrfeldt E. Das Münzwesen der Mark Brandenburg von der ältesten Zeiten bis zum Anfang der Regierung der Hohenzollern. Berlin, 1889. S. 68–70; Nalepa J. Brenna, pierwotna nazwa Brandenburga // Przegląd zachodni. Poznań, 1952. N 7/8. S. 707–747; Labuda G. Jaksa z Kopanicy, Jaksa z Miechowa, Polski słownik biograficzny. T. X. Wrocław, 1962–1964. S. 339–341; Kiersnowski R. Jaksa i jego monety // Spółeczeństwo Polski średniowiecznej. T. V. Warszawa, 1992. S. 153–160; Kluge B. Jacza von Köpenick und seine Brakteaten. Fakten, Thesen und Theorien zum ältesten Thema der brandenburgischen Numismatik // Beiträge zur brandenburgisch-preussischen Numismatik Heft 17. Berlin, 2009. S. 14–42; Kluge B. Ein slawischer Fürst verwirrt die brandenburgische Geschichte? Jacza von Köpenick und die Münzprägung in Brandenburg vor 1170 // Köpenick vor 800 Jahren. Von Jacza zu den Wettinern. Archäologie-Geschichte. Berlin, 2014; Kała D. Książę Jaksa z XII wieku – wymowa źródła a historiografia // Meritum, 2011. T. III. S. 35–58; Rajman J. Pilger und Stifter. Zu den Sakralstiftungen und zur Herkunft des Fürsten Jaxa // Monarchische und adlige Sakralstiftungen im mittelalterlichen Polen. Berlin, 2012. S. 317–345; Lindner M. Jacza von Köpenick. Ein Slawenfürst des 12. Jahrhunderts zwischen dem Reich und Polen. Berlin, 2012.
- ¹⁹ Heinrici de Antwerpe tractatus de captione urbis Brandenburg. MGH, SS. Bd. 25. Hannover, 1880 (пер. с лат., комментарии И. В. Дьяконова, 2011). [Электронный ресурс]. URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Germany/XII/1160-1180/Henricus_Antwerpen/text.phtml (дата обращения 01.12.2023).
- ²⁰ Lindner M. Op. cit. S. 55.
- ²¹ Tschernyschow K. Die ersten Münzen Brandenburgs in der Sammlung der Ermitage von St.Petersburg // Beiträge zur brandenburgisch-preussischen Numismatik Heft 15. Berlin, 2007. S. 24–31. N 11; Чернышов К. М. Первые монеты Бранденбурга (XII в.) в собрании Эрмитажа // СТЭ. 2008. [Т.] 66. С. 57–64. № 11.
- ²² Kiersnowski R. Moneta w kulturze wieków średnich. Warszawa, 1988. S. 10.
- ²³ Tschernyschow K. Die ersten... N 12; Чернышов К. М. Первые монеты... № 12.
- ²⁴ Tschernyschow K. Die ersten ... N 10; Чернышов К. М. Первые монеты ... № 10.
- ²⁵ Kluge B. Ein slawischer Fürst... S. 220–222.
- ²⁶ Suhle A. Deutsche Münz- und Geldgeschichte von den Anfängen bis zum 15. Jahrhunderts. Berlin, 1964. S. 105.
- ²⁷ Gaettens R. Otto I., nicht Albrecht der Bär, 1157–1170 Markgraf von Brandenburg // Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters. Bd. 10 (1953–1954). S. 71–95.
- ²⁸ Инв. № ОН-3-38356; Die Reichelsche Münzsammlung in St.Petersburg. 9 Bde. St. Petersburg, 1842–1850. Bd. 4, 84.
- ²⁹ Tschernyschow K. Die ersten... N 27; Чернышов К. М. Первые монеты... № 27.
- ³⁰ Jasiński K. Rodowód pierwszych Piastów. Poznań, 2004. S. 256.
- ³¹ Ehlers J. Heinrich der Löwe. Eine Biographie. München, 2008. S. 199.
- ³² Denicke J. Die Brakteaten der Münzstätte Braunschweig. Bd. 1. Braunschweig, 1983. N 28b; Berger F. Die mittelalterlichen Brakteaten... N 605.
- ³³ Чернышов К. М. С крестами на щитах... С. 66.
- ³⁴ Инв. № ОН-3-105208, ОН-3-105207.
- ³⁵ Чернышов К. М. Путиями Оттара... С. 176. № 5; Тростянский О. В., Чернышов К. М. Клад европейских монет... С. 395. № 5.
- ³⁶ Buchenau H. Der Brakteatenfund von Niederkaufungen bei Cassel. Dresden, 1903. Tfl. 149. N 26.

- ³⁷ *Potin V. M.*, Tschernyschow K. M. Der Münzfund von Chotin... N 313.
- ³⁸ *Чернышов К. М.* Немецкие брактеаты XII – начала XIII в. как памятники средневековой эпиграфики // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. 36. СПб., 2017. С. 172, 173. Рис. 3; *Potin V. M.*, *Tschernyschow K. M.* Der Münzfund von Chotin... N 502–509; *Чернышов К. М.* С крестами на щитах... С. 68.
- ³⁹ *Posern-Klett C. von.* Sachsens Münzen im Mittelalter. Münzstätten und Münzen der Städte und geistlichen Stifter Sachsens im Mittelalter. Leipzig, 1846. Taf. I. N 9.
- ⁴⁰ *Fuchs P.* Heinrich (V.) der Lange (Ältere) von Braunschweig // Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 8. Berlin, 1969. S. 381–383.
- ⁴¹ *Menadier J.* Eine Denkmünze Heinrichs des Löwen auf die Errichtung des Löwensteins // Deutsche Münzen. Bd. I. Berlin, 1891. S. 41; Denicke J. Op. cit. S. 89.
- ⁴² *Büttner D.* Op. cit. S. 271.
- ⁴³ *Hucker B. U.* Otto IV. Der wiederentdeckte Kaiser. Frankfurt am Main ; Leipzig, 2003. S. 178.
- ⁴⁴ *Meier O.* Der Brakteatenfund von Bokel. Hannover, 1932, N 437; *Reitz H.* Welfische Brakteaten. Bochum, 1991. N 57 a.
- ⁴⁵ *Reitz H.* Op. cit. N 49 a.

Неизвестные источники середины XVIII века по сфрагистике остзейского дворянства (Сиверсы, Паткули etc.)

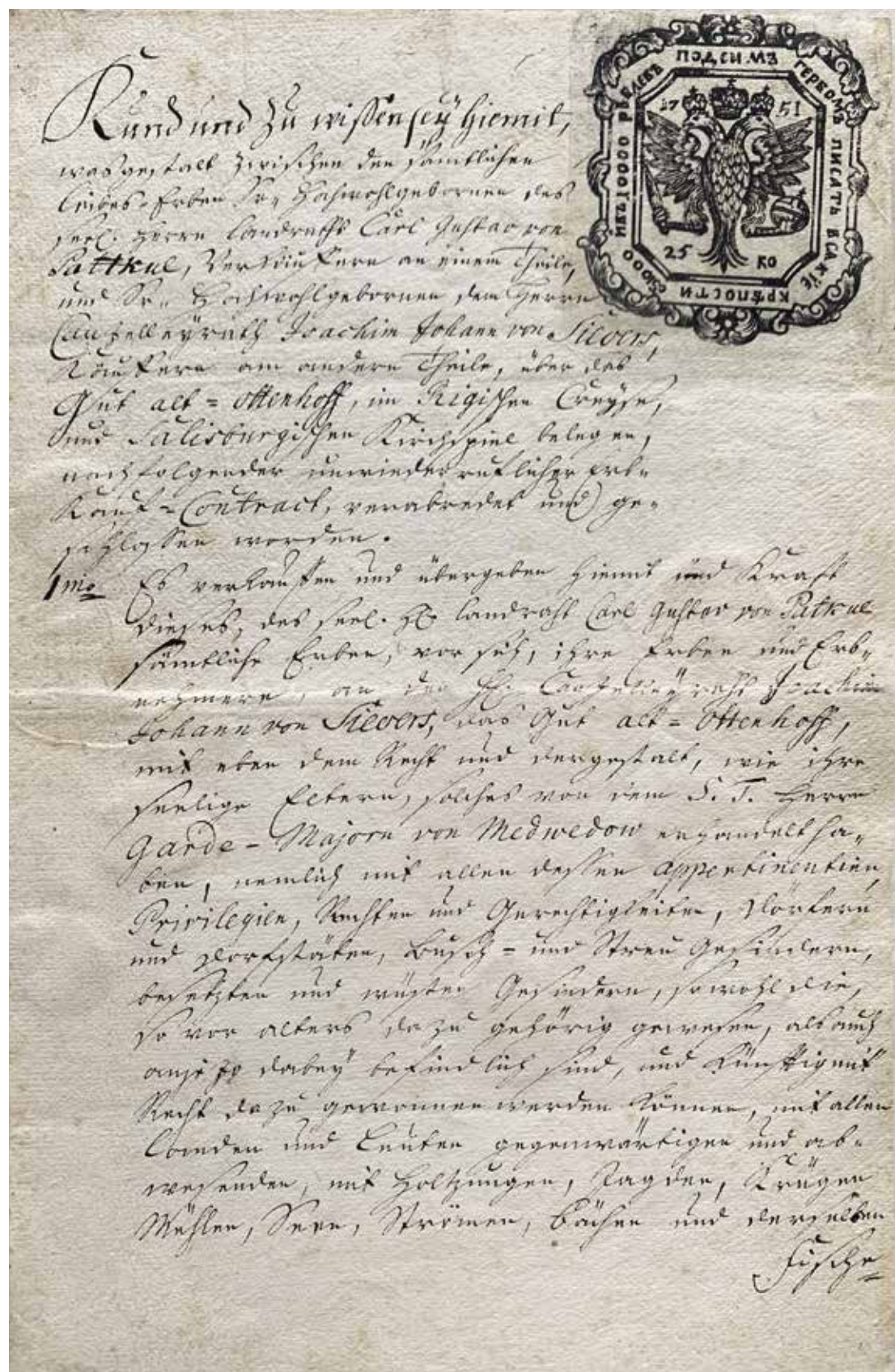
Е. А. Яровая

Важными источниками для изучения геральдики являются оттиски печатей на исторических документах. О группе таких печатей, принадлежавших остзейским дворянам, мы расскажем в данном материале. Оттиски находятся на последнем листе, завершающем договор на покупку участка земли. Это нотариальный акт на гербовой бумаге, ранее не введенный в научный оборот, – купчая крепость на мызу Альт-Оттенхоф в Салисбургской волости Вольмарского уезда Рижской губернии (ил. 1–4), заверяющая факт ее продажи наследниками покойного лифляндского ландрата Карла Густава фон Паткуля остзейскому дворянину Иоахиму Иоганну фон Сиверсу¹.

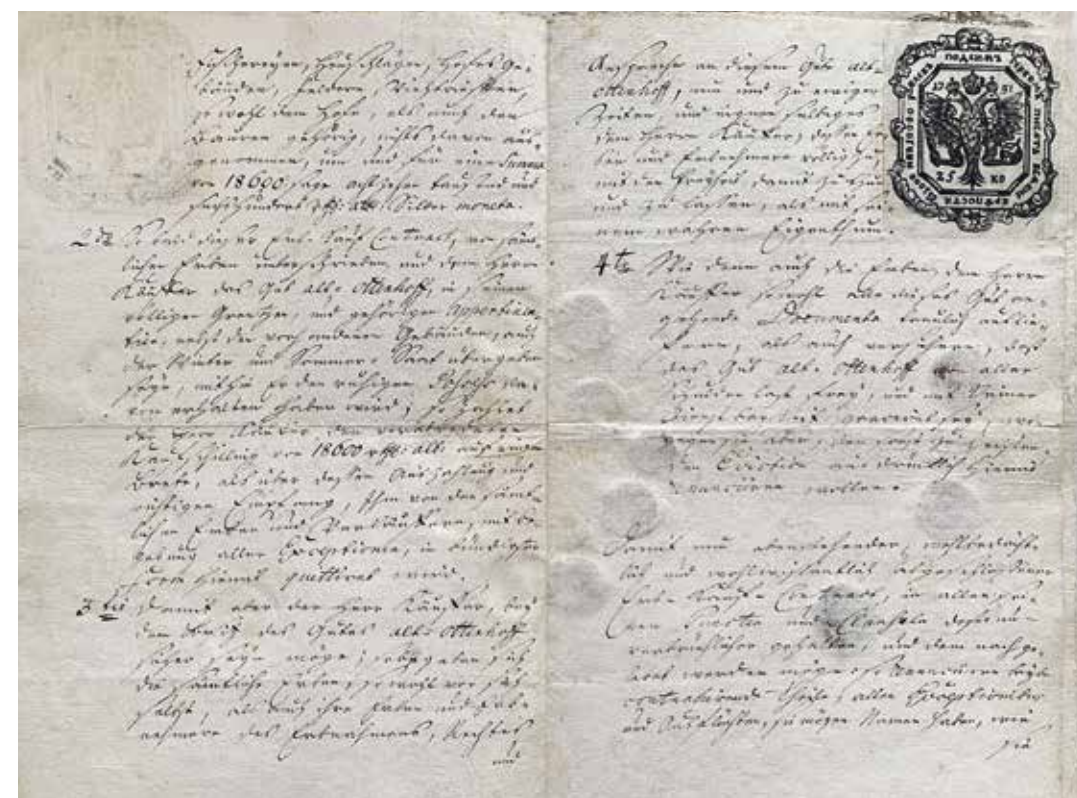
Документ скреплен сургучными оттисками личных печатей участников сделки и свидетелей (ил. 3) и представляет значительный интерес для изучающих геральдику и сфрагистику остзейского дворянства, перешедшего на российскую службу в период правления императора Петра I. Формирование остзейского дворянства происходило в ходе католической колонизации прибалтийских земель в несколько этапов. Само наименование обозначает совокупность курляндского, лифляндского и эстляндского рыцарства, этнически принадлежавшего к ганзейским немцам, выходцам из Священной Римской империи, датчанам или шведам, около столетия владевшего этими территориями после завоевания их Густавом II Адольфом (1611–1632). Ранний период христианизации проживавших на территории Балтии племен – ливов, эстов, латгалов – нашел отражение в «Хронике Ливонии» Генриха Латвийского, описавшего деятельность духовно-рыцарского Ордена меченосцев в 1180–1227 годах². В одноименном источнике 1180–1378 годов, но уже за авторством другого ли-

вонского хрониста, Германа Вартбергского, около 1277 года упоминается род Унгернов³. Крупнейшими городами на этих землях стали Ревель, завоеванный датчанами и впоследствии включенный в Ганзейский союз, и Рига, подчинявшаяся магистрам Ливонского ордена и рижским архиепископам. В 1629 году территория Риги и Задвинского герцогства Речи Посполитой отошла к Швеции. В Шведской Лифляндии была образована Рижская губерния. В 1630 году создан Рижский уезд с центром в городе Риге. По Ништадтскому мирному договору 1721 года уезд перешел под юрисдикцию Российской империи в составе Рижской губернии.

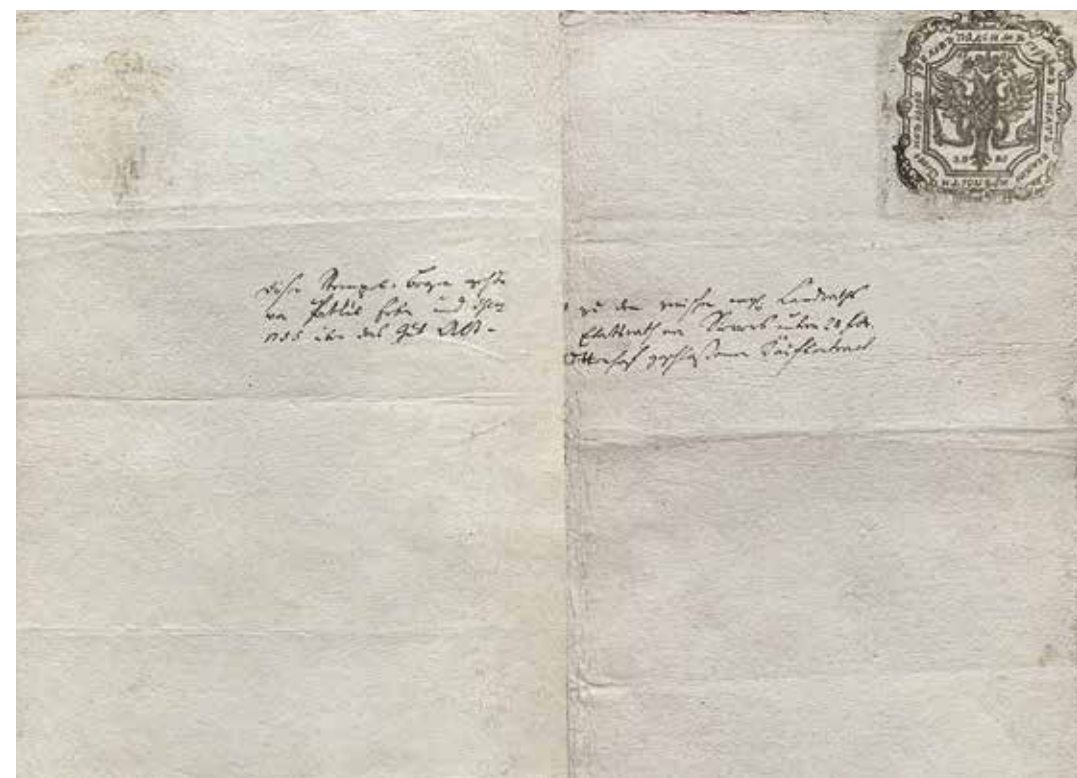
После событий 1721 года представители остзейского дворянства быстро интегрировались в российскую элиту. Их привилегированное положение закрепил император Петр I прибалтийским «Особым порядком» (Ostsee Landesstaat)⁴. Представители остзейского дворянства начинают доминировать в Петербурге с середины XVIII века. Это Берги, Бенкендорфы, Буксгевдены, Врангели, Корфы, Ливены, Остен-Сакены, Палены, Розены, Сиверсы, Тизенгаузены, Толи, Шлиппенбахи, Штакельберги, многие из которых дослужились до графских титулов и до высших чинов империи. Министры, члены Государственного совета, сенаторы, губернаторы, попечители учебных округов, профессура и высшие офицеры – не было должностей, где бы не проявили себя выходцы из Прибалтики. Значительной была доля остзейских немцев в российском дипломатическом корпусе. Гербы этих родов были собраны в «Балтийский гербовник. Гербы всех дворянских родов, принадлежащих к рыцарствам Лифляндии, Эстляндии, Курляндии и Эзеля», выпущенный главным герольдмейстером королевства Швеции Карлом



Ил. 1. Купчая крепость на мызу Альт-Оттенхоф. 1755. 33 × 42 см. Гербовая бумага, галловые чернила, сургуч, печать. Первый лист. Собственность А. А. Бернштейна



Ил. 2. Купчая (см. ил. 1). Разворот



Ил. 3. Купчая (см. ил. 1). Обложка купчей с заголовком



Ил. 4. Купчая (см. ил. 1). Последний лист

Арвидом фон Клингспором с цветными иллюстрациями Адольфа Матиаса Хильдебрандта в Стокгольме в 1882 году⁵.

Итак, вернемся к рассматриваемому документу, который возвещает о переходе обширного земельного участка в Рижском уезде в собственность рода Сиверсов. В первых строках провозглашается следующее:

«Да будет засим ведомо и известно, что оформлено между всеми наследниками мужеска пола, его Высокородия покойного господина ландрата Карла Густава фон Паткуля, продавца, с одной стороны, и его Высокородия господина (голландского. – Е. Я.) канцелярского советника Йоахима Иоганна фон Сиверса, покупателя, с другой стороны, (а именно. – Е. Я.) согласована и заключена следующая купчая с правом наследства и без права отзыва по имени Альт-Оттенхоф, находящемуся в Рижском уезде, в Салисбургском приходе»⁶.

Ранние сведения о существовании мызы⁷ Альт-Оттенхоф (ныне поселок Вецате⁸) на берегу озера Буртниеку относятся к XVI веку. В начале XVII века большая часть окрестных земель явля-

лась собственностью шведской короны. Альт и Ной Оттенхоф ранее входили в состав области замка Буртнек под названием «Оттенхофше Ваце». При Густаве II Адольфе она перешла в собственность графа Акселя Оксеншерны (1583–1654), государственного канцлера и губернатора Шведской Ливонии, однако была вскоре конфискована у впавшего в немилость Оксеншерны и снова вернулась в казну. После вхождения Лифляндии в состав Российской империи в ходе Северной войны все новоприсоединенные территории стали собственностью российских монархов. Как следует из текста купчей, в мае 1744 года императрица Елизавета Петровна пожаловала мызу гвардейскому майору Медведеву, который продал ее ливляндскому ландрату и обер-шталмейстеру Карлу Густаву фон Паткулю (1686–1750). После смерти Карла Густава его наследники продали мызу Иоахиму Иоганну фон Сиверсу (1699–1770) 24 февраля 1755 года за весьма крупную сумму в 18 600 талеров. Почти два века мыза Альт-Оттенхоф оставалась в собственности многих поколений графского рода Сиверсов, вплоть до земельной реформы в Латвийской республике в 1920 году, после чего была национализирована. После Второй мировой войны в усадьбе разместился клуб, который позже был заброшен. Сегодня на территории мызы сохранились только руины и парк.

Купчая крепость скреплена подписями и печатями участников сделки – представителей влиятельных остзейских родов: Иоахим Иоганн фон Сиверс, Андреас фон Хагерт, Вольдемар Густав барон фон Унгерн-Штернберг (1722–1794), Карл Магнус фон Бергхольц (1714–1792), и пяти членов рода Паткуль: Карла Юхана и Марии, Георга Густава и Фридриха Вильгельма (1722–1797), и Рейнгольда Людвиг (Рено Луи) фон Паткуля (1730–1801).

Сиверс. Приобретателем участка земли стал представитель известного датско-шведского дворянского рода Сиверсов, перешедший на российскую службу, Ефим Ефимович (Иоахим Иоганн) Сиверс (1699–1770), сын Иоахима Иоганна (1674–1753) и Гертруды Элизабеты фон Экерманн, брат Карла Ефимовича (1710–1775), обер-гофмаршала и генерал-аншефа. Значимый след в российской истории оставили сыновья Е. Е. Сиверса – Яков (1731–1808), новгородский губернатор с 1764 года, и Карл (1745–1821). Самое раннее известное нам изображение герба Сиверса в российских источниках размещено в гербовнике Анисима Титовича Князева 1785 года⁹. Изображен герб с печати

Якова Ефимовича, упомянутого выше новгородского губернатора, генерал-поручика, наместника тверского и псковского, действительного тайного советника, посла в Польше, кавалера ордена Св. Андрея и Св. Владимира I степени. Герб: «в серебряном поле лазурный пояс, обремененный тремя золотыми шестиконечными звездами и сопровождаемый четырьмя червлеными кругами 3:1. Шлем увенчан дворянской короной. В нашламнике золотая шестиконечная звезда, сопровождаемая снизу двумя червлеными кругами между двух орлиных крыльев»¹⁰. Изображения в гербе отца на купчей и сына с печати в гербовнике Князева совпадают, дополнением к геральдической композиции сына служат награда, включенная в герб, – орден Св. Владимира, и фигура льва-щитодержателя справа. Герб Сиверсов (ил. 5, 6) претерпел значительные изменения после возведения Якова Ефимовича и его братьев Карла и Петра в графское Российской империи достоинство высочайшим указом от 8 апреля 1798 года и последовавшего за этим высочайшего утверждения герба графов Сиверсов. В результате пожалований герб стал пятипольным: «В щите, разделенном на четыре части, посредине находится малый щиток, имеющий в правом голубом поле золотую шестиугольную звезду, а в левом красном поле половину серебряной лилии. В первой части большого щита в зеленом поле видно по серебряной реке горизонтально плывущее судно. Во второй части в голубом поле диагонально означена серебряная полоса с тремя на ней красными шарами и крестообразно положенными двумя золотыми Маршалскими жезлами. В третьей части в серебряном поле в таком же виде протянута голубая полоса с тремя на ней золотыми шестиугольными звездами, и по сторонам оной четыре красные шара, три вверху и один внизу. В четвертой части в золотом поле находится голубой лев. На щите, увенчанном Графскою короною, поставлены три шлема, из коих средний с Графскою, а крайние с дворянскими коронами, на поверхности которых изображены на первой с правой стороны голубой лев, держащий крестообразно два Маршалские жезла, на средней Всероссийской Императорский черный орел коронованный, а на последней короне два распростертые крыла, составленные из красного и голубого цвета, и между ими серебряная лилия с золотою над нею звездою и двумя по сторонам ее красными шарами. Щит держат два голубые льва. Намет на щите, голубого и красного цвета, подложенный золотом и серебром»¹¹. Данная ге-



Ил. 5. Оттиск печати с гербом Сиверса. Фрагмент купчей (см. ил. 3). Красный сургуч



Ил. 6. Герб рода Сиверсов. Воспроизводится по: *Klingspor C. A. Baltisches Wappenbuch, Wappen sämtlicher Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehörigen Adelsgeschlechtern* / hrsg. von C. A. von Klingspor. Stockholm, 1882. Taf. 105

ральдическая композиция повторяет таковую на жалованной грамоте Императора Священной Римской Империи Франца I Карлу фон Сиверсу, генерал-лейтенанту на российской службе, гофмаршалу, младшему брату Якова Ефимовича, на графское достоинство Священной Римской Империи от 15 февраля 1760 года. Очевидно, что однопольный герб Сиверсов здесь присутствует в третьей части щита в слегка трансформированном виде – пояс превратился в перевязь, и все элементы скошены.

Еще один геральдический памятник, сохранившийся до наших дней, с гербом рода Сиверсов находится на Смоленском лютеранском кладбище. Это надгробие рано покинувшего этот мир Егора Сиверса (1812–1833), юнкера Лейб-гвардии Уланского полка, соученика М. Ю. Лермонтова по юнкерской школе¹². Покойный юноша принадлежал к баронской ветви Сиверсов, приехавших из Голштинии в Лифляндию в 1704 году и ведущих свое начало от командира ревельского порта Петера Вильгельма (Петра Ивановича) Сиверса. Герб на его монументе значительно отличается от герба на купчей; общим элементом является цвет правого поля – лазурный, и золотая шестиконечная звезда. Описание герба: щит рассечен, в правой части золотая шестиконечная звезда в лазурном поле, в левой части половина серебряной лилии в червленом поле. Нашлемник – два пера, между ними золотая шестиконечная звезда.

Сиверсы проживали в своем поместье Альт-Оттенхоф вплоть до начала Первой мировой войны и продолжали играть большую роль в местном самоуправлении Лифляндии.

Паткуль. Родовое имя дворян Паткулей происходит от названия лена, вероятно, деревни Паткуле близ города Пилтене в Латвийской Республике. В грамоте от 10 января 1385 года впервые упомянут вассал Тевтонского ордена Андреас Паткулле. Возможно, его сыном был пробст рижской церкви Андреас Паткуль, скончавшийся до 1429 года в Риме и похороненный там же в церкви Санта Мария дель Пополо. Брат последнего, вассал Ордена Геерт Паткуль в 1432 году подписал, в числе других, союз с Литвой. В начале XVIII века род разделился на три линии. Линия Эйефер, угасшая в 1866 году, и российская ветвь были основаны Карлом Фридрихом фон Паткулем, родным братом известного немецко-балтийского деятеля Иоганна Рейнгольда фон Паткуля (1660–1707), дипломата, участника Северной войны¹³. Во главе третьей линии рода – Хаббином – встал двоюродный брат Карла и Иоганна Виль-



Ил. 7. Оттиск печати с гербом Паткуля. Фрагмент купчей (см. ил. 3). Красный сургуч



Ил. 8. Герб рода Паткулей. Воспроизводится по: *Klingspor C. A. Baltisches Wappenbuch...* Taf. 84

гельм, умерший после 1733 года. Линия Хаббином пресеклась в 1856 году со смертью эстляндского ландрата Рудольфа фон Паткуля (1800–1856). Его геральдическое надгробие с раскрашенным деревянным гербом находится в Домском соборе Таллинна – главном лютеранском храме Эстляндии¹⁴. Род фон Паткулей внесен в дворянский матрикул Эстляндии с 1746 года и Лифляндии с 1733 года. Герб: «В золотом поле рядом три черные башни, из которых средняя превосходит другие. Щит увенчан дворянскими шлемом и короной. Нашлемник: два буйволовых рога, попеременно окрашенные золотом и чернью. Намет на щите черный, подложенный золотом»¹⁵. На оттиске хорошо сохранившееся изображение герба Паткулей (ил. 7), совпадающее с описанием в гербовнике (ил. 8) и мемориальным надгробием из Домского собора Таллина. Дети и наследники бывшего владельца мызы Карла Густава фон Паткуля: Карл Иоганн и его супруга Мария (оба имени под одной печатью), Фридрих Вильгельм (Вологда, 1722–1797), Георг Густав и Рено Луи (Рейнгольд Людвиг, 1730–1801) – подтвердили отказ от своих прав на мызу и передачу ее в полноправное владение Сиверсу, оставив оттиски печатей с одинаковыми гербами.

Итак, бывший владелец имения, Карл Густав фон Паткуль (Ваидава, 5 мая 1686 – Альт-Оттенхоф, 26 марта 1750) был родным племянником сподвижника императора Петра I дипломата Иоганна Рейнгольда Паткуля. Попад в плен под Полтавой как ротмистр шведской службы, был сослан в Тобольск, где в 1712 году вступил в брак с Иоганной Шарлоттой фон Дрентельн¹⁶. Вернувшись из Тобольска в 1722 году, Карл Паткуль поступил в русскую армию майором, затем полковником, а по выходе в отставку – Лифляндским ландратом и владельцем мызы Альт-Оттенхоф, выкупив ее у майора Медведева в 1744 году. Через 6 лет Карл умирает, еще через 5 лет имение продают. Его младший сын Рейнгольд Людвиг также отличился на военной службе. В 1755-м, в год продажи имения, Рейнгольд был принят из ротмистров саксонской службы поручиком в Кирасирский Государя Великого Князя Петра Федоровича полк, принимал участие в Семилетней войне, в битвах под Дрезденом и Кунерсдорфом. Во время войны с Польшей (1769–1772) Рейнгольд Паткуль, отличившись в стычке под местечком Добра 3 февраля 1770 года, стал первым кавалером ордена Св. Георгия 4-й степени¹⁷. К 1780 году дослужился до генерал-майора. Его подпись и печать стоят последними в акте купли-продажи, поскольку

ку он был младшим из детей бывшего владельца. Следует отметить, что оттиски печатей Паткулей наносились одной и той же матрицей с гербом, оттиск под подписью Карла Иоганна сохранился лучше остальных.

Унгерн-Штернберг. Свидетелем сделки выступал барон Вольдемар Густав фон Унгерн-Штернберг (1722–1792). Оттиск его гербовой печати на черном сургуче (ил. 9) сопровождает собственноручную подпись барона, а не переписчика документа, как в случае с остальными участниками сделки. История древнего рода Унгерн-Штернбергов достаточно хорошо изучена – это графский и баронский род, происходящий от Иоганна Унгерна, прибывшего из Венгрии в Ливонию в 1269 году на службу к рижскому архиепископу. В марте 1277 года Рудольф Унгерн заключил договор с магистром Ливонского ордена Эрнстом Ратцебургом. В 1577 году Юрген фон Унгерн в числе всадников братства «черноголовых» участвовал в обороне Ревеля от русских войск под командованием воевод Ф. И. Мстиславского и И. В. Шереметева. Грамотой римского императора Фердинанда I от 7 февраля 1534 года Георг фон Унгерн-Штернберг возведен с нисходящим его потомством в баронское Священной Римской Империи достоинство. Грамотой шведской королевы Кристины от 17 октября 1653 года Вольдемар, Отто и Рейнгольд фон Унгерн-Штернберг подтверждены в баронском достоинстве. Барон Карл Карлович (1730–1799) был генерал-адъютантом императора Петра III. Одна из линий получила в 1874 году графское достоинство Российской империи. Род Унгерн-Штернбергов был внесен в дворянские матрикулы всех трех прибалтийских губерний. Род шведских баронов Унгерн-Штернберг внесен в эстляндский (1746), ливляндский (1747), курляндский (1841 и 1882) и эзельский (1851) матрикулы. Надгробие с гербом барона Теодора Адама Андреаса фон Унгерн-Штернберга (1819–1847) находится в Домском соборе Таллинна¹⁸. Несмотря на обширный комплекс артефактов с гербами различных представителей этого рода, в основном экслибрисов, оттиск печати 1755 года представляет несомненный интерес. Изображение совпадает с известным описанием герба баронской ветви Унгерн-Штернбергов (ил. 10). Герб: «Щит четверочастный с малым серебряным щитком в середине, в коем золотая шестиконечная звезда над зеленым трехглавым холмом. В первой и четвертой частях в голубом поле три золотых лилии (2 + 1). Во второй и третьей частях в золотом поле серебряная роза с золотым



Рис. 9. Оттиск печати с гербом Унгерн-Штернберга. Фрагмент купчей (см. ил. 3). Черный воск

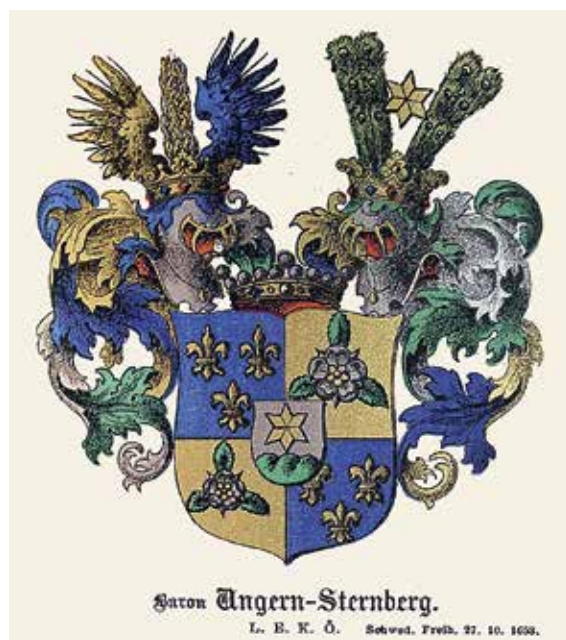


Рис. 10 Герб рода Унгерн-Штернбергов. Воспроизводится по: *Klingspor C. A. Baltisches Wappenbuch... Taf. 122*

внутри венчиком и тремя из нее зелеными листьями в опрокинутый вилообразный крест. Щит увенчан шведской баронской короной и над ней два коронованных дворянских шлема. Нашлемник: правый — столб из сплетенных в косицу серебряных и золотых прутьев, между золотым и голубым орлиными крыльями; левый — шестиконечная золотая звезда между двумя павлиньими хвостами по шесть перьев каждый (2 + 2 + 2). Намет пересеченный голубым с золотом по зеленому с серебром в шахматы»¹⁹.

Бергхольц. Последним свою подпись под актом поставил Карл Магнус фон Бергхольц (Рига, 1714 – Ваидава (Латвия), 1792). На оттиске его печати (ил. 11) по сторонам от нашлемника присутствуют инициалы CM/VB. Герб: «В зеленом поле шествующая рысь естественного цвета. На щите баронский шлем, намет справа зеленый, подбитый золотом, слева лазоревый, подбитый серебром. В нашлемнике открытые рога, перемененно пересеченные на золото и червлень, меж ними направленная вверх стрела, поверх три шестиконечных лазоревых звезды 1 и 2»²⁰ (ил. 12). Как удалось установить благодаря родословным росписям, его подпись появляется здесь не случайно: Карл Магнус был зятем Карла Густава фон Паткуля – мужем его дочери Луизы Маргареты, а значит, и он должен был подтвердить свой отказ от наследования мызы. При этом подпись жены отсутствует – к 1755 году ее уже не было в живых. Как следует из родословной росписи рода Паткуль, 3 февраля 1740 года Карл Густав Бергхольц женился на Луизе Маргарете фон Паткуль (Тобольск, 1713–1747), дочери Карла Густава фон Паткуля (1686–1750) и его жены Иоганны Шарлотты (урожденной фон Дрентельн; 1696–1754), в церкви Якова в Риге. В браке родились:

Иоганна Луиза (1742–1809), замужем за Германом Карлом фон Фитингофом, землевладельцем Адавере (1737–1812); Шарлотта Густава Иоганна (род. 1745); Людвиг Вильгельм (род. 1746), кавалер ордена Св. Георгия 4-й степени. После смерти жены он вступил в брак повторно с Гедвигой Маргарете фон Кампенхаузен (1720–1749). Третьим браком 28 сентября 1752 г. он женился на Марии Юлиане фон Гавель (1715–1789), дочери Пера Густава фон Гавела (1672–1740) и его жены Анны Елены (урожденной фон Тизенгаузен; 1685–1751). В браке родились сын, Густав Иоганн, майор, и дочь Анна Елена²¹.

Род Бергхольцев происходит из Голштинии, на русской службе члены рода состояли



Рис. 11. Оттиск печати с гербом Бергхольца. Фрагмент купчей (см. ил. 3). Красный сургуч



Рис. 12. Герб рода Бергхольцев. Воспроизводится по: *Klingspor C. A. Baltisches Wappenbuch... Taf. 11*

уже при Петре I. Вильгельм Бергхольц (в России с 1709 года, скончался в 1719-м) – генерал-лейтенант русской армии, его сын Фридрих оставил подробные мемуары о жизни в Петербурге в 1721–1725 годах. Вильгельм Берхгольц отличился в 1710 году при осаде Выборга и в следующем году при отражении нападений турецкого войска на русский лагерь у реки Прут. За свою храбрость и обширные познания пользовался расположением русского царя, подарившего ему свой портрет с бриллиантами.

Установить личность еще одного свидетеля сделки, Андреаса фон Хаггерта, и найти описание его герба не удалось, поскольку оттиск с его печати хуже всего сохранился, центральные элементы герба утрачены.

В заключение следует отметить, что исследуемые оттиски печатей на документе 1755 года, как и сам документ, оказались достаточно информативными. Семь из восьми печатей хорошо сохранились и дали возможность рассмотреть гербы на них и сопоставить их с известными изображениями в гербовниках. Несмотря на то, что для прибалтийского рыцарства памятники геральдики середины XVIII века являются довольно поздними артефактами, в контексте российской истории и геральдики это время бурного развития геральдических процессов, находящихся на начальном этапе формирования. Напомним, что первый официальный гербовник российского дворянства будет собран только в начале правления Павла I (1796–1801).

¹ Мыза Бауэнхофф, 24 февраля 1755. 4 л. 33 × 42 см. Гербовая бумага, галловые чернила, сургуч, печать. Собственность А. А. Бернштейна. Публикуется впервые. Благодаря коллег А. С. Кибиня, К. М. Чернышова и историка И. И. Барина за помощь в работе.

² Генрих Латвийский. Хроника Ливонии [латин. текст и пер.] / введ., пер. и коммент. С. А. Аннинского. М. ; Л., 1938. Книга третья «О епископе Альберте». С. 264.

³ Герман Вартбергский. Ливонская хроника // Тевтонский орден. Крах крестового похода на Русь / сост. А. Р. Андреев, С. А. Шумов. М., 2005. С. 204–291.

⁴ Сохранялись шведские законы и налоги, лютеранское вероисповедание, все делопроизводство и образование велось на немецком языке, административное деление шведского времени, дворянское самоуправление.

- ⁵ *Klingspor C. A., Hildebrandt A. M.* Baltisches Wappenbuch: Wappen sammtlicher, den Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehörigen Adelgeschlechter. Stockholm, 1882.
- ⁶ Пер. с нем. И. И. Баринава.
- ⁷ В XVI–XVIII вв. мызами там назывались обособленные помещичьи усадьбы с принадлежавшими им сельскохозяйственными постройками, служившие основой административно-территориального деления Ингерманландии. Доминантой мызы был господский дом с балконом и мансардой. Также на территории мызы располагался каретный сарай, амбар, дом управляющего. При мызе обязательно располагался сад или парк с прудом. Владелец мызы именовался мызником. Площадь мызы могла достигать 390 кв. км.
- ⁸ Вецате (латыш. Vecate) – населенный пункт в Буртниекском крае Латвии с 300 жителями, административный центр Вецатской волости, расположенный в 37 км от города Валмиера и в 87 км от границы с Эстонией.
- ⁹ Гербовник Анисима Титовича Князева 1785 года / изд. С. Н. Тройницкий. СПб., 1912. С. 102. № 292.
- ¹⁰ *Klingspor C. A., Hildebrandt A. M.* Baltisches Wappenbuch... Taf. 105.
- ¹¹ Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Часть VII. Л. 4.
- ¹² См.: *Кобак А. В., Пирютко Ю. М.* Исторические кладбища Санкт-Петербурга. М. ; СПб., 2011. С. 380. № 183.
- ¹³ См.: Паткули // Немцы России (энциклопедия) / председатель ред. коллегии О. Кубицкая / Общественная Академия наук российских немцев. М., 2006. Т. 3 : П–Я. С. 27.
- ¹⁴ *Maevali S., Tromp E.* Tallinna Toomkiriku epitaafid (Epitaphs of the Tallinn Cathedral). Tallinn, 2013. S. 96, 97. N 37.
- ¹⁵ *Klingspor C. A., Hildebrandt A. M.* Baltisches Wappenbuch... Taf. 84.
- ¹⁶ См.: Русский биографический словарь : Павел преподобный – Петр (Илейка) / изд. под набл. А. А. Половцова. СПб., 1902. Т. 13.
- ¹⁷ *Степанов В. С., Григорович П. И.* В память столетнего юбилея императорского Военного ордена Святого великомученика и Победоносца Георгия. (1769–1869). СПб., 1869.
- ¹⁸ *Maevali S., Tromp E.* Tallinna Toomkiriku epitaafid... Tallinn, 2013. S. 144–145. N 61.
- ¹⁹ *Klingspor C. A., Hildebrandt A. M.* Baltisches Wappenbuch... Taf. 122.
- ²⁰ Ibid. Taf. 11.
- ²¹ Родословные росписи рода Паткуль см.: Genealogisches Handbuch der Baltischen Ritterschaften von N. von Essen. Tallin, 1929–1935. 4 teil.

Военное обмундирование и амуниция

О «построении» сукна для обмундирования Гвардейского экипажа в начале XIX века

В. Г. Данченко

Русскому военному мундиру – гвардейскому, армейскому, флотскому – посвящено множество публикаций различных жанров. Большая часть из них носит описательный характер, что во многом связано со спецификой предмета исследования, а также с наличием и состоянием соответствующих источников. Тем не менее повышенное внимание к внешней декоративной составляющей несколько ограничивает общее представление о форменном платье, придавая ему элементы фетиша. Между тем понятие «мундирность», с полным основанием введенное в научный оборот крупнейшим знатоком военной старины Г. С. Габаевым, предполагает, помимо всего прочего, и такие аспекты, как наличие исходного сырья, его обработка и непосредственное использование для изготовления мундирных вещей. Можно согласиться с тем, что в первом случае важным подспорьем для изучения являются «рописи», например шерсти, сукна, полотна, или кожи, которые «шли» на изготовление предметов обмундирования (кафтана, камзола, сюртука, штанов, брюк, обуви, головных уборов), и эти документы можно встретить (правда, нечасто) в архивных фондах определенных «профильных» структур. Что же касается материалов, освещающих собственно производственные вопросы мундирного дела, то они еще более редки и поэтому заслуживают особого внимания.

К ним в полной мере можно отнести «Ведомость о всем необходимом для изготовления сукон для Гвардейского Экипажа», отложившаяся в фонде 145 «Управление адмиралтейской новгородской парусной фабрики» Российского государственного архива Военно-морского флота (далее РГАВМФ). Это предприятие издавна выполняло заказы Морского ведомства, однако

производством сукна не занималось, уделяя основное внимание изготовлению парусины (тика, канефаса) для оснастки кораблей и частично для пошива форменного платья матросов и нижних чинов корабельных и судовых экипажей, а также морских батальонов. Однако к началу XIX века ассортимент продукции фабрики расширился, в том числе и за счет выполнения «особых» заданий. В данном случае речь идет об указе Александра I от 5 января 1816 года, направленном директору новгородской фабрики Рербергу, в котором говорится о «делании» сукон для Гвардейского экипажа и мастеровых¹. Для этого в Новгород Хозяйственной экспедицией Морского ведомства были направлены два образца сукна: 1) темно-зеленое гвардейское «последнего заготовления» моченое и один отрезок немоченого; 2) серое (для мастеровых) «в указанную ширину 1 аршин 14 вершков»².

Гвардейский экипаж, как известно, был учрежден 16 (28 по новому стилю) февраля 1810 года, рядовыми и нижними чинами туда определялись гребцы придворной гребцкой команды, адмиралтейских и капитанских катеров, а также лучшие матросы экипажей. Основу их гвардейского обмундирования составляла двубортная (по 6 медных пуговиц) куртка темно-зеленого сукна с красными погонами, воротник и обшлага которой были отделаны желтым галуном и белой выпушкой. Жилет, который надевался под куртку, и зимние брюки также были выполнены из темно-зеленого сукна. Таким образом, запрос Рербергу в этом плане был вполне оправдан, однако для его выполнения пришлось преодолеть немало трудностей. Прежде всего, и на это указывал директор фабрики в своем рапорте от 25 ноября 1816 года, его мастера не занимались ранее суконным делом и не обладают



Ил. 1. Детская куртка-мундир рядового Гвардейского экипажа. 1824. Инв. № ЭРТ-11206. Государственный Эрмитаж

необходимыми навыками³. В связи с объемом заказов – сукна должны были делаться на 30 станах – необходимо было строить дополнительный корпус для их размещения. На этих станах предполагали производить ежемесячно по 54 куска. Кроме того, обращали внимание и на недостаток средств, главным образом на закупку шерсти, который частично компенсировала фабрика⁴. С учетом данных обстоятельств администрация фабрики могла представить только четыре куска серого и три куска темно-зеленого «необразцового» сукна, выразив при этом надежду, что в январе следующего, 1817 года ситуация должна измениться. Эти куски были произведены на четырех ста-

нах, причем на сукно для Гвардейского экипажа использовалась «лучшая» шерсть (2 пуда) по цене 26 р. за пуд. Для ее обработки «было употреблено»: масло конопляное (на чесание) 6 фунтов (10 р. 65 к.), «клей мездриной»⁵ 5 ф. (24 р.), масло конопляное (для смазывания основ) 1 ф. (10 р. 65 к.), масло деревенское 6 ф. (3 р.), левкас 1 ф. (80 к.), на «крашение» квасцы 2 ф. (12 р.), индиго и масло купоросное по ¼ ф. (2 р.), сандал синий 4 р. 72 ½ к., сандал желтый 2 р. 2 ½ к., купорос черный 2 ф. (33 р. ½ к.)⁶.

Мастерам за работу полагались следующие оклады: чесальщикам 3 р. 20 к., красильщикам 30 к., прядильщикам 11 р. 52 к., сновальщи-

кам 10 р., шпульщикам 48 к., цевощникам 48 к., ткачу 4 р.⁷

Постепенно предприятие Рерберга, ставшего кавалером ордена Св. Владимира 4-й степени, адаптировалось к требованиям по выделке сукна, хотя часть операций, например «крашение», предписывалось производить на Павловской казенной фабрике, находившейся в Истринском районе и основанной еще П. Ягужинским. Сукно, предназначенное для Гвардейского экипажа, подвергалось здесь следующей обработке: в котел емкостью 125 ведер помещали до 20 ф. квасцов, и в этой воде кипятили в течение 2 часов 10 половинок сукон. Затем, уже в свежую воду, опускали синий сандал в кульках (1 пуд 20 ф.) и желтый (1 пуд), кипятили 1 час, а затем выдерживали в горячей воде 2 часа, при этом сукно должно было находиться на крутящихся барабанах. После этого сукно «вывертывается» и охлаждается, тем временем сандал вынимается из котла, туда доливалась холодная вода, добавляется черный купорос (20 ф.), который размешивается, сукно очередной раз опускается в котел, где оно вновь «проходит испытание» на крутящихся барабанах, пока вода не закипит. Эта процедура повторяется шесть раз, затем уже чистый котел в очередной раз наполняется холодной водой, через некоторое время туда кладут 3 ¾ ф. краски индиго, наливают 14 ф. купоросного масла и в этой новой среде барабаны вновь приводятся в движение, после чего сукна опускают в речную воду⁸. При этом представителям фабричной администрации предписывалось следить за цветовыми оттенками сукна, чтобы не допустить существенных отступлений от предложенных образцов.

Главе Морского ведомства маркизу де Траверсе сообщали обо всем происходящем с производством данного сукна. Ему представили список мастеровых, которых направляли в Новгород. В списке фигурировало 30 ткачей с окладом 4 р. «с каждого куска». При ткачах состояли цевощники (всего восемь человек), получавшие 50 к. за кусок, сновальщики (один на каждый стан), которые могли рассчитывать на 10 к. с основы (вертикальная система нитей в ткацком плетении), прядильщики (восемь человек на стан) за прядение на 900 бердо (деталь ткацкого станка в виде большого гребня) шерстяной пряжи на основу получали с фунта по 15 к., а на уток (горизонтальная система нитей в ткацком плетении) с 1 ф. 12 к. Прядильщикам же за прядение на 800 бердо соответствующие расценки составляли 12 и 10 к., а че-

сальщики получали по 8 к. за чесание с 1 ф. И если красильщик получал не более 30 к. с куска, то мастер, нанятый для ворсения, валяния, стрижения и прессования, имел оклад в 2 р. с аналогичного размера. Подмастерья валяльного и красильного дела получали соответственно 20 и 30 к.⁹

Оклады ткацких и прядильных подмастеров определялись в 120 р. в год, а разбиральщиков и стригальщиков – по 60 и 48 р. Соизмеримы были и платежи ученикам мастеров по изготовлению скребков, карт, берд, а также валяльщиков, ворсеньщиков, стригальщиков, прессовщиков; в зависимости от квалификации они получали от 24 до 60 р.

Приобретая формально образцовый вид, сукно проверялось на «стойкость» цвета (по предписанию де Траверсе, с ведома военного министра и при руководстве профессора химии Императорской Академии наук Г. Шерера). Для этого в кипящий раствор из 1 ф. воды и 2 драхм квасцов на 5 минут помещали суконный лоскут зеленого цвета, и если после этой процедуры не «побежит» синий цвет, то сукно считается качественным. В 1817 году с учетом реальных потребностей Гвардейского экипажа и ранее упомянутых замечаний и обещаний Рерберга на его предприятии планировалось произвести темно-зеленого сукна 8768 арш. 10 ½ верш., белого 139 арш., черного 219 арш. 7 ½ верш., красного 78 арш. 13 ½ верш. и, наконец, серого 682 арш. 4 верш. Для этого закупили шленскую шерсть (123 р. 37 ½ к. за более 1 ½ пуда) и русскую шерсть (2 р. 70 к. за 0,4 пуда)¹⁰. Заказ не без труда, но выполнялся, а приведенные здесь документальные сведения дают определенное представление об «анатомии» мундирного дела, которое составляло неотъемлемую часть военного быта на протяжении нескольких веков.

¹ РГАВМФ. Ф. 145. Оп. 1. Д. 12. Л. 1.

² Там же. Л. 1 об.

³ Там же. Л. 2.

⁴ Там же. Л. 2 об.

⁵ Мездриной – приготовленный из мездры.

⁶ РГАВМФ. Ф. 145. Оп. 1. Д. 12. Л. 6, 6 об. Здесь и далее вес указан в фунтах.

⁷ Там же.

⁸ Там же. Л. 14, 14 об.

⁹ Там же. Л. 17 – 18 об.

¹⁰ Там же. Л. 26, 34 об.

К истории Лейб–Гвардии Драгунского полка. По материалам Государственного Эрмитажа

И. М. Захарова

Российской славы боевой
Безсмертный Памятник
Живой¹

Российская императорская гвардия своим появлением обязана деяниям Петра Великого, в 1700 году объявившего Преображенский и Семеновский полки царской Лейб-Гвардией². Петр I использовал гвардейские полки в качестве личной охраны, поэтому они именовались «оберегательными царскими»³.

По роду оружия гвардию принято было делить на гвардейскую пехоту, артиллерию, кавалерию, гвардейских стрелков и т. д. Самым привилегированным родом войск считалась кавалерия. В гвардейской кавалерии служил цвет российского дворянства⁴, а полки находились под покровительством членов императорской фамилии⁵. В XVIII веке российскими императорами были созданы такие знаменитые в будущем кавалерийские полки, как Лейб-режимент, впоследствии переименованный в Лейб-Гвардии Конный полк⁶, Кавалергардский, Лейб-Гусарский и Лейб-Казачий полки⁷. Александр I учредил Лейб-Гвардии Драгунский, Уланский, Кирасирский и Конно-Егерский полки⁸.

Лейб-Гвардии Драгунский полк был создан указом Александра I 3 апреля 1814 года в Версале в ознаменование окончания Наполеоновских войн с Францией и взятия Парижа. Считается, что при вступлении русских войск в Париж караулы были заняты французскими гвардейцами – конными егерями, что сподвигло Александра I на учреждение конных егерей и в составе российской гвардии⁹. По мысли императора, Конно-Егерский полк, как он назывался до 3 апреля 1833 года, должен был стать живым памятником победе

русских войск в боевых действиях 1812–1814 годов. Его формирование происходило в Версале из офицеров и нижних чинов армейской кавалерии, особенно отличившихся в Отечественную войну 1812 года и Заграничном походе. Герой войны 1812 года генерал-адъютант князь И. В. Васильчиков (ил. 1) занимался набором солдат и офицеров в полк. Вскоре были сформированы первые четыре эскадрона из семи предполагавшихся, а 30 апреля 1814 года полку высочайше были пожалованы права и преимущества новой, или молодой, гвардии¹⁰, что являлось огромной честью.

26 июня 1814 года для Лейб-Гвардии Конно-Егерского полка высочайшей волей были установлены обмундирование, амуниция и вооружение по образцу армейских конных егерей, но при этом предполагалось иметь «воротник, обшлага, погоны, выпушку и выкладку фалд и панталон красные; на воротнике по четыре, а на обшлагах по одной петлице: у нижних чинов – белые, с красным процветом, у офицеров – серебряные; кивер с гербом гвардейского образца, этишкетами белыми и репейком зеленым; лядуночную бляху гвардейскую, с восьмиконечною звездою; вальтрап красный, у нижних чинов – с двумя рядами белого басона, на темнозеленой выкладке, с красными вензелями и коронами, обшитыми белым шнурком, а у офицеров – с двумя рядами серебряного галуна, на темнозеленой же выкладке, с серебряными звездами»¹¹ (ил. 2). Впоследствии, на протяжении ста лет существования полка вплоть до его расформирования в 1918 году, обмундирование



Ил. 1. Е. И. Ботман. Портрет князя И. В. Васильчикова. 1840-е. Инв. № ЭРЖ-204. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Обмундирование, амуниция и вооружение Лейб-Гвардии Конно-Егерского полка образца 1814 года. Воспроизводятся по: Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения Российских войск, составленное по Высочайшему повелению. СПб., 1858. Ч. 15. С. 143–145. № 2044–2046. Фрагменты. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Схематическое изображение формы Лейб-Гвардии Драгунского полка. Инв. № ЭРТ.Пк-1197. Государственный Эрмитаж



Ил. 4. К. Гиллер по оригиналу А. И. Гебенса. Изображение трех конных и пяти пеших фигур в обмундировании Лейб-Гвардии Драгунского полка. 1859. Инв. № ЭРГ-2182. Фрагмент. Государственный Эрмитаж
Под изображением надпись: «ЛЕЙБЪ-ГВАРДІИ ДРАГУНСКІЙ ПОЛКЪ, 1859 г.»

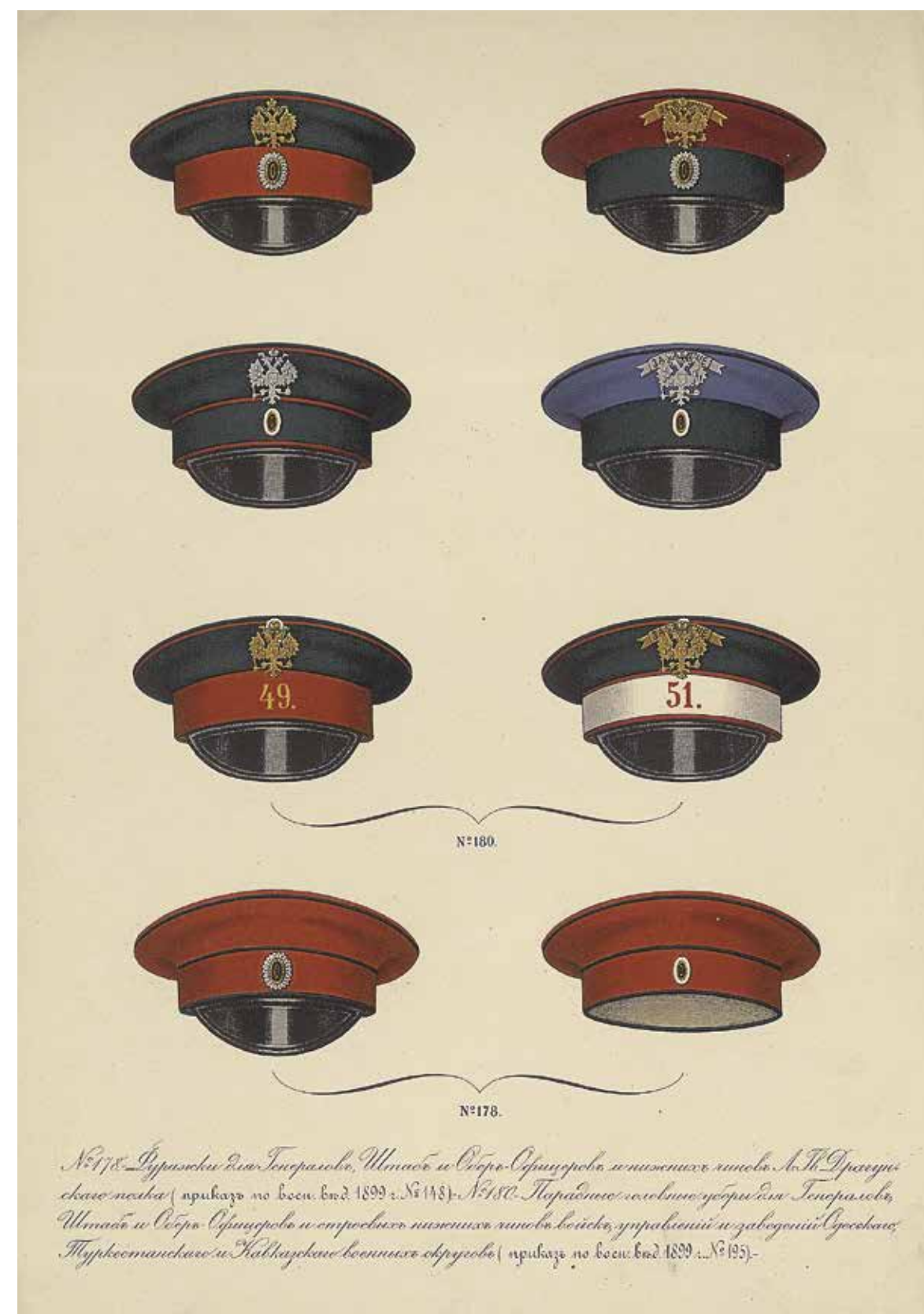
рядовых и офицерских чинов, конечно, претерпит ряд изменений¹². В Государственном Эрмитаже хранятся изображения форм обмундирования Лейб-Гвардии Драгунского полка (ил. 3, 4), а также отдельных частей военной формы различных чинов полка (ил. 5).

После получения формы установленного образца полк в 1814 году отправился из Версаля на квартиры в Старую Руссу. Однако в связи с неудобством расположения уже в 1815 году полк был переведен в Новгород, где впоследствии были выстроены казармы¹³. В 1816 году шефом полка стал князь И. В. Васильчиков¹⁴.

В августе 1816 года в Новгороде состоялся первый высочайший смотр полка, по результатам которого император «объявил полку Свое совершенное удовольствие»¹⁵. Необходимо отметить, что Александр I был чрезвычайно строг

к исполнению строевых тонкостей и мог за их несоблюдение подвергнуть аресту даже полковых командиров¹⁶. В связи с чем высокая оценка императора Конно-Егерского полка не являлась пустым звуком, а имела под собой реальные основания, хотя Александр I и любил «конных егерей больше других»¹⁷, предпочитая носить мундир полка со дня его основания и до своей кончины¹⁸. В марте 1826 года полк принимал участие в погребении своего державного основателя, после чего полку был высочайше пожалован конно-егерский мундир Александра I¹⁹.

Николай I, так же как и его почивший брат-император, строго следил за соблюдением воинских артикулов гвардейскими полками, регулярно знакомясь с приказами командующих Гвардейским корпусом. Генерал-фельдцейхмейстер великий князь Михаил Павлович, в 1826–1831 годах



Ил. 5. Фуражки различных чинов Лейб-Гвардии Драгунского полка. Инв. № ЭРТ.Шк-1000. Государственный Эрмитаж

возглавлявший Гвардейский корпус, систематически проводил полковые смотры, результаты которых излагались в приказах по гвардии. Так, в приказе № 43 от 18 мая 1828 года он указывал: «...осмотрев на марше войска правой колонны и именно полки лейб-гвардии драгунский, уланский, гусарский, конно-егерский и казачий, я, к удовольствию моему, нашел в сих полках, кроме л.-гв. казачьяго, желаемый во всем порядок... Почему я приятным долгом поставляю отдать справедливость усердию и попечению оною колонною г.-а. Чичерина, равно г. г. бригадных и полковых командиров, а в особенности изъявляю благодарность мою командиру л.-г. Конно-егерского полка г.-м. Слатвинскому, за соблюдение во вверенном ему полку, во всех частях отношениям отличного порядка и за совершенное сбережение людей и лошадей...»²⁰ В июне 1827 года Николай I грамотой пожаловал Конно-Егерскому полку три штандарта²¹. Необходимо отметить, что с XVI века в Европе знамена конных частей стали называться штандартами²². Эта традиция перешла и в российскую кавалерию, включая гвардейские части. При Павле I значение знамен было возвышено с амунических предметов до полковых святынь. Поэтому знамена и штандарты жаловались либо самим императором, либо его особой грамотой²³. Николай I поддерживал традицию своего отца в отношении к знаменам как к сакральным предметам²⁴. Штандарты, пожалованные 1-му, 2-му и 3-му дивизионам в 1827 году, были без надписи, с государственным гербом, помещенным на оранжевый круг в середине полотнища белого цвета, без креста и углов пехотного знамени²⁵ (ил. 6). А высочайшим указом от 25 июня 1838 года штандартам всех трех дивизионов были приданы скобы²⁶.

В 1828 году полк совершил первый в своей истории боевой поход против турок в Русско-турецкой войне 1828–1829 годов. Полк расположился на стоянку вблизи от осажденной крепости Варна. 29 сентября 1828 года полк был командирован для отражения турок к городу Базарджик²⁷. Однако до участия в военных действиях не дошло, и полк вернулся в Новгород в 1830 году. Командир Гвардейского корпуса великий князь Михаил Павлович сожалел о том, что полк не сражался с турками: «Жаль, что такому славному полку не пришлось затупить свои сабли о турецкие головы»²⁸. Боевое крещение полка состоялось в 1831 году у деревни Велонтки во время подавления восстания в Польше. В деле у Порембы 4 мая 1831 года младший вахмистр Башкеев



Ил. 6. Штандарт Лейб-Гвардии Драгунского полка. Воспроизводится по: Грибанов К. М. Карта № 15 из «Альбома гвардейских форм». Буква «Д»: изображение обмундирования и атрибутов Лейб-Гвардии Драгунского полка. 1-я сторона. 1841. Инв. № ЭРВг-1357. Государственный Эрмитаж

и унтер-офицер Нестеренко получили знаки отличия военного ордена Святого Георгия, став первыми конными егерями – георгиевскими кавалерами. За участие в польских событиях 6 декабря 1831 года Лейб-Гвардии Конно-Егерскому полку были пожалованы права и преимущества, присвоенные старой гвардии. В 1833 году Николай I переименовал Конно-Егерский полк в Лейб-Гвардии Драгунский²⁹. В 1836 году полк был переведен в штаб 3-го округа пахотных солдат в Кречевичах, неподалеку от Новгорода. В 1847 году после смерти шефа полка князя И. В. Васильчикова у полка появился новый шеф – недавно родившийся сын наследника цесаревича Александра Николаевича великий князь Владимир Александрович (ил. 7), который будет возглавлять полк до своей кончины в 1909 году³⁰. Владимир Александрович получил первый рапорт в день своих крестин в апреле 1847 года, на которых присутствовали и представители полка, возложившие документ



Ил. 7. Портрет великого князя Владимира Александровича. Государственный архив Российской Федерации. Ф. 652. Оп. 1. Д. 1011. Л. 10

о положении дел в Лейб-Гвардии Драгунском полку на подушку августейшего младенца-шефа³¹. Владимир Александрович на протяжении всей жизни неустанно заботился о нуждах полка. Так, в 1902 году полк будет переведен из Кречевич в Старый Петергоф, где стараниями великого князя были выстроены новые удобные казармы³². Лейб-Гвардии Драгунский полк в течение 70 лет будет тесно связан с Владимировичами. В полку служили сыновья Владимира Александровича Кирилл и Борис Владимировичи, а с февраля 1909 года по 4 марта 1917 года шефом полка являлась вдова Владимира Александровича великая княгиня Мария Павловна³³ (ил. 8).

В Крымскую войну Лейб-Гвардии Драгунский полк находился в Эстляндии и Лифляндии. Однако до участия в военных действиях не дошло. Как отмечал поручик М. А. Ковалевский 1-й: «...сколько было тщетных желаний и ожиданий сразиться с неприятелем. Однако все ограничивалось содержанием аванпостов»³⁴. После заключения Парижского мирного договора 18 марта

1856 года полк выступил в обратный поход в Псков, откуда направился в Москву, где принимал участие в торжествах в честь коронации императора Александра II³⁵.

В марте 1863 года Лейб-Гвардии Драгунский полк прибыл из кречевичских казарм в Вильно для участия в подавлении мятежа в Царстве Польском. М. А. Ковалевский 1-й, участник похода, так описывал действия полка: «...случалось и так, на это есть факты, что приходилось в двое суток сделать 120 верст, днем гоняясь за конной шайкой, а ночью содержа разъезды и пикеты, на третьи быть в деле в ужасную жару, и только на 4-тые сутки, по утру, в первый раз снять с лошадей седла. Разве это не суворовские переходы?»³⁶. Вероятно предположить, что не все считали подавление польского восстания событием, достойным гордости гвардейского кавалериста, так как Ковалевский вынужден был выразить свое отношение к происходившим событиям. Он указывал: «Нам скажут пожалуй, что слышать уже случилось: „ведь это все было с повстанцами!“». Зачем такое недоверие к своим силам? Разве повстанцы стреляли горохом? И если хотите правды, то масса повстанцев, конечно, были сволочь, но многие и даже очень многие из них, особенно шляхтичи, взрослые в лесах на поливание (на охоте) и вооруженные отличными дубельтовками, убивали на лету птиц!»³⁷.

Наиболее знаменательной страницей истории Лейб-Гвардии Драгунского полка стало его участие в Русско-турецкой войне 1877–1878 годов.

В фонде рукописей и документов Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа хранится рукопись генерала А. А. Алымова «Новачин»³⁸, посвященная событиям этой войны и участию в ней Лейб-Гвардии Драгунского полка. Создание и бытование рукописи, равно как и описанные в ней события, освещающие одну из славных страниц истории российской гвардии, представляют, на наш взгляд, большой интерес.

Поскольку «...власть имевшие в 1877 г. не ожидали, чтобы вмешательство в болгарские дела потребовало столько трудностей и жертв, а потому, вопреки основам военного дела, сочли возможным предназначить для действия против турок только четыре корпуса. Гвардия не была включена в состав действующей армии, потому она по обыкновению собралась на лето 1877 г. в Красносельском лагере, мысленно и молитвенно следя за событиями на Дунае. Она за это время осиротела, ибо высшие начальники ее... находились в действующей армии»³⁹. Однако после второго



Ил. 8. А. М. Леонтовский. Портрет великой княгини Марии Павловны. 1912. Инв. № ЕД-634-х. Государственный музей-заповедник «Царское Село»

неудачного штурма Плевны на военном совете 19 июля 1877 года с участием великого князя Николая Николаевича Старшего, военного министра, начальника штаба действующей армии было решено усилить численность войск некоторыми армейскими частями и гвардейским корпусом⁴⁰, что коснулось и Лейб-Гвардии Драгунского полка. Это был последний раз в XIX веке, когда гвардия принимала участие в войне⁴¹. Как всегда, на драгунские полки, не считая непосредственного участия в боях, возлагались сложные задачи по выявлению противника, разведке, проведению рейдов, помощи пехоте и фуражировке⁴². Лейб-Гвардии Драгунский полк в Русско-турецкую войну 1877–1878 годов блестяще справился с поставленными задачами и покрыл свое имя неувядающей славой.

4 августа 1877 года полк выступил из Кречевиц и в середине сентября 1877 года лейб-драгуны

располагались уже под Плевной. Этому предшествовало сложное передвижение полка на театр военных действий: «Этот переход был один из самых тяжелых, в особенности для обоза. Вследствие сильных дождей, шедших в предшествовавшие дни, грязь образовалась невылазная...»⁴³

Также были проблемы с продовольствием полка и фуражом. «Продовольствие лошадей было более затруднительно; с переходом полка через Дунай подрядчики отказались поставлять на полки сено, за невозможностью достать его в нужном количестве по справочным ценам, то полкам предоставлено было право косить его, где только окажется возможным... Поэтому эскадронные командиры... посылали на покос по полуэскадрону, который отправлялся с утра; накосив сена и навьючив на лошадей, едва возвращался к вечеру на бивуак». В одном таком деле отличился и будущий автор рукописи. «29 числа (сентября. – И. З.) утром был послан таким образом полуэскадрон от 3-го эскадрона под командою прапорщиков: Алымова 1-го и Алымова 2-го, в 12 часов дня на бивуак прибежали 40 оседланных лошадей без седоков. Все лошади были страшно перепачканы в грязи, трензеля и чумбуры были порваны, у некоторых лошадей оказались порезы, как видно от порванных пут. По расследовании дела оказалось, что, придя на место покоса, слишком много людей было спешено для косьбы, так что коноводам пришлось держать по три и по четыре лошади... При этом, одна из лошадей испугалась вылетевшей из кукурузы птицы, бросилась в сторону, за ней другая и т. д. и все понеслись в карьер по направлению к бивуаку... В приказ по полку Алымовым был объявлен строгий выговор, с прибавкою домашнего ареста на трое суток. С этого же времени эскадронные командиры прекратили косить сено»⁴⁴.

12 октября 1877 года состоялся первый бой полка в эту войну – под болгарским селом Телиш. 28 октября лейб-драгуны штурмовали город Врацу. Во время штурма взводный вахмистр Зотов спас жизнь будущему автору, тогда еще прапорщику Алымову 2-му, застрелив целившегося в него турка⁴⁵.

Но наиболее памятным был бой 10 ноября 1877 года под деревней Новачин, находящейся на севере Балкан. Главным эпизодом боя стала защита лейб-драгунами орудия 2-й гвардейской конной батареи. В этом сражении «лейб-драгуны доказали, что там, где они не могут победить, они сумеют умереть, сохраняя честь и доброе имя полка»⁴⁶. «Попытка Драгун спасти орудия стоила больших



Ил. 9. В. Кузнецов. Портрет императора Николая II. 1914. Инв. № ЕД-634-х. Фрагмент. Государственный музей-заповедник «Царское Село»

потерь. Из 12-ти офицеров убито было три, ранено три и контужено четыре. Из 138 Драгун убито 38 и ранено 20. Лошадей выбыло из строя 70»⁴⁷. Защищая орудие, погибли смертью храбрых прапорщики М. В. Данилевский, Н. В. Велинский

и Д. П. Назимов⁴⁸. После окончания войны Александр II, характеризуя подвиг лейб-драгун, сказал: «В несчастном Новачинском деле, геройский отряд исполнил свой долг так, как умели его исполнять наши суворовские молодцы-богатыри...»⁴⁹ Позднее, в 1885 году, в память о славной странице боевой истории полка император подарил Лейб-Гвардии Драгунскому полку картину художника Н. Е. Сверчкова «Бой под Новачином»⁵⁰. К сожалению, картина сгорела вместе с баржей, на которой осуществлялась перевозка полкового имущества из Новгорода в Петергоф в 1902 году. Копия этой картины была написана с фотографии оригинала работы Н. Е. Сверчкова и преподнесена полку в 1914 году к столетнему юбилею⁵¹.

В ночь на 4 января 1878 года сводный эскадрон из 63 лейб-драгун под командованием капитана А. П. Бураго занял Филиппополь, захватив брошенные турками орудия, боевые припасы и пленных⁵². Поскольку каждому офицеру полка хотелось войти в состав сборного эскадрона, то был кинут жребий, но автору рукописи, в отличие от его брата прапорщика Алымова 1-го не посчастливилось участвовать в деле под Филиппополем⁵³.

11 января 1878 года полк вступил в Адрианополь, а к 25-му – разместился у Родосто, под Константинополем. 19 марта 1878 года, в день полкового праздника, была получена телеграмма от императора, который поздравлял полк и жаловал ему Георгиевский штандарт. 3 октября 1878 года на смотре в Севастополе император навесил на штандарт Георгиевский крест, сняв его с груди своего сына великого князя Сергея Александровича⁵⁴, участвовавшего в войне в составе Рушукского отряда.

Александр II и сам зачислил себя в ряды Лейб-Гвардии Драгунского полка еще в 1864 году⁵⁵.

В 1902 году полк перевели из Кречевиц в Старый Петергоф в новые казармы⁵⁶.

19 марта 1914 года Лейб-Гвардии Драгунский полк отмечал столетний юбилей. В рамках торжеств состоялся парад в высочайшем присутствии в Манеже Лейб-Гвардии Гусарского Его Величества полка в Царском Селе. Император пожаловал полку новый штандарт с юбилейными датами. В своем дневнике под 19 марта 1914 года Николай II (ил. 9) отмечал: «В 11 часов в экзерциргаузе состоялся блестящий церковный парад Л.-Гв. Драгунскому полку по случаю 100-летия его формирования в Париже. Тетя Михень (великая княгиня Мария Павловна. – И. З.), как шеф, была

в мундире и встретила меня на правом фланге. Мама приехала на парад и на завтрак»⁵⁷. На параде, помимо императорской фамилии, также присутствовала и румынская правящая чета – король Фердинанд I с супругой Марией. После парада Николай II сказал командиру полка графу Ф. М. Нироду: «Благодарю Вас за чудный парад. Полк представился блестяще. Мне особенно это приятно, так как присутствовали иностранцы (намекая на Румынскую Королевскую Чету). Им такого парада не видать...»⁵⁸ На следующий день, 20 марта 1914 года, произошло открытие памятника великому князю Владимиру Александровичу, также имели место полковые завтраки и обеды, спектакль. Полку преподнесли подарки, среди которых можно упомянуть бронзовую скульптурную композицию, изображавшую ряд значимых событий в истории полка, включая бой под Новачином⁵⁹. Трудно было предположить, что всего через несколько месяцев после блестящих полковых празднеств начнется Первая мировая война, которая приведет к краху царскую Россию, и с нею закончится существование российской гвардии.

Еще до объявления всеобщей мобилизации российской армии, 29 июля 1914 года, полк был отправлен в Восточную Пруссию, где в составе 2-й гвардейской кавалерийской дивизии принимал участие в важнейших операциях 1914–1918 годов: Восточно-Прусской, Лодзинской, Ковельской, Владимир-Воынской, Галицийской, – осуществляя боевые и разведывательные действия, сторожевое охранение⁶⁰.

Одной из ярких страниц в боевом формуляре полка явилось сражение под Ширвиндтом 1 августа 1914 года. Ширвиндт – маленький немецкий городок, находившийся недалеко от русско-прусской границы, которая проходила у моста через реку Шешупе. Лейб-Гвардии Драгунский полк должен был, сменив лейб-гусар, удерживать Ширвиндт. Около полудня 1 августа 1914 года полк вступил в Ширвиндт и под ураганным огнем вражеской артиллерии «трехполковой кавалерийской бригады при 2-х 4-х-орудийных батареях» весь день не давал неприятелю выбить русскую армию из занятого ею города. Поражение лейб-драгун могло поставить под угрозу осуществление Восточно-Прусской операции Северо-Западного фронта. Поэтому Лейб-Гвардии Драгунский полк собирался стоять насмерть. Понеся потери и выполнив боевые задачи, полк был сменен в разрушенном Ширвиндте подошедшим Малоярославским пехотным полком. В сражении был ранен

командир полка граф Ф. М. Нирод, описавший в воспоминаниях эту славную страницу истории лейб-драгун и Первой мировой войны⁶¹. Впоследствии 1 августа в ознаменование боевого успеха полка под Ширвиндтом станет днем ежегодных встреч находившихся в эмиграции оставшихся в живых лейб-драгун⁶².

В 1918 году полк был расформирован, но некоторые офицеры отправились служить в Добровольческую армию. Всего за время участия в Белом движении пять офицеров полка были убиты⁶³, один умер от ран, шестеро были расстреляны. В эмиграции офицеры полка оказались разбросанными по всему свету. В первые годы на чужбине лейб-драгуны, равно как и гвардия в целом, надеялись на восстановление прежних политических порядков в России и возврат к традициям российской императорской армии⁶⁴. Однако к концу 1920-х годов стало ясно, что судьбу России военная эмиграция изменить не в состоянии. Поэтому главной целью союзов и объединений гвардейских полков стало составление и издание военно-исторической и мемуарной литературы, «сохранение духа, заветов и традиций разных воинских частей»⁶⁵. «Разбросанные по всему миру Лейб-Драгуны решили, что надо оставить хоть какой-нибудь письменный след их бывшего существования мирного, военного и смутного времени, дабы те, которым суждено будет прийти им на смену было бы ясно, как служили и жили в „доброе, старое время“»⁶⁶. В рамках сохранения полковых традиций и исторической памяти полка лейб-драгуны постановили собираться ежегодно 1 августа для чтения воспоминаний о боевой и мирной истории полка, что должно было напоминать о беседах в полковых собраниях. Впоследствии планировалось издание этих воспоминаний отдельными брошюрами⁶⁷.

В 1928–1931 годах в Париже вышло четыре выпуска воспоминаний под названием «Лейб-драгуны дома и на войне». В 1933 году умер в Белграде последний командир Лейб-Гвардии Драгунского полка генерал-майор С. Я. Гребенщиков⁶⁸. Однако традиционно ежегодно отмечался полковой праздник, а в 1964 году 18 оставшихся в живых лейб-драгун, возглавляемых полковником Э. И. Гримом, отметили 150-летний юбилей полка⁶⁹.

В числе эмигрировавших из России был и автор рукописи генерал-лейтенант Аполлинарий Александрович Алымов (1857–1934) (ил. 10). Потомственный военный, сын полковника, Алымов родился в 1857 году в Астрахани.



Ил. 10. Портрет А. А. Алымова. Воспроизводится по: Алымов А. А. Новачин. Новгород, 2015. Обложка

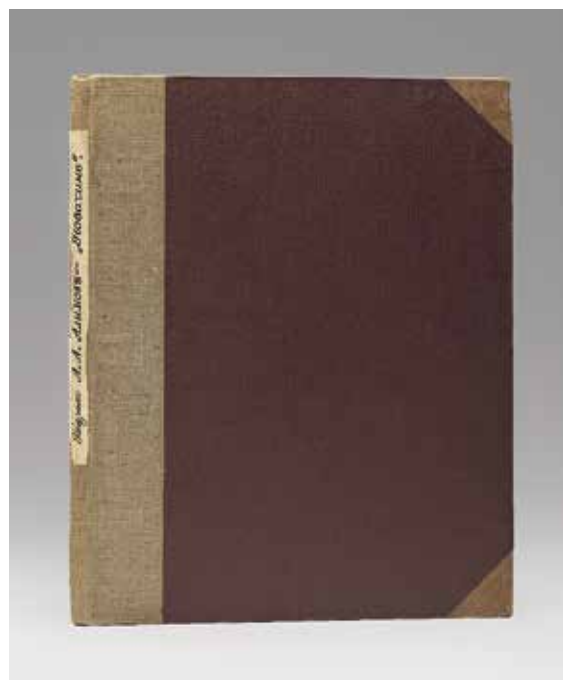
По окончании Николаевского кавалерийского училища в 1877 году был выпущен прапорщиком в Лейб-Гвардии Драгунский полк, прошел всю Русско-турецкую войну 1877–1878 годов. В 1913 году был произведен в генерал-лейтенанты, после революции участвовал в Белом движении на востоке России. В годы Гражданской войны он находился в Омске, где был арестован большевиками. После своего освобождения в 1922 году переехал в Харбин, там уже жили с 1920 года его жена и сын Александр, будущий известный архитектор, художник и автор проиллюстрированных им самим мемуаров «Прощай, моя Россия»⁷⁰. В 1924 году Алымовы переехали в Париж. В 1934 году генерал А. А. Алымов скончался, похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. До самой смерти он не порывал связей с оставшимися в живых офицерами полка.

В преддверии 50-летнего юбилея Русско-турецкой войны 1877–1878 годов в эмигрантской печати стали появляться посвященные ей публикации. Учитывая то, что эта война сыграла огромную роль в истории Лейб-Гвардии Драгунского полка, граф Ф. М. Нирод, бывший командиром полка в 1912–1915 годах, возглавлявший в эмиграции

группу офицеров полка, обратился к А. А. Алымову с предложением написать краткий очерк или «памятку» о жизни и деятельности полка в Русско-турецкую войну 1877–1878 годов. Алымов на тот момент являлся старейшим и единственным оставшимся в живых участником войны. Несмотря на отсутствие в распоряжении Алымова необходимых материалов по истории полка, а также частных заметок вроде походного дневника, памяток, кроки, утраченных в период эмиграции, он согласился приняться за этот почетный труд, полагаясь только на собственные воспоминания пятидесятилетней давности. При этом Алымов утешал себя надеждой, что его «далеко не полный труд все же сам по себе явится некоторым, может быть и слабым, но все же „материалом“, или вернее сказать, „канвою событий“, канвою, в которой понемногу исправятся и пополнятся недостатки и неполнота тем материалом, который может быть случайно еще сохранился у Лейб-Драгун, проживающих за границей»⁷¹.

Впрочем, Алымов все-таки пользовался некоторыми источниками, в частности, при описании причин и начала войны в первой части своего труда – работой военного историка Н. А. Епанчина «Памятка Крестового похода 1877–1878 гг.»⁷² и статьей «Освободительная война 1877–1878 гг.», опубликованной в газете «Возрождение» 25 апреля 1927 года. Также в его распоряжении имелось две газетные публикации 1928 года последнего командира Лейб-Гвардии Драгунского полка генерал-майора С. Я. Гребенщикова в газете «Новое время» – «Захват города Филиппополя» и «Бой за честь полка»⁷³, в которых описывались важнейшие боевые эпизоды истории полка. Таким образом, учитывая датировку использованных Алымовым источников, можно предположить, что написанием своего труда он занимался в 1927–1928 годах.

Результатом труда А. А. Алымова явилась рукопись размером 26,9 × 21,5 × 1,0 см в твердом картонном переплете с переплетной крышкой, покрытой коленкором, тканевыми корешком и уголками, состоявшая из 45 листов (ил. 11). На корешке – бумажная наклейка с воинским званием, инициалами, фамилией автора и названием рукописи. Передний форзац орнаментально-декоративный из мраморной бумаги. Задний форзац заклеен. Рукопись написана на бумаге верже с филигранью в виде французского геральдического щита под короной и надписью *RIVOLI*. Пагинация отсутствует. Текст написан чернилами двумя почерками, один из них принадлежит

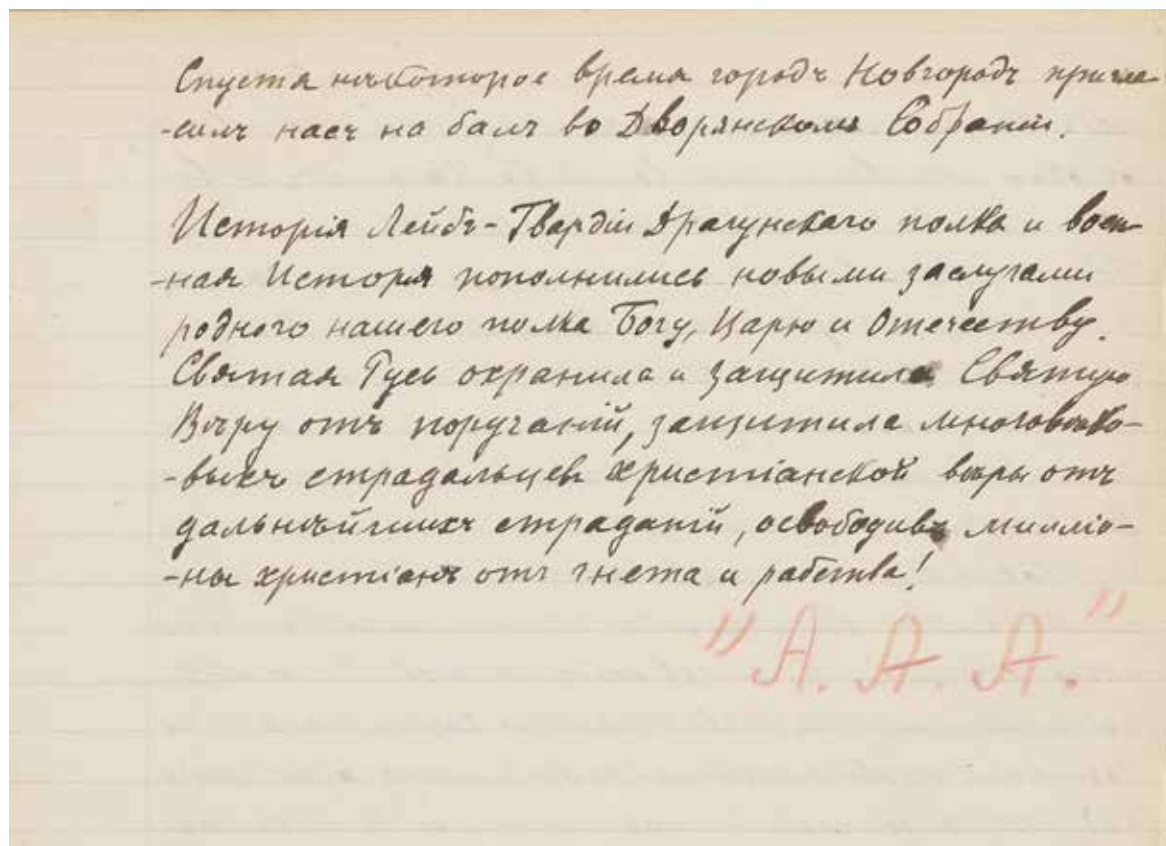


Ил. 11. Переплет рукописи А. А. Алымова «Новачин». Конец 1920-х. Инв. № ЭРДр-2320. Государственный Эрмитаж

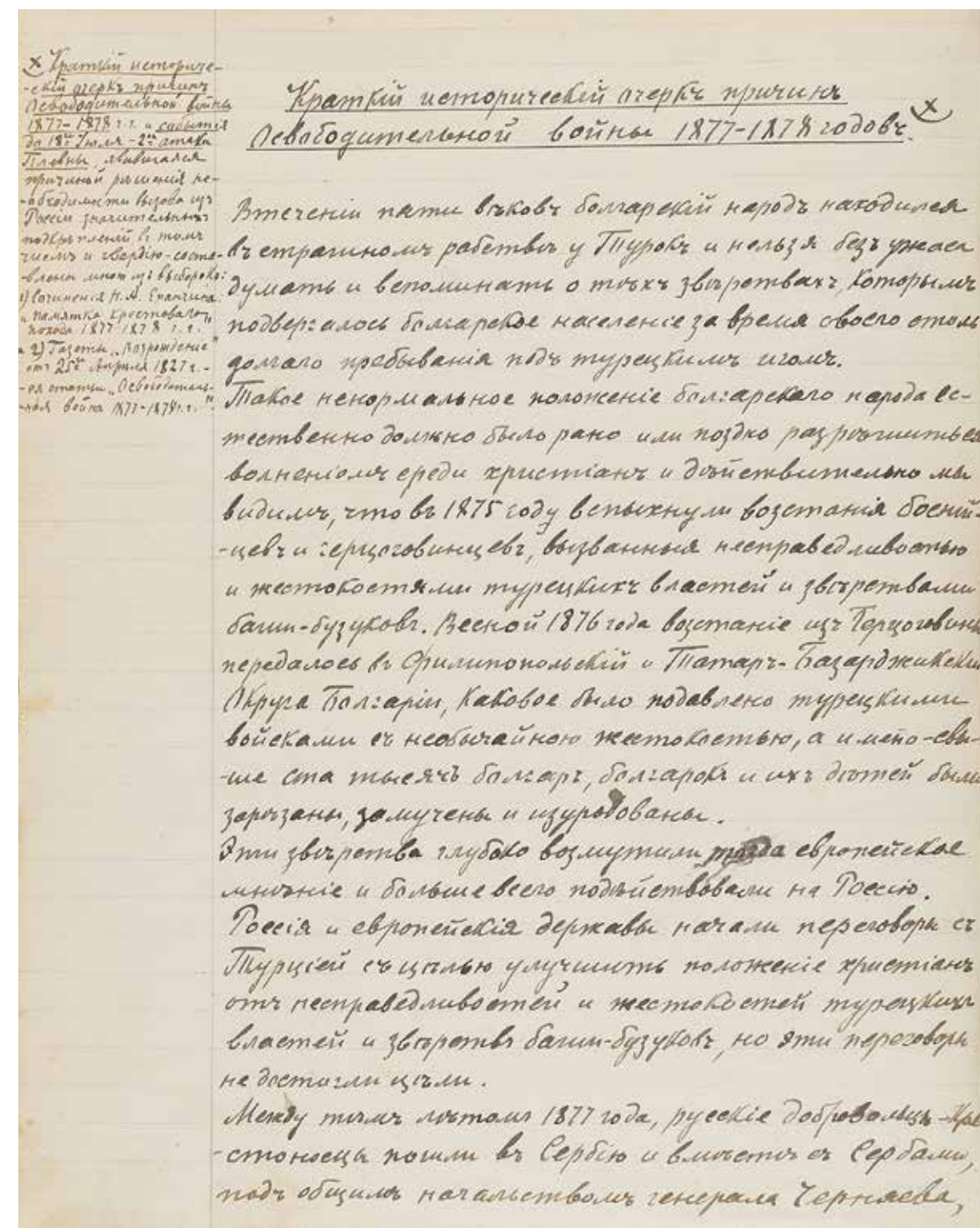
автору. На последней странице рукописи подпись А. А. Алымова красным карандашом в виде трех заглавных букв А в кавычках (ил. 12). В тексте присутствуют исправления, сделанные рукой автора, а также авторские же маргиналии (ил. 13).

На авантитуле надпись: «Из Архива объединения бывших гв. офицеров Лейб-Гвардии Драгунского полка, передано полковнику В. Г. Ковалевскому „На охранение“. 1946. Май месяц».

Полковник Владимир Григорьевич Ковалевский – младший сын командира полка Григория Александровича Ковалевского, под руководством которого полк принимал участие в войне 1877–1878 годов. Владимир Григорьевич Ковалевский также служил в Лейб-Гвардии Драгунском полку. После революции, до конца оставшись верным присяге, воевал в Добровольческой армии. Затем эмигрировал во Францию, жил и работал в Париже, являлся сотрудником и автором журнала «Военная быль», военным историком и коллекционером военных предметов и книг, часть которых была передана в Российский военно-исторический архив-музей в Париже при Обществе друзей



Ил. 12. Подпись А. А. Алымова в рукописи «Новачин». Конец 1920-х. Инв. № ЭРДр-2320 (92). Государственный Эрмитаж



Ил. 13. Страница рукописи А. А. Алымова «Новачин». Конец 1920-х. Инв. № ЭРДр-2320 (4). Государственный Эрмитаж

военной были и Общекадетском объединении во Франции (Кадетский музей) в Париже. Умер Владимир Григорьевич 17 декабря 1958 года⁷⁴.

После смерти В. Г. Ковалевского в истории бытования рукописи появились белые пятна. В частности, остается неясным, как рукопись попала из Архива объединения бывших господ офицеров Лейб-Гвардии Драгунского полка на аукцион, где была приобретена санкт-петербургским коллекционером А. Н. Лещинским, который в 2005 году продал ее Государственному Эрмитажу за 55 747 рублей 80 копеек.

В 2015 году Новгородское общество любителей древности обратилось в Эрмитаж с просьбой о предоставлении права публикации рукописи для некоммерческого использования (распространения в школах и библиотеках Великого Новгорода) в виде брошюры тиражом в 100 экземпляров с целью патриотического воспитания юных новгородцев. Просьба была удовлетворена, и в том же 2015 году рукопись опубликовали⁷⁵. Предисловие к брошюре написал новгородский краевед Ю. А. Маркитанов, инициировавший публикацию рукописи.

Один экземпляр издания Маркитанов подарил проживающему в Париже господину Жоржу Попову, крестнику сына генерала Алымова Александра Аполлинариевича Алымова, умершего бездетным. Господин Попов, унаследовавший семейный архив Алымовых, издал в 2000 году на французском языке уже упомянутые дневниковые записи своего крестного А. А. Алымова «Прощай, моя Россия»⁷⁶. В 2007 году книга вышла на испанском языке⁷⁷. На русском публикации нет, равно как и отсутствует факт дарения Поповым этих изданий Эрмитажу. В 2016 году Ж. Попов обратился в Эрмитаж с просьбой разрешить ему опубликовать рукопись генерала Алымова «Новачин» на французском языке как часть книги, касающейся истории семей Алымовых и Поповых. Разрешение ему было дано, но, насколько известно, книга Попова пока в свет не вышла. Таков провенанс рукописи.

Скажем несколько слов о ее содержании, полноте и достоверности приводимых в ней сведений.

Рукопись состоит из введения и трех глав:

1) «Краткий исторический очерк причин Освободительной войны 1877–1878 гг.»;

2) «Со дня 12 апреля 1877 года, объявления войны Турции, по день переправы армии у Систова через Дунай 15 июня»;

3) «После 2-ой Плевны 18 июля – до перехода через Балканы л.-гв. Драгунского полка с 16

по 19 декабря включительно и далее до конца войны».

Первые две главы не представляют особого интереса в плане новизны, так как в них содержатся общеизвестные факты. Зато в последней главе, составляющей три четверти от общего объема текста, на основе личных воспоминаний описана деятельность полка в Русско-турецкую войну с упором на бой под Новачином, дается очень теплая характеристика любимого автором командира полка полковника Григория Александровича Ковалевского, рассматриваются некоторые действия однополчан и самого автора, даже если речь идет о неудачах. Поскольку А. А. Алымов говорит о событиях пятидесятилетней давности, опираясь в основном на свои воспоминания, то возникает вопрос достоверности приводимых в его книге сведений. Благодаря тому, что в распоряжении историков имеется уже цитировавшееся «Описание военного похода лейб-гвардии Драгунского полка в турецкую кампанию 1877–1878 г.» В. Ф. Дубовского, мы можем судить о правдивости фактов в труде Алымова. Так, авторское описание своего приключения с заготовкой сена и сбежавшими лошадьми практически совпадает с изложением того же эпизода Дубовским. Алымов не пытается обелить себя или казаться храбрее, а с полным осознанием признает справедливость наказания за неудачную фуражировку. Не расходится с официальным источником и описание боя под Врацем 28 октября 1877 года, радости жителей Враца от встречи с русскими войсками. Относительно некоторых эпизодов Алымов приводит дополнительные подробности, отсутствующие в работе В. Ф. Дубовского. Так, например, описывая подвиг прапорщика М. В. Данилевского, в рукопашном бою зарубившего турецкого офицера, А. А. Алымов сообщает о личных обстоятельствах Данилевского, стремившегося в бой, чтобы отомстить за бабушку с дедушкой, убитых турками на Кавказе⁷⁸.

О событиях боя под Новачином автор также приводит отсутствующие в официальном источнике подробности. Так, в описании эпизода смерти прапорщика Д. П. Назимова, погибшего в бою с черкесом от того, что у его шашки разлетелся вдребезги клинок, Алымов сообщает, что изначально у Назимова была прекрасная златоустовская шашка, которую он заменил в этом бою на золингенскую – подарок невесты прапорщика. В результате «при отбиве шашки черкеса получил удар по Золингену, который, как стекло, сломался на три части, и удар черкеса раскроил прапор-

щику Назимову висок»⁷⁹. В отличие от В. Ф. Дубовского, А. А. Алымов более откровенен в указании причин неудачи и больших потерь под Новачином. Автор официального труда лишь описывает ход сражения, в то время как Алымов, скорбя о погибших боевых товарищах, открыто пишет о стратегических ошибках командования, оставившего три части отряда без связи между собой и о «ничем не оправданной и непростительной инертности, проявленной командиром 3-го эскадрона л.-гв. Драгунского полка капитаном Ахвердовым»⁸⁰. Помимо анализа причин боевых потерь под Новачином Алымов указывает и на стратегическое значение этого боя для дальнейшего развития событий войны. Так, в частности, автор сообщает о том, что ожесточенное сопротивление, оказанное драгунами, привело к стягиванию турками к Новачину больших воинских соединений, облегчивших захват 11 ноября города Правец. Это, в свою очередь, позволило кавалерии западного отряда генерала Гурко продвинуться к Балканам и в ожидании падения Плевны готовиться к переходу через Балканы⁸¹.

В целом же к достоинствам труда А. А. Алымова необходимо отнести, во-первых, то, что он писал только о том, о чем он помнил сам, либо со слов очевидцев, в частности своего брата Анатолия Алымова, либо о том, что он почерпнул из уже упоминавшихся эмигрантских изданий. Если же он что-нибудь не помнил, то не пытался придумать, а ставил знаки вопроса, как, например, говоря о боевых потерях нижних чинов полка под Новачином⁸². Во-вторых, Алымов, в отличие от многих авторов мемуаров, не стремился изобразить себя героем, на котором все держалось в полку и благодаря которому была выиграна война, а описывал свое реальное участие в событиях, не боясь показаться слабым, недостаточно храбрым и недалёковидным. Также весьма радует доброе отношение Алымова к нижним чинам, которых он благодарит за помощь в трудных ситуациях, к болгарам, которые поддерживали русскую армию, и, в частности, к старушке-болгарке за спасение его жизни. Автор до конца остался верен присяге, Богу, Царю и Родине, верил, как и многие военные – эмигранты первой волны, в возрождение родного полка со своим прежним Георгиевским штандартом.

Таким образом, необходимо отметить, что хранящиеся в Государственном Эрмитаже документальные, изобразительные и иные материалы, а также печатные источники позволяют воссоз-

дать 150-летнюю славную историю Лейб-Гвардии Драгунского полка, ставшего живым памятником побед Российской императорской гвардии.

¹ Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 1. Париж, 1928. С. 8.

² Бобровский П. О. Потешные и начало Преображенского полка. СПб., 1899. С. 65.

³ Беловинский Л. В. Русская гвардия в XVIII–XIX веках // Вопросы истории. 1983. № 9. С. 94.

⁴ Ковалевский М. А. Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка. 1814–1833. Гвардейские конно-егеря. 1833–1864. Гвардейские драгуны. Новгород, 1870. С. 27.

⁵ Пчелов Е. В. Августейшие шефы гвардейских полков в начале XX века // «За веру и верность». 300 лет Российской Императорской гвардии : тезисы научной конференции. СПб., 2000. С. 59, 60.

⁶ Штакельберг К. К. Полтора века Конной гвардии: 1730–1880. М., 2017. С. 3, 4.

⁷ Вилинбахов Г. В. Петербург – военная столица // «...Храбрые дела ваши никогда не забудет потомство». СПб., 2000. С. 5.

⁸ Беловинский Л. В. Указ. соч. С. 96, 97, 99.

⁹ Ковалевский М. А. Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 9.

¹⁰ Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения Российских войск, составленное по высочайшему повелению. Ч. 10. СПб., 1851. С. 261.

¹¹ Там же. Ч. 15. СПб., 1858. С. 30, 31.

¹² См., например: [Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка. 1814–1833. Гвардейские конно-егеря. 1833–1864. Гвардейские драгуны : рисунки] / [М. А. Ковалевский]. [Новгород], [1870]; Ключков Д. А. Обмундирование, снаряжение и вооружение Российской императорской армии. 1914–1917 : Гвардейские драгуны и конно-гренадеры. М., 2020.

¹³ Маркитанов Ю. А., Хохлов И. В. К истории лейб-гвардии Драгунского полка // Военно-исторический журнал. М., 2008. № 8. С. 75.

¹⁴ Романов Н. М., вел. кн. Русские портреты XVIII и XIX столетий. Т. 3. СПб., 1907. № 202.

¹⁵ Ковалевский М. А. Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 16.

¹⁶ Соколовский М. После грома побед. Русская гвардия в 1815–1834 годах // Русский архив. СПб., 1906. № 12. С. 549.

¹⁷ Ковалевский М. А. Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 27.

¹⁸ Императорская Российская гвардия. 1700–1878. Хронологические таблицы. СПб., 1878. С. 234, 235.

¹⁹ Ковалевский М. А. Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 40.

²⁰ Соколовский М. Русская гвардия. 1816–1834 гг. // Русский архив. СПб., 1905. № 9. С. 41, 42.

²¹ Габаев Г. С. Краткий очерк развития образца русских знамен и штандартов в XIX веке. [Санкт-Петербург], [1911?]. С. 59.

²² Вилинбахов Г. В. Русские знамена. СПб., 2022. С. 7.

²³ Там же. С. 77.

²⁴ Там же. С. 88.

Орел и звезда под короной. Седельный комплект из собрания Отдела «Арсенал»

Е. И. Малоземова

В собрании восточной конской упряжи Отдела «Арсенал» под номером В.О.-1169 хранится седло с тонкими высокими луками, задняя из которых довольно значительно отогнута назад. Ленчик седла и внешние стороны обеих луков обиты бордовым бархатом, внутренние же и сиденье затянуты красным сукном в тон. Из этой же ткани сделана внешняя обивка кожаных крыльев, с оборотной стороны выкрашенных в зеленый цвет. Их место крепления к седлу закрыто фестончатой тесьмой из металлизированных нитей, приклепанной гладкими гвоздиками-заклепками. Такой же тесьмой оформлен и абрис седла, которое с внешней стороны луков дополнительно украшено гладкими и фигурными заклепками разных размеров. По краям крыльев металлизированными нитями исполнена вышивка в виде перевитых серебряной лентой золотых лавровых ветвей, символов славы¹, с маленькими жемчужными горошинами-семенами, с внешней стороны поддержанных гладкой золотой полосой, отороченной тонким витым золотым жгутом. Нижние углы крыльев, кроме того, заполнены изображениями перевязанных серебряными лентами цветочных букетов, вышитых светло-желтыми, нежно-розовыми, небесно-голубыми и зелеными шелковыми нитями. Сквозь обшитые металлизированными нитями и акцентированные снизу золотыми лавровыми ветвями прорези в крыльях продевались путлища, сделанные из красно-оранжевой тесьмы с желтой продольной полосой у каждого края. Стремена легкие кавалерийские, золоченые, с круглым сквозным основанием и изящно изогнутыми дугами. Основания стремян украшены литой, доработанной гравировкой виноградной лозой и имитацией зерни, а дуги – растительными мотивами

в той же технике. У седла сохранились тебеньки. Они пристегнуты за ремни-ушивальники из светло-зеленой тесьмы с серебряными черненными обоймицами (ил. 1). Сами тебеньки сделаны из светло-серой кожи и с лицевой стороны обтянуты бархатом темно-зеленого цвета, по оттенку противоположного бордово-красной основе седла. По краям и в центре они дополнены вышивкой цветными и металлизированными нитями. По краям выполнены те же композиции, что и на крыльях, а в центре – напоминающая орденский знак золотая восьмилучевая звезда с серебряной восьмилепестковой розеткой в центре. Седло, все элементы которого вплоть до мельчайших деталей соотносятся один с другим по цвету и материалу, выглядит исключительно эффектно и представляет собой парадный вариант конского снаряжения легкой кавалерии.

К рассматриваемому седлу (ил. 2) сохранилась учетная карточка. Такие музейные документы начали делать после перевоза императорской коллекции оружия и конской упряжи из Царскосельского Арсенала в Эрмитаж в 1886 году. В них сводили данные о предметах, имевшиеся на тот момент в разных инвентарях. Согласно карточке, седло поступило в Царскосельский Арсенал в 1853 году² и, следовательно, было выполнено до середины XIX века. В ней, кроме того, отмечено, что к седлу прилагалась уздечка, «потник простой красного сукна», а также довольно подробно описанные «попона» или «чепрак» и «маленькое покрывало» или «подушка». Исследование фонда восточной конской упряжи позволило выявить несколько красных суконных потников (№ В.О.-4354, В.О.-4357, В.О.-4382, В.О.-4383), которые могут в равной степени претендовать на

²⁵ *Звегинцов В. В.* Знамена и штандарты русской армии от XVI века до 1914 года. Париж, 1964. С. 46.
²⁶ Роспись знамен, штандартов и особых знаков отличий, в войсках состоящих. СПб., 1853. С. 22.
²⁷ *Ковалевский М. А.* Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 48.
²⁸ *Кучевский И. М.* Памятка лейб-драгуна. 1814–1914. СПб., 1914. С. 16.
²⁹ Там же. С. 17, 18, 22, 23.
³⁰ Великий князь Владимир Александрович (Некролог) // Исторический вестник. 1909. Т. 115. № 3. С. 1.
³¹ *Ковалевский М. А.* Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 98.
³² *Фаллер О. В., Мальцева О. Л.* Августейшие покровительницы полков. М., 2019. С. 127.
³³ Там же. С. 127, 128.
³⁴ *Ковалевский М. А.* Пятьдесят лет существования лейб-гвардии Драгунского полка... С. 112.
³⁵ Там же. С. 119, 120.
³⁶ *Ковалевский М. А. 1-й.* Поход лейб-гвардии Драгунского полка 1863 года в Виленский военный округ. СПб., 1865. С. 7.
³⁷ Там же. С. 25.
³⁸ А. А. Алымов. Новачин. Конец 1920-х. 26,9 × 21,5 × 1,0 см. 45 листов. Бумага, картон, коленкор; чернила, карандаш. Инв. № ЭРДр-2320. Государственный Эрмитаж.
³⁹ *Зедделер Л. Л.* Отрывки из воспоминаний // Исторический вестник. 1909. Т. 115. № 3. С. 926, 927.
⁴⁰ *Ташищев С. С.* Император Александр II. Его жизнь и царствование. Т. 2. СПб., 1903. С. 396.
⁴¹ *Летин С. А.* Российская императорская гвардия. СПб., 2005. С. 400.
⁴² *Введенский Г. Э.* Драгуны. Кавалерия русской армии. СПб., 2004. С. 46, 47.
⁴³ *Дубовский В. Ф.* Описание военного похода лейб-гвардии Драгунского полка в турецкую кампанию 1877–1878 г. СПб., 1880. С. 12.
⁴⁴ Там же. С. 15, 16.
⁴⁵ *Кучевский И. М.* Указ. соч. С. 34–36.
⁴⁶ Там же. С. 36.
⁴⁷ *Дубовский В. Ф.* Указ. соч. С. 82.
⁴⁸ Памятник восточной войны 1877–1878 гг. СПб., 1878. С. 42, 94, 256.
⁴⁹ *Гребенщиков С. Я.* За честь полка (В память 50-летия боя под Новачином) // Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 2. Париж, 1929. С. 17.
⁵⁰ Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи. Ф. 52. Оп. 110/52а. Д. 17. Л. 1–2.
⁵¹ А. А. Перевод Лейб-Гвардии Драгунского полка из Кревицких казарм в Старый Петергоф в 1901-м году // Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 4. Париж, 1931. С. 131–134.
⁵² Памятник восточной войны 1877–1878 гг. С. 35.
⁵³ А. А. Алымов. Новачин. Л. 36.
⁵⁴ *Гребенщиков С. Я.* За честь полка... С. 17.
⁵⁵ Императорская Российская гвардия... С. 235.
⁵⁶ *Кучевский И. М.* Указ. соч. СПб., 1914. С. 58.
⁵⁷ Дневники императора Николая II. М., 1991. С. 452.
⁵⁸ *Граф Нирод.* Воспоминания старого командира. 100-летний юбилей Л.-Гв. Драгунского полка // Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 3. Париж, 1930. С. 40.
⁵⁹ Там же. С. 31–49.
⁶⁰ *Летин С. А.* Российская императорская гвардия. СПб., 2005. С. 242.
⁶¹ *Граф Федор Нирод.* Лейб-драгуны 1-го августа 1914 года в бою под Ширвинтом // Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 1. Париж, 1928. С. 22–30.
⁶² Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 1. Париж, 1928. С. 4.

⁶³ Гг. офицеры полка, убитые в великую и гражданскую войну // Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 4. Париж, 1931. С. 137.
⁶⁴ *Греков В. Н.* О сохранении духа и традиций императорской гвардии на чужбине. Гвардейское объединение (1924–2000) // «За веру и верность». 300 лет Российской императорской гвардии : тезисы научной конференции. С. 13.
⁶⁵ Там же. С. 13, 15.
⁶⁶ Лейб-драгуны дома и на войне. Вып. 1. Париж, 1928. С. 4.
⁶⁷ Там же.
⁶⁸ В 2009 г. правнучка С. Я. Гребенщикова Ю. Я. Арбатская издала мемуары и стихотворения своего прадеда под названием «„...Всю жизнь служил Руси, как мог...“ Воспоминания генерала Сергея Яковлевича Гребенщикова» (Симферополь, 2009).
⁶⁹ А. Г. Лейб-Гвардии Драгунский полк // Военная быль. 1965. № 71. Январь. С. 43.
⁷⁰ Alymoff Alexandre. Adieu Ma Russie. Paris, 2000.
⁷¹ А. А. Алымов. Новачин. Л. 1.
⁷² *Епанчин Н. А.* Памятка Крестового похода 1877–1878 гг. Париж, 1927.
⁷³ *Гребенщиков С. Я.* Захват города Филиппополя (В ночь с 3 на 4 янв. 1878 г.). Вырезка из газеты «Новое время». Белград. 1928. Инв. № ЭРДр-2321. Государственный Эрмитаж; *Гребенщиков С. Я.* Бой за честь полка. Вырезка из газеты «Новое время». Белград. 23 ноября 1928. № 2269. Инв. № ЭРДр-2322. Государственный Эрмитаж.
⁷⁴ *Геринг А.* Вечная память // Военная быль. 1959. № 34. Январь. С. 1.
⁷⁵ *Алымов А.* Новачин. Новгород, 2015.
⁷⁶ *Alymoff A.* Adieu Ma Russie...
⁷⁷ *Alymoff A.* Adios a mi Rusia. Barselona, 2007.
⁷⁸ *Алымов А.* Новачин. Новгород, 2015. С. 32, 33.
⁷⁹ Там же. С. 45, 46.
⁸⁰ Там же. С. 50.
⁸¹ Там же. С. 51.
⁸² Там же. С. 46.



Ил. 1. Седло. Кавказ. Начало XIX в.
Инв. № В.О.-1169. Фрагмент.
Государственный Эрмитаж

принадлежность этому седлу, а также комплектные чепрак и чехол подушки. В какой-то момент после 1886 года они были отделены от седла и заинвентаризированы под самостоятельными номерами В.О.-4293 и В.О.-4347 соответственно. Отнести эти вещи к рассматриваемому седлу позволил анализ материалов, приемов и мотивов оформления, а также цветовой гаммы.

Так, маленький чехол от невысокой подушки темно-зеленого бархата (ил. 3), обшитый по шву двойным желто-зеленым шнуром, украшен по центру гирляндой из лавровых ветвей, по краям – такими же, как и на седле, ветками с жемчужными горошинами, а в углах – похожими, только несколько более пышными, букетами, выполненными теми же материалами и в той же технике вышивки гладью многоцветными нитями.

Чепрак, сделанный из плотного, крашеного в серый цвет хлопка, с лицевой стороны обтянут зеленым и оторочен красным сукном и также

оформлен по краям лавровыми ветками (ил. 4). Правда, на нем вышиты и мотивы, которых нет на седле: передние углы дополнены изображением стянутых серебряной лентой с жемчужными кистями лавровых ветвей, а над ними – двуглавого орла под российской императорской короной, вышитой мелким жемчугом; в задних углах – по шестиконечной звезде с шестиконечной же розеткой в центре, помещенной в перевязанный такой же лентой венок из лавра с жемчужными семенами и веток дуба с желудями также из жемчуга. Эти композиции тоже венчают короны.

Судя по изображению двуглавого орла, седло имело или претендовало на отношение к русской императорской армии.

В коллекции конской упряжи «Арсенала» сохранился целый ряд седел (№ В.О.-1094, В.О.-1123, В.О.-1139, В.О.-1148, В.О.-1149, В.О.-1162, В.О.-1166, В.О.-1167, В.О.-1168, В.О.-1170, В.О.-5609, В.О.-5614, В.О.-5688, В.О.-5692, В.О.-5693, В.О.-5705, В.О.-5708–В.О.-5711, В.О.-5715, В.О.-5717–В.О.-5720) такого же типа, как и рассматриваемое, с большим или меньшим углом загиба задней луки, которая сама по себе может быть разной ширины. Самые же близкие к рассматриваемому седлу и по форме, и по материалам примеры – это седла № В.О.-1123 (ил. 5) и В.О.-5717. Учетная карточка к седлу № В.О.-5717 не сохранилась, а, согласно отмеченным в учетной карточке данным инвентаря 1850–1860-х годов, седло № В.О.-1123 было сделано в 1836 году в крымской крепости Чуфут-Кале³.

Рассматриваемое седло в учетной карточке обозначено как киргизское, причем во всех отмеченных в ней инвентарных описаниях. Такую же атрибуцию приводит и хранитель императорского Арсенала конца XIX – начала XX века Э. Э. Ленц⁴. Из приведенного ряда седло № В.О.-1167 в сохранившейся карточке тоже названо киргизским⁵, однако примечательно, что как киргизские в учетных карточках обозначены и седла совсем другой формы, № В.О.-1164 и В.О.-1165⁶, с широкой задней лукой, – именно такая и свойственна среднеазиатской традиции, что подтверждается целым рядом примеров в собрании Отдела «Арсенал»⁷.

Конструкция с узкими высокими обеими луками характерна для кавказских седел, образцы которых есть в коллекции Эрмитажа. Например, такой формы седло № В.О.-5610, оформленное инкрустацией костью и золотом в стилистике селения Кубачи, было поднесено терскими казаками цесаревичу Алексею⁸. У рассматриваемого



Ил. 2. Седло. Кавказ. Начало XIX в.
Инв. № В.О.-1169. Государственный Эрмитаж



Ил. 3. Седельная подушка. Кавказ. Начало XIX в. Инв. № В.О.-4347.
Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Чепрак. Кавказ. Начало XIX в. Инв. В.О.-4293. Государственный Эрмитаж

седла обоймицы ремней и другая мелкая фурнитура сделаны из серебра и дополнены чернью, что свойственно ювелирным традициям Кавказа, и, соответственно, они могут служить свидетельством в пользу кавказской работы седла. В книге «Рисунки обмундирования и вооружения офицеров императорской Российской армии», изданной в 1844 году, такое седло обозначено как казацкое⁹. Как кавказское и как седло линейных казаков определено в инвентарях и седло № В.О.-1166¹⁰ (ил. 6) из списка седел, близких к рассматриваемому, что в целом согласуется с соответствующим изображением из указанной книги¹¹. Все эти седла, как и другие кавказские, с оборотной стороны обтянуты выделанной кожей разного цвета, часто бордовых тонов (у рассматриваемого – комбинация из красной и коричневой кожи, а седла № В.О.-1139 и В.О.-5718 сохранили и войлочные

накладки на полки ленчика), а также снабжены кавказскими маленькими узкими стремянами, круглой или чуть продолговатой формы, окрашенными с оборота в красный цвет. Исключения составляют стремяна к седлам № В.О.-5609, В.О.-5614, В.О.-5711, В.О.-5715, В.О.-5718, В.О.-5719 и рассматриваемому, представляющие собой варианты облегченных кавалерийских стремян.

Кроме того, у всех этих седел задняя лука не просто высокая, но и, как уже было отмечено, отогнута наружу, что служит признаком черкесской работы. Во всяком случае эту, равно как и другие особенности седла черкесов, присутствующие и у рассматриваемого, описывает побывавший у них в конце 30-х годов XIX века корреспондент английской газеты Morning Chronicle Джон Лонгворт (John Longworth): «Собираясь сесть на лошадь, я был поражен особенной формой сед-

ла, отличавшейся от всех других, которые я видел прежде. Оно состояло из легкой деревянной рамы, затянутой красной марокканской кожей, а сверху лежала маленькая плоская овально-продолговатая подушка. Она была около двух дюймов толщиной, набита шерстью, покрыта красно-черной кожей и оторочена серебряной лентой. Из центра арчака вертикально поднимается деревянная деталь, четыре дюйма высотой, отполированная и черная по краю, и такая же вторая, отогнутая назад относительно седла. Сидя между ними в первый раз, я, не говоря уже о страхе быть проткнутым одной или другой, испытывал определенный риск немедленно вылететь из седла уже при первой же выезде по причине высоко расположенных стремян, поднявших мои колени прямо до арчака. У этого седла, в отличие от турецкого, нет ни одного места для опоры ноги, а единственными точками

контакта с лошадью оказываются пятки и бедра. Вскоре я привык к нему и научился ценить его преимущества как военного седла. Черкес поворачивается в нем с исключительной легкостью, стреляя, подобно древним парфянам, назад, сидя на галопом мчащемся коне, и, держась за передний деревянный выступ, может повиснуть почти под его животом и на полном скаку поднять что угодно с земли. Крепление седла на спине лошади по сравнению с громоздким турецким или даже европейским как будто игрушечное, и весит оно меньше половины первого и трети второго...»¹² Черкесское седло удобно не только всаднику, но и коню: «Седло черкесское было легко и покойно, не портило лошади даже и тогда, когда по целым неделям оставалось на ее спине»¹³.

Среди седел похожей формы есть четыре (№ В.О.-1094, В.О.-1162, В.О.-1163, В.О.-1170),



Ил. 5. Седло. Крым. 1836. Инв. № В.О.-1123.
Государственный Эрмитаж

в сохранившихся учетных карточках которых также указано, что они черкесские¹⁴.

Тем не менее в сохранившихся учетных карточках седел такой и близкой формы четыре (№ В.О.-1139, В.О.-1148, В.О.-1149, В.О.-1168) обозначены как калмыцкие¹⁵, а седло № В.О.-1148 было передано в 1796 году тайным советником Адодуровым, который, как говорится в документе¹⁶, был наместником Калмыцкого ханства. В «Русском биографическом словаре» А. А. Половцова об Алексее Петровиче Адодурове (1757–1844) сказано, что в 1793 году он был назначен камергером ко двору великого князя Павла Петровича, который через неделю после своего воцарения произвел его в полковники, а весной 1798 года – в действительные статские советники с назначением в герольдмейстеры¹⁷. Тайным советником Алексей Петрович стал в 1800 году с должностью советника Конюшенной конторы, с приходом к власти Александра I – шталмейстера,

а после и управляющего Конюшенной конторы. Седло, переданное им в Конюшенное ведомство, как и седло № В.О.-1123, отличается по оформлению от рассматриваемого, но оба они показывают, что черкесские, кабардинские седла были широко распространены не только на Кавказе, но и на соседних территориях. Примечательно, что похожей конструкцией отличаются и русские седла XVII века¹⁸.

Принадлежность рассматриваемого седла к воинскому подразделению можно попробовать установить, учитывая одновременно цветовую гамму и период, в который оно было выполнено¹⁹.

Определить время создания седла с большей или меньшей долей уверенности позволяет его оформление. Стоит отметить, что перекрещенные лавровые ветви, в том числе и перевязанные лентами, в оформлении предметов строевой конской упряжи²⁰ использовались уже при Екатерине II²¹. В этот же период в декоре форменной и строевой одежды²², а также знамен и хоругвий появились и орденские звезды²³, что в следующие периоды, в правление императоров Павла Петровича и Александра Павловича, продолжилось широко и в украшении конских чепраков-вольтрапов у воинских подразделений²⁴, но при этом из композиций исчез лавр, сохранившись тем не менее в других видах художественного творчества Александровской эпохи. В данном случае еще одним и, вероятно, даже несколько более надежным датирующим признаком может выступить государственный герб.

В России изображение двуглавого орла в качестве государственной эмблемы появилось в конце XV века и стало использоваться как знаковый эквивалент верховной власти²⁵. При Алексее Михайловиче оно было подчинено правилам геральдики, и уже к началу XVIII века сложился основной вариант русского государственного герба²⁶. Двуглавый орел на рассматриваемом седельном комплекте – одна из многочисленных разновидностей герба, существовавших в первой половине XIX века²⁷, известная как «орел с распростертыми крыльями». На золотых монетах она впервые появилась в 1817 году²⁸, но использовалась и на других предметах официального круга времен Александра I, в том числе и более раннего времени (на орденских знаках 1808–1820 годов²⁹; учрежденных в 1808³⁰ и 1820³¹ годах офицерских знаков; гвардейских киверах 1808–1810 годов³² и 1818 года³³; звезде ордена Андрея Первозванного, совмещенной с английским орденом Подвяз-



Ил. 6. Седло. Кавказ. XIX в. Инв. № В.О.-1166.
Государственный Эрмитаж

ки и знаком рыцаря Большого креста шведского ордена Меча 1814–1824 годов³⁴; офицерских лядунках 1809 года³⁵; киверах Фурштатской бригады³⁶). Следует отметить, что очень активно такое изображение государственного герба продолжилось и в правление императора Николая I³⁷, хотя в этот период официально как государственные были закреплены два других типа орла³⁸. При этом во всех приведенных случаях атрибуты, стрелы-молнии и лавровый венок, помещены соответственно в правую и левую лапы орла. Такое его изображение присутствует на левой стороне чепрака рассматриваемого комплекта, однако на противоположной стороне орел показан в симме-

трично-зеркальном отражении: в правой лапе он держит венок, а в левой – факел (ил. 7 а, б). Тем не менее и эта позиция атрибутов в лапах орла известна. Она присутствует уже на бляхе на гвардейские сумы, установленной в 1808 году³⁹. Кроме того, такое же положение атрибутов наблюдается и у орла, изображенного на настольной печати императора Александра I⁴⁰, а много позже повторяется на звезде каски⁴¹ и чепраке⁴² Лейб-Кирасирского Его Императорского Высочества Наследника цесаревича Александра Николаевича полка. В данном же случае все это в сочетании с дизайном шитья, в котором присутствует лавр и которое отличается от мундирного шитья эпохи Николая I, и временем появления седла в императорской коллекции позволяет с долей осторожности полагать, что рассматриваемый седельный комплект относится все же к периоду не позднее правления императора Александра Павловича.

С этой датировкой согласуются и знаки шестиконечной звезды под императорской короной, в данном случае, видимо, соответствующие масонской тематике, хотя шестиконечная звезда – очень широко распространенный образ и на Востоке – не входила в число главных масонских символов⁴³. Тем не менее она присутствовала наряду с другими многолучевыми звездами и лавровыми венками в числе масонских знаков⁴⁴. Известно, что, еще будучи великим князем, в 1797 году Александр Павлович получил почетное звание балли Большого креста ордена Святого Иоанна Иерусалимского как наследник престола⁴⁵, а в 1808 году в Эрфурте был посвящен в масонский орден⁴⁶. По другим сведениям, в Париже в 1813 году он вступил в военно-походную ложу Александра к Военной Верности, работавшую при Лейб-Гвардии Конном полку⁴⁷, что весьма примечательно в рамках обсуждаемой темы. Правда, дизайн мундирного шитья, относящийся ко времени после 1812 года⁴⁸, отличается от того, что есть на рассматриваемом комплекте, и, учитывая близость его композиций к уже отмеченным орнаментам эпохи императрицы Екатерины II, можно попытаться несколько сузить временной промежуток создания комплекта до периода не позднее 10-х годов XIX столетия⁴⁹, что согласуется и с двояким изображением государственной символики (хотя тогда была известна и третья разновидность герба: на лядунке 1801–1808 годов орел представлен с поднятыми крыльями, сжимающим в лапах скипетр и державу⁵⁰). Кроме того, оживление деятельности вольных каменщиков (возобновление старых



Ил. 7 а, б. Чепрак. Кавказ. Начало XIX в. Инв. В.О.-4293. Фрагменты. Государственный Эрмитаж

лож и возникновение новых) произошло именно в первые годы правления Александра I, благодаря его либеральным намерениям⁵¹. И хотя в условиях Отечественной войны 1812 года произошло новое оживление масонства⁵², масонская символика дальше продолжала фигурировать в художественном творчестве⁵³, едва ли эти факты могут служить серьезным опровержением предлагаемой осторожной датировки, поскольку масонская символика оказала большое влияние на широкий круг предметов декоративно-прикладного искусства⁵⁴, пусть и в условиях начавшегося в 1817 году ограничения деятельности масонских лож⁵⁵.

Тем не менее рассматриваемый комплект не соответствует ни одному из приведенных А. В. Висковатовым примеров форменного обмундирования как регулярных, так и иррегулярных, временных и национальных войск в составе Российской армии, в которые могли входить кавказские подразделения. Нет похожих комплектов и среди изображений, приближенных по времени к рассматриваемому периоду, воинского и конского обмундирования казачьих войск и кавказских подразделений⁵⁶. У Лейб-Гвардии Казачьего полка, как с 1796 по 1801 годы и с 1801 по 1809 годы, когда произошло изменение формы, так и после, вплоть до правления Николая Павловича, мундиры и конское снаряжение были в красно-синей гамме⁵⁷, чепрак был красным и без шитья, а седло, судя по рисункам, представляло собой гу-

сарское. О первоначальной расцветке обмундирования Черноморского войска, с ноября 1802 года состоявшего из 10 конных и 10 пеших полков⁵⁸, равно как и обмундировании казаков, начиная со второй половины 1796 года⁵⁹ информации нет, хотя уже в 1774 году почти у всех казаков форменная или строевая одежда была определенных установленных цветов⁶⁰. Однако в причисленной в апреле 1813 года к Лейб-Гвардии Казачьему полку уже Лейб-Гвардии Черноморской сотни, также называвшейся эскадроном⁶¹, форма была, как и у прочих казаков, красно-синей-белая, чепрак был синим, подушка красной с обшивкой из желтого, а позже белого басона⁶² на черкесском седле. Стоит отметить при этом, что национальные традиции горцев и казачества оказывали влияние на одежду и вооружение регулярных войск Российской империи⁶³. Конкретно вольтрапы казачьих войск отличались еще очерченными тесьмой треугольниками на передних и задних концах, которые в царствование императора Александра Павловича оставались пустыми (ил. 8), а в правление Николая I иногда заполнялись шитьем в виде воинских лент⁶⁴. Ничего из этого оформления на рассматриваемом чепраке нет. Исходя из всего вышесказанного, о принадлежности обсуждаемого комплекта воину конкретного воинского подразделения можно говорить лишь предположительно.

Так, судя одновременно по типу седла и цветовой гамме комплекта, вероятным его



OFFICIER SUPÉRIEUR DES COSAQUES DE LA GARDE.
Escadron de la mer noire. (En habillement d'hiver.)
Штаб-офицер Лейб-Гвардии Черноморского эскадрона
(в зимней одежде)

Ил. 8. Неизвестный гравер первой трети XIX в. по оригиналу Л. И. Кия. Штаб-офицер Лейб-Гвардии Черноморского эскадрона (в зимней одежде). 1821. Инв. № ЭРВГ-2014. Государственный Эрмитаж

владельцем мог быть, например, представитель многонационального казачьего войска в самом начале правления Александра I, учитывая, что у казаков Таганрогского полка, одного из первых, которые получили так называемые неперменные цвета еще в 1769 году⁶⁵, были «верхние и исподние кафтаны и шировары зеленые; верхи шапок малиновые; кушаки желтые»⁶⁶. Форменная одежда офицеров и рядовых Чугуевской и Донской конвойной казачьей команды по крайней мере в 70–90-е годы XVIII века была тоже в красно-зеленой гамме⁶⁷. На рисунке Е. М. Корнеева из альбома «Народы России, или Описание нравов, обычаев и костюмов различных национальностей Российской империи», изданного в Париже в 1812–1813 годах, в одежду этих же цветов одет и гребенский казак. Владелец рассматриваемого конского комплекта до 1811 года мог быть и чин из Черноморского войска, которое несло пограничную караульную службу в условиях частых набегов черкесов⁶⁸. В этом войске состояли различные народы⁶⁹, в том числе и сами адыги⁷⁰, хотя все они и «тонули в общей массе чисто малоросского населения»⁷¹. Еще один рисунок Е. М. Корнеева из уже упомянутого альбома демонстрирует черноморского казака, в одежде которого тоже присутствуют цвета рассматриваемой упряжи.

Тем не менее нужно учитывать парадность комплекта, выраженную в металлизированных нитях и особенно в шитье жемчугом, о котором на форменном обмундировании как регулярных, так и иррегулярных войск ничего не известно. Этот прием оформления позволяет предполагать, что рассматриваемая конская амуниция едва ли была создана строго по форме русской армии, а социальный статус ее владельца был весьма высок. Комплект, хоть и оформлен знаками государственной символики Российской империи, представляет собой ярко выраженный национальный вариант конской амуниции, по размерам соответствующий высоким и легким породам доминировавших на Кавказе и сопредельных территориях черкесских лошадей. Он мог принадлежать и аристократическому воину-ополченцу. Первым таким национальным формированием на службе Российской империи стали грузинские воинские части, созданные в 1800-х годах⁷². В дальнейшем круг национальных подразделений расширился⁷³. Кроме того, известно, правда для чуть более позднего времени, конца 30-х годов XIX века, что черкесские вожди имели номинальные чины в русской армии⁷⁴.

Наконец, комплект, демонстрирующий высокое качество работы, мог послужить подарком какого-нибудь владетельного лица российскому императору.

Подводя итог, стоит подчеркнуть, что рассматриваемая конская амуниция, сочетающая традиционные кавказские принципы конструкции и цветовую гамму с приемами оформления, выдержанными в соответствии с европейской стилистикой и показывающими ее отношение к русской армии, уже к середине XIX века оказалась интересна как особый предмет и была определена в Музей придворно-конюшенной части. Возможно, дальнейшие исследования помогут уточнить атрибуцию этого эффектного комплекта, удостоившегося места в коллекции седел и сбруй, поднесенных преимущественно азиатскими владетельными особами и посольствами со второй половины XVIII века⁷⁵.

¹ Уздеников В. Гербальдическое оформление Российских монет 1700–1917. М., 1998. С. 47.
² Учетная карточка М. 179.
³ Учетная карточка М. 63.
⁴ Ленц Э. Э. Указатель отделения Средних веков и эпохи Возрождения. Ч. 1 : Собрание оружия. СПб., 1908. С. 79.
⁵ Учетная карточка М. 177.
⁶ Учетные карточки М. 173 и М. 174.
⁷ См.: Малоземова Е. И. Предметы среднеазиатской конской упряжи в собрании Отдела «Арсенал» Государственного Эрмитажа // Оружейный семинар. Заседание 18 декабря 2021 года. СПб., 2022.
⁸ «Сжимая рукоять меча...». Воинская культура и оружейные традиции Ближнего Востока : каталог выставки. СПб., 2019. С. 108.
⁹ Рисунки обмундирования и вооружения офицеров императорской Российской армии. СПб., 1844. Разряд VII. Л. III. № 9. Ф. 1.
¹⁰ Учетная карточка М. 175.
¹¹ Рисунки обмундирования и вооружения офицеров императорской Российской армии. Разряд VII. Л. VI. № 13. Ф. 1.
¹² Longworth J. A. A Year among the Circassians. Vol. 1. London, 1840. P. 38, 39. Перевод Е. И. Малоземовой.
¹³ Дубровин Н. Ф. Черкесы (Адиге) // Военный сборник. 1870. № 3. С. 126.
¹⁴ Учетные карточки М. 2, М. 171, М. 172, М. 181.
¹⁵ Учетные карточки М. 131, М. 145, М. 146, М. 178.
¹⁶ Учетная карточка М. 145; Ленц Э. Э. Указ. соч. С. 79.
¹⁷ Русский биографический словарь / изд. под наблюдением А. А. Половцова. Т. 1. СПб., 1896. С. 79.
¹⁸ Арчак. Вторая половина XVII в. // Музеи Московского Кремля [Электронный ресурс]. URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/27630?page=2&fund=2766579&index=8> (дата обращения: 24.08. 2023).

¹⁹ Искренне благодарю моих коллег Л. И. Добровольскую, П. В. Суслова и В. Г. Данченко за помощь в исследовании, а также заведующую Лабораторией научной реставрации тканей и водоразмываемой живописи М. В. Денисову и реставраторов М. Н. Тихонову и А. И. Хамык за проведенную специально для публикации работу над вещами.
²⁰ Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск. Ч. 6. СПб., 1847. Рис. 826, 830, 831.
²¹ Там же. Рис. 826.
²² Там же. Рис. 827, 829.
²³ Там же. Рис. 883, 886.
²⁴ Там же. Ч. 9. СПб., 1850. Рис. 1143, 1174, 1153, 1163, 1167, 1171; Ч. 14. СПб., 1858. Рис. 1885, 1902, 1918, 1932, 1945, 1958, 1964, 1980; Ч. 15. СПб., 1850. Рис. 1987, 1989, 1991, 1993, 2003–2006, 2014–2017, 2025–2027, 2034, 2046.
²⁵ Вилинбахов Г. В. Государственный герб России. 500 лет. СПб., 1997. С. 21, 25.
²⁶ Там же. С. 37, 39.
²⁷ Там же. С. 47.
²⁸ Уздеников В. Указ. соч. С. 25, 112.
²⁹ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 10. СПб., 1851. Рис. 1311.
³⁰ Там же. Ч. 14. Рис. 1897.
³¹ Там же. Ч. 10. Рис. 1341, 1937.
³² Там же. Ч. 14. Рис. 1891–1893, 1895.
³³ Там же. Рис. 1929.
³⁴ Гаврилова Л. М. Иностранные ордена российских императоров в собрании Музеев Московского Кремля. М., 2018. С. 144.
³⁵ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 15. Рис. 2116.
³⁶ Там же. Рис. 2136, 2137.
³⁷ Уздеников В. Указ. соч. С. 25, 112; Рисунки обмундирования и вооружения офицеров императорской Российской армии. Разряд I. Л. III, IV, V, VII, VIII, XI, XII; Разряд II. Л. II, III, IV, V; Разряд V. Л. II, V, VI, VII.
³⁸ Вилинбахов Г. В. Указ. соч. С. 47.
³⁹ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 14. Рис. 1896.
⁴⁰ Пчелов Е. В. Герб России. М., 2018. С. 66. Рис. 59.
⁴¹ Рисунки обмундирования и вооружения офицеров императорской Российской армии. Разряд II. Л. II. № 29.
⁴² Там же. Разряд VII. Л. XXI. № 38В.
⁴³ Миролюбова Г. А., Уханова И. Н. Премудрость Астрей. Памятники масонства XVIII – первой трети XIX века в собрании Эрмитажа. СПб., 2013. С. 11.
⁴⁴ Там же. С. 18, 12.
⁴⁵ Гаврилова Л. М. Указ. соч. С. 129.
⁴⁶ Премудрость Астрей. Памятники масонства XVIII – первой трети XIX века в собрании Эрмитажа : каталог выставки. СПб., 2017. С. 332.
⁴⁷ Там же.
⁴⁸ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 14. Рис. 1908, 1977.
⁴⁹ А. В. Висковатов отмечает, что, например, каски Преображенского, Измайловского и Семеновского полков времен Александра I были такими же, как и в правление Екатерины II (Там же. С. 3).
⁵⁰ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 15. Рис. 2111.
⁵¹ Премудрость Астрей. С. 332.
⁵² Там же. С. 20.
⁵³ Там же. С. 333.
⁵⁴ Там же. С. 17.
⁵⁵ Там же. С. 22, 23.
⁵⁶ Репрезентативная подборка изображений и анализ обмундирования представлены в статьях Ю. Ф. Бунина с дополнениями Д. А. Клочкова «Обмундирование и вооружение гвардии Черноморского казачьего войска» и Д. А. Клочкова «Обмундирование Л.-Гв. Кавказско-горского полусакадрона в зарубежных собраниях» (При государеве стремени. Конные эскорты России с XVI века

и до наших дней : каталог выставки. СПб., 2021. С. 93–124, 125–211).

⁵⁷ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 9. Рис. 1185; Ч. 15. Рис. 2109, 2110, 2113, 2115.
⁵⁸ Там же. Ч. 10. С. 284.
⁵⁹ Там же. Ч. 6. С. 35.
⁶⁰ Там же. С. 29.
⁶¹ Там же. Ч. 15. С. 59, 60. Рис. 2120, 2121.
⁶² Там же. С. 60, 61.
⁶³ Нечитайлов М. В. Эволюция русского военного мундира на Кавказе. 1800–1864 // Империя и Кавказ. Оружие, обмундирование, ратные традиции. XIX – начало XX века. М., 2020. С. 177–205.
⁶⁴ Рисунки обмундирования и вооружения офицеров императорской Российской армии. Разряд VII. Л. IX. Ф. 2; Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 15. Рис. 2109, 2110.
⁶⁵ Там же. Ч. 6. С. 29.
⁶⁶ Там же. С. 31. Рис. 813.
⁶⁷ Висковатов А. В. Указ. соч. Ч. 5. СПб., 1844. С. 120–132. Рис. 762–766.
⁶⁸ Фролов Б. Е., Бунин Ю. Ф. Кубанские казаки. История, обмундирование, вооружение // Империя и Кавказ. С. 260–303.
⁶⁹ Щербина Ф. А. История Кубанского казачьего войска. Т. 1. Екатеринбург, 1910. С. 576.
⁷⁰ Фролов Б. Е. Национальный состав Черноморского казачьего войска (1787–1860 гг.) // Юга.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yuga.ru/articles/society/4354.html> (дата обращения: 20.08.2023).
⁷¹ Щербина Ф. А. Указ. соч. С. 576.
⁷² Цвет их костюма тоже соответствует колориту упряжи.
⁷³ Клочков Д. А. Национальные части на Кавказе в первой половине XIX в. // Империя и Кавказ. С. 390–436.
⁷⁴ Белл Дж. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837–1839 годов. Т. 1. Нальчик, 2007. С. 53.
⁷⁵ Ленц Э. Э. Указ. соч. С. 6.

Искусство Востока и Античности

Светильники с полумесяцами из частных коллекций в собрании Государственного Эрмитажа

Н. П. Гуляева, А. Г. Букина

В античном собрании Государственного Эрмитажа хранится группа масляных ламп периода Римской империи, которые украшены эмблемой полумесяца (рельефным изображением на щитке или в виде пластины, укрепленной на ручке)¹.

Полумесяц принадлежит к числу древнейших символов в культуре античного Средиземноморья. Это эмблема различных божеств луны и самого этого священного светила, подверженно-го циклическому ритму возрастания и убывания. Ясное подобие лунного цикла и биологических ритмов, свойственных женщинам, привело к распространению в повседневной ритуальной практике разных средиземноморских культур особых женских амулетов в форме полумесяца. Они были характерны для Месопотамии (не позднее 4 тысячелетия до н. э.)² и для Восточного Средиземноморья. Так, пророк Исайя (первая половина 1 тысячелетия до н. э.) предсказывал, что у «надменных дочерей Сиона» «отнимет Господь красивые цепочки на ногах и звездочки, и луночки»³. У римлян были распространены шейные подвески-*лунулы* (лат. *lunulae*) (ил. 1). Они считались оптимальным женским подарком: «Ты не помнишь, в день рождения лунку я тебе принес золотую и на пальчик перстень?»⁴. Наибольшее количество сохранившихся римских *лунул* относится к периоду Империи. В это время их носили женщины, дети (прежде всего, девочки), мужчины – не ранее II века⁵, и даже животные. Основными функциями таких амулетов были защита и привлечение удачи. Что же касается мужских знаков в виде полумесяца (лат. *luna*), то они часто украшали воинскую экипировку⁶. С другой стороны, полумесяцы на башмаках носили представители старых аристократических родов⁷, сенаторы, знатные богачи: «На башмаках

у него блестит не потертая лунка, не натирает сафьян красный мозолей ему»⁸ (ил. 2). Иными словами, декор в виде полумесяца, который можно найти на римских светильниках, по-видимому, имеет, с одной стороны, апотропеические, благопожелательные функции, а с другой – символизирует процветание и силу.

Еще один аспект эмблемы в виде полумесяца – религиозный. Лунный серп был атрибутом нескольких божеств. Такова была Диана, почитавшаяся у этрусков еще в VI в. до н. э. в качестве триединой богини (Луны, охоты и подземного царства). Ее облик прекрасно передает эрмитажная статуэтка стремительно идущей богини, чья голова увенчана лунным серпом⁹ (ил. 3). Среди италиков ее культ существовал до основания Рима, куда, по преданию, его принесли сабины, племя, родственное самнитам. Статуэтка Геркле (аналог греческого Геракла), изготовленная мастером-самнитом в IV в. до н. э., изображает героя в позе нападающего, с украшением в виде полумесяца на голове. Видимо, это означает, что прародитель этрусков Геркле сражается под покровительством богини Дианы¹⁰ (ил. 4).

В разных районах Римской империи также почитали специфические божества луны. Среди них, наряду с римской Лúной (лат. *Luna*), прежде всего, была греческая Селена; с обеими ассоциировались греческая Артемида и римская Диана. Для каждой из этих богинь лунный серп – основной иконографический признак¹¹. Также эмблема лунного серпа характерна для синкретического образа Исиды: «Лоб украшали богини рожки луны и колосья, живым отливавшие златом»¹².

Изящная фигура одной из таких богинь с полумесяцем во лбу, в развевающихся одеждах



Ил. 1. Подвеска-лунула.
Первые вв. н. э. Золото. Инв. № Х-1896-101.
Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Украшение одежды или обуви.
Последние вв. до н. э. – первые вв. н. э. (?). Золото.
Инв. № Ол-17546.
Государственный Эрмитаж

и с факелами в руках изображена на светильнике, который поступил в коллекцию Эрмитажа в 1926 году из собрания Строгановского дворца (ил. 5)¹³. Факелы атрибутируют фигуру как Луну (Селену)¹⁴. Это изделие середины или второй половины I века, когда римское искусство изготовления светильников с изображениями на щитке переживало расцвет. Место находки лампы – Кипр – известно благодаря сохранившейся на дне надписи одного из ее прежних владельцев.

Более поздние образцы¹⁵, представленные в коллекции, – это небольшие лампы с изображением бюста богини Лúны (ил. 6, 7)¹⁶. Они поступили

в Эрмитаж в середине XIX века и, как и подавляющее большинство античных светильников, приобретенных для Императорского музея в тот период, были привезены в Россию из Италии¹⁷. Происхождение в большинстве случаев позволяет предполагать, что и местом их производства были итальянские мастерские.

По качеству работы лампы с изображением бюста Лúны близки также к многочисленным простым изделиям I–IV веков, которые украшены одним только полумесяцем или полумесяцем со звездами на щитке. Такие светильники поступали в Эрмитаж как из других собраний¹⁸, так и из археологических раскопок в Херсонесе. Одна находка¹⁹ была сделана при исследовании дома с винодельней в северной прибрежной части городища; светильник с полумесяцем на щитке (вместе с другими светильниками и костями животных) извлекли из жертвенника, находившегося в подвале здания²⁰. Другая лампа²¹ происходит из семейной гробницы № 888, исследованной в 1897 году на участке некрополя к юго-востоку от южного склона Карантинной балки. Она стояла внутри гробницы «под потолком, на выступе скалы»²². К. К. Косцюшко-Валюжинич связывал найденные в том же погребении золотые индикации с монетами III века²³. Это согласуется с выводами О. Бронера, который сопоставил светильник из гробницы № 888 с находками в Коринфе²⁴; эти последние Бронер в целом датировал III–IV веками²⁵. Еще один светильник из Херсонеса (ил. 8)²⁶, вероятно, нужно датировать в тех же пределах. По форме и рельефу на щитке он очень близок к лампе из раскопок храма Е в районе форума Коринфа²⁷. Светильник из Херсонеса был найден «при расследовании плантажным способом»²⁸ жилой центральной части городища, неподалеку от главной улицы. Таким образом, мы можем проследить использование светильников с эмблемой полумесяца на щитке во всевозможных городских контекстах (жилом, сакральном, погребальном).

Что же касается глиняных светильников периода римской империи, которые украшены крупной пластиной в форме лунного серпа на ручке, то особое место среди них в эрмитажной коллекции занимают две фигурные лампы. Это обусловлено тем, что среди тысяч сохранившихся до наших дней античных светильников, целых и фрагментированных, из бронзы, драгоценных металлов, камня и глины, фигурные лампы составляют только незначительную часть²⁹.



Ил. 3. Статуэтка Дианы.
I–II вв. Бронза. Инв. № ГР-3764.
Государственный Эрмитаж



Ил. 4. Статуэтка Геракла.
IV в. до н. э. Бронза. Инв. № ГР-3803.
Государственный Эрмитаж

Пластина в форме лунного серпа на ручке фигурного сосуда в форме головы быка (ил. 9)³⁰ приклеена (очевидно, итальянскими реставраторами XIX века). Тем не менее сохранившиеся целые аналогии показывают, что именно такой вариант оформления светильника-головы быка был очень характерен³¹. Причиной тому, по-видимому, была широко известная сакральная метафора, сопоставляющая лунный серп с бычьими рожками и наоборот. Она была распространена в римской и позднеантичной литературе и ритуальной практике. Так, орфический гимн, обращенный к богине Луны, начинается призыванием: «Внемли, богиня, царица Селена, дарящая

светом! С рожками бычьими Месяц, бродящий в ночи небожитель!»³². Свод идей о неразрывной связи образов Селены и быка, накопленных античной традицией к V веку, приводит Нонн из Панополя: Селена управляет упряжкой из быков (она не знает других упряжных животных)³³; бык, на котором плыла Европа, был дарован Селеной и сошел с небес³⁴; Селена имеет форму сияющего быка³⁵; индийские брахманы часто обращаются к Селене, летящей по воздуху, как неукротимый бык³⁶ и т. п. Нет сомнений, что в римское время владелец фигурной лампы в форме головы быка с пластиной-лунницей ясно осознавал символику такого рода.



Ил. 5. Светильник с изображением лунного божества.
Вторая половина I в. Глина. Инв. № ГР-9690.
Государственный Эрмитаж



Ил. 6. Светильник с изображением богини Луны.
II в. Глина. Инв. № ГР-2876.
Государственный Эрмитаж



Ил. 7. Светильник с изображением богини Луны.
II в. Глина. Инв. № ГР-2887.
Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Светильник с изображением полумесяца.
III–IV вв. Глина. Инв. № X-1904-22.
Государственный Эрмитаж

Другой светильник с такой пластиной имеет форму изящной (женской?) правой ноги в сандали (ил. 10)³⁷. Удлиненность, натуралистичность трактовки и такая особенность как дополнительно исполненный носик с фитильным отверстием (а не отверстие в большом пальце, как это часто встречается у подобных изделий) позволяют сопоставить эрмитажную лампу с итальяским (предположительно) светильником из глины в Британском музее³⁸ и со светильником из бронзы, принадлежащим Неаполитанскому археологическому музею³⁹. Время производства этого экспоната можно определить в пределах второй половины I века до н. э.

Считается, что пластины в форме полумесяца (также как в форме листа, реже иной формы), прикрепленные вертикально перед кольцеобразной ручкой, имели не только символическое, но и утилитарное значение: они должны были защищать руку того, кто держит светильник, от жара пламени⁴⁰. Скорее всего, производители глиняных ламп начали добавлять эту деталь, копируя прототипы из бронзы.

Бронзовые светильники ранней Империи исследователи делят на достаточно много групп, настолько они разнообразны и многочисленны. Это отчасти можно объяснить тем, что их отливали в технике утраты восковой модели. Соответственно, практически невозможно было повторить одну и ту же форму в абсолютной точности и со всеми деталями. В случае со светильниками с ручками, украшенными изображениями лунницы (лунного серпа), это могли быть светильники разного типа, довольно широко разнесенные по времени изготовления и бытования. В большинстве случаев на концах рожков лунниц находились небольшие шарики, в основном утраченные. Как было сказано выше, данное украшение было достаточно популярно в римскую эпоху.

В коллекции Античного отдела присутствуют три светильника с ручками, украшенных лунницами, и отдельный лунный серп.

Однорожковый светильник (В.646; ил. 11)⁴¹ был найден в Помпеях и подарен великим князьям Николаю Николаевичу и Михаилу Николаевичу в 1852 году, во время их поездки по Италии⁴². Позднее, в 1873 году, Николай Николаевич передал его и другие предметы в коллекцию Эрмитажа. Светильник имеет округлое тулово и слегка выступающий вперед плоский сверху рожок. Широкий возле тулова рожок значительно сужается к круглому отверстию, расположенному на его конце, которое обрамлено плоским рельефным кольцом.



Ил. 9. Светильник в виде головы быка.
Вторая половина I в. Глина. Инв. № ГР-2948.
Государственный Эрмитаж



Ил. 10. Светильник в виде ноги в сандали.
Конец I в. до н. э. Глина. Инв. № ГР-2949.
Государственный Эрмитаж



Ил. 11. Светильник.
Конец I в. до н. э. – первая половина I в. Бронза.
Инв. № ГР-5083.
Государственный Эрмитаж



Ил. 12. Светильник.
Конеч I в. до н. э. – первая половина I в. Бронза.
Инв. № ГР-1802.
Государственный Эрмитаж



Ил. 13. Светильник.
Рубеж I–II вв. Бронза. Инв. № ГР-3898.
Государственный Эрмитаж

Отверстие для наполнения светильника маслом также круглое, с невысокой закраиной, возможно, для крышки. Ручка состоит из небольшого плоского биконического кольца, к которому сверху крепится биконический лунный серп с загнутыми внутрь рожками. Тулово располагается на низкой кольцеобразной ножке с концентрическими кругами внутри. Наш экземпляр лампы данного типа пока единственный из известных обладает таким украшением на ручке. У аналогичных опубликованных светильников ручек нет или они имеют другую форму декора.

Очень близкой аналогией этому сосуду является ранее не публиковавшийся светильник из коллекции Екатерины II (ил. 12)⁴³. Это однорожковый светильник без ручки, представляющий собой бракованный вариант лампы с сохранившейся внутри формовочной массой. Рожок несколько более вытянутый, а его плоское обрамление шире, чем у светильника В.646.

Обозначая данную форму светильников как тип «лампы с коротким носиком», Валенца Меле делит данную форму сосудов на четыре подтипа, определяя истоки ее происхождения временем позднего эллинизма⁴⁴. У одного из светильников подтипа *a* ручка соответствует ручке нашего светильника В.646⁴⁵. Четыре светильника подтипа *c*, два из которых были найдены в Помпеях и два неизвестного происхождения, полностью, включая размеры, аналогичны обоим нашим светильникам⁴⁶. Датируются эти лампы временем правления Августа – первой половиной I века. Подобный сосуд, тоже без ручки, но с четырьмя рожками, из коллекции Британского музея Д. Бейли датирует I веком или эллинистическим периодом⁴⁷.

Действительно, всем этим бронзовым светильникам аналогичны два керамических светильника I века до н. э. из коллекции Эрмитажа⁴⁸. Единственным отличием является биконическая, а не округлая форма тулова глиняного светильника, что объясняется переменами в производстве – переходом мастеров того времени от гончарного круга к форме⁴⁹. Учитывая, что, в отличие от греческих светильников, римские формы аналогичных глиняных и металлических ламп не совсем соотносятся по времени появления, предлагаем датировать наш светильник В.646 первой половиной I века.

Ручки с лунницами, подобные украшению светильника В.646, принадлежат светильникам разных типов. Согласно классификации З. Лёшке, это типы XVIII, XIX и XXI⁵⁰. К последнему относится эрмитажный однорожковый светильник⁵¹, до сих пор не публиковавшийся и считавшийся ранее подделкой⁵² (ил. 13). Это светильник грушевидной формы с выпуклым щитком и высокой закраиной вдоль плечиков. Круглое отверстие для заполнения маслом окаймлено рельефным бортиком, служившим закраиной для утраченной крышки. Носик длинный, закругленный на конце, с круглым отверстием для фитиля. Ножка высокая, кольцеобразная, с полукруглым выступом в центре.

Ручка в форме шпоры, с подобием желудя в центре, светильнику не принадлежит⁵³. Судя по произведенным анализам сплава, из которого она изготовлена⁵⁴, подобное дополнение могло быть сделано реставратором XIX века из детали, оказавшейся под рукой, с целью придать вещи законченный вид.

То, что этот светильник мог иметь ручку с лунницей, такую как на нашем светильнике

из Помпей, свидетельствуют его многочисленные аналогии⁵⁵. Меньший по размеру светильник, найденный К. К. Косцюшко-Валюжиничем в 1903 году во время раскопок в Херсонесе, хранится в Национальном заповеднике «Херсонес Таврический»⁵⁶. Он практически полностью повторяет форму нашей лампы с тем исключением, что имеет три петли для подвешивания. В. В. Дорошко определил, что подавляющее большинство светильников данного типа встречается на территориях северного приграничья Римской империи⁵⁷. Достаточно простые в исполнении, не имеющие особенных изысков и вполне утилитарные, данные лампы могли быть в ходу у населения римских гарнизонов. Все они датируются рубежом I–II веков, как мы и предлагаем датировать светильник В.447.

Подобные лампы в основном предназначались для подвешивания, как и херсонесский светильник, поскольку у них сохранились петли для цепочек, а в ряде случаев и сами цепочки. Например, у светильника из Римско-Германского музея Кёльна по краям корпуса и на луннице находятся петли для подвешивания, частично сохранилась цепочка, а высокая ножка внизу сильно расширяется⁵⁸. Однако у эрмитажной лампы петли отсутствуют. Следовательно, ее ставили на столик либо на подставку.

Предположительно из коллекции Лаваль⁵⁹ происходит небольшой изящный однорожковый светильник⁶⁰ (ил. 14). Он отлит целиком вместе с плоским полумесяцем, прикрывающим кольцеобразную ручку⁶¹. У светильника округлое, плоское сверху вместилище, небольшой вытянутый рожок с круглым отверстием для фитиля. Круглое отверстие для заполнения маслом имеет трехступенчатую закраину для крышки. Ножка невысокая круглая, с концентрическими кругами от токарного станка внутри.

Аналогичный светильник с полумесяцем, но без ручки, поступил в Британский музей в составе бывшей коллекции лорда Уильяма Гамильтона, собранной в основном из предметов, найденных в окрестностях Неаполя. Д. Бейли датирует лампу из британского музея I веком⁶². Подобные миниатюрные сосуды были найдены при раскопках г. Ним (Франция). Представленный в нашем собрании тип светильника определяется Ивом Манье как принадлежащий группе Id, датирующейся 75–125 годами⁶³. Предполагая, что наш светильник В.447 также происходит из окрестностей Неаполя, считаем возможным датировать его второй половиной I века – первой четвертью II века.



Ил. 14. Светильник.
Вторая половина I в. – первая четверть II в. Бронза.
Инв. № ГР-3910.
Государственный Эрмитаж



Ил. 15. Светильник с двумя рожками.
200–400-е гг. Бронза. Инв. № ГР-3908.
Государственный Эрмитаж

Третий светильник, вероятно поступивший из коллекции Лаваль, двухрожковый, считался подделкой и до сих пор не был опубликован⁶⁴ (ил. 15). Он имеет округлое тулово и два закругленных на концах носика с круглыми отверстиями для фитиля. Рожки с трех сторон фланкируются волютами, выступы которых по бокам тулова заканчиваются шариками. Отверстие для заполнения светильника маслом расположено в воронкообразном углублении круглого щитка, слегка приподнятого над туловом. Ручка состоит из скругленной петли, прикрытой полумесяцем. Невысокая округлая ножка покрыта концентрическими кругами снаружи и внутри. На рожках и полумесяце расположены петли, к которым крепятся три цепочки, которые соединяются в одну и заканчиваются крючком для подвешивания лампы.

Две аналогичные лампы находятся в музее г. Касселя⁶⁵. У одной из них отверстие для заполнения лампы маслом находится не в центре



Ил. 16. Фрагмент ручки светильника (?).
I в. Бронза. Инв. № ГР-1449.
Государственный Эрмитаж



Ил. 17. Светильник.
Первая половина I в. Глина. Инв. № ГР-2870.
Государственный Эрмитаж



Ил. 18. Светильник.
Вторая – третья четверть I в. Глина. Инв. № ГР-2867.
Государственный Эрмитаж

щитка, а сбоку. У второй лампы нет ручки и цепочек. Похожие лампы зачастую имеют замысловато выполненные ручки с фигурками людей и животных. В Берлине это – фигурка Минервы⁶⁶, в Британском музее – Юпитера⁶⁷. Причем Юпитер прикреплен к пластинке в виде лунницы, аналогичной ручке эрмитажного светильника.

Подобные светильники нередки в экспозициях итальянских музеев. Возможно, именно поэтому Д. Бейли определяет эту группу светильников как «„объемные“ лампы, изготовленные в Италии»⁶⁸. У многих ламп этой группы украшения ручек утрачены. Цепочки зачастую были позднее добавлены реставраторами. Это предположительно касается и цепочки нашего светильника, которая изготовлена из латуни и могла быть прикреплена в XIX веке⁶⁹. Такие лампы из Британского музея Д. Бейли датирует 200–400-ми годами⁷⁰. Однако известны экземпляры, захватывающие период вплоть до VI века. Их форма практически неизменна, перемены касаются только форм ручек. Видимо, данный тип светильника пришелся по вкусу жителям не только Римской империи, но и Византии⁷¹.

Украшением ручки светильника, но большего размера, мог быть ранее не публиковавшийся предмет в форме большого полумесяца из нашей коллекции (ил. 16)⁷². Концы рожков лунного серпа декорированы шариками. В центре лицевой части могло находиться украшение, ныне утраченное, по краям которого были помещены изображения двух волют. Подобные детали, снятые со светильников как им не принадлежащие, находятся в Британском музее и датируются I веком⁷³. Одна из этих лунниц декорирована фигуркой орла Юпитера, стоящего на перуне. Светильник с ручкой в виде биконического полумесяца с бюстом Юпитера над и бюстом Гелиоса под ним находится в Национальном музее Будапешта, датируется I–II веками⁷⁴. Ручку светильника из Чикагского института искусств также украшает лунный серп с бюстом Юпитера и орлом, сжимающим в лапах перун, на его фоне⁷⁵.

Глиняные светильники периода Империи, украшенные пластиной в форме полумесяца на ручке, как уже было отмечено, во многом следовали бронзовым прототипам. Отчетливее всего это заметно на примере наиболее простых ламп с самым скромным декором в виде выпуклых и углубленных линий на щитке и на самом полумесяце. Примером тому, очевидно, может служить светильник, поступивший в Эрмитаж в середине

XIX века⁷⁶ и реставрированный в тот же период (очевидно, в Италии), – ручка с пластиной в форме полумесяца приклеена к нему (ил. 17)⁷⁷. Тем не менее среди ламп аналогичной формы полумесяц представляет один из самых распространенных вариантов пластины на ручке⁷⁸. Сохранились и целые светильники такого рода⁷⁹, и их бронзовые прототипы⁸⁰.

Богаче оформленные образцы того же типа и происхождения, что и предыдущий светильник, – это лампа с фигурой сидящей богини удачи Фортуны (ил. 18)⁸¹ и другая, с двумя рожками, со стоящей крылатой богиней победы Викторией на шаре (ил. 19)⁸². Обе они могут быть датированы в пределах второй – третьей четвертей I века⁸³.

Фортуна (ил. 18) держит рог изобилия в левой руке, а правой прикасается к рулевому веслу корабля. Такая иконография свойственна Фортуне благополучного возвращения (*лат.* Fortuna Redux). Ее культ с ежегодными праздниками был введен после возвращения в Рим Октавиана Августа 12 августа 19 года до н. э. и со все большим размахом отправлялся во время его правления и позже⁸⁴. Виктория на шаре (ил. 19) держит в правой руке венок и пальмовый лист, ее складчатая туника с большим напуском на талии бурно развевается. Изображение на щитке, очевидно, восходит к статуарному типу, известному по ранним монетам периода правления Августа (конец I века до н. э.)⁸⁵ и воспроизведенному в позднейшее время в статуе Виктории Кальватоне⁸⁶. Нетрудно заметить, что символика удачи, спасения и торжества, которую несут в себе эти изображения, перекликается с общей благопожелательной символикой лунного серпа, упомянутой выше.

Особого внимания заслуживают два светильника с полумесяцами на ручке, которые, в целом, отличаются самым скромным качеством исполнения. Одна такая лампа была найдена в 1961 году в Херсонесе⁸⁷. Другая поступила в начале 1930-х из Склада древностей Государственной академии истории материальной культуры в Мраморном дворце (ил. 20)⁸⁸. Для обеих характерны особая сглаженность и нечеткость всех линий. К этому могло привести то обстоятельство, что гончары, жившие в отдаленных частях античного мира, имели обыкновение снимать гипсовые формы с привозных ламп для производства собственных копий актуальных в метрополиях моделей⁸⁹. Если же формы снимали и с этих копий, нечеткость линий усугублялась, и приходилось что-то дочерчивать уже вручную, заостренным инструментом. Нечто



Ил. 19. Светильник с двумя рожками.
Вторая – третья четверть I в. Глина. Инв. № ГР-2863.
Государственный Эрмитаж



Ил. 20. Светильник.
II в. (?). Глина. Инв. № ГР-14872.
Государственный Эрмитаж



Ил. 21. Фрагмент светильника – пластина в форме полумесяца с изображением сфинкса.
Вторая половина I в. Глина. Инв. № ГР-15688.
Государственный Эрмитаж



Ил. 22. Фрагмент светильника – пластина в форме полумесяца с надписью.
II в. (?). Глина. Инв. № ГР-2864.
Государственный Эрмитаж

в этом роде наблюдается и в лампе из Херсонеса. В эрмитажной коллекции материалов из раскопок в Херсонесе хранятся отдельные ручки с украшением в виде полумесяца от ламп лучшего качества, очевидно привезенные из европейского Средиземноморья⁹⁰, однако рассматриваемые изделия к ним не относятся. С другой стороны, предполагается, что в самом Херсонесе в I веке существовали мастерские по производству ламп, имитирующих римские типы⁹¹. Один из хранящихся в Эрмитаже светильников⁹², судя по пропорциям и наличию очень сглаженных волют на носике, мог быть изготовлен во второй половине I века⁹³, а другой (ил. 20) – немногим позже.

Эрмитажу также принадлежат две отдельные глиняные пластины от ламп в форме полумесяца особенно редких типов – они оформлены дополнительным рельефным декором.

Один такой фрагмент, по сведениям архимандрита Антонина (Капустина), происходит из Египта и был в свое время передан им в Императорское Русское археологическое общество. Лунница декорирована рельефным изображением *en face* сидящего существа с человеческой головой, телом животного и распахнутыми птичьими крыльями (сирены или сфинкса) (ил. 21)⁹⁴. Фрагмент аналогичной формы (с красным покрытием, в отличие от эрмитажного) был найден при раскопках в Кóзе (*лат.* Cosa, колония выходцев из Лация на юге Тосканы); контекст находки позволяет датировать этот экземпляр второй половиной I века⁹⁵. Подобный же обломок происходит из раскопок древнего Эмпориона (Каталония)⁹⁶; есть также сведения

о находках на о. Саламин, в районе египетской Александрии⁹⁷, более тщательно исполненного – в Карфагене⁹⁸. Целый светильник в форме левой ступни в сандали, украшенный такой же пластиной, обнаружен на территории древней Киренаики (Северная Африка)⁹⁹. Он датирован также в пределах второй половины I века и отличается самой тщательной разработкой рельефа на обеих сторонах лунницы, так что ее первоначальная форма полумесяца уже почти растворяется в формах тела крылатого существа. Тем не менее благодаря этому образцу мы можем представить возможную первоначальную форму лампы, к которой относился эрмитажный фрагмент. Очевидно, она была подобна рассмотренному выше светильнику в форме стопы, украшенному простой пластиной-лунницей на ручке (ил. 10). Нужно отметить, что в декоре таких изделий переплетены символы женской сексуальности (изящная ножка, опасная и привлекательная полудева-полульвица или полуптица) и луны, которые созвучны и подчеркивают друг друга. Поскольку среди данных о местах находок таких ламп чаще упоминается Северная Африка, можно предположить для этого типа местное происхождение.

Пластина-лунница с надписью в рельефном круглом медальоне (ил. 22) поступила в собрание Эрмитажа из Италии; она составляла часть светильника второй половины I века с двумя рождками, щиток которого украшен рельефным изображением венка¹⁰⁰. Однако фрагмент с полумесяцем определенно этой лампе не принадлежит: он не подходит ему по форме и был приклеен итальянскими реставраторами в Новое время. О. Ф. Вальдгауер затруднился прочесть надпись в медальоне, однако предположил, что можно согласиться с чтением З. Лёшке – CONCORDIA FELIX¹⁰¹. Действительно, здесь мог быть как раз подобный девиз, характерный для римских монет и гемм II – начала III века¹⁰². Эти слова провозглашают супружеское счастье в результате взаимного согласия, прежде всего – счастье императорской четы, драгоценное для всех жителей Империи.

Рассмотренные нами светильники с пластинами-лунницами на ручке из бронзы и глины представляют собой феномен художественного ремесла периода Империи. При их изучении весьма показательно сопоставление изделий из разного материала. В самом деле, как точно отметил О. Бронер, «наиболее естественным для изготовителей (глиняных – А. Г., Н. П.) ламп было обратиться к бронзовым в качестве моделей <...>, чтобы

производить более дешевые, правда и менее долговечные, но такие же элегантные вещи»¹⁰³. Все известные типы бронзовых светильников с лунницами появляются не ранее I века, т. е. периода ранней империи, и частично захватывают начало II века. Находки светильников I века в более поздних слоях, порой со следами починки, можно объяснить не только прочностью материала, но и его несомненной ценностью. Не вызывает сомнений, что металлическую посуду берегли и старались передать по наследству. Стоящая особняком группа двухрожковых светильников, украшенных лунными серпами, относящаяся к периоду высокой и поздней Империи, может датироваться 200–400-ми годами, уходя далее в византийский период. Сложность изучения металлических светильников с лунницами заключается в том, что эти украшения могли быть изготовлены отдельно от сосуда и зачастую крепились в произвольном порядке. Кроме того, при починке еще в античности некоторые детали могли легко заменить другими. В XIX веке и позднее собиратели и коллекционеры произвольно комбинировали различные детали предметов для создания «целых» вещей сообразно со своим вкусом. Так детали предметов разных эпох могли быть произвольно соединены в один предмет. Последнее соображение важно также и при исследовании римских светильников из глины в такой коллекции как эрмитажная, основу которой составляют изделия, найденные и реставрированные в XIX столетии.

¹ Авторы выражают глубокую признательность заместителю заведующего Отделом научно-технической экспертизы ГЭ С. В. Хаврину, подтвердившему предположение о подлинности светильников № В.435 и В.445. Исследование было проведено методом рентгено-флюоресцентного анализа поверхности (спектрометр ArtTAX), экспертное заключение № 1770 от 06.04.2012. Авторы также хотели бы поблагодарить за помощь и консультации начальника Херсонесской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа Н. Ю. Новоселову и начальника Китейской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа А. В. Катцову, а также хранителя коллекции материалов античного Херсонеса Ю. П. Калашника.

² Pinckernelle K. The iconography of ancient Greek and Roman jewellery: MPhil Thesis / University of Glasgow, History of Art Department. Glasgow, 2007. P. 47.

³ Исайя 3.18. Библия : Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : Синодальный перевод. М., 2011. С. 651.

⁴ Тит Макций Плут. Эпидик 639–640 / пер. А. В. Артюшкова.

⁵ Pinckernelle. Op. cit. P. 48.

⁶ Ср. в связи со светильником с полумесяцем на ручке: Дорошко В. В. Античные бронзовые светильники из Херсонеса Таврического // Херсонесский сборник : сборник научных статей. Вып. 18 / Национальный заповедник «Херсонес Таврический». Севастополь, 2013–2014. С. 37.

⁷ Плутарх. Римские вопросы. 76.

⁸ Марциал. Эпиграммы. 2.29 / пер. Ф. А. Петровского.

⁹ Здесь и далее для предметов из частных коллекций в собрании Отдела античного мира в начале даются номера по описи материала (В – опись бронз, Б – опись керамики). В.300, инв. № ГР-3764.

¹⁰ В.339, инв. № ГР-3803.

¹¹ Selene/Luna. LIMC. Vol. 7 (1). P. 706–715; Artemis. LIMC. Vol. 2 (1). P. 689–690, Nos. 900–911; Artemis/Diana. LIMC. Vol. 2 (1). Nos. 23c, 226, 231, 236, 237.

¹² Публий Овидий Назон. Метаморфозы. 9.688–689 / пер. С. В. Шервинского.

¹³ Б.4184, инв. № ГР. 9690; дл. 11,3 см; пост. в 1926 г.; из Строгановского дворца; Древности Кипра : каталог коллекции [Гос. Эрмитажа] / А. Г. Букина, О. В. Горская, Ю. Л. Дюков и др. ; Государственный Эрмитаж. СПб., 2008. Кат. 124.

¹⁴ Bailey D. M. A catalogue of the lamps in the British Museum. Vol. 2: Roman lamps made in Italy. London, 1980. P. 24–25; LIMC. Vol. 7 (1). P. 708–712. Cat. 18, 27, 29, 46, 66.

¹⁵ Ср.: Inscriptiones urbis Romae latinae : Vol. 15, pars posterior, fasciculus I : Instrumentum domesticum / H. Dressel; Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin, 1899. № 6572; Hellmann M.-Ch. Lampes antiques de la Bibliothèque nationale. Vol. II : Fonds général : Lampes pré-romaines et romaines. Paris, 1987. N 245; Small A., Small C., Abdy R., De Stefano A., Giuliani R., Henig M., Johnson K., Kenrick Ph., Prowse T., Vanderleest H. Excavation in the Roman cemetery at Vagnari, in the territory of Gravina in Puglia, 2002 // Papers of the British School at Rome. Vol. 75 (2007). Fig. 37.

¹⁶ Б.1074, инв. № ГР.2876; дл. 6,8 см; пост. в середине XIX в., из Италии; Вальдгауер О. Ф. Античные глиняные светильники / Описал О. Вальдгауер ; Имп. Эрмитаж. СПб., 1914. Кат. 241.

¹⁷ См. подробнее о проблеме происхождения светильников, поступивших в Императорский Эрмитаж в середине XIX в.: Букина А. Г., Гуляева Н. П. Восточные эллинистические светильники из частных коллекций в Эрмитаже // СГЭ. [Вып.] 75. 2017. С. 5–6.

¹⁸ Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 161, 287.

¹⁹ Инв. № Х.1948.216; дл. 5,6 см.

- ²⁰ Подробнее о контексте см.: Белов Г. Д., Стржелецкий С. Ф., Якобсон А. Л. Квартал XVIII. (Раскопки 1941, 1947 и 1948 гг.) // МИА 34. Археологические памятники Юго-Западного Крыма (Херсонес, Мангуп). М. ; Л., 1953. С. 160–236.
- ²¹ Инв. № Х.1897.4; дл. 7 см; Отчет Императорской археологической комиссии за 1897 г. Ил. 229; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 466.
- ²² Отчет Императорской археологической комиссии за 1897 г. С. 116.
- ²³ Там же. С. 117.
- ²⁴ Broneer O. Corinth : Results of excavations conducted by the American school of classical studies at Athens. Vol. 4. Pt. 2 : Terracotta lamps. Cambridge (MA), 1930. Cat. 1308–1309.
- ²⁵ Broneer O. Op. cit. P. 102.
- ²⁶ Инв. № Х.1904.22; дл. 7,5 см; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 468.
- ²⁷ American School of Classical Studies Digital collections : Corinth Excavations. Corinth Object L 1585. [Электронный ресурс]. URL: <https://corinth.ascsa.net/id/corinth/object/l%201585?q=L%201585%20&t=&v=list&sort=&s=1> (дата обращения 21.07.2023).
- ²⁸ Косцюшко-Валюжинич К. К. Отчет о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1904 г. // Известия Императорской археологической комиссии. Вып. 20. 1906. С. 23.
- ²⁹ См. подробнее: Гуляева Н. П., Букина А. Г. Античные фигурные светильники из частных коллекций в собрании Эрмитажа // СГЭ. [Вып.] 72. 2014. С. 69–84.
- ³⁰ Б.1120, инв. № ГР. 2948; дл. 10 см; выс. сохр. 4,1 см; пост. в середине XIX в. из Италии; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 502; Гуляева Н. П., Букина А. Г. Античные фигурные светильники... Ил. 19.
- ³¹ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. Cat. Q 1141–1142; Larese A., Sgreva D. Collezioni e musei archeologici del Veneto. Le lucerne fittili del Museo archeologico di Verona. Roma, 1996. Fasc. 1. Cat. no. 266. Ср. также бронзовый прототип: Pirzio Biroli Stefanelli L., Pettinau B., Micheli M. E., Cima M., Talamo Vattimo E. Il bronzo dei romani : Arredo e suppellettile. Roma, 1990. (Il metallo : Mito e fortuna nel mondo antico). Cat. 77.
- ³² Орфический гимн IX. К Селене / пер. О. В. Смыки.
- ³³ Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. 7. 247.
- ³⁴ Там же. 1.97–98.
- ³⁵ Там же. 23.309.
- ³⁶ Там же. 36.345.
- ³⁷ Б.1121, инв. № ГР. 2949; дл. 10,4 см; пост. в середине XIX в. из Италии; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 504; Гуляева Н. П., Букина А. Г. Античные фигурные светильники... Ил. 24.
- ³⁸ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. Cat. Q1136.
- ³⁹ Mele N. V. Catalogo delle lucerne in bronzo del Museo archeologico nazionale di Napoli. Roma, 1984. Cat. 371.
- ⁴⁰ Bussière J., Wohl B. Ancient lamps in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles (CA), 2017. P. 451.
- ⁴¹ В.646, инв. № ГР-5083; дл. 9 см; дл. с ручкой 12,3 см; выс. 2,6 см; выс. с ручкой 4,5 см; состав сплава: Sn 8–12 %, Pb 10–14 %, Ag ?; Fe < 1–3 %; патина коричневая; пост. в 1873 г.; кольцеобразная ручка припаяна к тулову, к ней припаяна лунница с обломанными концами и крупной утратой металла на краю.
- ⁴² Боги, люди, герои : Из собрания Национального археологического музея Неаполя и Археологического парка Помпей : каталог выставки / ред. Кузнецов А., Трофимова А. и др. ; Государственный Эрмитаж. СПб., 2019. С. 251. № 202.
- ⁴³ В. 29; инв. № ГР-1802; дл. 9,2 см, выс. 3 см; состав сплава: Sn 8–10 %, Pb 2–4 %, Fe < 0,4 %, As < 0,3 %; Ag следы; Sb следы; патина красно-коричневая, утраты металла по краю отверстия для наполнения светильника

маслом и по всей поверхности; пост. в 1831 г. из коллекции Екатерины II.

- ⁴⁴ Valenza Mele N. Catalogo delle lucerne di bronzo. Roma, 1981. P. 14–15.
- ⁴⁵ Ibid. P. 17. Cat. 15.
- ⁴⁶ Ibid. P. 18–19. Cat. 18, 21–23.
- ⁴⁷ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps in the British Museum. Vol. 4: Lamps of metal and stone, and lampstands. London, 1996. P. 49. Pl. 61. Cat. Q3717.
- ⁴⁸ Инв. № ГР.2832, ГР.2833.
- ⁴⁹ Букина А. Г., Гуляева Н. П. Античные светильники позднереспубликанского периода из частных коллекций в собрании Государственного Эрмитажа // СГЭ. [Вып.] 77. СПб., 2019. С. 25–26. Ил. 4, 5.
- ⁵⁰ Loeschke S. Lampen aus Vindonissa : Ein Beitrag zur Geschichte von Vindonissa und des antiken Beleuchtungswesens. Zürich, 1919. Taf. 21.
- ⁵¹ Loeschke S. Ibid. Taf. 21. № 1056, 1957.
- ⁵² В.435, инв. № ГР-3898; дл. 14 см, выс. 3,5 см, шир. 6,3 см; состав сплава: Sn 5–7 %, Pb 6–10 %, As < 0,8 %; Ag следы; Fe следы; патина темно-зеленая со светло-зелеными пятнами; разрушена часть бортика, два сквозных отверстия на щитке, мелкие утраты металла по всей поверхности, на тулове следы грубой пайки, ручка припаяна; пост. в 1852 г. в составе коллекции Лаваль.
- ⁵³ Ручки подобного типа у бронзовых светильников не встречаются, зато они в большом количестве присутствуют у глиняных образцов. Факт, заслуживающий отдельного исследования.
- ⁵⁴ Состав металла: Sn 3–5 %, Pb 1–2 %, Fe < 0,4 %, As < 0,4 %; Ni, Ag, Sb – следы, Zn – 4–6 %.
- ⁵⁵ Bieber M. Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königlichen Museum Fridericianum in Cassel. Marburg, 1915. S. 93. Taf. 54. Kat. 421; Menzel H. Antike Lampen im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz. Mainz, 1954. (Kataloge des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Bd. 15). S. 108. Kat. 673. Taf. 89, 7. Kat. 682, 90, 3; Szentlélek T. Ancient lamps. Budapest, Amsterdam 1969. (Monumenta antiquitatis extra fines Hungariae reperta quae in Museo artium Hungarico aliisque museis et collectionibus Hungaricis conservantur, fasc. 1). P. 141–142. Cat. 278; Boube-Picot Ch. Les bronzes antiques du Maroc. Tanger. Vol. 1–2 : Le mobilier / Musée des Antiquités. Rabat, 1975. (Etudes et travaux d'archéologie marocaine, fasc. 5). P. 109. Cat. 91. Pl. 39; P. 154–155. Cat. 179. Pl. 86; P. 273. Cat. 654. Pl. 284; P. 279–280. Cat. 473. Pl. 208; P. 337–338. Cat. 628. Pl. 274; Doppler H. W. Der römische Vicus Aquae Helveticae-Baden / Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, Baden, Switzerland. Baden, 1976. (Archäologische Führer der Schweiz, Bd. 8). S. 35, Abb. 30; Conticello de' Spagnolis M., De Carolis E. Le lucerne di bronzo di Ercolano e Pompei. Rome, 1988. Cat. 125; Valenza Mele N. Op. cit. P. 118–119. Cat. 300–306; Antique bronzes in Romania : Exhibition catalogue / ed. by L. Petculescu ; Muzeul Național de Istorie a României : An exhibition occasioned by the 16th International Congress of Antique Bronzes, Bucharest, 26–31 May 2003. Bucharest, 2003. P. 156. Cat. 256; Hintermann D. Vindonissa-Museum Brugg : Ein Ausstellungsführer. I–XXI. Brugg, 2012. Abb. 5, 10.
- ⁵⁶ Дорошко В. В. Указ. соч. С. 36–37. Рис. 4.
- ⁵⁷ Там же. С. 45–46. Рис. 5.
- ⁵⁸ Franken N. Die antiken Bronzen im Römisch-Germanischen Museum Köln. Fragmente von Statuen. Figürlicher Schmuck von architektonischen Monumenten und Inschriften. Hausausstattung, Möbel, Kultgeräte, Votive und verschiedene Geräte // Kölner Jahrbuch. Bd. 29 (1996). S. 87. Nr. 92. Abb. 159.
- ⁵⁹ Об истории коллекции Лаваль см.: Петракова А. Е. Античные керамические вазы из коллекции Лаваль в Эрмитаже : К вопросу о приобретении и изучении // СГЭ.

[Вып.] 71. 2013. С. 57–73; Petrakova A., Phillips C. Ancient vases from the Mastrilli collection in Russia // Journal of the history of collections. Vol. 29. Issue 1 (2017). P. 45–65.

- ⁶⁰ Античная художественная бронза : каталог выставки / вступ. ст. З. А. Билимович; ред. С. П. Борисковская. Л., 1973. С. 111. № 304.
- ⁶¹ В.447, инв. № ГР-3910; дл. 10,4 см, выс. 2 см, выс. с ручкой 3,5 см; состав сплава: Sn 10–14 %, Pb 3–5 %, Fe < 0,8 %, As < 0,3 %; Ni < 1 %, Ag, Sb – следы, Zn – 1–2 %; патина темно-коричневая со светлыми пятнами, сквозное отверстие в щитке, ручка припаяна; пост. в 1852 г. в составе коллекции Лаваль.
- ⁶² Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1996. P. 47. Pl. 58. Q3701.
- ⁶³ Manier Y. Les lampes et lampadaires en bronze de Nîmes // École Antique de Nîmes : Bulletin annuel, nouvelle série. Vol. 28 (2008–2010). P. 76–77. Fig. 7.
- ⁶⁴ В.445, инв. № ГР-3908; дл. 1,5 см, выс. 4,3 см, выс. с ручкой 8,2 см, шир. 10,5 см, дл. цепочек 37,5 см; состав сплава: Sn 10–14 %, Pb 3–5 %, Fe < 0,3 %, As < 0,5 %; Ag, Sb – следы; патина темно-коричневая с красными пятнами; пост. в 1852 г. в составе коллекции Лаваль.
- ⁶⁵ Bieber M. Op. cit. S. 93. Taf. 54. N 419, 420.
- ⁶⁶ Franken N. Die Tyche von Karthago : Neue Beobachtungen zu figürlichen Griffen spätantiker Bronzelampen // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung. Bd. 125 (2019). Z. 393–394, Abb. 7.
- ⁶⁷ Bailey D. M. A. Catalogue of the lamps... 1996. P. 63. Cat. 3778.
- ⁶⁸ Ibid. P. 60.
- ⁶⁹ Состав сплава: Pb ~ 1 %, Fe < 0,2 %, Ni – следы, Zn – 24–26 %.
- ⁷⁰ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1996. P. 61–64.
- ⁷¹ Conticello de' Spagnolis M., De Carolis E. Le lucerne di bronzo. Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana, Inventari e Studi 1. Vatican City, 1986. P. 43–59.
- ⁷² В.1744, инв. № ГР-1449; дл. 11,3 см, выс. 9 см; состав сплава: Sn 3–3,5 %, Ni ~1 %, Pb 1–3 %, Fe < 0,9 %, Ag, Sb – следы, Zn 10–12 %; патина коричневая с зелеными пятнами, в центре, в месте облома, следы пайки; происхождение неизвестно.
- ⁷³ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1996. Cat. Q3696, 3697.
- ⁷⁴ LIMC Vol. IV. P. 614. Cat. 338.
- ⁷⁵ Art Institute Chicago collection database [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artic.edu/artworks/104998/%E6%85%8C%E7%81%AD> (дата обращения 19.08 2023).
- ⁷⁶ См. подробнее о проблеме происхождения светильников, поступивших в Императорский Эрмитаж в середине XIX в.: Букина А. Г., Гуляева Н. П. Восточные эллинистические светильники... С. 5–6.
- ⁷⁷ Б.1041, инв. № ГР.2870; дл. 8,7 см; пост. в середине XIX в. из Италии; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 229.
- ⁷⁸ Broneer O. Op. cit. P. 75.
- ⁷⁹ Ibid. Cat. 396; Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. Cat. Q1002.
- ⁸⁰ Dé Spagnolis M., De Carolis E. Museo Nazionale Romano : I bronzi. [Vol.] 4, 1 : Le Lucerne. Roma, 1983. Cat. III.15.
- ⁸¹ Б.1038, инв. № ГР.2867; дл. 8,3 см; пост. в середине XIX в. из Италии; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 226.
- ⁸² Б.1034, инв. № ГР.2863; дл. 8,5 см; пост. в середине XIX в. из Италии; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 213.
- ⁸³ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. P. 28, 30. Ср. также светильник с Викторией: Genito Gualandi M. C. Fonti per la storia di Bologna : Cataloghi. [Vol.] 3 : Lucerne fittili delle collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna / Museo Civico Archeologico di Bologna; Istituto per la Storia di Bologna. Bologna, 1977. Cat. 129.
- ⁸⁴ Scheid J. Augustus and Roman religion : Continuity, conservatism, and innovation // The Cambridge companion to the

Age of Augustus (Cambridge Companions to the Ancient World) / ed. by K. Galinsky Cambridge (MA), 2005. P. 190.

- ⁸⁵ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. P. 28.
- ⁸⁶ См. подробнее: Виктория Кальватоне : Судьба одного шедевра = The Calvatone Victory: the fate of a masterpiece : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб., 2019.
- ⁸⁷ Инв. № Х.1961.177; дл. 8,5 см; место находки – прибрежная часть городища, квартал XXII, помещение с погребом.
- ⁸⁸ Б.7053, инв. № ГР.14872; дл. 8,1 см; пост. в 1931 г. из ГАИМК.
- ⁸⁹ Harris W. V. Roman terracotta lamps : The organization of an industry // The journal of Roman studies. 1980. Vol. 70. P. 133, 138–139.
- ⁹⁰ Инв. № Х.1904.150, Х.1967.42.
- ⁹¹ Zuravlev D. V. Lighting equipment of the Northern Pontic area in the Roman and Late Roman periods : Imports and local production // The Black Sea in Antiquity: Regional and interregional economics exchanges (Black Sea studies. Vol. 6) / ed. by V. Gabrielsen, J. Lund. Aarhus, 2008. P. 221–222.
- ⁹² Инв. № Х.1961.177.
- ⁹³ Ср. возможные прототипы из Эфеса: Bailey D. M. A catalogue of the lamps in the British Museum. Vol. 3 : Roman provincial lamps. London, 1988. Cat. Q3021.
- ⁹⁴ Б.6588, инв. № ГР. 15688; 6,5 × 6 см; пост. в 1931 г. из ГАИМК.
- ⁹⁵ Rickman Fitch C., Wynick Goldman N. Cosa : The lamps. Ann Arbor (MI), 1994. (Memoirs of the American Academy in Rome. Vol. 39). P. 148. Cat. 734.
- ⁹⁶ Casas i Genover J., Soler Fusté V. Llànties romanes d'Empúries : Materials augustals i alto-imperials / Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries. L'Escala, 2006. (Monografies emporitanes. [Fasc.] 13). Cat. E155.
- ⁹⁷ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. P. 257.
- ⁹⁸ Deneauve J. Lampes de Carthage / Centre de recherches sur l'Afrique Méditerranéenne. Série Archéologie. Paris, 1969 (Publications de la Section antiquité du Centre de recherches sur l'Afrique méditerranéenne. [Vol.] 13). Cat. 574.
- ⁹⁹ Bailey D. M. A Catalogue of the lamps... 1980. Cat. Q1136.
- ¹⁰⁰ Б.1035, инв. № ГР.2864; дл. 7,7 см; пост. в середине XIX в. из Италии; Вальдгауер О. Ф. Указ. соч. Кат. 214.
- ¹⁰¹ Waldhauer O. Kaiserliche Ermitage : Die antiken Tonlampen. St-Petersburg, 1914. S. 40.
- ¹⁰² Noreña C. F. Imperial ideals in the Roman West : Representation, circulation, power. Cambridge (UK), 2011. P. 135; LIMC. Vol. 5 (1). P. 487. Cat. 96; ThesCRA. Vol. 6. P. 106.
- ¹⁰³ Broneer O. Op. cit. P. 73.

Чертомлыкская амфора

Р. С. Минасян

В 1863 году неподалеку от г. Никополя при раскопках И. Е. Забелиным Чертомлыкского кургана была найдена серебряная амфора (ГЭ, инв. № Дн 1863 1/166; ил. 1) Сооружение кургана установлено по датировке трех керамических клейм из насыпи (около 330–300 гг. до н. э.). Обстоятельный обзор рассмотренных вопросов, имеющих отношение к истории изучения кургана, его датировке, анализу погребального инвентаря, семантике изображений на художественных предметах и, в частности, на серебряной амфоре, можно найти в монографии, посвященной этому памятнику. Там есть ссылки на соответствующую научную литературу¹.

По свидетельству И. Е. Забелина, амфору обнаружили, заметив замурованный в глине серебряный предмет, который осторожно расчистили ножами. «По очистке места был открыт какой-то кружок вроде обода из почерневшего от окисления серебра. Дальнейшая очистка этого кружка обнаружила вскоре, что то был какой-то сосуд, сидевший очень твердо в глиняном слое. Необходимо было окопать его кругом канавой, дабы вынуть без повреждения. При устройстве такой канавы образовалась круглая тумба около 2 аршин в поперечнике и в 1 аршин вышиной, которая потом от верха до низу постепенно снималась тонкими слоями; таким способом глина была очищена до самого корпуса сосуда. Это была большая серебряная ваза, местами позолоченная, в роде амфоры с двумя ручками, стоявшая несколько наклонно к З. (западу. – *Р. М.*) на массивном подножии. Видимо было, что это наклонное положение вазы произошло от обвалов сводов подземелья, от чего верхний слой вазы оказался помятым и от тяжести глиняного слоя придавленным». Отмечено только одно повреждение, нанесенное в процессе раскопок, – у фигурки скифа, стоящего в центре

композиции скульптурного фриза, заступом отрублены и не найдены кисти рук.

В описаниях амфоры отмечено, что фигурки людей и коней на фризе припаянные. На одном из позолоченных краников в форме львиной головки висел обрывок серебряной цепочки, а на другом был крючок для этой цепочки. Кончики зубцов на воротнике протомы-краника отломаны. Под этим краником в придонной части прослеживается узкое пятно припоя от оторвавшейся отсюда какой-то детали. Арканы, которые наверняка были в руках скифов, ловивших коней, отсутствуют. Могли быть и другие повреждения, но вопрос о причинах появления дефектов на амфоре никогда не обсуждался².

Раскопки Чертомлыкского кургана произведены на достаточно высоком профессиональном уровне. Об этом можно судить по отчетам раскопок, статьям И. Е. Забелина и архивным материалам. Однако, помимо отмеченных повреждений, на амфоре есть еще и другие серьезные разрушения. На горле и на поврежденном участке тулова амфоры есть лакуны. Часть осколков отсутствует. При расчистке сверху замурованного в глине сосуда методом, описанным И. Е. Забелиным, лакуны образоваться не могли. Если недостающие обломки действительно находились в земле, то независимо от квалификации тех, кто выкапывал сосуд, расчищая его ножом, крупные фрагменты должны были быть найдены. Здесь можно только предположительно объяснить их отсутствие. Либо амфору поместили в курган уже основательно побитой, хотя это маловероятно, но и не исключено, либо собрали только часть обломков, либо часть обломков потеряли до ее реставрации.

За время нахождения амфоры в кургане произошло старение металла, поэтому от удара при обрушении свода серебро не смялось, как должно



Ил. 1. Чертомлыкская амфора.
а – фотография Ритгера; б – вид со стороны поврежденного корпуса (реставрация 1928 г.); в – фотография И. Ф. Чистякова 1941 г.;
г – фотография амфоры после реставрации 1965 г. с реконструированными горлом, ручками, поддоном и краником в виде львиной головки
Государственный Эрмитаж

было быть, а в нескольких местах раскололось. После того, как амфора оказалась замурованной в глине, из-за химических процессов продолжалась дальнейшая деградация серебра. В дополнение к этому на амфоре появлялись дефекты при извлечении ее из земли и в процессе музейного хранения. Чтобы определить способ изготовления этого сосуда, нужно установить, в каком виде его поместили в погребальную камеру, в каком состоянии его нашли, и какие изменения на амфоре появились после реставрационных мероприятий.

На гравюре Пекара 1865 года, переизданной в 1972 году, показаны две небольшие лакуны от отколотых кусочков на горле и верхней части тулова амфоры³. Видимо, после 1865 года на амфоре появились новые повреждения. На фотографиях амфоры, снятых Ритгером на дагерротипном аппарате, опубликованных Л. Стефани с пояснительными текстами, хорошо читаются большая часть повреждений и следы первой реставрации. Здесь видно, что на горле, почти разорванном трещиной, есть вмятина и лакуна. На одной стороне нижней части амфоры, под обручем, есть большая растрескавшаяся вмятина с двумя лакунами. На оборотной стороне в придонной части есть большая вмятина. Отколовшиеся куски на деформированной стенке уже скреплены реставратором скобочками из тонкой проволоки, продетыми сквозь просверленные в обломках отверстия⁴.

Когда Ритгер фотографировал амфору, не известно. Но на его фотографиях отчетливо видно, что орнамент на большей части обруча еще не расчищен от покрывавшего его слоя глины (ил. 2 а), а на гравюрах Пекара он воспроизведен полностью. Либо Пекар дорисовал орнамент по воображению, хотя снять налет не представляло сложности, либо съемки производились до появления гравюр, т. е. всего лишь спустя 25 лет после изобретения фотографии. Трудно себе представить, что этот важный элемент декора продолжал оставаться нерасчищенным в течение десяти лет.

В ОАВЕС хранятся рукописные описи на немецком и русском языках никопольских древностей, составленные Г. Е. Кизерицким в 90-х годах XIX века. В отличие от многих других предметов, относительно которых там есть различного рода информация, чертомлыкская амфора (№ 175) упоминается без каких-либо комментариев относительно ее сохранности.

Л. Стефани полагал, что фигурки на фризе были отлиты, позолочены и припаяны⁵. На самом деле они были отлиты, приклепаны к амфоре



Ил. 2. Чертомлыкская амфора:
а – фрагмент наружного обруча с залепленным глиной орнаментом. Воспроизводится по:
Стефани Л. Никопольская серебряная ваза в Императорском Эрмитаже (атлас). СПб., 1873. Табл. 6;
б – фрагмент наружного обруча с расчищенным орнаментом.
Государственный Эрмитаж

заклепками, припаяны, а потом позолочены. Фигурки на рельефном фризе отлиты по утрачиваемым моделям. Они плотно прилегают к искривленной поверхности плечиков амфоры. Люди и лошади стоят на узкой кромке обруча (ил. 2). Такая безупречная точность литья и расположения фигурок на плечиках могла быть достигнута только при условии, если скульптор лепил модели фигурок на искривленной поверхности верхней части корпуса, еще не соединенной с нижней частью. По мнению И. Е. Забелина плечики амфоры украшены *припаянными фигурками скифов и коней*, а над ними расположены две *басменные и нарезные* композиции с изображениями оленя, терзаемого двумя грифонами. Остальная часть корпуса амфоры покрыта позолоченными *басменными и нарезными* изображениями листьев, цветов, плодов и птиц⁶.

Л. Стефани заметил разницу в рисунках на корпусе амфоры. По его мнению, рельефы на лицевой стороне выполнены с особой тщательностью и удивительным искусством. Плоские



Ил. 3. Деформированная и выправленная верхняя часть чертомлыкской амфоры с оторванными горлом и ручками: а – вид внутренней поверхности; б – вид лицевой поверхности



Ил. 4. Деформированная нижняя часть чертомлыкской амфоры после инцидента 1965 г.

рисунки на задней стенке он отнес ко «второму разряду», отметил исключительность художественных достоинств амфоры и объяснил смысловое содержание изображений на фризе и на корпусе⁷.

Комментарии по поводу различий в характере изображений на обеих сторонах амфоры есть и у других исследователей, но объясняют они этот уникальный случай, не встречающийся на других сосудах античной и восточной работы, так же, как это сделали И. В. Забелин и Л. Стефани. Поэтому нет необходимости возвращаться к этой теме еще раз. Но процессы изготовления амфоры и процессы ее декорирования несомненно происходили иначе, чем это представлялось ранее. Различия в декоре на обеих сторонах чертомлыкской амфоры объясняются спецификой способа, который мастер использовал для нанесения изображений. Об этом будет сказано ниже.

В 1941 году амфору фотографировал И. Ф. Чистяков. В архиве ИИМК РАН хранятся его негативы хорошего качества и отпечатки с них (нег. III 12801–12812; Q 603) (ил. 1 в). Судя по фотографиям, видимых изменений физического состояния амфоры, в сравнении с фотографиями прошлых лет, как будто не произошло. Но появился вопрос. Не известно, когда поддон, дисковидная деталь и кронштейн на нижней части амфоры отпаялись и когда их приклеили мастикой. На гравюрах Пекара на месте присоединения поддона видна слабая волнистая линия, которой показана либо кромка налипшей грязи, либо клей. Поэтому не исключено, что нижние детали приклеил первый реставратор, который скрепил осколки скобочками и подклеил отломанные ноги и хвосты на фигурках лошадей. Во всяком случае, на фотографии 1928 года эти следы определенно фиксируются (см. ил. 1 б).

Амфору реставрировали несколько раз, но отсутствие надлежащей документации о том, когда и какие меры предпринимались при этом, затрудняет нахождение на оригинале последствий этих мероприятий. В 1907–1922 годах в Эрмитаже работал фотохимик В. В. Вейсенбергер. С 1917 года, а может быть и раньше, он расчищал и консервировал предметы, найденные в Кульобском, Артюховском, Чертомлыкском, Келермесском, Майкопском курганах⁸. Не исключено, что вместе с другими предметами он реставрировал и чертомлыкскую амфору.

В 1928 году амфору вновь реставрировали. В негатеке ОАВЕС есть несколько фотографий низкого качества, сделанных в процессе этой рабо-

ты (негативы не сохранились). Судя по фотографиям последующих лет, необходимость реставрации была вызвана новыми повреждениями амфоры. На травмированном участке стенки под обручем появились новые трещины и сколы. Разбитую часть разобрали на 6 кусков. Пролом, образовавшийся после разборки, увеличился в размерах из-за вновь отколотого куска стенки в правой стороне лакуны. Сквозь пролом стала просматриваться внутренняя сторона противоположной стенки с отрезком внутреннего обруча с одной из заклепок на нем, которыми к этому обручу прикреплялась нижняя часть амфоры. Об этой детали и о заклепках разговор пойдет ниже. В новых обломках просверлили отверстия, фрагменты скрепили между собой скобками, вмятину, которая была на этом участке, выправили. Помимо этого, стало заметно, что лакуна на горле тоже увеличилась в размерах из-за отколовшегося куска. Вмятину, которая была на горле, выправили, а это можно было сделать только давлением изнутри, вытащив заклепки, скреплявшие горло с ситечком. Выправив вмятину, ситечко вернули на место, приклеили к горлу, поставили заклепки, у которых шляпки изменили конфигурацию (ил. 3).

В докладной записке зав. ОДО А. Иессена от 19.03.1941 содержится просьба о разрешении передачи в реставрацию чертомлыкской вазы для следующих работ:

1. Очистка от пыли и грязи.
2. Укрепление основания поддона.
3. Исправление поддерживающего проволочного каркаса.

По ходу работ будет вынесен протокол⁹.

Реставрацию производил В. Кононов. В его объяснительной записке о проделанной работе говорится о состоянии амфоры до реставрации и после нее (акт № 47 от 1941 г.). Им было установлено, что *ситечко и горло амфоры были припаяны еще в древности. Припой содержит серебро и сурьму. Древняя пайка, по мнению В. Кононова, была недостаточно чистой: вокруг голов пегаса, львов, фигур лошадей и людей видны капли и куски припоя. Следы припоя также были обнаружены на поддоне, на дне вазы, на деталях под дном. На внутренней поверхности ситечка замечены следы припоя от прежде припаянной здесь какой-то части вазы. Зафиксированы остатки позолоты на поверхности горла и ситечка. Отмечена чрезвычайная хрупкость серебра. Детали на дне амфоры, отломанные ноги и хвосты лошадей, отломанный край ситечка были приклеены предшествующим*

реставратором (в 1928 г. или раньше? – Р. М.) шеллаком и менделеевской замазкой. Одна львиная головка была заполнена гипсом и приклеена. Отвалившиеся детали В. Кононов расчищал от старого клея и вновь приклеил их столярным клеем с мелом и рапидом. Головку очистил от гипса и прикрепил ее к вазе медными скобками.

В 1954 году Е. А. Румянцев сделал косметическую промывку амфоры, места с трещинами и лакуной на горловине проклеил бутеральной пленкой, а полость в отвалившемся кранике с львиной головкой заполнил древесными опилками, смешанными с раствором бутерала, и приклеил краник на место.

В монографии М. И. Артамонова опубликованы фотографии, сделанные В. Форманом в 1959 году¹⁰. В сравнении с фотографиями 1941 года сохранность амфоры не изменилась.

Ночью 28 марта 1965 года неизвестный злоумышленник проник в Эрмитаж. Он разбил амфору и похитил несколько деталей: горло, две ручки, поддон и краник с львиной головкой. Согласно акту № 167 от 30 марта 1965 г. вес серебра в сохранившихся обломках составил 7170 г + 29 г мастики. Прежний вес равнялся 10 799 г. На фотографиях обломков разрушенной амфоры, к сожалению, теперь появилась возможность рассмотреть ее внутреннюю поверхность, прежде недоступную для изучения (ил. 4). В том же году амфора была отреставрирована, а недостающие части восполнены (см. ил. 1 г). На оригинале горло и верхняя часть тулова составляли единое целое. Теперь горло пришлось делать заново и надевать на рваный край плечиков. Ширина горла увеличилась, поэтому изменился строгий силуэт амфоры. Поскольку сохранились фотографии амфоры, сделанные до инцидента и после него, есть возможность сравнивать параметры оригинального изделия с его современной формой.

Прежде автор статьи пытался объяснить, каким образом амфора была сделана, но это была не вполне удачная реконструкция, поскольку тогда еще не было достаточных знаний для изучения древней техники металлообработки трасологическим методом¹¹. Необычные конструктивные особенности амфоры дали повод полагать, что еще до появления первых изображений в печати реставраторы амфору демонтировали, починили и собрали, изменив конструкцию. Об этом якобы свидетельствовало большое количество заклепок. Все заклепки, судя по отверстиям в деталях и в стенках корпуса, были очень тонкими.



Ил. 5. Наружная поверхность накладного дна чертомлыкской амфоры со следами припоя от поддона и отверстиями от двух заклепок

Такой слабый крепеж конструктивно не оправдан и не мог выдержать вес даже пустого сосуда. Множество заклепок, причем даже на дне, не могло обеспечить надежное крепление деталей и предотвратить протечки. При транспортировке массивного изделия и в процессе его использования, даже при незначительном покачивании амфоры, заклепки неминуемо оторвались бы и сквозь отверстия негерметичного сосуда стало бы просачиваться вино. Такие заклепки не прочные, поэтому многие детали отваливались (ил. 5).

Во избежание непредвиденных осложнений помимо заклепок требовалась и пайка. Античные мастера, как правило, все детали дорогостоящих вещей, тем более дорогих сосудов, каким является чертомлыкская амфора, паяли твердыми припоями. Но заклепки, тем более слабые, в этом случае в принципе не нужны. Они применялись с иной целью, которая объясняет необычность такого тактического решения технической задачи древнегреческим ювелиром.

Конструкция амфоры. Фотографии разных лет позволяют понять, как делали амфору. Высота – 70 см, диаметр – 40 см. Состав серебра (современный) – 900°. Тулово амфоры яйцевидной формы с высоким горлом сделано из двух частей, соединенных в месте наибольшего расширения корпуса. Снаружи место соединения частей укреплено толстым орнаментированным обручем, сделанным из дрота, прямоугольного сечения. На торце обруча установлен скульптурный фриз. Внутри, напротив обруча, есть второй обруч, вырезанный из листового серебра, скрепленный с нижней частью корпуса маленькими заклепками с округ-

лыми шляпками. Грибовидный венчик на горле в оригинальном исполнении был пустотелым, вероятно, спаянным из двух-трех деталей. К амфоре были припаяны две литые ручки и поддон, может быть литой, правленный на токарном станке. В нижней части тулова приклепаны и припаяны три литых краника: посередине голова крылатого коня с тремя заклепками, по бокам львиные головки с одной заклепкой. В пастях фигурок впаяны сливные трубочки. Под краниками в стенке амфоры высверлены отверстия-ситечки. Доньшко амфоры усилено литым выпукло-вогнутым диском с напаянным снизу массивным кронштейном – деталью подтрапециевидной формы с отверстием, за которое амфору, очевидно, подвешивали, чтобы сливать остатки вина для просушки. Ситечко для процеживания вина соединено с горлом двумя заклепками. Каждая деталь амфоры первоначально была приклепана к корпусу тоненькими заклепками, о чем свидетельствуют отверстия на деталях и на обеих частях корпуса. На аташах ручек были две-три заклепки. Каждая фигурка на фризе приклепывалась двумя заклепками. Заклепки были на краниках и на деталях под дном. Нижняя часть корпуса была приклепана к внутреннему обручу. Помимо заклепок все детали амфоры были припаяны к корпусу твердым серебряным припоем. Местами еще сохранились родные заклепки.

Изготовление корпуса амфоры. Наибольший интерес представляет способ изготовления корпуса и нанесения на него рисунков и рельефных изображений. Сквозь пролом в стенке на внутренней поверхности прослеживаются слабые следы ударов о головку наковальни-стойки



Ил. 6. Фрагмент рельефа на лицевой стороне нижней части корпуса чертомлыкской амфоры



Ил. 7. Фрагмент плоского рисунка на задней стороне нижней части корпуса чертомлыкской амфоры

с круглым бойком. Такая наковальня должна была быть наподобие изображенной на фреске в гробнице Рехмира¹². Формирование корпуса амфоры производилось не из листа, как обычно полагают относительно изготовления тонкостенных металлических сосудов, а из полой отливки. Из нее сделали новую цилиндрическую заготовку с округлым дном. Теперь нужно было придать этой заготовке новую форму. Это нельзя было сделать без внутренней твердой опоры. Из дерева должны были выточить на токарном станке деревянную матрицу в виде корпуса амфоры. Ее вставили внутрь заготовки и обжали на ней металл давлением токарным способом.

В принципе таким же образом изготавливали глиняные амфоры, с той лишь разницей, что здесь матрицу заменяла рука гончара. А изготовить металлический сосуд со сфероидной профилированной формой тулова, к тому же с зауженным горлом, невозможно без твердой опоры внутри. Корпус, конечно, сделали в целом виде и без декора. То, что дело обстояло именно так, а не иначе, подтверждается трасологическими признаками и примерами многочисленных изделий, таким способом изготовленных уже в эпоху энеолита и в более поздние времена¹³.

Декорирование. Декор на одной стороне тулова имеет невысокий рельеф, на другой стороне выполнен в виде продавленного рисунка (ил. 6, 7). Считается, что это было сделано намеренно. Предпочтение якобы отдавалось более важной лицевой стороне. Но это ошибочное представление. Различие объясняется способами нанесения декора.

Чтобы нанести рельефные изображения на сосуде, сформированном на матрице, нужно снова деформировать металл, причем, что важно, сохраняя сфероидную форму корпуса. Но деформировать металл снова было невозможно, поскольку металлический футляр плотно облегал находящуюся в нем матрицу. Чтобы поднять рельеф над поверхностью обкладки, необходимо иметь свободное пространство между металлом и матрицей. Нужна новая матрица, но меньших размеров. Теперь большая площадь металлической обкладки позволит опускать обкладку на новую матрицу, поднимая рельеф.

Греческий мастер решил эту задачу своеобразным способом. Он перерезал обкладку в месте наибольшего расширения тулова, извлек из нее матрицу и слегка ее обточил. Таким образом была обеспечена точность стыковки обеих частей амфоры, а большая площадь корпуса в сравнении

с обточенной матрицей позволяла снова деформировать металл, сохраняя сфероидную форму изделия. Но размеры новой матрицы должны были быть очень точными, чтобы иметь возможность нанести рельефы гибкой металла на обеих сторонах амфоры.

Мастер не рассчитал размеры новой матрицы и обточил ее несколько меньше, чем требовалось. Поскольку на обточенной матрице не было рельефных изображений, их нужно было формировать вручную, опуская фон вокруг них. Новую матрицу покрыли воском или другим пластичным материалом. Поочередно, надевая на пластично-твердую опору верхнюю и нижнюю части корпуса, на лицевой стороне стилем продавливали контуры изображений и, опуская вокруг фон, на одной сформировали рельефы методом металлопластики. Пластичная прослойка давала возможность осуществить эту операцию, а твердая матрица не позволяла нарушить поверхность сфероидного корпуса. Площадь вновь деформируемой заготовки должна была стать достаточной для создания рельефов на обеих сторонах амфоры. Однако мастера – ювелиры, скульпторы и литейщики, создавшие это замечательное произведение искусства в единственном экземпляре, – сделали одну ошибку. Вторую матрицу обточили меньше требуемого размера, и металла на двусторонние рельефы не хватило, и на оборотной стороне обкладка легла на матрицу. Теперь оставалось ограничиться только продавливанием контуров изображений стилем, уже не опуская фон, что и было сделано. Не исключено, что чертомлыкская амфора – единственный сосуд, на котором изображения на обеих сторонах выполнены по-разному не преднамеренно, а по технической причине.

Сборка амфоры. Перед пайкой все детали на обеих частях корпуса предварительно крепились по отдельности, ибо только тогда их можно было наживить на корпусе. Это было сделано тоненькими заклепками. На кромках верхней и нижней частей корпуса проточены узенькие пазы. На паз верхней половины надели внешний обруч, установили на нем литые фигурки людей и лошадей, прикрепили их заклепками и соединили обе части корпуса. Наличие широкого обруча внутри амфоры, приклепанного изнутри нижней части тонкими заклепками в опасной близости от края, – довольно необычный случай, но он обеспечивал устойчивость всей собранной конструкции, подготовленной для пайки. А все маленькие заклепки, не выдерживающие вес тяжелого изде-

лия, были поставлены только при монтаже деталей на корпусе. После этого все соединения были пропаяны серебряным припоем. Не перед пайкой, а после нее произвели чистовую обработку и позолотили амфору.

Нельзя согласиться с замечанием В. Конова о небрежности пайки амфоры. Нужно учитывать, что в древности не было современных инструментов. Паяли на углях в горне или в печи, так, как это изображено на фреске в доме Витиев в Помпеях¹⁴. Амфора – очень крупное изделие с очень тонким корпусом, а деталей на ней много, причем массивных. Припаять твердым припоем такие детали на тонкий металл очень сложно. Здесь лучше было оставить кусочки нерасплавленного припоя не растекшимися полностью, нежели в погоне за чистыми швами расплавить серебро и погубить всю работу. По этой же причине детали на золотом гребне из кургана Солоха и на золотой пекторали из Толстой Могилы припаяны тоже некачественно.

В заключение следует напомнить, что в древности рельефный декор на тонкостенных сосудах наносился пятью способами. Подготовленную заготовку надевали на резную деревянную матрицу и обтягивали ее. По окончании работы матрицу выжигали. Второй способ рассматривался выше. Третий способ представляют чеканные рельефы на пластичной опоре. Чеканка в отсутствие твердой опоры не дает возможности изготавливать предметы точной сфероидной формы. Четвертым способом изготавливались изделия с тисненными рельефами. Пятым способом украшались изделия токарной обработкой давлением. В этом случае на поверхности сосудов можно было выдавить только горизонтальное валики и канавки. Среди археологического материала известны многочисленные вещи, сделанные такими способами.

¹ Алексеев А. Ю., Мурзин В., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV века до н. э. Киев, 1991. С. 18–25, 120–124, 131.

² Отчет Археологической комиссии за 1864 г. СПб., 1865. С. 71–90; Забелин И. Е. Скифские могилы. Чертомлыцкий курган // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 1. Вып. 1. М., 1865–1867. С. 71–80; Забелин И. Е. Чертомлыцкая могила // Древности Геродотовой Скифии. Сборник. Описание археологических раскопок и находок в черноморских степях. С атласом. Вып. 1. СПб., 1865–1866. С. 56–93; Забелин И. Е. Чертомлыцкая могила // Древности Геродотовой Скифии. Сборник. Описание археологических раскопок и находок в черноморских степях. С атласом и картой. Вып. 2. СПб., 1872. С. 101–103; Стефани Л. Никопольская серебряная ваза в Императорском Эрмитаже (атлас). СПб., 1873.

³ Отчет Археологической комиссии за 1863–1864 гг. Атлас. СПб., 1865. Л. 2.

⁴ Там же. Табл. 1–3; Стефани Л. Указ. соч. С. 1–6. Табл. 1–6.

⁵ Стефани Л. Указ. соч. С. 1–6.

⁶ Забелин И. Е. Чертомлыцкая могила. С. 102.

⁷ Стефани Л. Указ. соч. С. 1–6.

⁸ Сотрудники Государственного Эрмитажа. 1852–1917 : биобиблиогр. справочник. СПб., 2004. С. 36.

⁹ АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 2873. Л. 13.

¹⁰ Артамонов М. И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Прага ; Л., 1966. С. 52. Табл. 162–176.

¹¹ Минасян Р. С. Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана // А. Ю. Алексеев, В. Ю. Мурзин, Р. Ролле. Скифский царский курган IV в. до н. э. Приложение 13. Киев, 1991. С. 378–379.

¹² Минасян Р. С. Металлообработка в древности и средневековье. СПб., 2014. Ил. 94, 153.

¹³ Там же. Ил. 148, 150.

¹⁴ Там же. С. 338.

Мехмед II Фатих и Менгли I Гирей в 1475–1481 годах: вассалитет или политическое партнерство?

В. Л. Мыщ

В историографии продолжает доминировать мнение, что Менгли I Гирей (1445–1515), попав в плен при взятии турками Каффы (1475), был освобожден в 1478 году и возведен на престол султаном Мехмедом II в качестве вассала Порты¹. Данное мнение базируется на интерпретации ограниченного числа источников, среди которых важнейшее место занимают письма Менгли Гирея². Первое «заочное» знакомство его с Мехмедом II Фатихом состоялось в октябре 1469 года, когда крымский хан написал письмо османскому султану³. Поводом для этого послужило нападение турецкой эскадры, возглавляемой неким Якубом, на Каффу, закончившееся не только грабежом, но и пленением некоторых горожан. Менгли Гирей, стремясь мирно урегулировать инцидент с османами, в своем *битике* сообщает о нанесенном этим нападением ущербе, т. к. он считает город Каффу и его обитателей своими подданными. Хан просит султана освободить из плена латинян и больше не допускать подобных эксцессов. В заключение Менгли Гирей называет Мехмеда «братом», т. е. считает его равным себе⁴.

Следующее письмо Менгли Гирея датируется 5–15 июля 1475 года и написано было в Каффе, когда он пребывал в османском плену после взятия османами города. Тон данного письма указывает на сложность положения, в котором оказался экс-хан. Адресат послания не установлен, но им явно было высокопоставленное лицо из турецкой администрации, т. к. Менгли Гирей пишет, что клялся (в присутствии великого визиря Гедык Ахмет-паши?) быть «другом для друзей и врагом для врагов» [падишаха Мехмеда II]⁵. Данное письмо послужило для исследователей доказательством признания Менгли Гиреем сюзеренитета

Мехмеда II⁶. Однако ни один документ 1475–1481 годов, времени их взаимодействия, не дает для этого оснований.

Обратившись к рассмотрению правовых аспектов отношений между Османской империей и Крымским ханством, Р. Ю. Почекаев отметил, что они связываются исследователями с событиями последней четверти XV века, когда «практически одновременно началась междоусобная борьба между членами ханского рода (сыновьями Хаджи Гирея) и османское вторжение в генуэзские и мангупские владения на южном берегу Крыма»⁷. Далее исследователь продолжает: «Эти события, как утверждают поборники концепции вассалитета Крыма, послужили обстоятельствами для заключения договора, по которому хан Менгли Гирей признавал вассалитет от султана Мехмеда II, а он гарантировал ему покровительство. Заключение договора датируется в промежутке от 1475 до 1479 г.»⁸. Некоторыми учеными высказывается версия о подписании двух договоров: 1475 и 1479 годов⁹, которые якобы были заключены в 1475 году с Гедык-Ахмет-пашой, либо в 1479-м с султаном Мехмедом II¹⁰. В результате выполненного исследования Р. Ю. Почекаев пришел к заключению, что в источниках XVI–XVII веков сведения о договорах и установке вассалитета отсутствуют. Поэтому он делает вывод: «не приходится удивляться тому, что на разных этапах взаимодействия Крымского ханства и Османской империи *степень зависимости Крыма была различной* (выделено мной. – В. М.), поскольку не существовало четко установленных прав и обязанностей „сторон договора“»¹¹.

При всей популярности темы и кажущейся многочисленности специальных работ о завоевании части территории Таврики (в том числе

и установления предполагаемого турецкого протектората над Крымским ханством в 1475–1479 годах) до настоящего времени не выполнено комплексное исследование по данной проблеме¹². Например, ученые не обратили должного внимания на рассказ Иософата Барбаро (1413–1494) о бегстве Менгли I Гирея¹³ из османского плена. В. П. Гулевич, обратившись к этой теме, в произвольной форме и не приводя доказательств, реконструирует события 1475–1478 годов следующим образом¹⁴. Оказывается, что попавший в 1475 году в плен Менгли I Гирей больше года проживал в Каффе под контролем турок. При этом он номинально считался ханом. Борьба за власть привела некоторых крымских карачи-беев к объединению против Эминека и способствовала восшествию на престол в Крымской орде «казакующего» царевича Джанибека (1476–1477), сына хана Сайид-Ахмета II (1460–1481)¹⁵. В связи с этим в октябре – ноябре 1476 года Менгли I Гирея вывезли в Турцию. К началу осени 1477 года Джанибек утратил власть и вынужден был выехать в Великое княжество Московское¹⁶. За власть в Крыму борьбу продолжили Нур-Девлет и Айдар. «Вероятно, это произошло при содействии князя Барынов Абдуллы и Ямгурчи. Потерявший влияние на ханов Эминек довольно быстро сумел дестабилизировать либо использовать нестабильную ситуацию в Крыму и при согласии турецкого падишаха вернулся к власти Менгли Гирея в конце 1478 – начале 1479 г.»¹⁷. В своей монографии В. П. Гулевич пишет, что, когда «беспорядок в Крыму достиг апогея, он (Менгли I Гирей. – *В. М.*) с согласия султана вернул себе власть. О времени и обстоятельствах этого момента источники сообщают противоречивые версии, фактически исключающие друг друга»¹⁸. В. П. Гулевич с недоверием отзывается о сообщении венецианского посла в Тебризе: «Иософат Барбаро, записавший чей-то пересказ событий, сообщает, что удерживаемый в Каффе Менгли Гирей убежал из-под османской опеки во время устроенных под стенами города соревнований конных лучников. Затем он якобы овладел Солхатом и убил Эминека»¹⁹. Далее автор излагает свою реконструкцию событий: «Согласно второй версии, Менгли Гирей снова стал ханом благодаря Эминеку. Описывая ситуацию в Крыму, бей молил султана: „Если придет Менгли Гирей, все будут очень ждать того, к кому можно прислушаться и чьи приказания можно исполнять. Ныне, если вы, падишах, окажете помощь, проявив милость... и отправите нам Менгли Гирея, тогда, в таком

случае край наш! Если не поспешите – край уйдет. Я один не смогу удержать. На этом острове все наши бейлики держатся на этом краю... если срочно отправите Менгли Гирея, сразу же станете средством наведения порядка в нашем крае“»²⁰.

Версия В. П. Гулевича близка давно известной в историографии характеристике событий повторного прихода к власти Менгли I Гирея в 1478 году. Она изложена в родословной Ширинов, представленной в 1807 году в Таврическое дворянское собрание, и опубликована дважды в переводе Ф. Ф. Лашкова²¹. Приведу интересующий нас фрагмент: «Мамак бей Ширинский умер, на место его поступил беем родной сын его Эминек бей, который при всем старании не мог прекратить продолжавшиеся в Крыму междоусобия, принужден был отправиться сам в Константинополь к султану... Мегмеду, у которого требовал возвращения наследника крымского... Менгли Гирея хана с тем, что Крым и народ в оном обитающий должен состоять под властью Турецкой Порты, на каковое предложение султан охотно согласился, на таком при том положении, что впредь Крымские ханы были определяемы с утверждения Турецкой Порты. Почему как Менгли Гирей, так равно и Эминек бей приняли на верность подданства султану присягу. Первый из них утвержден крымским ханом, а последний Эминек бей пожалован от султана важными подарками, бунчуком и прочими драгоценностями и знаменами. Оба они вместе быв великолепно отправлены султаном из Константинополя морем прибыли в город Феодосию, а оттоль в Старый-Крым, что было от эгиры в 890, а от Рождества Христова в 1478 году»²².

Мне приходилось касаться данного сюжета²³, но предлагавшаяся ранее дата побега Менгли Гирея из османского плена (осень или конец 1478 года) требует корректировки. Менгли I Гирей, свергнутый Эминеком и оказавшийся в Каффе в момент ее капитуляции (6 июня 1475 года), попал в сложное положение. Судя по всему, он находился под арестом и терялся в догадках, как Мехмед II распорядится его судьбой.

Основным оппонентом Менгли I Гирея в Крыму в это время являлся Эминек – карачи-бек и глава рода Ширин (1473–1481), оказавший великому визирю Гедык-Ахмет-паше (1474–1477) помощь при осаде Каффы. По-видимому, в 1475 году Менгли I Гирей (вместе с незадачливым тудуном Каффы сыном Ширина Мамака Сейтаком) был отправлен ко двору Мехмеда II и содержался если

не в тюрьме, то под охраной. Вернуться в Крым он смог только в 1478 году.

Повторное воцарение в 1475 году Нур-Девлета, пленение Менгли I Гирея и его отправка в Константинополь, по замыслу Эминека, должны были увеличить его влияние при ханском дворе как ставленника Мехмеда II. Но эта задача оказалась ему не под силу, ввиду сопротивления не столько самого нового хана, сколько влиятельных беков и, прежде всего, главы рода Барынов – Абдуллы. Эминек пытался вести с султаном сложную политическую игру, интригуя одновременно против двух возможных претендентов на престол (Айдера и Менгли I Гирея) и одного законного хана (Нур-Девлета). Вместе с тем, сложившееся к 1478 году в Крымском ханстве политическое и экономическое положение было настолько серьезным, что вскоре Менгли I Гирей был отправлен Мехмедом II в Кефе, где находился под охраной турок в качестве почетного пленника.

Иную версию и причины появления Менгли I Гирея в 1478 году в Каффе (османы называли город *Кефе*) со слов Андреоло ди Гваско излагает Иосафат Барбаро²⁴: «Эминакби из-за дурного отношения к себе со стороны турок начал жалеть, что отдал город (Каффу. – *В. М.*) Оттоману, и перестал допускать туда ввоз какого-либо продовольствия. Поэтому там начал [ощущаться] большой недостаток хлеба и мяса, так что город находился как бы в осаде. Тогда Оттоману напомнили, что если бы он послал Менглигирея в Каффу и держал его внутри города под домашней охраной, в городе наступило бы изобилие [питания], потому что этот самый Менглигирей пользовался большой любовью у окрестного населения. Оттоман, рассудив, что такое напоминание полезно, отослал Менглигирея [в Каффу]. Лишь только стало известно, что он вернулся, тотчас же в городе наступило великое изобилие, потому что Менглигирея любило также и городское население. Он содержался под нестрогой охраной и мог ходить повсюду в пределах города»²⁵. Появление в конце 1477 или начале 1478 года в Кефе Менгли I Гирея, по замыслу Мехмеда II и Эминека, должно было повлиять на характер отношений ведущих междоусобную борьбу Нур-Девлета и Айдера, а также принимавших в этой борьбе участие татарских беков. Ожидаемый результат, по-видимому, был достигнут довольно быстро, потому что сама возможность возведения султаном на ханский престол Менгли I Гирея предвещала для его противников либо изгнание, либо гибель. Так в скором

времени и случилось. А доставку Менгли I Гирея в Кефе и его содержание под охраной следует рассценивать как откровенный политический шантаж Мехмедом II правящей элиты Крымского ханства.

Произошедшая в начале 1478 года стабилизация политической обстановки (прекращение междоусобицы и экономической блокады Кефе) в Крымском ханстве вполне отвечала интересам как Мехмеда II, так и Эминека, который, с учетом того, что новый претендент на престол содержался турками под охраной, практически самостоятельно управлял государством. Такое состояние не могло продолжаться долго, т. к. не устраивало Менгли I Гирея и его сторонников. При первом же удобном случае, представившемся весной 1478 года, хан бежал из-под стражи во время состязания по стрельбе из лука.

Об этом весьма важном эпизоде в политической карьере Менгли I Гирея подробно (со слов Андреоло ди Гваско) рассказывает Иосафат Барбаро: «Менглигирей, воспользовавшись случаем, когда происходили эти игры, устроил так, что сотня всадников из татар, с которыми он сговорился, спрятались в одной долинке неподалеку за городом. Он сделал вид, что также хочет состязаться в стрельбе, поскакал во весь опор и скрылся бегством среди своих сообщников. Немедленно же, лишь только узнали об этом событии, множество людей из населения острова (так Барбаро называл Крымский полуостров. – *В. М.*) последовало за Менглигиреем. Вместе с ними, в полном порядке, он ушел к Солхату – этот город отстоит от Каффы на шесть миль – и захватил его. Убив Эминакби»²⁶, Менглигирей стал правителем тех мест»²⁷.

Свидетельство Иософата Барбаро, оставшееся вне внимания исследователей, занимавшихся изучением истории Крымского ханства этого периода²⁸, позволяет несколько иначе представить политические отношения между Менгли I Гиреем и Мехмедом II в 1478–1481 годах. Бегство Менгли I Гирея из-под стражи и укрепление власти хана на территории всего государства отнюдь не знаменовало собой завершение «первого этапа османского проникновения в Северное Причерноморье и в целом в Восточную Европу», как это считал А. М. Некрасов²⁹. По существу, Менгли I Гирей своими действиями в 1478 году нарушил дававшиеся им ранее обязательства (следует отметить, что реально договор или другой документ, подтверждающий это, до сих пор не обнаружен)³⁰ и овладел престолом Крымского ханства без благословения на то Мехмеда II.

Известие о побеге Менгли I Гирея из Кефе вызвало панику среди его противников. Нур-Девлет и Айдер бежали в Литву (затем они перешли на службу к Великому князю Ивану III). Иосифат Барбаро не сообщает даты побега Менгли I Гирея из Кефе. Многие исследователи полагают, что повторное восшествие его на престол Крымского ханства (уже в качестве ставленника и вассала Мехмеда II) произошло в конце 1478 года³¹. Данное заключение основывается на том, что в декабре того года в Москву к Ивану III (правил в 1462–1505) прибыли два посла от Менгли I Гирея, известившие о занятии им престола и желании хана возобновить прежнюю дружбу с Великим князем³². С подобным предложением Менгли I Гирей обращается и к королю Казимиру IV (на престоле в 1447–1492). Переговоры и обмен посольствами проходят успешно и уже летом 1480 г. король получает грамоту о союзе и дружбе³³.

Монеты Менгли I Гирея с датой 882 г. х. (15.04.1477–3.04.1478) указывают на то, что повторно он стал ханом (и возобновил чеканку монет со своим именем) не позднее начала апреля 1478 года, т. к. с 4 апреля (в воскресенье) начинался 883 г. х. (4.04.1478–24.03.1479). Дальнейшие политические события в Северном и Северо-Восточном Причерноморье развивались следующим образом. В начале 1479 года адыгские князья подняли восстание, в результате которого оказались захваченными крепости Копя и Анапа. Мехмед II весной – летом 1479-го направляет на Таманский п-ов карательную экспедицию. Османам удалось довольно быстро возвратить под власть султана завоеванные в 1475 года Гедык-Ахмет-пашой укрепления. Плененное во время подавления восстания население почти полностью было продано в рабство³⁴.

Какие-либо свидетельства о причастности Менгли I Гирея к событиям 1479 года на Северо-Западном Кавказе не обнаружены³⁵. Но весьма показательно то, что письмо Мехмеду II он отправляет 18 сентября 1479 года, когда узнал о разгроме восстания адыгских князей. Послание хана наполнено ни к чему не обязывающими любезностями и благодарностями за оказанную ему ранее султаном милость³⁶. Но, как заметил А. М. Некрасов, Менгли I Гирей и в дальнейшем имел возможность неоднократно демонстрировать не только хитрость и изворотливость, но также и свои незаурядные дипломатические способности³⁷. Истинное отношение к своему покровителю Менгли I Гирей проявил после смерти Мехмеда II (3 мая

1481 года), когда между сыновьями последнего разворачивается борьба за султанский престол³⁸.

В этот момент в Северном Причерноморье складывается благоприятная политическая обстановка для восстановления генуэзского присутствия на полуострове. Через лигурийского аристократа Андреоло ди Гваско, находившегося при дворе польского короля, Менгли I Гирей сообщал в Геную об антиосманских настроениях среди мусульманского и христианского населения Крыма. Правительство Генуи намеревалось примкнуть к коалиции европейских государств, собиравшихся объединенными силами выступить против Османской Порты, направило в бывшую Генуэзскую Газарию двух агентов, Лодизио Фиески и Бартоломео Фрегоза, для агитации и подготовки антитурецкого восстания. Обратившись к Менгли I Гирею с просьбой об аудиенции, чтобы в личной беседе открыть старинному другу Генуи тайные планы своего правительства: послать к берегам Газарии флот и сухопутное войско, они получили от хана положительный ответ (письмо было написано на греческом языке 30 декабря 1481 года)³⁹.

Кроме поддержки христианского населения бывших факторий Лигурийской Республики в Газарии, Фиески и Фрегоза рассчитывали на выступление адыгских князей, среди которых находились и 180 семей их соотечественников, а также некие князья из Готии, собранные Захарией Гизольфи⁴⁰. Сигналом к восстанию должно было послужить появление генуэзского флота у побережья Крыма. Но этого так и не произошло, и, по образному выражению В. Гейда, «великие планы коалиции христианских держав исчезли в тумане благих пожеланий»⁴¹.

Представленный материал позволяет предположительно восстановить события, происходившие в Крыму в 1475–1478 годах, и сделать следующие выводы. Во время захвата османами Каффы (6 июня 1475 года) Менгли I Гирей был арестован и находился под стражей. На престол Крымского юрта второй раз вззошел его старший брат Нур-Девлет, который с 1471 года содержался генуэзцами в одной из башен Сугдеи. Наиболее доверенным лицом Мехмеда II среди представителей элиты Крымского ханства в 1475 году становится глава рода Ширин – Эминек, поднявший мятеж против Менгли I Гирея и оказавший помощь Гедык-Ахмед-паше в захвате Каффы. Свергнутый Эминек Менгли I Гирей и смещенный со своей должности тудун Кампань Сейтак из рода Ширин

были отправлены в Константинополь, где они находились под арестом до 1478 года. На протяжении 1475–1477 годов в Крымском ханстве наблюдается дестабилизация политической обстановки, когда у Нур-Девлета престол пытаются отвоевать его брат Айдер и представитель Большой Орды Джанибек. Занять престол Крымского ханства в 1476–1477 годах удается Джанибеку, но он теряет власть и вынужден бежать в Москву. Эминек, оказавшись неспособным управлять Крымским юртом через Нур-Девлета, просит Мехмеда II прислать в качестве пленника в Кефе Менгли I Гирея. Чтобы сделать османов более сговорчивыми в выполнении его просьбы, Эминек препятствует доставке продовольствия в город. После возвращения Менгли I Гирея в Кефе в конце 1477 года или начале 1478-го прекращаются столкновения между Нур-Девлетом и Айдером, в османский город поступает необходимое количество продовольствия. Установившееся политическое затишье не устраивает Менгли I Гирея, и он совершает побег из-под стражи. Это происходит во время состязаний по стрельбе из лука.

В связи с рассматриваемой темой особый интерес представляет рассказ Иосифата Барбаро о том, как проводилось такое состязание: «К деревянной балке, положенной горизонтально на два деревянных столба (это устройство похоже на виселицу), привешивают на тонкой бечевке серебряную чашу. Состязаются за приз стрелки имеют стрелы с железной частью в виде полумесяца с острыми краями. Всадники скачут с луками на своих конях под эту виселицу и, едва только минуют ее, причем лошадь продолжает нестись в том же направлении, – оборачиваются назад и стреляют в бечевку; тот, кто, срезав ее, сбросит чашу, выигрывает приз»⁴². По всей видимости, состязания по стрельбе из лука, во время которых и удалось Менгли I Гирею бежать из-под стражи, были приурочены к празднованию *Навруза* – Нового года, отмечавшегося крымскими татарами с наступлением весеннего равноденствия 21 марта⁴³.

В сопровождении сотни всадников Менгли I Гирей отправляется в Солхат. Очевидно, тогда же главы татарских родов провозглашают Менгли I Гирея во второй раз ханом Крымского юрта и начинается чеканка его монет с датой «882 г. х.». Данная версия событий устраивает далеко не всех исследователей. Но стоит ли без детального анализа отвергать версию, изложенную в рассказе Иосифата Барбаро, и последовательно придерживаться версии, сложившейся в крымской и османской историографии к XVIII веку?

Вероятнее всего, реальная история повторного восхождения Менгли I Гирея на ханский престол в 1478 году может оказаться чем-то средним между двумя версиями. Основные участники событий (Мехмед II, Менгли I Гирей и Эминек) как в Константинополе, так и в Крыму явно преследовали свои цели. В итоге каждый из них мог считать, что все случившееся в 1478 году произошло по его замыслу и намеченному им плану. Третьей версией может оказаться интрига с побегом Менгли I Гирея из Кефе во время соревнований всадников по стрельбе из лука, задуманная и реализованная турками, когда они формально оставались в стороне от произошедшего побега и насильственного захвата власти. Как мне кажется, на это может указывать письмо, написанное Менгли I Гиреем Мехмеду II 5 мая 1478 года: «Извещаю тебя, мой султан, по прибытию в сию страну по приказу, сия страна не была таковой, как мы ее ныне видим. Пребывала она в упадке и разрухе. Но от той разрухи страны и следа не осталось... Ваш слуга, Менгли Гирей»⁴⁴. Но мог ли Мехмед II доверять Менгли I Гирею, если даже побег из Кефе был постановочным и организован турками (в сговоре с Эминекком) по согласованию с Мехмедом II? Конечно, нет, и об этом красноречиво свидетельствует активное участие Менгли I Гирея в подготовке антиосманского восстания (мятежа) в 1481 году⁴⁵.

О намерении Менгли I Гирея изгнать из Крыма турок не мог не знать Эминек. В том случае, если он еще был к этому времени жив⁴⁶, Эминек должен был предпринять какие-то контрмеры, но нам об этом ничего не известно. На то, что повторное воцарение Менгли I Гирея произошло с 21 марта до 3 апреля 1478 года, указывают находки его монет с датой «882 г. х.», так как с 4 апреля начинался 883 г. х. (4.04.1478–24.03.1479). При этом монеты были чеканены в городе «Крым». Дата 21 марта, возможно, являлась знаковой в судьбе Менгли I Гирея, на что указывает следующий факт: именно к этому времени в 1501 году ханом было приурочено завершение возведения «дюрбе Хаджи Гирея»⁴⁷.

Имеющиеся в нашем распоряжении источники пока позволяют исключить бытующее в научной литературе суждение о том, что Менгли I Гирей был повторно возведен на престол в 1478 году османами и стал вассалом Мехмеда II. На протяжении всего своего долгого повторного правления Крымским ханством в 1478–1515 годах (т. е. 37 лет!) Менгли I Гирей неоднократно демонстрировал независимость внешнеполитических

и внутривполитических действий от пожеланий турок.

Следует признать, что несмотря на предпринятые исследователями попытки, так и остается нерешенным вопрос о вассальной зависимости Крымского ханства от Османской империи, потому что до настоящего времени не обнаружены подтверждающие этот статус Крыма документы⁴⁸. В данном случае важным является заключение И. В. Зайцева, что «с точки зрения исламской теории власти крымские ханы являлись независимыми и суверенными монархами»⁴⁹. Поэтому более корректным будет считать характер отношений двух держав на протяжении 1475–1774 годов *политическим партнерством*, в котором Османская империя играла роль *старшего партнера*, а Крымское ханство – *младшего*.

¹ Отечественную историографию открывает фундаментальное исследование: *Смирнов В. Д.* Крымское ханство под главенством Оттоманской Порты до начала XVIII в. СПб., 1887; *Он же.* Крымское ханство под верховенством Оттоманской Порты : в 2 т. Т. 1 : Крымское ханство под верховенством Оттоманской порты до начала XVIII века. М., 2005. На актуальность данной темы указывают работы современных авторов: *Орешкова С. Ф.* Некоторые проблемы крымско-татарской государственности. Приложение // Смирнов В. Д. Крымское ханство под верховенством Оттоманской порты : в 2 т. Т. 2. М., 2005. С. 283–310; *Она же.* Крымское ханство в XV–XVI вв.: роль османского вассала в политическом становлении постордынкой Восточной Европы. 2-е изд., испр. М., 2022. С. 137–168; *Мустафина Д. А., Мустахимов И. А.* Крымское ханство и Османская Турция: историография взаимоотношений в современной Отечественной науке // Ученые записки Казанского ун-та : серия Гуманитарные науки. 2017. Т. 159. Кн. 6. С. 1455–1471; *Непомнящий А. А.* Начало научного этапа разработки по истории Крымского ханства: В. Д. Смирнов // Золотоордынское обозрение. 2015. № 3. С. 113–142; *Некрасов А. М.* Возникновение и эволюция Крымского государства в XV–XVI вв. // А. М. Некрасов. Избранные труды / составители К. Ф. Дзамихов, Д. Я. Рахаев. Нальчик, 2015. С. 228–242; *Беннингсен А., Лемерсье-Келькеже Ш.* Крымское ханство в начале XVI века: от монгольской традиции к османскому сюзеренитету по неопубликованному источнику из Османского архива // Восточная Европа Средневековья и раннего Нового времени глазами французских исследователей : сб. статей. Казань, 2009. С. 68–85; *Krolikowska N.* Sovereignty and subordination in Crimean-Ottoman rexations (sixteenth – seventeenth centuries) // The European Tributary States of the Jnnjman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Leiden; Boston, 2013. P. 43–65 и др. Попытка выяснения вопроса о сюзеренитете Крымского ханства в XV–XVIII вв. предпринята И. В. Зайцевым (*Зайцев И. В.* Крымское ханство: вассалитет или независимость? // Османский мир и османистика : сб. статей к 100-летию со дня рождения А. С. Тверитиновой (1910–1973). М., 2010. С. 288–298).

² *Kurtoglu F.* İlk Kirim hanlarinin mektuplari // BTTK. 1937. Cilt 1. № 3/4. S. 641–655; *Kurat A. N.* Topkapı sarayı arşivindeki Altın Ordu, Kirim ve Turki-stan hanlarına ait yarlık ve bitikler. İstanbul, 1940. S. 87–115; *Курат А. Н.* Собрание сочинений. Книга I. Ярлыки и битики ханов Золотой Орды, Крыма и Туркестана в архиве музея дворца Топкапы. Казань, 2014; *Он же.* Собрание сочинений. Книга 2. Тюркские племена и государства в Поволжье и Северном Причерноморье IV–XVIII вв. Казань, 2015; *Иналджик Х.* Крым под властью османов и спор о заключении соглашения: по материалам новых документов (1) // Золотоордынское обозрение. 2013. № 1. С. 147–163; *Он же.* Крым под властью османов и спор о заключении соглашения: по материалам новых документов (2) // Золотоордынское обозрение. 2013. № 2. С. 117–127; *Он же.* Крым под властью османов и спор о заключении соглашения: по материалам новых документов (3) // Золотоордынское обозрение. 2014. № 1. С. 163–173.

³ *Kurat A. N.* Topkapı sarayı arşivindeki Altın Ordu... С. 81–86.

⁴ Ibid. С. 85–86.

⁵ Ibid. С. 87–90.

⁶ Например, С. Ф. Орешкова признает вассалитет Крымского ханства от Османской империи, начало которого относит к 1475 г., но при этом отмечает, что «формы вассальной зависимости складывались постепенно». По ее мнению, такие отношения не были документально зафиксированы, но «признавались и соблюдались обеими сторонами» (*Орешкова С. Ф.* Некоторые проблемы

крымско-татарской государственности... С. 290–292, 297).

⁷ *Почекаев Р. Ю.* Правовые аспекты отношений Крымского ханства и Османской империи глазами европейских современников. Ч. 1: анализ источников XVI–XVII вв. // Крымское историческое обозрение. 2019. № 2. С. 70.

⁸ Там же. С. 71.

⁹ *Виноградов А. В.* Русско-ордынские отношения. 50-е – вторая половина 70-х годов XVI века. М., 2007. С. 61.

¹⁰ *Иналджик Х.* Крым под властью османов... (2). С. 119.

¹¹ *Почекаев Р. Ю.* Правовые аспекты отношений Крымского ханства и Османской империи глазами европейских современников... С. 77.

¹² В завершении историографического обзора Д. А. Мустафина и И. А. Мустахимов замечают, что «в отечественной историографии до настоящего времени крымско-османские связи не становились предметом специального изучения. Поэтому мы представляем их характер и направленность, опираясь на отрывочные суждения, присутствующие в концепциях историков, использовавших русско-крымские, русско-литовско-польские, русско-османские отношения, обратившись к работам, воссоздающим историю эпохи...» (*Мустафина Д. А., Мустахимов И. А.* Крымское ханство и Османская Турция... С. 1465).

¹³ Le Khanat de Crimée dans les Archives du Musée du Palais de Topkapı. Paris, 1978. P. 322–324; *Некрасов А. М.* Международные отношения и народы Западного Кавказа (последняя четверть XV – первая половина XVI в.). М., 1990. С. 51; *Иналджик Х.* Крым под властью османов... (2). С. 147–163 и др.

¹⁴ В своем историческом сочинении «Розовый куст ханов, или История Крыма» Халим Гирей (1772–1823) приводит лаконичную, но емкую и корректную личностную характеристику Менгли I Гирея, объективно отражающую систему управления им Крымским ханством: «Менгли Гирей был человеком умным, осторожным, любящим свой народ. По натуре он был также и героем, и жизнь его прошла в основном в войнах» (*Халим Гирай Султан.* Розовый куст ханов, или История Крыма (XVII–XVIII вв.). Симферополь, 2008. С. 22).

¹⁵ *Гулевич В. П.* О хронологии правлений и личностях правителей Крымского ханства в 1475–1478 гг. // Золотоордынское обозрение. 2014. № 2. С. 172–190.

¹⁶ *Гулевич В. П.* Малоизвестный крымский хан Джанибек (1476–1477 гг.) // Золотоордынская цивилизация. 2017. № 10. С. 315–320.

¹⁷ *Григорьев А. П.* Время написания «ярлыка» Ахмата // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. Л., 1987. Вып. 10. С. 55–77; *Некрасов А. М.* Международные отношения и народы Западного Кавказа ... С. 47–51.

¹⁸ *Гулевич В. П.* О хронологии правлений... С. 172.

¹⁹ *Гулевич В. П.* От ордынского улуса к ханству Гиреев: Крым 1399–1502 гг. Казань, 2018. С. 314.

²⁰ Там же.

²¹ *Лашков Ф. Ф.* Сборник документов по истории крымско-татарского землевладения. Отдел второй: документы беев // ИТУАК. 1895. № 23. С. 123–126.

²² Там же. С. 125; *Генцель Ч.* Филологические заметки к двум генеалогиям крымско-татарского рода Ширин // Золотоордынское обозрение. 2017. Т. 5. № 4. С. 818.

²³ *Мыц В. Л.* Каффа и Феодоро в XV веке: контакты и конфликты. Симферополь, 2009. С. 419–509; *Он же.* Иосифат Барбаро о побеге Менгли Гирея I из османского плена в 1478 г. // ТГЭ. [Т.] 90. СПб., 2017. С. 418–427.

²⁴ Будучи послом Венеции при персидском дворе в Тебризе (1473–1479), Иосифат Барбаро встретил там одного из сыновей генуэзца Антонио да Гваско (вероятнее всего

им являлся старший сын, Андреоло), которому удалось бежать из Газарии, охваченной войной в 1475 г. Сначала Андреоло добрался до Грузии, а оттуда перебрался в Персию. В своем сочинении И. Барбаро писал: «я хотел бы только рассказать о гибели Каффы, именно то, что я узнал от одного генуэзца, Антонио да Гваско (Antonio da Guasco), который там находился, затем бежал по морю в Грузию, а оттуда пришел в Персию как раз в то время, когда я там был» (*Скржинская Е. Ч.* Барбаро и Контарини о России. К истории итало-русских связей в XV в. Л., 1971. С. 129, 155. § 47). Е. Ч. Скржинская в примечании к данному пассажиру замечает: «Описание Барбаро „потери“ или „гибели“ Каффы (*la perdita de Capha*), взятой турками в июне 1475 г. (*Tana*, § 47–48), можно считать достоверным, так как рассказ о падении Каффы был передан ему по самым свежим впечатлениям человеком, спасшимся бегством из Каффы, где турки перебили всех христиан. Житель Каффы или ее окрестностей, из известного среди крымских генуэзцев рода Гваско, морем и через Грузию достиг Персии и там был принят в доме Барабро в Тебризе, о чем Барбаро упомянул в „Путешествии в Персию“ (*Persia*, P. 63r)» (*Скржинская Е. Ч.* Барбаро и Контарини о России... С. 179. Примеч. 117). Однако Барбаро писал буквально следующее: «Что касается плохого обращения с христианами в тех местах, что я видел, расскажу то, что я узнал в декабре 1487 (на самом деле – 1478. – В. М.) года от Пьетро де Гуаско, генуэзца, уроженца Каффы (Pietro de Guascho zenovese, nasciuto in Capha), который (в то время как я был в Персии) пришел оттуда и был со мной около трех месяцев» (*Волков И. В.* Путешествие Иосифата Барбаро в Персию в 1473–1478 гг. (текст, перевод, комментарий) // Генуэзская Газария и Золотая Орда. Кишинев, 2015. С. 661. Прим. 356). Таким образом, Барбаро в своих сочинениях говорит о двух представителях семейства Гваско: Антонио (с которым он якобы встречался в 1475 г.?) и Пьетро (в 1478 г.?). Но в одном из документов из так называемого «Дела Гваско» (датирован 19 августа 1474 г.) экс-консул Каффы Баптиста Джустиниани говорит о *gospodine Antonio [du] Gvasco* уже как о покойном (*quondam domini Antonij*) (Vigna A. Codice diplomatico delle colonie tauro-liguri durante la signoria dell’Ufficio di S.Giorgio (MCCCLIII–MCCCXXV). Genova, 1879. Vol. 7. Parte 2. P. 411–412). Как в данном случае устранить противоречие двух источников? Либо среди членов семейства Гваско был еще один по имени Антонио (в изданных генуэзских документах 1474–1475 гг. он не упомянут), либо Иосифат Барбаро встречался с кем-то из сыновей Антонио (например, со старшим его сыном – Андреоло), но запомнил (записал) только имя отца, что и привело к отмеченному выше казусу.

²⁵ *Скржинская Е. Ч.* Барбаро и Контарини о России... С. 155.

²⁶ Очевидно, что Иосифат Барбаро совмещает два разновременных события: побег Менгли Гирея 21 марта 1478 г. и «исчезновение» из Крыма Эминака в декабре 1481 г. По-видимому, о всех перипетиях крымских событий Барбаро узнал от Андреоло Гваско.

²⁷ *Скржинская Е. Ч.* Барбаро и Контарини о России... С. 156.

²⁸ *Некрасов А. М.* Международные отношения и народы Западного Кавказа ... С. 51.

²⁹ *Некрасов А. М.* Возникновение и эволюция крымского государства в XV–XVI веках // Отечественная история. 1999. № 2. С. 53.

³⁰ И. В. Зайцев кратко замечает: «в 1475 г. османы захватили Южный берег Крымского полуострова и заключили с крымскими Чингизидами некое вассально-протекторатное соглашение» (*Зайцев И. В.* Указ. соч. С. 101). Однако автор не приводит каких-либо доказательств существования вассально-протекторатного соглашения.

Христианские амулеты–апотропеи с изображениями всадников из собрания Эрмитажа

О. В. Ошарина

В 1978 году в Вестнике древней истории М. Г. Быстрикова опубликовала два тканых медальона из собрания Эрмитажа (инв. № ДВ-13252, 8877) с изображением всадников на белых конях, попирающих поверженную женщину-дьяволицу, из бывших коллекций Н. П. Лихачева и Б. А. Тураева¹ (ил. 1, 2). Обе гобеленовые ткани автор отнесла к категории защитных амулетов. Однако еще в 1916 году в сборнике «Абиссинские магические свитки» Тураевым была издана половина сохранившегося медальона (ил. 2, инв. № ДВ-8877), в тот период еще входящая в состав его личной коллекции². Работая над эфиопскими магическими свитками, Борис Александрович, несомненно, был знаком с образом святого всадника Сисиния и его легендой, дошедшей до нашего времени в наиболее полной эфиопской версии³, согласно которой святой боролся с женщиной-демоницей, убивающей младенцев, высасывая у них кровь. Итак, оба исследователя определили скачущего на белом коне всадника как изображение святого воина Сисиния, чей образ исполнял роль своеобразного оберега. Как случилось, что тканые медальоны, а также подвески из кости, бронзы и свинца с изображениями всадников в собрании Эрмитажа исполняли роль защитных амулетов? Обратимся к истории появления образа всадника в Египте, его иконографии и символике.

Изображение всадников – один из самых распространенных сюжетов, встречающихся на памятниках христианского Египта. Тема всадника многогранна: это связь с мифологической охотой и императорской символикой, идеей заступничества и культом святых воинов и мучеников. Все изображения, по мнению исследователей, можно условно разделить на три большие группы:

охотник, император и святой⁴. Предположение Сьюзен Льюис об использовании ранней однотипной группы памятников с махровым бордюром из неокрашенного льна, в качестве накидок или чехлов для погребальных подушек не подтверждается материалами археологии⁵.

Образ всадника не принадлежал культуре Древнего Египта, он появляется здесь в позднептолемеевское время, в правление Лагидов, что было связано с пребыванием в этом регионе македонской армии. Особенно часто его изображения встречаются на погребальных и votивных стелах, как в виде рельефов⁶, так и в росписях⁷, в которых конь символизирует бессмертие героизированного умершего. Самые ранние изображения всадника на тканях, относящиеся к IV–V векам, представляют композицию, вытканную темным пурпуром с добавлением цветной шерсти по светлой льняной основе. Рука наездника поднята в торжественном жесте, а его образ, наделенный большой внутренней энергией, олицетворяет триумфальную победу над смертью, следуя эллинистической традиции, согласно которой конь сопровождал героя в потусторонний мир в качестве психопомпа.

Образцом для создания образа охотника и императора стали известные изображения Александра Великого на саркофагах и предметах прикладного искусства эллинистического времени⁸. В качестве примера можно привести два тканых медальона из коллекции Дамбартон Оакс и Музея искусств в Кливленде, в виде двух симметрично расположенных всадников по сторонам древа жизни, с греческой надписью «Александр Македонский»⁹. Важно отметить, что образ Александра уже в IV веке носил характер апотропея: Иоанн Златоуст критиковал погребальную практику,

- ³¹ Некрасов А. М. Международные отношения и народы Западного Кавказа... С. 51.
- ³² Сборник Русского исторического общества. СПб., 1884. Т. 41. С. 15.
- ³³ Литовская Метрика // Русская историческая библиотека. СПб., 1910. Т. 27. Отдел 1. Часть 1-я. С. 329–333.
- ³⁴ Некрасов А. М. Международные отношения и народы Западного Кавказа ... С. 52–53. Косвенным подтверждением соучастия или сочувствия Менгли Гирея восставшим адыгским князьям является то, что его двор использовали как убежище 180 семей генуэзцев, женатых на «черкешенках» (Зевакин Е. С., Пенчко Н. А. Очерки по истории генуэзских колоний на Западном Кавказе в XIII–XV веках // Исторические записки. М., 1938. Т. 3. С. 128–129).
- ³⁵ Kurtoglu F. İlk Kirim hanlarinin mektuplari... С. 650–651.
- ³⁶ Некрасов А. М. Международные отношения и народы Западного Кавказа... С. 51.
- ³⁷ Там же.
- ³⁸ Иналджик Г. Османська імперія. Класична доба 1300–1600 / переклав з англ. О. Галенко. Київ, 1998. С. 40–41.
- ³⁹ Grasso G. Documenti riguardanti la costituzione di una lega contra il Turco, 1481 // Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti. Anno 6. Genova, 1879. P. 321; Heyd W. Histoire du commerce du Levant au Mogen-Age par. Leipzig, 1886. Т. 2. Р. 406–407; Гулевич В. П., Джанов А. В. Письмо Крымского хана Менгли Гирея генуэзским эмиссарам Бартоломео Компофригозо и Лодизио Фьески от 30 декабря 1481 года // Золотоордынское обозрение. 2019. Т. 7. № 2. С. 318–332.
- ⁴⁰ Зевакин Е. С., Пенчко Н. А. Очерки по истории генуэзских колоний на Западном Кавказе в XIII–XV веках... С. 128–129.
- ⁴¹ Heyd W. Histoire du commerce du Levant au Mogen-Age par. Leipzig, 1886. Т. 2. Р. 407. На то, что генуэзцы еще долгое время не оставляли своих планов вернуться в Каффу и Газарию, указывает письмо дожа Генуи Антонио II Адорно, написанное в 1527 г. хану Саадету I Гирею (1524–1532). В нем говорится о желании генуэзцев открыть на побережье Крыма свои фактории (Musso G. G. Russia e Genovesi del Levante nel Quattrocento // La cultura genovese nell'eta dell'umanesimo. Genova, 1985. P. 199–204).
- ⁴² Скржинская Е. Ч. Барбаро и Контарини о России... С. 155–156. Не вызывает сомнений, что в рассказе Барбаро речь идет о тренировочно-соревновательной стрельбе из лука, получившей название «Парфянский выстрел». Этот тактический прием применялся многими конными лучниками народов Евразии: скифами, хунну, тюркютами, монголами и др. Археологам также хорошо известны специальные «двурогие» наконечники стрел или наконечники с полукруглой формой лезвия. Они составляют в позднекочевнических захороненнях относительно небольшое количество от общего числа – 1,6–3,2 % (Иванов В. А. Археология комплексов вооружения кочевников Улуса Джучи (Золотой Орды) // Археология Евразийских степей. 2020. № 6. С. 254–255. Типы BV I и BVXVI. Рис. 1, 9–11). Еще реже в ходе раскопок удается найти сосуд из драгоценного металла с весьма специфическими повреждениями, нанесенными двурогими наконечниками стрел. Данные наконечники использовали для перерезания бечевы (шнура) с закрепленным на ней сосудом.
- ⁴³ Более подробно о календарных праздниках и обрядах крымских татар см.: Рославцева Л. И. Крымские татары. Гл. 6: Духовная культура: мусульманские и исламизированные праздники и обряды // Тюркские народы Крыма: Караимы. Крымские татары. Крымчаки. М., 2003. С. 307–310).

- ⁴⁴ Özyetgin A. M. Altin Ordu, Kirim ve Kazan sahasina ait yarlik ve bitiklerin die ve uslup incelemesi. Ankara, 1996. S. 126–127. X. Иналджик на основании содержания этого письма пришел к выводу, что Менгли Гирей был выслан из Константинополя в Крым весной 1478 г. (Иналджик Х. Крым под властью османов... (3). С. 165–166).
- ⁴⁵ Гулевич В. П., Джанов А. В. Письмо Крымского хана Менгли Гирея генуэзским эмиссарам Бартоломео Компофригозо и Лодизио Фьески от 30 декабря 1481 года... С. 318–332.
- ⁴⁶ Предположительно он умер в 1482 г. (Генцёль Ч. Филологические заметки... С. 816).
- ⁴⁷ В. Н. Тимченко на основании уточненного им перевода посвятельной надписи «тач капы» пришел к заключению, что Менгли Гирей приурочил завершение строительства мавзолея к финалу месяца шевалле 907 г. х. (20 февраля – 21 марта 1501 г.) и к празднованию Навруза (Гаврилюк Н. А., Ибрагимова А. М. Тюрбе хана Хаджи Герая (по материалам археологических исследований 2003–2008 гг.). Киев ; Запорожье, 2010. С. 147).
- ⁴⁸ Иналджик Х. Крым под властью османов... (1). С. 147–163; Он же. Крым под властью османов... (2). С. 117–127; Он же. Крым под властью османов... (3). С. 163–173.
- ⁴⁹ Зайцев И. В. Указ. соч. С. 296.



Ил. 1. Медальон с изображением всадника.
Египет. VI–VII вв.
Лен, шерсть; гобеленовое плетение. Инв. № ДВ-13252.
Государственный Эрмитаж

во время которой монеты с изображениями царя прикладывали к головам и ногам умерших¹⁰. На фаюмских портретах встречаем ожерелья с монетами, играющими роль оберегов. Эта традиция продолжается и в IV веке, когда бюсты с изображениями Константина Великого чередуются с образами Диониса и его свиты, как, например, на золотом ожерелье из собрания Дамбартон Оакс¹¹. Примером тканей со сценой императорской охоты может служить изображение всадника-триумфатора в парадном костюме (ил. 3, инв. № ДВ-11181) или императора-охотника в развевающемся плаще со скипетром в левой руке, увенчанным крестом (инв. № ДВ-11525). На фрагменте другого эрмитажного медальона VI–VII веков (ил. 4, инв. № ДВ-11524) справа от всадника помещена связанная фигура со змеиным туловищем и женской головой. Аналогичная сцена выткана и на более поздней по времени ткани, VII–VIII веков (ил. 5, инв. № ДВ-11523). Эти композиции отсылают к известной фреске VI–VIII веков из монастырского комплекса в Бауите. В часовне № XVII французским археологом Жаном Кледа была раскрыта роспись со святым Сисинием на белом коне, поражающим копьём демона в женском облике¹². Всадника окружают изображения скорпиона, дурного глаза с вонзенными в него кинжалами, кентавра, птицы ибиса, змеи с женской головой и коптской надписью о том, что она – дочь демоницы Алабастрии. Сама женщина-демон, полюбленная, – под ногами коня. Что же стало



Ил. 2. Фрагмент медальона с изображением всадника.
Египет. VI–VII вв.
Лен, шерсть; гобеленовое плетение. Инв. № ДВ-8877.
Государственный Эрмитаж

источником для подобного рода композиций? Прежде всего, это изображения на позднеантичных и христианских амулетах. В Художественном музее Принстонского университета хранится подвеска VI–VII веков со всадником, львом, ибисом, скорпионом, змеей, изображением дурного глаза, атакованного кинжалами, и греческой надписью «Единый бог, побеждающий зло»¹³. При раскопках древнего Анемурия на берегу Средиземного моря был обнаружен амулет с композицией всадника, сражающегося со змеей, скорпионом, львом и греческой надписью на обороте «Κύριε βοήθε» («Господи, помоги»)¹⁴. Аналогичный образец, находящийся в музее Уолтерсов в Балтиморе, также происходит из Малой Азии¹⁵. Находки медальонов со святым всадником в юго-западном Крыму у с. Лучистое in situ позволили датировать их VII–VIII веками. Они изготовлялись местными мастерами по образцам, привезенным из Египта. Их носили женщины детородного возраста и девочки, которым вешали по одному медальону в ожерелье, а мальчикам по два на кожаном



Ил. 3. Ткань с изображением императора-охотника.
Египет. VI–VII вв.
Лен, шерсть; гобеленовое плетение. Инв. № ДВ-11181.
Государственный Эрмитаж

шнурке¹⁶. В Палестине, в окрестностях Назарета был найден овальный бронзовый медальон VI–VII веков со всадником и знаком дурного глаза на оборотной стороне и надписью: «Единый Бог, побеждающий зло»¹⁷. Представленная на амулете сцена, по нашему мнению, является иллюстрацией Евангелия (Лк. 10:19): «се, даю вам власть наступать на змей и скорпионов и на всю силу вражью, и ничто не повредит вам».

Важная роль в сложении этих композиций принадлежит т. н. «печатам Соломона», самым известным оберегам для защиты от демонов. Письменные свидетельства, упоминающие царя как гонителя демонов, относятся еще к I веку н. э., обнаруживая его связь с иудейской средой, гностическими учениями и солярными культами. Сохранились филактерии в виде тонких серебряных и золотых пластин с заклинаниями на греческом языке, с призывом к Соломону, Саваофу или архангелам о защите. Например, золотая пластина III–IV веков, изготовленная по заказу христианки с просьбой оградить ее от злых духов¹⁸, или византийское ожерелье V–VI веков с крестом и двумя филактериями из коллекции Бертона Берри музея Индианского университета¹⁹. В трактате «Завет Соломона», хорошо известном не только в Палестине и Сирии, но и в Египте, рассказывается о том, что Соломон через святого Михаила получил печать от Бога, с помощью которой он мог держать в повиновении всех демонов. Уже в III веке на геммах из полудрагоценных камней встречается Соломон,



Ил. 4. Медальон с изображением всадника.
Египет. VI–VII вв.
Лен, шерсть; гобеленовое плетение. Инв. № ДВ-11524.
Государственный Эрмитаж



Ил. 5. Медальон с изображением всадника.
Египет. VII–VIII вв.
Лен, шерсть; гобеленовое плетение. Инв. № ДВ-11523.
Государственный Эрмитаж

пронзающий копьем женскую фигуру, показывая его власть над демонами. Напомним, что на памятниках позднеермитажского искусства мотив всадника, пронзающего врага, символизировал победу и триумф. Эта композиция представлена на перстне-инталии IV века из Лувра²⁰ и аналогичном из собрания Эрмитажа²¹. На лицевой стороне эрмитажной геммы врезана фигура всадника, попирающего копьем демоницу; над головой коня – небольшая звездочка и слева греческая надпись «Σόλομῶνος» (Соломон). На обороте читается надпись в три строки – печать бога «σφραγὶς Θεοῦ». Продолжение этой традиции демонстрирует амулет VI–VII вв. из гематита со всадником и греческой надписью «Σόλομῶνος» в Археологическом музее Келси Мичиганского университета²². Использование на раннехристианских памятниках, в том числе амулетах, новых формул, наряду со старыми, позволяет отнести их к синкретическому типу. Это ярко проявляется в рельефе из Лувра, выполненном из известняка, с изображением солнечного Бога – Сокола Гора, сразившего Сета в образе крокодила, – символизирующим борьбу с темными силами зла²³. К этому же кругу памятников относится магическая гемма с Гелиосом-возницей из Государственного музея Касселя²⁴. Изображения на греко-египетских геммах часто сопровождались надписями: «Единый Зевс-Серапис», «Единый бог, побеждающий зло. Серапис»²⁵. Формула «Единый бог» была принята христианами и встречается на многих предметах религиозного и светского назначения, иногда к ней может добавляться слово «здоровье». Так, в коллекции Эрмитажа хранится латунное ожерелье, составленное из штампованных, соединенных между собой тонкими проволочками круглых и прямоугольных бляшек-индикаций с изображением римского императора и греческой надписью в верхней части медальона: «ΕΙΣ ΘΕΟΣ» – «Единый бог». В центральном медальоне в орнаментальном обрамлении представлено погрудное изображение женщины, тип лица которой характерен для греческого Востока. Слева и справа на полях греческие надписи: «ΧΑΡΙΣ», «ΥΓΙΑ» – «благодать» и «здоровье». Ожерелье относится к типу украшений, использующих в своей композиции имитацию аверса позднеермитажских монет. Подобные изделия были особенно характерны для Сирии и Египта, играя роль защитных амулетов. Так, золотая пектораль, хранящаяся в музее Метрополитен, была найдена в составе клада из Антинои²⁶. В качестве примера можно привести и золотое ожерелье из Мерсины

в собрании Эрмитажа, с бюстами императоров и греческой надписью «здоровье»²⁷.

История святого Сисиния имеет много общего с рассказом о получении царем Соломоном печати бога для борьбы с демонами. Так, наблюдается преемственность между образом Соломона и святым всадником Сисинием, призыв к которому часто встречается на магических амулетах. В коптской легенде святой Сисиний пронзает копьем женщину-демона Алабастрию, которая могла превращаться в летучую мышь и высасывать кровь у младенцев²⁸. Легенда о подвигах Сисиния зародилась в Сирии на рубеже IV–V веков, а вскоре появляются и литые бронзовые подвески с именем этого святого, следующие традиции гностико-христианских магических амулетов²⁹. Значительная группа более поздних сиро-палестинских гравированных амулетов VI–VII веков с изображением всадника иконографически, стилистически и эпиграфически связана с образами Соломона и святого Сисиния³⁰. Из коллекции Г. Шлюмберже происходит медальон с изображением всадника, попирающего демоницу, на лицевой стороне и круговой надписью: «Печать Соломона прогоняет любое зло от того, кто тебя носит». На обороте изображения змеи, скорпиона, ибиса, львов, дурного глаза с тремя кинжалами и надпись: «Беги, презренная, Соломон тебя преследует, Сисиний, Сисиннарий»³¹. На медальоне из собрания К. Боннера представлен всадник и надпись: «Единый Бог, побеждающий зло, святой Сисиний»³². Эта традиция сохраняется и в более поздний период. Так, на аверсе серебряного медальона из музея искусства и археологии Эшмоле в Оксфорде изображена сцена со всадником, попирающим демоницу, и греческой надписью, призывающей Сисиния, на реверсе греческая надпись «σφραγὶς Σόλομῶνος»³³.

Использование амулетов в Египте против болезней, для защиты от врагов и сил зла, привлечение удачи – дань греко-римской традиции. Страх перед сглазом или силами зла привел к широкому распространению амулетов-апотропеев. Египтяне верили, что причиной всех болезней являются демоны, отразить нападения которых можно только с помощью специально изготовленных филактриев³⁴. Греческие магические папирусы из Египта дают рецепты составления защитных амулетов³⁵, которыми могли выступать фрагменты папирусов и пергаменов, геммы, камни, подвески из золота, серебра и бронзы, браслеты, печати, кольца и ткани. Сохранившиеся папирусы показывают, что для коптов определенные пассажи из Писа-

ния, написание имени Христа, знак креста имеют силу защиты и уничтожения сил зла³⁶. Читимые коптами образы носили, как правило, прикладной характер: святой Фока защищал от скорпионов, мученик Коллуф давал рецепты от болезней глаз, в частности от песчаных бурь, святой Мина лечил от малярии; был известен целый список чудес, совершенных равноапостольной Феклой. Вера, что, обитающий в теле дух может быть изгнан с помощью магических ритуалов, отражает практику всей Восточной империи. Уже ранние греческие тексты показывают важнейшие процессы изгнания демонов: обращение к богам-целителям, заклинание, отгоняющее демонов, приказывая им бежать, и принесение ими клятвы. Сходная процедура известна и в ветхозаветной традиции. Так, в 8 главе книги Товии рассказывается об избавлении Сарры от злого духа. Товия окурив Асмодеем сердцем и печенью рыбы, и тот бежал в пустыню, где был связан Ангелом (Тов. 8:1). В этом фрагменте текста, известном уже в III–II веках до н. э., исследователи видят два важных условия изгнания демона: «связывание» и «бегство». На пластине II века из Оксиринха, хранящейся в Британском музее, записаны заклинания, излечивающие лихорадку³⁷. В собрании Эрмитажа хранятся листы пергамена, представляющие своеобразные амулеты против лихорадки – с призывом к трем вавилонским отрокам: Анании, Азарии и Мисаилу³⁸, – и против укула скорпиона³⁹. Об экзорцизме сообщается и в коптском разделе Большого магического папируса IV века из Парижской Национальной библиотеки, который завершается инструкцией по написанию амулета: «То, что раньше было произнесенным заклинанием, – отмечает Рой Котанский, – теперь становится письменным текстом»⁴⁰. Этот тип магических амулетов развивается из традиции греко-египетских гемм, ясно прослеживается в иконографии и материале. Уже в позднем Риме наиболее известными изображениями были голова горгоны Медузы и знак дурного глаза.⁴¹ Так, фалары с изображениями императора, горгоны Медузы и львиных протом украшают лорик римского центуриона на погребальной стеле I века⁴². К раннехристианскому периоду относятся две подвески IV–VI веков в форме дурного глаза и головы Медузы⁴³ из Детройтского института искусств. Кроме имен Соломона и Сисиния на магических папирусах и геммах часто используются имена богов, Саваофа, Иао и ангелов, Михаила и Гавриила⁴⁴. Например, коптский магический амулет IV–V веков из Ахмима с призывом архангелов, Богородицы, Иоанна Кре-

стителя и Захарии⁴⁵. Фрагмент магического текста с заклинаниями, взывающими к архангелам Гавриилу, Михаилу, Суруилу, херувимам и серафимам, хранится в собрании Эрмитажа⁴⁶. Начертанные на оберегах божественные и ангельские имена усиливали действенность амулетов.

Несмотря на отрицательное отношение церкви к использованию всевозможных амулетов и составлению гороскопов, они продолжают встречаться и после официального признания христианства в течение длительного времени⁴⁷. В 36 правиле Лаокодийского Конгресса (360 г.) содержится запрет и описание наказания за использование амулетов, что свидетельствует о существовании этой практики даже среди служителей церкви⁴⁸. Из многочисленных свидетельств Отцов Церкви мы знаем, что амулеты использовались и в христианских общинах позднеантичного Средиземноморья. «Главная причина отрицательного отношения церковных властей к магии, – отмечает греческий исследователь Вики Фосколу, – заключалась в размытости границ в использовании христианских символов, как со стороны христиан, так и для проведения магических ритуалов»⁴⁹. В ответ на обвинения Цельса в том, что христиане черпают свою силу из демонов и заклинаний, Ориген пишет: «они получают силу, которой, по-видимому, обладают, не с помощью каких-либо заклинаний, а с помощью имени Иисуса и рассказов о нем»⁵⁰.

Раскрыть символический замысел этих композиций помогают аналогичные образцы, содержащие эпиграфический материал. В Малой Азии при раскопках Кибира Магна в слое, относящемся к VI в., был найден бронзовый амулет со всадником, попирающим женскую фигуру, и фрагментом 90-го Псалма⁵¹. Можно отметить еще несколько амулетов VI–VII вв. с изображением всадника и демоницы, и отрывками из 90-го Псалма⁵². Представления о печати Соломона как о сильном апотропее глубоко укоренилось в сознании людей, поэтому неудивительно, что надписи с его именем известны на целой группе памятников. Это браслеты, свадебные пояса и кольца, служившие излюбленными украшениями в Сирии и Египте. В Лувре хранятся два браслета с изображением на шинке всадников и первой строчки 90-го Псалма⁵³. Г. Викан, публикуя группу из 19 браслетов VI–VII веков с изображением всадников, отмечает, что на 16 из них преобладают фрагменты из 90-го Псалма⁵⁴. В комментарии Лопухина к этому Псалму читаем: «Тот, кто живет верой и надеждой на Бога, найдет в Нем защитника, который спасет от всех



Ил. 6. Амулет с изображением всадника.
Египет. VII–VIII вв. Кость; резьба. Инв. № ДВ-10357.
Государственный Эрмитаж



Ил. 7. Амулет с изображением всадника.
Египет. VII–VIII вв. Кость; резьба. Инв. № ДВ-10359.
Государственный Эрмитаж



Ил. 8. Амулет с изображением всадника.
Египет. VII–VIII вв. Кость; резьба. Инв. № ДВ-10358.
Государственный Эрмитаж

несчастий и зол жизни»⁵⁵. Сцены, представленные на браслетах, поясах и кольцах, заимствуются с паломнических евлогий, обнаруживая близкое сходство с ампулами Монцы. Иконография сцен христологического цикла зародилась в Святой Земле и была характерна для многочисленных предметов, вывозившихся паломниками. По наблюдению Э. Хайрединовой, почти на всех браслетах место всадника определено после сцены «Жены-мироносицы у Гроба Господня» или предшествует Вознесению⁵⁶. Согласимся с автором, что конный образ, побеждающий демона, сопоставляется с Христом и его победой над смертью.

В собрании Эрмитажа хранятся четыре медальона из кости, один из бронзы и два из свинца со всадником, поражающим копьем лежащую фигуру с женской головой и змеиным туловищем, композиционно и стилистически принадлежащие одному иконографическому типу. Это амулеты небольшого размера, с петелькой на верхнем крае и двумя или четырьмя ножками по бокам и внизу на образцах из кости. На поле медальона (ил. 6, инв. № ДВ-10357) выделяется лицо всадника, пе-

реданное анфас, с большими глазами и широким носом; правой, отведенной в сторону рукой с копьем он поражает лежащую фигуру с женской головой и змеиным туловищем. Все четыре подвески из кости, по-видимому, были изготовлены в одной мастерской, хотя отличаются качеством исполнения: стилизованная, несколько схематичная композиция с острыми линиями резьбы на образце (ил. 7, инв. № ДВ-10359) и мягкими, плавными переходами на трех других медальонах (инв. № ДВ-10357; ил. 8, инв. № 10358; ил. 9, инв. № ДВ-10361). Аналогичная композиция представлена на бронзовой пластине с грубо гравированным изображением всадника с обеих сторон, на одной – попирающего женскую фигуру (ил. 10, инв. № ДВ-10529). Напомним, что этот предмет, так же как и два амулета из кости, был приобретен в Луксоре. Несмотря на низкое качество изображения на бронзовой пластине, налицо иконографическая и стилистическая близость с изделиями из кости. Изготовленные из более дешевого материала, два свинцовых медальона показывают использование подобного типа предметов среди различных слоев населения (инв. № ДВ-10846, инв. № ДВ-10847). Медальоны с безымянным всадником являлись предметами серийного производства. Его образ был настолько известен, что в надписи не было нужды. Святой всадник относится к магическим заклинаниям, записанным или устным, а его изображение является ритуальным повторением этих заклинаний. По мнению Р. Котанского, использование общих апотропейных формул на папирусах и амулетах является доказательством того, что они относятся к тем же магическим практикам, сформированным позднеантичной средой⁵⁷. Различие между папирусами, пластинами и подвесными амулетами заключается в том, что защитные свойства первых обязаны начертанному на них апотропейному тексту и предшествующему магическому ритуалу. Филактерий же объединялся с визуальными изображениями, что характерно для культуры с более низким уровнем грамотности.

После включения Египта в Арабский халифат изображения всадников на тканях не исчезают. Почитая Христа как пророка, мусульмане восприняли апотропейный характер образа всадника, что подтверждается многочисленными текстильными образцами. Так, на одной из тканей с охотящимися амазонками есть арабская надпись, упоминающая имя Иисуса.

Таким образом, композиции, представленные на тканях и рельефах, первоначально



Ил. 9. Амулет с изображением всадника.
Египет. VII–VIII вв.
Кость; резьба. Инв. № ДВ-10361.
Государственный Эрмитаж



Ил. 10. Амулет с изображением всадника.
Египет. VII–IX вв.
Бронза; гравировка. Инв. № ДВ-10529.
Государственный Эрмитаж

развиваются в русле эллинистической традиции, сложившейся под влиянием памятников с изображением Александра, иногда относящихся к погребальной практике. В византийский период в Египте под влиянием метрополии появляется триумфальная императорская иконография. Амулетная же линия связана с сиро-палестинским регионом и гностико-солярной символикой. Точки соприкосновения этих линий появляются в конце VI века, на фресках Бауита, рельефах и отдельных тканых композициях с изображением императорского триумфа. Влияние сиро-палестинского региона на становление византийской иконографии, и особенно ее египетской провинции, широко известно. Речь идет как о ранней палестинской сцене с изображением царя Соломона, так и группе сиро-палестинских гравированных амулетов VI–VII веков. К VIII веку изображение всадника встречается все реже, что объясняется ослаблением роли Византии в Египте в связи с завоеванием страны арабами в 642 году. Реалии египетского сознания в этот период не воспринимали борьбу всадника со змеем в качестве императорского триумфа, а скорее наделяли это изображение функцией апотропея: оберега, исцеления, изгнания зла. На смену императорской иконографии, отражающей византийское влияние в Египте, что ярко проявляется на многочисленных образцах коптских тканей, приходит почитание святых всадников. Развитый культ мученичества, распространение гностических ересей способствовали широкому развитию этого образа. Самыми чтимыми в Египте стали святые – защитники от болезней и смерти: Архангел Михаил, Мина, Сисиний, Феодор, Георгий и Меркурий⁵⁸. После арабского завоевания эсхатологическое понимание образа всадника было утрачено, а его изображения, в основном, свелись к функции апотропея.

- ¹ Быстрикова М. Г. Коптские ткани-медальоны в роли защитных амулетов // Вестник древней истории. 1978. № 4. С. 64.
- ² Тураев Б. А. Абиссинские магические свитки // Сборник статей в честь графини П. С. Уваровой. М., 1916. С. 176.
- ³ Гусарова Е. В. Легенда о святом Сисинии и Верзилье в эфиопской традиции // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы. М., 2017. С. 141–191.
- ⁴ Brune K.-H. Der koptische Reiter. Jäger, König, Heiliger : ikonographische und stilistische Untersuchung zu den Reiterdarstellungen im spätantiken Ägypten und die Frage ihres «Volkskunstcharakters». Altenberge, 1999. S. 110.
- ⁵ Lewis S. The Iconography of the Coptic Horseman in Byzantine Egypt // JARCE. 1973. Vol. 10. P. 50.
- ⁶ Ibid. P. 50. Fig. 35.
- ⁷ La Gloire D'Alexandrie. Exposition Musée de l'Ephèbe 29 aout – 29 november. Le Cap D'Agde, 1998. P. 23. Cat. 13.
- ⁸ Александр Великий. Путь на Восток : каталог выставки. СПб., 2007. С. 197. № 185.
- ⁹ Rutschowskaya M.-H. Coptic fabrics. Paris, 1990. P. 143.
- ¹⁰ Galavaris G. Alexander the Great Conqueror and Captive of Death: His Various Images in Byzantine Art // RACAR. 1989. Vol. 16. N. 1. P. 18.
- ¹¹ Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil : Katalog zur Ausstellung. Wiesbaden, 1996. S. 262. Kat. 283.
- ¹² Clédat J. Le monastère et la nécropole de Baouît // MIFAO. Le Caire, 1916. T. 39. P. 80. Pl. LIII.
- ¹³ Beyond the Pharaohs: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th Centuries AD / F. D. Friedman. Providence (RI), 1989. P. 175. Cat. 104.
- ¹⁴ Vakaloudi A. D. ΔΕΙΣΙΔΑΙΜΟΝΙΑ and the Role of the Apotropaic Magic Amulets in the Early Byzantine Empire // Byzantion. Vol. 70. 2000. N. 1. P. 197.
- ¹⁵ Beyond the Pharaohs... Cat. 103.
- ¹⁶ Хайрединова Э. А. Медальоны с изображением святого всадника из могильника у с. Лучистое // МАИЭТ. Симферополь, 2014. Вып. XIX. С. 146–210.
- ¹⁷ Beyond the Pharaohs... P. 193. Cat. 104.
- ¹⁸ Byzantine Women and their World / ed. J. Kalavrezou. London, 2003. P. 294. Cat. 175.
- ¹⁹ Art and Holy Powers in the Early Christian House : Exh. Cat. Urbana ; Chicago, 1989. P. 165. Cat. 980.
- ²⁰ L'Art Copte en Égypte, 2000 ans de christianisme : cat. d'exp. / Institut du Monde Arabe. Paris, 2000. P. 122. Cat. 92.
- ²¹ Залесская В. Н. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков : каталог коллекции. СПб., 2006. С. 87. № 94.
- ²² Vikan G. Art, Medicine and Magic in Early Byzantium // DOP. 1984. Vol. 38. P. 79.
- ²³ Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. S. 84. Kat. 17.
- ²⁴ Ibid. S. 210. Kat. 214 a, b.
- ²⁵ Неверов О. Я. Изображения на геммах-печатах, металлических перстнях и амулетах // Кобылина М. М. Изображения восточных божеств в Сев. Причерноморье в первые века н. э. М., 1978. Приложение. С. 178–180.
- ²⁶ Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century / ed. by K. Weitzmann. New York, 1979. P. 318. Cat. 395.
- ²⁷ Залесская В. Н. Указ. соч. С. 101. № 138.
- ²⁸ Смагина Е. Б. Святой Сисиний в коптской традиции // Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы. М., 2017. С. 133–140.
- ²⁹ Barb A. A Magica Varia // Syria. 1972. T. 49. Fas. 3–4. S. 344–355.

- ³⁰ Pancaroglu O. The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia // Gesta. 2004. Vol. 43. N. 2. P. 152.
- ³¹ Schlumberger G. Amulettes Byzantins anciens destinées à combattre les maléfices et les maladies // Revue des Études grecques. 1892. T. 5. P. 73–93.
- ³² Bonner C. Studies in Magical Amulets chiefly Graeco-Egyptian / Humanistic Series. Vol. 49. Ann Arbor, 1950. P. 211.
- ³³ Spier J. Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1993. Vol. 56 (1993). P. 30. No. 33. Pl. 3 a.
- ³⁴ Vakaloudi A. D. ΔΕΙΣΙΔΑΙΜΟΝΙΑ and the Role of the Apotropaic Magic Amulets in the Early Byzantine Empire // Byzantion. 2000. Vol. 70. N. 1. P. 185.
- ³⁵ Spier J. Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition. P. 47.
- ³⁶ Strawbridge J. Early Christian Epigraphy. Evil and the Apotropaic Function of Romans 8.31 // Vigiliae Christianae. 2017. Vol. 71. N. 3. P. 316.
- ³⁷ Beyond the Pharaohs... P. 175. Cat. 104.
- ³⁸ Ернштедт П. В. Коптские тексты Государственного Эрмитажа. М. ; Л., 1959. С. 146–147. № 65.
- ³⁹ Там же. С. 148. № 66.
- ⁴⁰ Kotansky R. Greek Exorcistic Amulets // Ancient Magic & Ritual Power. Leiden, 1995. P. 243–277.
- ⁴¹ Toynbee J. M. Art in Roman Britain. London, 1962. P. 191. No. 137.
- ⁴² Bruhn J. Coins and Costume in Late Antiquity. Washington. 1993. P. 28. No. 18.
- ⁴³ Beyond the Pharaohs... P. 191. No. 101.
- ⁴⁴ Spier J. Late Antique and Early Christian Gems. Wiesbaden. 2007. P. 83. Nr. 472.
- ⁴⁵ L'Art Copte... P. 120. No. 91.
- ⁴⁶ Ернштедт П. В. Указ. соч. С. 151–157. № 70.
- ⁴⁷ Maguire H. Magic and Geometry in the Early Christian Floor Mosaics and Textiles // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1994. Bd. 44. S. 269–270; Gamble H. Y. Books and Readers in the Early Church. A History of the Early Christian Texts. New Haven, 1995. P. 237.
- ⁴⁸ Strawbridge J. Early Christian Epigraphy. Evil and the Apotropaic Function of Romans 8.31 // Vigiliae Christianae. 2017. Vol. 71. N. 3. P. 326.
- ⁴⁹ Foskolou V. The Magic of the Written Word: the Evidence of Inscriptions on Byzantine Magical Amulets // Δελτίον. 2014. XAE. 35. P. 31.
- ⁵⁰ Shandruck W. Christian Use of Magic in Late Antique Egypt // Journal of Early Christian Studies. 2012. Vol. 29. N. 1. P. 31.
- ⁵¹ Demirer U., Kraus T. Ein Bronze-Amulett aus Kibyra mit Reiterheiligem und griechischen Psalm 90 // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 2015. Bd. 195. S. 58.
- ⁵² Ibid. S. 60.
- ⁵³ L'Art Copte... P. 123. No. 98.
- ⁵⁴ Vikan G. Two Byzantine Amuletic Armbands and The Group to Which They Belong // Journal of the Walters Art Gallery. 1991/1992. Vol. 49/50. P. 35.
- ⁵⁵ [Электронный ресурс]. URL: <https://bible.by/lopuhin-bible/19/90/> (дата обращения: 30.10.2023).
- ⁵⁶ Хайрединова Э. Амулет с изображением святого всадника из Юго-западного Крыма // Античная древность и средние века. 2022. Т. 50. С. 112.
- ⁵⁷ Kotansky R. Greek Exorcistic Amulets. P. 274.
- ⁵⁸ Walter Ch. The Byzantine Warrior Saints. London, 2003. P. 271.

Редкий краснофигурный скифос из мастерской Мастера Йены в собрании Эрмитажа

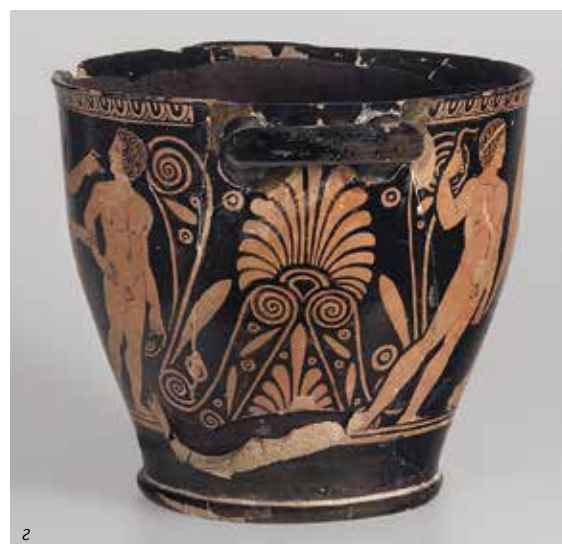
А. Е. Петракова

В собрании Государственного Эрмитажа хранится краснофигурный скифос с инв. № ГР-229 (Б.2646), ранее не публиковавшийся в статьях или каталогах, тем не менее представляющий собой весьма интересное и достойное публикации произведение искусства (ил. 1 а–в). Подобные скифосы, нарядно украшенные и без декора, использовались в античном мире в качестве чаш для питья вина, наряду с киликами и канфарами¹. Характерные цвет глины и росписи (выполненной так называемым «черным лаком»), особенности формы и декора выдают в нем изделие аттических вазописцев.

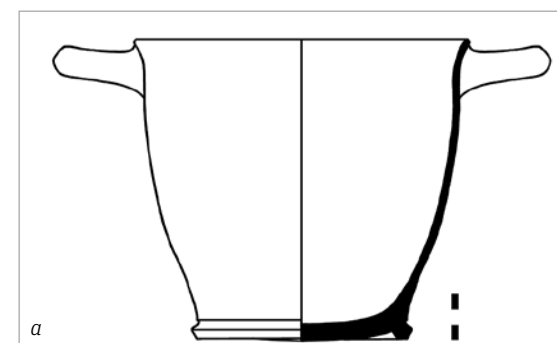
От других разновидностей чаш для питья скифос отличается глубоким вместилищем, по форме напоминающим ориентированный вершиной вниз усеченный конус. Как и многие другие формы античных керамических сосудов, скифосы подразделяют на разнообразные типы в зависимости от особенностей трактовки тех или иных элементов формы. Скифосы бывают без ручек, с одной, двумя или даже тремя ручками, с ушками, типа «глаукс» (одна ручка прикреплена вертикально, а другая горизонтально)², с ручками в виде «гераклова узла» и проч.³ Тип сосуда и особенности трактовки элементов его формы позволяют вынести суждение о времени его создания. Форма нашего скифоса восходит к аттическим образцам 470–450-х годов до н. э.⁴, аналогичную форму также практиковали гончары Южной Италии и Сицилии середины – второй половины V века до н. э.⁵ Она встречается как в чернолаковом, так и в краснофигурном варианте⁶, именно такие особенности трактовки вместилища, кольцевидного поддона и ручек, как у нашего скифоса (ил. 2 а), характерны для аттических изделий конца V – начала IV века до н. э.

В верхней части вместилище нашего скифоса украшено пояском с орнаментом в виде ов (от лат. «яйцо», в данном случае выглядят как усеченные сверху овалы), между которыми нарисованы точки. Поясок прерывается в тех местах, где к туловищу скифоса крепятся две горизонтальные ручки (ил. 1 в, г). Под орнаментальным пояском на обеих сторонах размещена композиция из трех фигур: в центре стоит одетая в длинный подпоясанный хитон Ника, она обращена вправо, по сторонам от нее видим двух обнаженных юношей. Тела юношей представлены в три четверти, головы – в профиль; стоят они, слегка выдвинув вперед одну ногу.

На обеих сторонах скифоса (ил. 1 а, б) Ника представлена в полный профиль, чуть согнутая правая рука вытянута на уровне плеча вперед и вверх, к лицу стоящего справа от нее юноши, чуть согнутые указательный палец и мизинец направлены вперед, остальные пальцы прижаты к ладони. Левая рука согнута в локте и выдвинута вперед на уровне талии, на стороне А кисть ориентирована ладонью вниз, пальцы чуть согнуты (ил. 1 а), на стороне Б пальцы левой кисти расположены так же, как и у правой (ил. 1 б). Крылья отведены за спину (на стороне Б они занимают чуть меньше места из-за другой позы левого юноши, кроме того, его локоть частично перекрывает низ левого крыла Ники), на богине длинный хитон, скрывающий тело, за исключением ступней, рук и шеи. Хитон подпоясан таким образом, что над пояском образуется легкий напуск, край же ткани ложится прихотливыми ступенчатыми складками поверх бедер. Вся поверхность хитона покрыта многочисленными параллельно расположенными складками: прямыми (поверх левой ноги и между ног,



Ил. 1. Краснофигурный скифос, инв. № ГР-229:
а – сторона А, б – сторона Б, в – ручка А/Б, з – ручка Б/А



Ил. 2. Скифос, инв. № ГР-229:
а – рисунок профиля, автор А. Г. Букина;
б – фотография со стороны донца



Ил. 3. Прорисовка предварительного рисунка
на сторонах А и Б скифоса инв. № ГР-229,
автор А. Г. Букина

поверх правого бедра) и изгибающимися (поверх правой ноги и поверх тела выше пояса). В верхней части крыльев повторяется узор из двух точек, далее следует один ряд точек, под которым – два ряда перьев, прорисованных по контуру; в основной части крыльев перья переданы условно, при помощи ряда параллельно расположенных длинных линий.

Позы юношей на сторонах А и Б отличаются больше, чем позы Ник. На стороне А у левого юноши правая рука согнута в локте и поднята вверх, в руке стригиль – скребок, при помощи которого атлеты чистят тело после спортивных упражнений на песке⁷; прямая левая рука расслабленно опущена вниз. У правого юноши правая рука чуть согнута в локте, кисть помещена на правое бедро, стригиль он держит в согнутой в локте левой руке. Получается, в позах этих юношей присутствует незначительный элемент зеркальности. На стороне Б зеркальность выражена гораздо ярче: тела у обоих юношей развернуты в три четверти в сторону от Ники, головы же представлены в профиль, они

оба будто оборачиваются назад, глядя на богиню. Оба юноши положили кисть одной руки на бедро (левый – левую, правый – правую), а вторая рука опущена вниз вдоль тела. В отличие от стороны А, никаких атрибутов или предметов в руках у них нет.

На обеих сторонах у всех персонажей тщательно и подробно прорисованы черты лица, мускулы и внутренние контуры тел, контуры пальцев на руках и ногах, у Ник – перья в крыльях и складки на одеждах, а также контур уха (у юношей уши не нарисованы). Все это выполнено достаточно тонкими, слегка рельефными линиями черного лака⁸. Пояса у Ник, а также двойные вертикальные линии на их хитонах, идущие вдоль правой стороны тел от плеча, по бедру и до щиколотки, выполнены более широкими черными полосками. Кудрявые волосы у всех персонажей (длинные, собранные в хвостик на затылке у Ники, короткие у юношей) нарисованы толстыми волнистыми линиями разбавленного лака коричневого цвета, эти

линии расположены на значительном расстоянии друг от друга. Поверх волос у всех юношей (кроме правого на стороне Б) при помощи широкой полосы белой краской нарисованы головные повязки. На обеих сторонах при помощи ряда белых точек (пять видны на стороне А, шесть на стороне Б) передано ожерелье на шеях у Ник; на стороне Б также сохранилась аналогичная точка – сережка (на стороне А в этом месте утрата), а на стороне Б две таких точки нарисованы на верхней части крыла.

Под ручками и по сторонам от них скифос украшен сложными композициями из пальметт, спиралевидных завитков и листиков (ил. 1 в, г). Крупные спиралевидные завитки заходят в поле росписи с фигурами настолько, что руки и ноги юношей перекрывают их. Под фигурами и орнаментами вместилище скифоса опоясывают две полосы в цвете глины, низ вместилища и кольцевидный поддон – черные. Донце снаружи оставлено в цвете глины, в центре расположена большая черная точка, вокруг нее проведены две пары концентрических кругов: меньшие – широкой и узкой линией, бóльшие – узкой и широкой (ил. 2 б).

На скифосе хорошо виден предварительный рисунок⁹, он лучше заметен в тех местах, где впоследствии исполнены фигуры (ил. 3 а, б), но также он прослеживается и в орнаментальных элементах под ручками. В исследованиях аттической расписной керамики последних десятилетий его изучению уделяют все большее внимание, поскольку он является не менее характерным атрибуционным признаком, чем готовая роспись¹⁰.

К настоящему моменту выяснить точное время и источник поступления скифоса в собрание музея не удалось. Наиболее ранним полным каталогом античных глиняных ваз в собрании Эрмитажа является опубликованный в 1869 году двухтомник *Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Eremitage*¹¹ за авторством первого хранителя греческих и римских древностей в I Отделении Эрмитажа Лудольфа Стефани. В каталоге вазы описаны по новейшим для того времени стандартам¹²; помимо номеров указано также расположение в залах музея, в которых экспозиция хорошо соответствовала идеологии эпохи¹³. В каталог вошли вазы, поступившие из коллекций Дж.-А. Пиццати¹⁴, Дж.-П. Кампана¹⁵ и А. Г. Лаваль¹⁶, несколько сосудов, ставших дипломатическим подарком, а также вазы из раскопок на юге России, поступившие, соответственно, до 1869 года¹⁷. Каталог Л. Стефани, действительно, является полным каталогом

эрмитажного вазового собрания до означенной даты. В нем описаны и сосуды без росписей, и фрагменты. Интересующего нас скифоса в этом каталоге нет.

Наиболее ранние документы, в которых скифос обнаруживается, относятся к 1910-м годам. В первом томе рукописной «Описи ваз Отдела античного мира, №№ Б.1-4509», хранящейся в Отделе античного мира Государственного Эрмитажа, скифос числится в разделе «Список античным вазам, поступившим после 1869 г.»¹⁸. Запись выглядит следующим образом: «К/ф. аттич. скифос II п[оловина] V в. [на это место приходится круглое отверстие, пробитое в странице для соединения листов, поэтому хорошо читается только первая часть датировки] Ника перед двумя нагими юношами»¹⁹, также указан размер «19,5» (соответствует высоте нашего скифоса в сантиметрах) и номера «2646, 229» (соответствуют нынешним номерам с литерами «Б» и «ГР»). Также в описи можно наблюдать перемены топографии: первоначально записано «Зал XV, 27», потом цифра «27» перечеркнута и заменена на «47»; в графе, где положено писать время и источник поступления, значится: «Неизв. происх». Указанная опись содержит ссылки на топографию залов, которые в эти годы менялись²⁰ под руководством Оскара Фердинандовича Вальдгауэра²¹, поскольку, по его мнению, старая экспозиция, которой соответствовал каталог Л. Стефани, идеологически устарела²².

В первый путеводитель по «залам расписных ваз... Императорского Эрмитажа», опубликованный О. Ф. Вальдгауэром в 1906 году²³, наш скифос не попал. По мнению Вальдгауэра «старый каталог греческих ваз... составленный академиком Л. Стефани... имевший для своего времени высокое научное значение, для нашего времени совершенно устарел и потому более непригоден»²⁴. Задачей путеводителя 1906 года, по заявлению автора, было создание «краткой истории греческой вазовой живописи по имеющимся в Эрмитаже образцам различных эпох», мыслился он «путеводителем... не для специалистов», ведь для последних О. Ф. Вальдгауэр выражал надежду «в скором времени... представить составляемый нами новый полный каталог собрания»²⁵.

Полного каталога в итоге не получилось, но в 1914 году О. Ф. Вальдгауэр опубликовал второе, исправленное и дополненное издание своего путеводителя-каталога²⁶. В нем у ваз появились номера (в издании 1906 года их не было, а узнать

конкретные экспонаты можно лишь по описаниям), которые соответствуют золотым номерам на черных овальных наклейках, до сих пор сохранившихся на ряде ваз в собрании Эрмитажа. Однако, поскольку «до окончания работ по организации коллекции „Краткое Описание“ должно иметь характер путеводителя... оно идет не по номерам, а по месту нахождения ваз т. е. по залам»²⁷. В разделе «зал XV» в «в[итрине]. 47. Аттические вазы середины и второй половины V в. до Р. Х.» среди прочего на «полке 3» числится «№ 837. Скифос. а. и б. Ника и юноша»²⁸. Номер «837» золотом на черной овальной наклейке сохранился на вазе: его можно видеть на стороне А под ногами у Ники (ил. 1 а). Запись о скифосе сделана мелким шрифтом, а, как говорит О. Вальдгауэр, в предисловии «мелким шрифтом напечатано описание менее важных памятников». Заметим, что именно в зале XV, витрине 47 числится этот скифос и в «Описи ваз». Стало быть, мы можем утверждать, что к 1914 году он уже находился в экспозиции, получается, в Эрмитаж он попал не ранее 1869 года и не позднее начала 1910-х. В это время ваз в музей попадало много, но источники были очень разными: небольшие частные коллекции древностей, вроде тех, что попали от С. Верковича²⁹, собрания именно античной расписной керамики вроде 24 ваз от вдовы А. А. Абазы³⁰, материалы из раскопок на юге России, регулярно поступавшие через Императорскую археологическую комиссию, единичные поступления (покупки или подарки). В отсутствие записей о времени и источнике поступлений нашего скифоса в музейных документах вопрос этот требует дальнейших исследований. На описной карточке на экспонат, хранящейся в ОАМ, помимо прочего написано, что в Книге поступлений ваза имеет номер 5806. Между тем, во «Входящей Книге Отделения Греко-Римских Древностей (I-го Отделения) Императорского Эрмитажа, том I, 1883–1893 гг., инв. № 1–8110» номера с 4768 по 7895 числятся как предметы «коллекции греческих и римских древностей, происходящих с юга России, из Константинополя, Греции и Италии», «приобретенной у Юлиуса Лемме из Одессы за 35 000 рублей»³¹. Речь идет о 3128 предметах, среди которых «51 терракотовая ваза». Это же число ваз фигурирует в деле о покупке коллекции Лемме, хранящемся в Архиве Государственного Эрмитажа³². Из дела нам известно, что «купец 1-й гильдии Юлиус Христианович Лемме»³³ согласился привезти всю свою коллекцию в Санкт-Петербург³⁴, что 15 марта

1893 года «Их Величество изволил осмотреть в Эрмитаже Коллекцию Керченских Древностей Лемме»³⁵, после чего было принято решение о покупке. К сожалению, во всех документах речь идет об общем количестве предметов из того или иного материала; подробного же списка с хоть каким-то минимальным описанием каждого найти к настоящему моменту не удалось. Соответственно, ни подтвердить, ни опровергнуть запись на Описной карточке и в Книге поступлений мы не можем. Также мы не знаем, кто ее сделал. А между тем на протяжении двухсот с лишним лет ведения документации в Отделении греко-римских древностей случались разные недоразумения, которые в дальнейшем приводили к ошибкам³⁶. Возможно, в будущем получится найти документы, которые позволят внести ясность в вопрос о провенансе нашего скифоса.

Занимая в Отделении греко-римских древностей Эрмитажа разные посты, О. Ф. Вальдгауэр много сделал для того, чтобы памятники из этого собрания стали известны. В 1910-е годы он состоял в переписке (о чем свидетельствуют имеющиеся в АГЭ письма) с британским исследователем Джоном Дэвидсоном Бизли (John Beazley, 1885–1970), который впоследствии стал основоположником методологии атрибуции и системы классификации вазописцев³⁷, создававших черно- и краснофигурные вазы в аттических керамических мастерских. Как раз в это время Дж. Бизли «занимался разработкой своего собственного метода изучения расписной керамики... Суть методики заключалась в скрупулезном изучении штрихов и композиций в росписях на вазах с тем, чтобы собрать группы таких сосудов, которые, судя по черку, могли быть расписаны одним художником... Для того, чтобы собрать материал для своих исследований, Бизли стремился посетить как можно больше европейских и американских вазовых коллекций, в том числе – уже знаменитую [к тому времени] коллекцию Эрмитажа»³⁸. Во время своих путешествий он делал заметки и зарисовки в записных книжках³⁹, которые сейчас хранятся в Оксфорде, где Бизли был профессором классической археологии и искусства. Среди них есть четыре книжки, в которых он вел записи во время своей поездки в Россию в 1914 году⁴⁰. Дж. Бизли, несомненно, видел наш скифос: либо держал его в руках непосредственно во время пребывания в музее, либо работал по фотографии, которую ему выслали чуть позже. В собрании Эрмитажа хранятся негативы (инв. № АНвс-2815, 2816),



Ил. 4. Негативы, инв. № АНвс-2815 и АНвс-2816, на которых запечатлен скифос инв. № ГР-229 в феврале 1932 г. Фотограф И. К. Ухов
Государственный Эрмитаж



на которых наш скифос запечатлен в том же виде, в каком он пребывает сейчас (ил. 4). Фотосъемка выполнена Иваном Кузьмичем Уховым, работавшим в музее с 1907 по 1933 год. На конверте, в котором хранятся негативы, написано, что съемка производилась в феврале 1932 года⁴¹.

Итогом многолетней работы Дж. Бизли стали несколько трудов⁴², в которых он определил авторство значительного количества произведений аттической расписной керамики. Эти труды являются основополагающими для всех исследователей, занимающихся атрибуцией черно- и краснофигурных аттических ваз, к ним были изданы также тома с добавлениями⁴³; по сути, нынешние ученые продолжают развивать и совершенствовать систему, сформированную Бизли.

Во втором издании книги про краснофигурных аттических вазописцев, опубликованном в 1960-е годы, Дж. Бизли вынес суждение об атрибуции нашего скифоса (упомянув его в разговоре о другой вазе): он связал его с работами мастерской так называемого Мастера Йены (The Jena Painter), а именно, с теми вазами, которые выполнены «в манере» этого вазописца, назвав наш скифос близким к тому, что хранится в Национальном археологическом музее в Афинах с инв. № 1341 (СС 1355)⁴⁴ (ил. 5), и предположив, что он, возможно, «выполнен той же рукой»⁴⁵. Это атрибуционное суждение требует некоторых прояснений в связи с историей изучения работ мастерской Мастера Йены и изменений, происходивших в умах ученых по поводу того, кто из работников этой мастерской какие из имеющихся росписей мог выполнить.

В 1853 году при строительстве новых домов в Афинах на улице Гермеса (Οδός Ερμού, в древности – часть Керамика, квартала афинских гончаров) были раскопаны остатки керамической мастерской, в которой нашли значительное количество фрагментов краснофигурной аттической керамики со стилистически близкими росписями⁴⁶. «Они были в основном приобретены [Х. В.] Тиришем, [Л.] Преллером и [К. В.] Гёттлингом»⁴⁷.

Профессор Карл Вильгельм Гёттлинг (Karl Wilhelm Götting, 1793–1869) купил фрагменты для собрания Археологического музея, незадолго до того (в 1845 году) созданного при Йенском университете⁴⁸. «У меня были некоторые проблемы с таможней, – писал он в одном из своих писем, – я приобрел за 5 талеров фрагменты ваз из [раскопок] одного из домов в Афинах, поскольку среди них были такие, рисунки на которых показались мне хорошо выполненными, и поскольку мне было интересно приобрести что-то из настоящих аттических горшков – да простит мне Бог эту глупость!.. и эти вещи представляют ценность для нашего маленького музея»⁴⁹. Хотя, судя по каталогу 1854 года⁵⁰, в собрании музея были древнеегипетские и античные скульптуры и рельефы (кат. № 1–182), достаточно большое количество целых греческих и южноиталийских ваз (кат. № 183–245), коллекция терракотовых рельефов и прочие интересные вещи, расписные вазы в коллекции Йенского музея имели происхождение преимущественно из раскопок на территории Апеннинского полуострова⁵¹, куда их возили древнегреческие мореплаватели на продажу из Коринфа и Афин. Приобретенные же в 1853 году фрагменты были



Ил. 5. Скифос, инв. № 1341, из собрания Национального археологического музея в Афинах. Фотографии. Воспроизводится по: Worshipping Women, Ritual and Reality in Classical Athens: exhibition catalogue. Athens; New York, 2008. Cat. 58



из Афин, из раскопок керамической мастерской, что является особой ценностью для исследователей: не вторично использованные представителями других народов изделия аттических гончаров и вазописцев, а предметы, найденные именно в месте их производства (и возможность, таким образом, говорить уверенно о продукции мастерской, изучать незавершенные и бракованные изделия, т. е. в полной мере проследить также и процесс работы).

В публикации 1857 года Отто Ян (Otto Jahn, 1813–1869), авторитетный специалист по античному искусству и автор ряда трудов о древнегреческой вазовой живописи⁵², включая каталог собрания античных ваз в Мюнхене⁵³, не только подробно описал и воспроизвел несколько фрагментов из раскопанной в Афинах в 1853 году керамической мастерской, но и отметил, что «по стилю рисунка эти фрагменты... мало похожи на те, что находят в этрусских некрополях... больше всего они напоминают те, что найдены в Адрии... и Пантикапее»⁵⁴. Он отметил, что эти росписи, живые, изящные, со множеством деталей, выглядят как связующее звено между аттической краснофигурной вазописью и работами мастеров Апулии и Лукании, с их любовью к изображению прихотливых складок, украшений, свободному рисунку⁵⁵.

Несмотря на очевидный интерес и высокую оценку фрагментов К. В. Гёттлингом, обстоятельства сложились так, что новые приобретения не были подробно описаны или внесены в инвентари музея Йенского университета. В том разделе каталога 1854 года, где охарактеризована коллекция глиняных ваз, сказано: «в Афинах, во внутреннем

Керамике, найдены № 379, 380, а также множество фрагментов, хранящихся в выдвижных ящиках под статуями с Эгины»⁵⁶. Фрагменты благополучно лежали в ящиках до того момента, когда своим присутствием музей Йенского университета почтил упоминавшийся выше основоположник систематизации аттических расписных ваз Джон Бизли. Уже в публикации 1928 года ученый высказал мнение о том, что «множество фрагментов в Йене, хороших и плохих, ранних и поздних, но однородных, похоже, найденных в [керамической] мастерской, являются работой одного человека или же мастера и его подчиненных»⁵⁷.

В публикациях 1930⁵⁸ и 1931⁵⁹ годов Вальтер Халанд (Walter Hahland, 1901–1966), защитивший в 1928 году диссертацию об аттической вазовой живописи около 400 года до н. э. и специализировавшийся на этом вопросе, в частности – на творчестве одного из выдающихся аттических вазописцев конца V века до н. э., известного под именем Мастера Мидия (The Meidias Painter)⁶⁰, использовал термин «Мастер Йенских чаш» (der Maler der Jenaer Schalen) и дал достаточно подробное описание стилистических особенностей росписей этого вазописца. «В отличие от других мастеров, следовавших за Мастером Диноса (The Dinos Painter)⁶¹», этот вазописец «смог избежать излишеств и дерзостей [Übersteigerungen und Kühnheiten] в технике исполнения и в облике фигур», он является «одним из наиболее строгих хранителей стиля рисования в вазописи рубежа [V и IV] веков. Его линии плавны, одновременно и спокойны, и энергичны... они полны внутренней напряженности, наполняющей росписи жизнью,

которую не способны вдохнуть в свои росписи другие мастера... Постоянство... в рисунках... [этого мастера] нельзя переоценить, ведь они были созданы в эпоху, когда ни один другой художник-вазописец не шел четким и последовательным путем»⁶². Вероятно, «не случайно за Йенскими чашами следует серия более поздних росписей... в которых можно наблюдать постепенное пробуждение Керченского стиля»⁶³. Легко «определить круг влияния стиля Йенских чаш» и проследить это влияние вплоть до последней четверти IV века. «Здесь же мы ограничимся указанием на одну вазу, на которой стиль Мастера Йенских чаш неразделимо связан с ранним Керченским стилем. Средняя фигура на раннекерченском скифосе в Нью-Йорке с инв. 06.1021.181⁶⁴ выглядит как сестра сидящей женщины с чаши с Эротом (Taf. 22c)⁶⁵».

Углубленно занимавшийся поздними аттическими краснофигурными вазами IV века до н. э. (но не интересовавшийся Мастером Йены специально) ученый Карл Шефолд (Karl Schefold, 1905–1999) тоже отметил влияние Мастера Йены на вазописцев так называемого «Керченского стиля» и близкое отношение к одному из вазописцев первой четверти IV века до н. э. – Мастеру Геракла (The Herakles Painter)⁶⁶. Все эти утверждения справедливы, как и то, что уже у В. Халанда имя Мастера Йены звучит рядом с именем упоминавшегося выше Мастера Мидия. К настоящему моменту помимо ваз, которые определяют как расписанные самим Мастером Мидия, существует также обширный корпус памятников, расписанных его «последователями», «в манере» и проч.⁶⁷ Эти изделия датируют последней четвертью V – самым началом IV века до н. э. Наличие сходства в исполнении элементов фигур, складок одежд, частей орнаментов на вазах, связанных с Мастером Мидия, и на вазах, атрибутируемых мастерской Мастера Йены, отмечено в ряде случаев и Дж. Бизли⁶⁸, а в более поздних публикациях иногда даже возникает дискуссия по поводу атрибуции конкретных vaz Мастеру Йены или последователю Мастера Мидия⁶⁹. Наличие сходных элементов в росписях неудивительно с учетом того, что речь идет о мастерских афинского Керамика. Мы можем говорить не только о наличии некоторой преемственности вазописцев мастерской Мастера Йены по отношению к более раннему поколению мастеров, вроде круга Мастера Мидия, но и об их, в свою очередь, влиянии на мастеров следующего поколения, вроде тех же вазописцев IV века до н. э.

Вернемся к разговору о Мастере Йены. После О. Яна, К. Гёттлинга, В. Халанда и К. Шефолда серьезно вазописцем занимался Дж. Бизли. В своих основополагающих трудах об аттических краснофигурных вазописцах ученый вернулся к работе с йенскими фрагментами, о которых кратко высказался в 1928 году. В книге 1942 года⁷⁰ он поместил их под заголовком «Мастер Йены», отказавшись и от предложенного Вальтером Халандом имени «Мастер Йенских чаш», поскольку речь шла не только о чашах, но и о других вазовых формах: скифосах, гидриях, пеликах. В общей характеристике индивидуальной манеры этого вазописца он отметил, что «качество росписей варьируется от изящнейших до убогих [the quality varied from fine to wretched]», но предположил, что «даже худшие из них [являются] работой той же руки, что [выполнила] и наилучшие»⁷¹.

Во втором издании книги о краснофигурных аттических вазописцах, которое публиковалось в 1960-е годы, Бизли решил ввести понятие «Мастерская Мастера Йены» (The Jena Workshop), разделив имеющийся материал на несколько групп⁷²: 1) работы самого Мастера Йены – «легкие и красивые [light and pretty] рисунки, выполненные тонкими линиями, главными образом, но не исключительно, внутри чаш»; 2) росписи на внешней стороне этих чаш, иногда выполненные в том же стиле, что и росписи внутри, но «гораздо чаще выполненные в грубом, торопливом [rough, hasty] стиле, толстыми линиями... хотя очень может быть, что рука, тем не менее, та же – Мастера Йены»; Бизли назвал такие росписи «стилем Б» (style B), в пример привел пелику в Эксетере⁷³ – ее обратную сторону со стандартными «фигурами в плащах» (также речь идет о росписях в медальонах внутри киликов на высокой и низкой ножке); 3) «стиль С» (style C), «близко связанный со стилем Б: грубый стиль, характерной чертой которого является использование толстых змеевидных [thick snake-like] коричневых полосок [streaks] для обозначения краев гиматиев» (в основном на чашах на низкой ножке, «некоторые из них исключительно небрежны [extremely careless]»; 4) чаша в Вюрцбурге инв. 492⁷⁴ и чаша с изображением Паралоса в Энсеруне⁷⁵ (nos. 18–19), по мнению Дж. Бизли, изображение внутри выполнено самим Мастером Йены, а «грубые» фигуры на наружной стороне «несколько отличаются от трех стилей уже описанных, хотя невозможно быть уверенным в том, что рука не та же самая»⁷⁶, «того же стиля [несколько] фрагментов в Йене (nos. 56–58)»; 5) росписи

на внешней стороне двух чаш на низкой ножке (nos. 48–49) «в другом стиле, который не связан с Мастером Йены», но изображение внутри выполнено Мастером Йены. Как видно, критерии разделения внутри мастерской на индивидуальные манеры самого вазописца и его соратников весьма смутны, сам ученый сомневается в том, что, например, более грубый с толстыми линиями «стиль Б» – это не сам Мастер Йены.

Также ряд расписных vaz Бизли выделил в раздел «Манера Мастера Йены» (Manner of the Jena Painter) с подразделением на группы: 1) Мастер Диомеда (The Diomed Painter), их он охарактеризовал как «недурная работа» (pretty work), близкая Мастеру Йены⁷⁷; к этой же группе причислены вазы «похожие на них» (akin to them), «близкие» (near) Мастеру Йены; 2) группа просто под общим заголовком «Манера Мастера Йены», в которую попал ряд памятников без комментариев, две чаши, «имеющие отношение» (related to) к Мастеру Йены⁷⁸, «хотя растительный орнамент не тот, что практиковала мастерская Мастера Йены, а [тот, что характерен для] вазописцев, находящихся в сфере влияния мастерской Мастера Мидия (sub-Meidian), а также несколько изделий, аттестованных как «грубоватая имитация» (heavy-handed imitation) работ Мастера Йены и «похожие на них» две чаши на низкой ножке, про которые «я не могу сказать, что изображение внутри выполнено Мастером Йены»⁷⁹.

Несмотря на сомнения по поводу количества сотрудников, речь тем не менее идет о мастерской, выделяемых в ее пределах ярких индивидуальностях и некоем общем стиле, в котором работали ученики (по-видимому, стиль росписей в целом удовлетворял покупателей, подобно тому, как в более позднее время заказчики вполне довольствовались работами мастерских европейских живописцев, вроде Рубенса или Кранахов, по стилю соответствовавших стилю мастера).

В издании 1971 года Дж. Бизли дополнил список vaz мастерской Мастера Йены, атрибутировал еще одну вазу Мастеру Диомеда, при этом высказав мысль о том, что все-таки «он может быть тем же самым вазописцем, что и Мастер Йены», а также атрибутировал несколько vaz «близко Мастеру Диомеда и Мастеру Йены» (near the Diomed Painter and the Jena Painter)⁸⁰.

Помимо Бизли в 1940-е годы ряд vaz Мастера Йены был исследован А. Д. Юр (A. D. Ure, 1893–1976), которая, правда, занималась изучением штампованного декора на поздних аттических

краснофигурных киликах: в ее публикациях речь шла об изделиях конца V и начала IV века до н. э., атрибутированных разным вазописцам⁸¹. Она отметила, что на ряде йенских чаш имеется штампованный декор и он сходен, «живопись снаружи во всех случаях поспешная и небрежная [hasty and negligent]. Бизли, тем не менее, расценивает эти чаши в качестве некачественной работы [poor work] самого Мастера Йены»⁸².

В 1994 году Верена Пауль-Цинзерлинг (Verena Paul-Zinserling, p. 1942), ранее работавшая хранителем в Археологическом музее Йенского университета, опубликовала монографию о Мастере Йены⁸³. Однако исследовательницу интересовали вопросы иконографии росписей, атрибутированных его мастерской (и близкой к ней мастерской так называемого Мастера Q (The Q Painter)⁸⁴), а не вопросы атрибуции. Об этом она прямо написала в конце своей книги: «При последующем исследовании необходимо было бы также обратить внимание на развитие и изменение форм... критически подойти к тому корпусу памятников с фигуративными росписями и орнаментами, который прирос со времен Бизли, более четко определить... стилистические особенности, характерные для работ этой мастерской»⁸⁵.

Прошедшая в 1996 году в Йене выставка⁸⁶, к которой был издан каталог⁸⁷, способствовала привлечению внимания исследователей к проблеме: подробно особенностями атрибуции расписных и чернолаковых изделий из мастерской Мастера Йены занялась Клеопатра Катариу (Κλεοπάτρα Καθάρου, p. 1970). Она является наиболее авторитетным на сегодняшний день специалистом по Мастеру Йены, а также одним из ведущих знатоков аттической вазописи конца V – первой четверти IV века до н. э., в частности автором монографии о мастерской современника Мастера Йены – Мастера Мелеагра (The Meleager Painter)⁸⁸.

К. Катариу как раз занялась тем, к чему призывала В. Пауль-Цинзерлинг: вернувшись к истокам изучения Мастера Йены, она обратила внимание на многие вопросы, которым ранее исследователи внимания не уделяли. Пребывая в Йене в 2010 году и «открывая ящик за ящиком», она обнаружила ряд чернолаковых фрагментов, которые одинаковы по форме, штампованным орнаментам и росписям на донце с теми, что имеют краснофигурный декор и происходят из раскопок мастерской Мастера Йены⁸⁹. Обратив внимание на разные формы, представленные в работах мастерской (килик на высокой⁹⁰ и низкой ножке⁹¹,



Ил. 6. а – фрагментированная чаша в Утрехте. Воспроизводится по: Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler und sein Kreis. Mainz am Rhein, 1994. Taf. 23.1-2; б – чаша, некогда выставленная на торги в Италии, нынешнее местонахождение неизвестно. Воспроизводится по: Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler... 1994. Taf. 67.2

килик типа «Асросир»⁹², скифос, пиксида, лекана, арибаллический лекиф, пелика, гидрия), а также на нюансы трактовки деталей форм в краснофигурных и чернолаковых изделиях, она приступила к разработке классификации гончаров⁹³. Также она предложила уточненный список ваз с атрибутами разным членам мастерской⁹⁴, во многих случаях согласившись с Дж. Бизли, в некоторых – поспорив с ним не относительно принадлежности к мастерской, но относительно выделения индивидуальной руки мастера в мастерской Мастера Йены. В частности, тот скифос в Афинах, который Дж. Бизли определил как выполненный «в манере Мастера Йены» и сопоставил с эрмитажным, К. Катариу предложила атрибутировать Мастеру Диомеда (раннего периода)⁹⁵, тому самому, по поводу которого сам Дж. Бизли сомневался, следует ли выделять отдельного мастера или считать выполненные им росписи росписями самого Мастера

Йены («may be the same as the Jena Painter»)⁹⁶, столь хороши они по качеству.

Описанная ситуация показывает, что разработка мастерской Мастера Йены продолжается, однозначно исчерпывающего научного труда о ней не существует (хоть он и планируется К. Катариу, о чем шла речь в личной беседе с автором настоящей публикации). Кроме того, ряд целых ваз и фрагментов, происходящих из того самого Пантикапея, вазы из которого в качестве аналогий к йенским фрагментам упоминал еще О. Ян, не опубликован и не доступен широкой научной общественности. Тот же эрмитажный скифос из всех исследователей, судя по всему, видел только Дж. Бизли, не говоря уже о многочисленных фрагментах из раскопок на территории Керченского полуострова, которые также следует связать с работами этой мастерской. Вместе с тем, эрмитажный скифос весьма важен для дополнения представлений о работе мастерской Мастера Йены, поскольку он является своеобразным «связующим звеном», позволяющим атрибутировать несколько ранее не атрибутированных ваз и задаться вопросом о связи с этой мастерской одного второстепенного вазописца, выделенного Бизли, но не ассоциированного им с этой мастерской.

Помимо названного Дж. Бизли в качестве аналогии к нашей вазе скифоса в Афинах (ил. 5 а, б), атрибутированного им самим «в манере Мастера Йены», а К. Катариу Мастеру Диомеда, мы также можем отметить сходное исполнение ряда деталей в росписях других ваз, ассоциированных с мастерской Мастера Йены. Юношу с похожей фигурой и трактовкой мускулатуры можно видеть на чаше в Утрехте (ил. 6 а), атрибутированной Дж. Бизли самому Мастеру Йены⁹⁷, в чем с ним согласилась К. Катариу, уточнив, что это работа переходная от ранней фазы творчества вазописца к зрелой⁹⁸. Поза, жест, трактовка одежды у Ник на эрмитажном скифосе сходны с аналогичными особенностями в изображении женских персонажей на чаше (ил. 6 б), атрибутированной Мастеру Диомеда Дж. Бизли⁹⁹ и Мастеру Йены раннего периода К. Катариу¹⁰⁰. Орнаменты, трактовка элементов мужских и женских фигур, драпировок, крыльев сходны на эрмитажном скифосе и на гидрии в Берлине, атрибутированной Мастеру Йены Дж. Бизли¹⁰¹ и К. Катариу (отнесено ею к числу наиболее ранних работ вазописца)¹⁰². Трактовку мужского тела, лица, волос на нашем скифосе, а также орнаменты со спиралевидными завитками и листиками можно сравнить с теми, что имеются на фрагменте



Ил. 7. Сравнение трактовки деталей в прорисовке мужского торса на трех вазах: а – юноши на скифосе в Эрмитаже (инв. № ГР-229, Государственный Эрмитаж); б – сатиры на пелике из Манти (инв. FB-27778-12, Национальный музей истории Молдовы); в – юноши на пелике из Керчи (инв. № П.1833.1, Государственный Эрмитаж)

в Бонне, атрибутированном Бизли Мастеру Йены¹⁰³. Похожие орнаменты, трактовка мужских тел, поза и одежда со складками у женских персонажей также имеются на фрагментированной чаше в Энсеруне, которая была сопоставлена автором каталога 1927 года с работами Мастера Мидия¹⁰⁴, а Дж. Бизли была атрибутирована Мастеру Йены¹⁰⁵, с чем согласилась и К. Катариу, отнес вазу к работам раннего периода вазописца¹⁰⁶. Ряд аналогий может быть продолжен, но приведенные несколько примеров представляются вполне достаточными.

Кроме того, благодаря эрмитажному скифосу проясняется вопрос с атрибуцией двух прекрасно сохранившихся краснофигурных аттических пелик, происходящих из находок в погребениях: им посвящена отдельная статья¹⁰⁷, здесь же будут упомянуты лишь основные факторы, важные для атрибуции скифоса.

Первая пелика (ил. 7 б) была найдена в 1990 году во время проведения раскопок кургана близ села Манта в Молдавии. Ныне она хранится в собрании Национального музея истории

Молдовы. И курган, и пелика неоднократно публиковались, в том числе высказывались идеи об атрибуции вазы. Сергей Агульников предположил, что «оформлением пелики занимались два художника», поскольку изображения на сторонах А и Б «выполнены в различных технике и стиле рисунка»¹⁰⁸. Валериу Банару совершенно справедливо предложил сопоставить пелику из Манты с работами круга Мастера Йены на основе стилистического сходства росписей¹⁰⁹. Эту идею поддержал Эмилиан Теляга, сделавший крайне подробный разбор всех элементов формы и росписи вазы¹¹⁰. Также, сопоставив подробнейшим образом различные детали росписей (вроде трактовки складок) на сторонах А и Б, ученый пришел к выводу, что они выполнены очень похожим образом, т. е. опроверг идею С. Агульникова о работе над пеликой из Манты двух разных вазописцев. При этом Э. Теляга справедливо подметил, что «фигуры в плащах» на стороне Б пелики из Манты похожи по прорисовке деталей на те, что украшают скифосы, атрибутированные Мастеру Лондон F 128 (The Painter of London F 128) – второстепенному вазописцу, которому Дж. Бизли приписал всего три скифоса¹¹¹, украшенные однообразно выполненными композициями на обеих сторонах (две «фигуры в плащах» лицом друг к другу); еще два скифоса были приписаны мастеру позднее¹¹². Хотя Дж. Бизли во втором издании «Краснофигурных аттических вазописцев» поместил Мастера Лондон F 128 в ту же главу, что и вазы, атрибутированные им Группе Толстого мальчика (The Fat-Boy Group)¹¹³, он отметил, что этот вазописец, как и еще два, помещенных там же, «не могут быть сочтены принадлежащими этой группе»¹¹⁴. Благодаря эрмитажному скифосу и двум пеликам, о которых идет речь, мы можем вынести предположение о связи Мастера Лондон F 128 с мастерской Мастера Йены.

Вторая пелика (ил. 7 в) была найдена «в начале 1833 года... в той цепи насыпей, которая идет от горы Митридата к золотому кургану» в окрестностях Керчи¹¹⁵. Хранится она в Государственном Эрмитаже с инв. № П.1833.1. Эта пелика также была неоднократно опубликована с датировкой ок. 400 г. до н. э.¹¹⁶ или 400–390 гг. до н. э.¹¹⁷, но без атрибуции. При ее публикации в 2018 году Дмитрий Васько, ознакомившись с рассуждениями Э. Теляги по поводу пелики из Манты и прочитав о сходстве фигур на стороне Б с фигурами на скифосах, атрибутированных Мастеру Лондон F 128, сделал ошибочный вывод о том, что на основании

этого сходства нужно атрибутировать Мастеру Лондон F 128 и пелику из Керчи и пелику из Манты¹¹⁸; фигуры на лицевой стороне обеих пелик не были рассмотрены и сопоставлены с аналогиями (хотя именно на лицевой стороне представлены интересные оригинальные композиции, фигуры в составе которых очень похожи на те, что характерны для Мастера Йены и его круга). Мы же согласимся с В. Банару и Э. Телягой, отметившими значительное сходство росписей пелики из Манты (и, соответственно, пелики из Керчи) с работами мастерской Мастера Йены: сторона А, в традициях этой мастерской, украшена более интересным сюжетом с более качественно выполненными росписями, а сторона Б – более бегло нарисованными типовыми фигурами, так же, как на фрагментированной пелике Мастера Йены в Эксетере: сторона А этой пелики аттестована Дж. Бизли¹¹⁹ (с ним согласилась К. Катарину¹²⁰) как выполненная Мастером Йены, а сторона Б – как выполненная в «стиле Б». Сам ученый прокомментировал «стиль Б» так: «я думаю, весьма вероятно, что рука, тем не менее, одна и та же – Мастера Йены», просто росписи на оборотной стороне часто выполнены в «грубом, беглом стиле с толстыми линиями»¹²¹. Эти грубые толстые линии мы видим на сторонах Б пелик из Манты и Керчи (и на скифосах Мастера Лондон F 128), характерные «крючкообразные» элементы для обозначения некоторых складок также выполнены более грубо и однообразно, чем на стороне А, при том что в чуть более изящном варианте такие элементы характерны для росписи и стороны А названных пелик, и упоминавшейся выше гидрии Мастера Йены.

Эрмитажный скифос становится дополнительным аргументом в пользу мастерской Мастера Йены в дискуссии об атрибуции двух описанных пелик. Трактовку абсолютно всех мельчайших деталей обнаженных мужских тел на нашем скифосе, трактовку тел сатиров на пелике из Манты и тел атлетов на пелике из Керчи следует назвать идентичной (ил. 7 а–в): очевидно, что совпадают все мельчайшие детали (рисунок ключиц, груди, сосков, пупка, живота, бедер), а также просматривающиеся элементы предварительного рисунка. На этих трех вазах также крайне близки профили женщин и мужчин, трактовка складок женских одежд и крыльев у Ник (на скифосе в Эрмитаже и пелике из Керчи) и Эрота (на пелике из Манты). Обе пелики, как и эрмитажный скифос, несомненно, связаны с ранней фазой работы мастерской Мастера Йены, а если учитывать высокое качество

этих росписей, то вполне возможен и разговор о работе самого вазописца или кого-то из ведущих мастеров (уместно вспомнить сомнения самого Бизли по поводу того, следует ли выделять Мастера Диомеда или же счесть атрибутированные ему вазы работами Мастера Йены). Такое суждение мы можем вынести по поводу росписи обеих сторон эрмитажного скифоса и лицевых сторон названных пелик (оборотная сторона является примером одного из типовых «стилей» мастерской, хотя, опять-таки, по поводу «стиля Б» сам Бизли говорил, что это может быть и собственная рука Мастера Йены).

В отличие от вопроса об атрибуции эрмитажного скифоса, вопрос об интерпретации изображения на нем не представляет больших сложностей. Сцены с Никой и юношами весьма характерны для аттических краснофигурных vaz, в частности – для работ мастерской Мастера Йены, самого Мастера Йены и Мастера Q, о чем подробно рассказано в упомянутой монографии В. Пауль-Цинзерлинг.

В древнегреческой вазописи крылатые женские персонажи встречаются часто¹²². Чаше всего на аттических черно- и краснофигурных вазах в виде крылатой женщины изображают сестер-горгон (Сфено, Эвриалу, Медузу), олицетворение радуги и вестницу богов Ириду, персонификацию победы Нику, богиню утренней зари Эос¹²³. Две последние, Ника и Эос, часто предстают на аттических вазах рядом с юношами, подходя к ним или протягивая им тот или иной предмет (венок, ленту, ожерелье и проч.). В ряде случаев подобные изображения снабжены надписью, выполненной вазописцем, например «Эос»¹²⁴ или «Ника»¹²⁵: в таком случае у зрителя не возникает проблем при идентификации крылатого женского персонажа. Также существуют росписи, в которых сам контекст изображения не оставляет сомнений в том, кто именно представлен (к ним относится, например, изображение Эос, летящей с телом погибшего во время Троянской войны Мемнона – ее сына). Роспись на нашем скифосе напоминает целый ряд изображений, в которых Ника протягивает венок или повязку юноше или девушке, причем рядом написано «прекрасен» / «прекрасна». Любопытно, что в таких композициях «прекрасный» юноша представлен, как и положено его полу, в «героической наготе», а «правильная» и потому «прекрасная» девушка изображена полностью одетой. При представлении юноши нужно продемонстрировать, что ему не страшен ни холод, ни зной, а при представлении девушки – что она соответствует

моральным нормам социума, стараясь быть незаметной, молчаливой, скрытой многочисленными покрывами¹²⁶. Надписи «калос» и «кале» – указание на то, что Ника символически отдает победу в негласном соревновании с другими юношами и девушками в соответствии с древнегреческим понятием «калокагатии» (единства телесной красоты и внутренней добродетели). Красота физическая – дар богов и явленное наружу внешнее проявление внутренней красоты (т. е. с точки зрения древних афинян уродливый внешне человек не может быть нравственным, наделенным высокими душевными качествами)¹²⁷. На нашем скифосе надпись отсутствует, но в композиции на обеих сторонах (которые отличаются лишь в некоторых деталях) Ника явно выбирает лишь одного из двух юношей (хотя оба они одинаково стандартно прекрасны). Соревнование («агон») – одна из основ общественной жизни древних греков, по мнению которых, любое состязание стимулирует всех участников стараться изо всех сил и, стало быть, является необходимым условием общего прогресса и совершенства¹²⁸. Покупатели таких vaz вполне могли представлять себя на месте изображенных типизированных юношей и девушек¹²⁹. Атлеты по сторонам от Ники на эрмитажном скифосе не обладают какими-либо атрибутами, благодаря которым их можно было бы отождествлять с конкретным героем мифов или представителем социума, отличившимся некими поступками. По своему усредненно-прекрасному виду они напоминают так называемые «фигуры в плащах» (mantle figures)¹³⁰: стандартные изображения на оборотной стороне вазы, украшенной на лицевой стороне более интересным сюжетом и сложной многофигурной композицией. Как и «фигуры в плащах», наши атлеты (из которых Ника выбирает лишь одного, при том, что оба они в пределах одной стороны вазы выглядят как близнецы) вполне могут представлять условных «политов», т. е. мужчин, участвующих в жизни полиса. Если у них есть атрибуты (атлет со скребком, жрец с факелом, гражданин с посохом и проч.), они могут репрезентировать членов той или иной социальной группы. Без атрибутов они являются более широкой отсылкой к «политам», которые подчиняются социальным нормам и разделяют ценности общества: равенство, гомоноия (ὁμόνοια, т. е. «единство разумов и сердец», «единодушие»), софросюне (σωφροσύνη, т. е. «благо-разумие», «рассудительность», «здравый смысл»). Подобные изображения – часть последовательной иконографической системы и изобразительного

нарратива, связывающего росписи на вазах с жизнью Афин. Они принадлежат одновременно и миру изображения на вазе, и миру зрителя, который держит вазу в руках (ибо он может себя с ними отождествлять)¹³¹.

Похожие или полностью повторяющиеся композиции на двух сторонах вазы – не редкость в аттической черно- и краснофигурной вазописи, причем как в случае с достаточно простыми одно- или двухфигурными композициями, так и со сложными многофигурными. Вопросу о таких повторяющихся композициях исследователи уделяли достаточно много внимания последнее время в ряде публикаций¹³². Для целых групп аттических ваз (достаточно ранние чернофигурные «амфоры с лошадиными головами» или «чаши с комастами» первой-второй четверти VI века до н. э., более поздние, относящиеся к последней трети VI века до н. э. «чаши с глазами», краснофигурные скифосы с совами и проч., поздние чернофигурные, вроде Группы Хаймона, или поздние краснофигурные, вроде многих ваз мастерской Мастера Йены и Мастера Q и др.) характерно «повторение изображения на обеих сторонах [которое по сути составляет] основу их идентичности [at the core of their identity]»¹³³. Все названные группы были весьма востребованы у покупателя: до нас дошло значительное количество экземпляров изделий. И вполне возможно, что популярность была обусловлена именно тем, что они соответствовали определенному узнаваемому типу. Так, в случае со скифосами с совами, купив вазу, можно было ощутить своеобразную сопричастность Афинам: сова и оливковая ветвь, украшающие такой скифос, – весьма узнаваемые атрибуты богини-покровительницы города. Подобно тому, как это делает турист в Петербурге, покупая типовую сувенирную кружку с изображением Адмиралтейства или разведенных мостов, владелец скифоса с совой легко узнает аналогичную вазу у другого, разделив с ним на миг воспоминания о пребывании и испытав удовольствие от принадлежности к некоей группе переживших одинаковый опыт¹³⁴. О радости от узнавания достаточно много написано Катериной Волиоти, обратившейся именно к психологическому аспекту восприятия покупателями изображений на аттических вазах¹³⁵.

Таким образом, и в вопросе атрибуции, и в вопросе интерпретации изображения на эрмитажном скифосе, как представляется, имеется определенная ясность. Наименее проясненным

к настоящему времени является вопрос о провенансе сосуда: когда именно (в период между 1869 и 1914 годами) он попал в музей и откуда. Любопытно, что скифос склеен из фрагментов, с внутренней стороны практически вся поверхность укреплена тканевой основой коричневого цвета. Мелкие кусочки дна, кромки и несколько крупных фрагментов тулова отсутствуют (в этом месте в тулове отверстия и видна ткань), в нескольких местах сделаны вставки из тонированного в оранжево-красный или в грязно-болотный цвет гипса. Несмотря на то, что на описной карточке написано «с 11/XII по 24/IV в ОРК Эрмитажа» (год не указан), по утверждениям сотрудников Лаборатории научной реставрации предметов прикладного искусства Государственного Эрмитажа реставрация такого характера не соответствует тем стандартам, которые существовали в лаборатории (ни материалы, ни использованные приемы). Вероятно, скифос был возвращен хранителю без проведения работ. По стандартам лаборатории для реставрации потребовались бы полный демонтаж, обессоливание, восстановление формы с догипсовкой утрат. В соответствии с записью на описной карточке ваза пребывала в реставрации с декабря по апрель, а за это время вряд ли такие масштабные работы возможно было проделать. Реставрация скифоса, по-видимому, была выполнена или до попадания в музей, или непосредственно после, в дореволюционное или раннее постреволюционное время, поскольку на фотографии 1932 года скифос запечатлен ровно в том же состоянии сохранности, что и ныне. Поскольку ваза попала в музей не позднее начала 1910-х годов, но не ранее 1869 года, она может происходить из раскопок на юге России (тогда она была реставрирована местными умельцами), но может быть также привезена из Италии, попав в Эрмитаж через руки посредников (их могло быть несколько после того, как ее выкопали, такие случаи нам известны¹³⁶), даже если ее продавали не непосредственно на каком-то аукционе в Риме или Париже, а торговцы в Северном Причерноморье¹³⁷. Хотя надо признать, что использованные материалы и сам способ реставрации не похожи на те, которые практиковались в Италии, где этим старательно и достаточно массово занимались с последней четверти XVIII века¹³⁸.

Таким образом, эрмитажный скифос – интересная и редкая работа мастерской Мастера Йены, представляющая характерный стиль росписи на не очень распространенной для вазописцев

этого круга форме. Упомянутый скифос в Афинах (отличающийся наличием трех ручек), эрмитажный скифос и скифос, хранящийся в Генуе, – три вазы подобной формы, связанные с работами мастерской. Скифос в Генуе вызвал дискуссию у исследователей: Дж. Бизли¹³⁹ счел его работой упоминавшегося выше Мастера Q – современника Мастера Йены, работы которого отличаются большей беглостью и стандартизацией изображений, а вот К. Катариу¹⁴⁰ сочла его поздней работой мастерской Мастера Йены. Качество росписи на эрмитажном скифосе сопоставимо с лучшими работами мастерской, атрибутированными самому Мастеру Йены или же Мастеру Диомеда, в том числе – с росписями, украшающими относительно крупные вазы, например пелики и гидрии. Однако, в отличие от пелик, у которых лицевая сторона украшена более интересной по сюжету многофигурной композицией (ср. пелики в Эксестере, из Манты, из Керчи), а обратная сторона стандартными «фигурам в плащах», обе стороны эрмитажного скифоса украшены равнозначными сюжетными композициями, подобно тому, как это зачастую сделано на киликах и чашах на низкой ножке из мастерской Мастера Йены. Введение эрмитажного скифоса в научный оборот обогащает наше представление о разнообразии изделий мастерской Мастера Йены и позволяет поставить точку в дискуссии по поводу атрибуции этой мастерской двух прекрасно сохранившихся пелик из Керчи и Манты.

¹ См., например: Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Anlässlich einer Ausstellung der attischen Kleinmeisterschalen des 6. Jahrhunderts v. Chr. in den Staatlichen Antikensammlungen am Königsplatz in München / Hrsg. B. Kaeser, K. Vierendeel. München, 1990.

² См. о них: Букина А. Г. Краснофигурные скифосы с совами в собрании Эрмитажа // СГЭ. 2019. [Вып.] 76. С. 9–22.

³ Richter G., Milne M. Shapes and names of Athenian vases. New York (NY), 1935. P. 26–28; Moore M. B., Philippi-des M. Z. P. The Athenian Agora: Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens. Vol. 23: Attic black-figured pottery / With coll. of D. von Bothmer. Princeton (NJ), 1986. P. 58–61; Noble J. V. The techniques of painted Attic pottery. New York (NY), 1965. P. 22.

⁴ Ср. Sparkes B. A., Talcott L. The Athenian Agora: Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens. Vol. 12: Black and plain pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B. C. Princeton (NJ), 1970. Cats. 338, 342.

⁵ Morel J.-P. Céramique campanienne: Les formes / Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome. Fasc. 244. Rome, 1981. Espèce 4314, 4315.

⁶ См.: Sparkes B. A., Talcott L. The Athenian Agora ... 1970. Cat. 348–349; Papanastasiou A. Relations between red-figured and black-glazed vases in Athens of the 4th century B. C. Oxford, 2004. P. 69–77.

⁷ См. об этом подробнее: Олимпия: Победа над временем. Произведения античного и западноевропейского искусства из собрания Государственного Эрмитажа : каталог выставки. СПб., 2013.

⁸ См. о них (с предыдущей библиографией): Klausmeyer Ph., Artal-Isbrand P. Evaluation of the relief line and the contour line on Greek red-figure vases using reflectance transformation imaging and three-dimensional laser scanning confocal microscopy // Studies in Conservation 2013. Vol. 58. No. 4. P. 338–359.

⁹ См. о нем, например: Corbett P. E. Preliminary Sketch in Greek Vase-Painting // The Journal of Hellenic Studies. 1965. Vol. 85. P. 16–28; Kathariou K. The use of preliminary drawing in the determination of painters' identities and workshops' interconnections // Greek Pottery of the Fourth Century B. C. / International workshop hosted by the EFA on the 29th of November 2021 : Final Program with Abstracts. Athína, 2021.

¹⁰ См., например, выпуски CVA последних двадцати лет. См. также: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hellenic.org.au/post/uncovering-ancient-first-drafts-on-greek-ceramics> (дата обращения: 01.11.2023); [Электронный ресурс]. URL: <https://cva.badw.de/en/research.html> (дата обращения: 01.11.2023).

¹¹ Stephani L. Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage. St. Petersburg, 1869.

¹² Петракова А. Е. Первый российский каталог античных ваз (1869): К вопросу о немецком влиянии на изучение вазописи в России XIX в. // Проблемы развития зарубежного искусства: Германия : мат. чтений памяти М. В. Доброклонского. СПб., 2014. С. 26–36; Она же. Первый каталог античных глиняных ваз в Эрмитаже (1869) и его европейские прообразы // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 3 (20). С. 98–105.

¹³ См. подробнее: Букина А. Г. Первая выставка ваз в Эрмитаже и ее немецкие прообразы // Проблемы развития зарубежного искусства. Германия – Россия. Ч. II. : мат. междунар. науч. конф., посвященной памяти М. В. Доброклонского (24–26 апреля 2012 г.). СПб., 2015. С. 38–48; Она же. Выставки античных расписных ваз Императорского Эрмитажа // СГЭ. 2015. [Вып.] 72. С. 213–230.

- ¹⁴ Букина А. Г. «...À quanti studiano nella arti Belle» (о покупке древностей кавалера Пиццати для музея Академии Художеств) // Проблемы развития зарубежного искусства: мат. чтений памяти М. В. Доброклонского. СПб., 2012. С. 29–42; Она же. Раффаэле Гарджуло : каталог коллекции древностей кавалера Пиццати // ТГЭ. 2015. [Т.] 68 : Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (02.03.1893–27.06.1972), 2008–2010. С. 180–202.
- ¹⁵ Петракова А. Е. Степан Александрович Гедеонов и вазы из коллекции Кампаны в собрании Эрмитажа. К вопросу об истории приобретения // СГЭ. 2012. [Вып.] 70. С. 181–193.
- ¹⁶ Петракова А. Е. Античные керамические вазы из коллекции Лаваль в Эрмитаже: к вопросу о приобретении и изучении // СГЭ. 2013. [Вып.] 71. С. 57–73.
- ¹⁷ Подробнее см.: Bukina A., Petrakova A., Phillips C. Greek Vases in the Imperial Hermitage Museum: the History of the Collection 1816–69, with Addenda et corrigenda to Ludolf Stephani, Die Vasen-Sammlung der Kaiserlichen Ermitage (1869). Oxford, 2013.
- ¹⁸ Описи ваз Отдела античного мира, № Б.1-4509. Разв. 216.
- ¹⁹ Там же. Разв. 379.
- ²⁰ См. подробнее: Букина А. Г. Выставки античных расписных... 2015.
- ²¹ Передольская А. А. Оскар Фердинандович Вальдгауер // О. Ф. Вальдгауэр. Этюды по истории античного портрета. Л., 1938. С. 3–42.
- ²² Вальдгауэр О. Ф. Краткое описание расписных ваз в отделе древностей Императорского Эрмитажа. СПб., 1906. С. 3.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Там же. С. 4.
- ²⁶ Вальдгауер О. Ф. Краткое описание собрания античных расписных ваз, издание второе, исправленное и дополненное. СПб., 1914.
- ²⁷ Там же. Предисловие без номера страницы.
- ²⁸ Там же. С. 97. № 837.
- ²⁹ Букина А. Г., Гуляева Н. П., Горская О. В. Древности Стефана Верковича в Государственном Эрмитаже // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. 2019. Т. 8. С. 230–275.
- ³⁰ Петракова А. Е., Калинина К. Б. Две вазы из коллекции А. А. Абазы : Новые данные о происхождении и реставрации // СГЭ. 2016. [Вып.] 74. С. 68–85.
- ³¹ Входящая Книга Отделения Греко-Римских Древностей (I-го Отделения) Императорского Эрмитажа. Т. I. 1883–1893. Инв. № 1–8110. Разв. 61.
- ³² АГЭ. Ф. I. Оп. V. 1893 г. Д. 11. Л. 14.
- ³³ Там же. Л. 10.
- ³⁴ Там же. Л. 6.
- ³⁵ Там же. Л. 8. О Юлиусе Лемме и его коллекциях см. (с предыдущей библиографией): Gorskaya O. Replenishment of the Hermitage collection at the end of the 19th century on the example of the deal with Odessa antique dealer J. Lemmé in 1893 // D. Boschung et al. La Belle Époque des collectionneurs d'antiques en Europe. 1850–1914 / Hermann : Histoire et Archéologie. Paris, 2022. P. 73–82.
- ³⁶ См. об этом: Bukina A., Petrakova A., Phillips C. Greek Vases in the Imperial Hermitage Museum... 2013.
- ³⁷ Петракова А. Е. Атрибуция античной расписной керамики: История и современность // ТГЭ. 2008. [Т.] 41: Античный мир : Искусство и археология. Посвящается памяти Софьи Павловны Борисковской (1937–2001). С. 195–215.
- ³⁸ Петракова А. Е., Букина А. Г. и др. Малые коллекции античных ваз в музеях России. СПб. ; Керчь, 2019. С. 28.

- ³⁹ См. о них: Rodríguez Pérez D. Sir John Beazley's Notebooks : A new resource for the study of Athenian figure-decorated pottery // Hesperia. 2018. Vol. 87. No. 4. P. 743–809.
- ⁴⁰ Петракова А. Е., Букина А. Г. и др. Малые коллекции... 2019. С. 28.
- ⁴¹ Автор признателен сотруднику ОАМ и их хранителю Я. С. Радолицкой за консультацию по поводу этих негативов.
- ⁴² Beazley J. D. Attic black-figure vase-painters. Oxford (UK), 1956; *Idem*. Attic red-figure vase-painters / 2nd ed. Oxford, 1963–1968; *Idem*. Paralipomena: Additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters. Oxford (UK), 1971.
- ⁴³ Carpenter T. H. Beazley addenda : Additional references to ABV, ARV2 and Paralipomena. Oxford (UK), 1989; Carpenter T. H., Mannack Th., Mendonça M. Beazley Addenda. 2nd ed. Oxford (UK), 1989.
- ⁴⁴ См. об этой вазе: Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1517. No. 10; Worshipping Women, Ritual and Reality in Classical Athens : exhibition catalogue. Athens ; New York, 2008. P. 140–141. Cat. 58; LIMC. Vol. IV. Demeter 388. Pl. 589; LIMC ID 30744; BAPD 31052.
- ⁴⁵ «Addenda to P. 1517, manner of the Jena Painter, II. P. 1517. No. 10 (Athens 1341): close to this, and perhaps by the same hand, the skyphos (type A) Leningrad. A, Nike and two athletes; B, the like». Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1697; BAPD 275620.
- ⁴⁶ Jahn O. Scherben bemalter Vasen aus Athen // Archäologische Zeitung. Jahrgang XV. N 108. December 1857. S. 106.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ Подробнее о Гёттлинге, основании музея при Йенском университете и находке керамической мастерской в Афинах см., например: Der Jenaer Maler. Eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen. Fragmente attischer Trinkschalen der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Eine Ausstellung des Lehrstuhls für Klassische Archäologie / Hrsg. A. Geyer. Wiesbaden, 1996. S. 1–8.
- ⁴⁹ «Zu guter Letzt habe ich noch Schererei mit der Douane; ich kaufte in einem Hause v[or] Athen für 5 Taler Vasenscherben, weil mehreres darunter war, was gut gezeichnet schien und weil es mir interessant war von acht attischen Töpfen etwas zu haben – Gott verzeihe mir die Dummheit!.. und doch ist die Sache für unser kleines Museum von Werth...» Цит. по: Kathariou K. On the quest for the missing link in Late Classical Athenian Kerameikos: A study of the Jena Painter's Workshop // Töpfer – Maler – Werkstatt: Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion / Hrsg. N. Eschbach, S. Schmidt. München, 2016. (Beihefte zum Corpus vasorum antiquorum; Bd. 7). S. 149. Авт. пер. с нем.
- ⁵⁰ Götting K. W. Das archäologische Museum der Universität Jena, gegründet im Jahre 1845. Jena, 1854.
- ⁵¹ Ibid. S. 34–38.
- ⁵² Jahn O. Die Gemälde des Polygnot (1841), Die hellenische Kunst (1846), Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern (1861).
- ⁵³ Jahn O. Beschreibung der Vaseüsammlung in München (1854). См. об этом каталоге: Петракова А. Е. Первый каталог античных глиняных ваз в Эрмитаже... 2014.
- ⁵⁴ Jahn O. Scherben bemalter Vasen... 1857. S. 109. Авт. пер. с нем. Отметим отдельно по поводу совершенно справедливого упоминания О. Яном ваз из Пантикапея: из находок окрестностях Керчи происходит много фрагментов и целых изделий аттических гончаров и вазописцев IV в. до н. э., в том числе тех, что следует атрибутировать Мастеру Йены. Достаточное их количество хранится в Эрмитаже, изучено автором настоящей статьи, но еще не опубликовано.

- ⁵⁵ Это утверждение справедливо, поскольку основание керамических мастерских в южноиталийских центрах ученые в настоящее время связывают с выходцами из Афин, переехавшими оттуда в поисках лучших условий жизни и труда во время Пелопонесской войны в последней трети V в. до н.э. См. об этом, например: Trendall A. D. Red Figure Vases of South Italy and Sicily. London, 1989.
- ⁵⁶ Götting K.W. Op. cit. S. 34. Авт. пер. с нем.
- ⁵⁷ «...A mass of fragments in Jena, good and bad, earlier and later, but homogeneous, seems to be a workshop-find – the work of one man, or of one man and subordinates». Beazley J. D. Review on Corpus Vasorum Antiquorum, France 6 = Collection Mouret (Fouilles d'Ensérune), by Felix Mouret, Paris, 1927. // The Journal of Hellenic Studies, Vol. 48, Part 1 (1928). P. 127. Авт. пер. с англ.
- ⁵⁸ Hahland W. Vasen um Meidias (Forschungen zur antiken Keramik. Reihe 1: Bilder griechischer Vasen. H. 1). Berlin, 1930. S. 16–17, 20–21.
- ⁵⁹ Hahland W. Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v. Chr. : Diss. Athen, 1931. S. 58–68.
- ⁶⁰ Этот вазописец получил условное имя по имени гончара, с которым сотрудничал. Подпись гончара ΜΕΙΔΙΑΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ (т. е. «Мидий сделал») сохранилась на гидрии, хранящейся сейчас в Британском музее. См. о нем подробнее: Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1321–1329; Burn L. The Meidias painter. Oxford, 1987. Ученые выделяют целый круг учеников и подражателей, работавших под влиянием этого вазописца.
- ⁶¹ Аттический вазописец, предположительно работавший в последней четверти V в. до н. э. Условное имя получил по диносу, хранящемуся в Берлине. Его росписи отличает любовь к сложным композициям с фигурами, расположенными на нескольких уровнях. См. о нем: Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1151–1155; Oakley J. The Departure of the Argonauts on the Dinos Painter's Bell Krater in Gela // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 2007. Vol. 76. No. 2. P. 347–357; и др.
- ⁶² Авт. пер. с нем. Дословно: «Der Maler der Jenaer Schalen hat sich im Gegensatz zu den übrigen Meistern aus der Nachfolge des Dinomalers vor allen Übersteigerungen und Kühnheiten in der Technik und in der Formung der Gestalten freigehalten und ist damit einer der stärksten Bewahrer des zeichnerischen Stiles in der Vasenmalerei der Jahrhundertwende geworden. Seine Linien sind ruhig, kräftig und geschmeidig zugleich, sie haben einen Zug und Schwung voll innerer Spannkraft und vermögen mehr Leben auf die Fläche zu bannen, als andere Meister mit Pinseltechnik und Farbe zu formen imstande waren. Die Stetigkeit und Gleichmäßigkeit der Zeichnung auf den Jenaer Schalen kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, da sie in einer Zeit entstanden, in der kein anderer Vasenmaler klare und stets folgerichtige Wege ging». Hahland W. Vasen um Meidias... 1930. S. 16.
- ⁶³ «Керченский стиль» или «Керченские вазы» – не совсем удачный термин, который используется применительно к ряду поздних краснофигурных аттических ваз IV в. до н. э. См. подробнее об этом термине с библиографией: Букина А. Г. Аттические краснофигурные полихромные вазы: современная перспектива // Боспорские исследования. 2023. Вып. 46. С. 73–74.
- ⁶⁴ См. об этом скифосе: Schefold K. Kertscher Vasen. Berlin, 1930. Taf. 9 a, b; Lezzi-Hafter A. Der Eretria-Maler: Werke und Wegefahrten. Mainz, 1988. Taf. 106e, Nr. 155; Boardman J. Athenian Red Figure Vases: the Classical Period. London, 1989. Fig. 395; Papanastasiou A. Relations Between... 2004. Pl. 90.2; BAPD 15218.
- ⁶⁵ Роспись в медальоне атрибутирована Дж. Бизли и К. Катарииу самому Мастеру Йены (роспись снаружи Бизли

- полагал выполненной в «стиле Б»), см.: Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1511. No. 1; Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler und sein Kreis: zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr. Mainz am Rhein, 1994. Taf. 11.2; 240; Καθάριου Κ. Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 240, JEN 4; BAPD 230957.
- ⁶⁶ Schefold K. Kertscher Vasen... 1930. S. 7, 9; *Idem*. Untersuchungen zu den Kertscher Vasen. Berlin ; Leipzig, 1934 (Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen; Bd. IV). S. 82.
- ⁶⁷ См. примеч. 60 с библиографией.
- ⁶⁸ Например: Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1518.
- ⁶⁹ Tugusheva O. The Meidias Painter and the Jena Painter Revisited // Athenian Potters and Painters. Oxford, 2009. Vol. 2. P. 291–296.
- ⁷⁰ Beazley J. D. Attic Red-figure Vase-painters. Oxford, 1942. P. 880–884; 966.
- ⁷¹ Ibid. P. 880.
- ⁷² Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1510–1511.
- ⁷³ Ibid. P. 1516. No. 80; BAPD 231036.
- ⁷⁴ Ibid. P. 1512. No. 18; Der Jenaer Maler... 1996. Taf. 5; Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler... 1994. Taf. 22.2, 82.3; BAPD 230974.
- ⁷⁵ Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1512. No. 19; Der Jenaer Maler... 1996. S. 28, Abb. 21; Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler... 1994. Taf. 47.2, 79.1a–b; BAPD 230975.
- ⁷⁶ Авт. пер. с англ. Дословно: «the rough outside figures are in a style that differs somewhat from the three styles already named, although one cannot be sure that the hand is not the same». Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1511.
- ⁷⁷ Ibid. P. 1516.
- ⁷⁸ Ibid. P. 1517.
- ⁷⁹ Ibid. P. 1518.
- ⁸⁰ Beazley J. D. Paralipomena... 1971. P. 499–500.
- ⁸¹ Ure A. D. Red Figure Cups with Incised and Stamped Decoration I // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 56 (1936). Part 2. P. 205–215; Ead. Red-Figure Cups with Incised and Stamped Decoration II // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 64 (1944). P. 67–77.
- ⁸² Ibid. P. 70.
- ⁸³ Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler... 1994.
- ⁸⁴ Аттический краснофигурный вазописец первой четверти IV в. до н. э., возможно, работавший в мастерской Мастера Йены, однако росписи по качеству более берглые, а сюжетно-тематический репертуар – бедный; имя дано Дж. Бизли. См. о нем: Beazley J. D. Attic red-figure... 1963–1968. P. 1518–1521.
- ⁸⁵ Дословно: «Eine spätere Untersuchung müsste ihr Augenmerk auch auf die formentwicklung der verwendeten Schalentypen sowie die stilkritische Aufarbeitung von Ornamenten und Bildern des seit Beazleys Zeit angewachsenen Schalencorpus legen, um auch den hier weitgehend vernachlässigten Aspekt der handwerklich-künstlerischen Stellung dieser Werkstatt deutlicher zu bestimmen». Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler... 1994. S. 125. Авт. пер. с нем.
- ⁸⁶ Paul-Zinserling V. Der Jena-Maler, eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen – eine Ausstellung im Stadtmuseum Jena // Antike Welt. 1996. Vol. 27. No. 2 (1996). S. 135–139.
- ⁸⁷ Der Jenaer Maler... 1996.
- ⁸⁸ Καθάριου Κ. Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του: Παράτηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π. Χ. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002.
- ⁸⁹ Kathariou K. On the quest for the missing link in Late Classical Athenian Kerameikos... S. 149.

- ⁹⁰ *Kathariou K.* The Jena Workshop Reconsidered: Some New Thoughts on Old Finds // Athenian Potters and Painters. Oxford, 2009. Vol. 2. P. 73–89.
- ⁹¹ *Kathariou K.* The Jena Deposit under glass: investigating the production of a ceramic workshop in late Classical Athens // *Keramos, Ceramics: a Cultural Approach*, Proceedings of the Frist International Conference at Ege University, Izmir. Ankara, 2015. P. 166–172.
- ⁹² *Kathariou K.* On the quest for the missing link in Late Classical Athenian Kerameikos... S. 149–161.
- ⁹³ *Kathariou K.* Fragments of History: I. Introducing a New Shape produced in the Jena Painter’s workshop // *Otium cum dignitate. Festschrift für Archäologie und Rezeptionsgeschichte der Antike*. Oxford, 2014 (BAR Series; Vol. 2605). P. 23–29; *Ead.* Fragments of History: II. Introducing a New Shape produced in the Jena Painter’s workshop // *Τυπτικός τόμος για την καθηγήτρια Στέλλα Δρούγου. Θεσσαλονίκης*, 2016. P. 454–466.
- ⁹⁴ *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 240–260, JEN 1–167.
- ⁹⁵ *Ibid.* Σ. 259, JEN 165.
- ⁹⁶ *Beazley J. D.* Paralipomena... 1971. P. 500.
- ⁹⁷ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1514. No. 51; *Paul-Zinserling V.* Der Jena Maler... 1994. Taf. 23; BAPD 231007.
- ⁹⁸ *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 254, JEN 115.
- ⁹⁹ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1517. No. 2; *Paul-Zinserling V.* Der Jena-Maler... 1994. Taf. 67.1–2; BAPD 231054.
- ¹⁰⁰ *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 247, JEN 58.
- ¹⁰¹ *Beazley J. D.* Attic Red-Figure... 1963–1968. P. 1516. No. 81; Der Jenaer Maler... 1996. S. 28 Abb. 20; BAPD 231037.
- ¹⁰² *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 240, JEN 3.
- ¹⁰³ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1514. No. 4; *Paul-Zinserling V.* Der Jena-Maler...1994. Taf. 5.2; BAPD 230960.
- ¹⁰⁴ *Mouret F.* CVA Collection Mouret, France 6 (1927). Pls. 1–4.
- ¹⁰⁵ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1512. No. 16; BAPD 230972.
- ¹⁰⁶ *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 243, JEN 23.
- ¹⁰⁷ *Петракова А. Е., Топал Д. А.* Аттическая краснофигурная пелика из скифского кургана близ молдавского села Манта: проблемы атрибуции и интерпретации изображения // Археологические Вести. Вып. 41 (памяти Е. И. Леви и А. Н. Щеглова). СПб., 2023. С. 227–246.
- ¹⁰⁸ *Агульников С. М.* Курган скифской культуры у с. Манта на Нижнем Пруте // Revista arheologică. 1993. Vol. 1. P. 116.
- ¹⁰⁹ *Banaru V.* Cu privire la decorul vaselor cu figuri roșii din nordul și nord-vestul Pontului Euxin // Tyragetia, serie nouă. Chișinău, 2008. Vol. II [XVII]. Nr. 1: Arheologie. Istorie Antică. P. 95.
- ¹¹⁰ *Teleaga E.* Griechische Importe in den Nekropolen an der unteren Donau 6. Jh. – Anfang des 3. Jhs. v. Chr. // Marburger Studien zur Vorund Frühgeschichte. Vol. 23. Rahden, 2008.
- ¹¹¹ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1494; BAPD 230768, 230769, 230770.
- ¹¹² Один хранится в Анконе, другой в Перми, см.: BAPD 46381, 9047663.
- ¹¹³ Группа поздних аттических краснофигурных вазописцев (часто датируют второй четвертью IV в. до н. э.), получившая название из-за характерного для многих росписей изображения. Расписывали, главным образом, скифосы и ойнохои. См. подробнее: *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1484–1495; *Boardman J.* Athenian Red Figure... 1989. P. 193.
- ¹¹⁴ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1494. По форме эти скифосы следует датировать началом IV в. до н. э. – они весьма характерны для этого времени (см. подробнее: *Петракова А. Е., Букина А. Г.* Малые коллекции... 2019. Кат. 130). «Фигуры в плащах» с похожим образом выполненными складками, встречаются на вазах разных форм и атрибутированных разным мастерам, при этом датированных концом V – первой четвертью IV в. до н. э.
- ¹¹⁵ *Ашик А. Б.* Боспорское царство с его палеографическими и надгробными памятниками, расписными вазами, планами, картами и видами. Одесса, 1849. Ч. III. С. 18–19.
- ¹¹⁶ См.: Олимпия: Победа над временем... 2013. Кат. 90, с предыдущей библиографией.
- ¹¹⁷ *Κεφαλίδου Ε.* Νικητής: Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού. Θεσσαλονίκη, 1996. Cat. A7.
- ¹¹⁸ *Васько Д. С.* «Первая находка Ашика»: к завершению реставрации краснофигурной пелики из собрания Эрмитажа // СГЭ. 2018. [Вып.] 76. С. 26–39.
- ¹¹⁹ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1516. No. 80.
- ¹²⁰ *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 240, JEN 1.
- ¹²¹ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1511.
- ¹²² См., например: *Thomsen A.* Die Wirkung der Götter : Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Berlin ; Boston (MA), 2011. S. 161–276.
- ¹²³ См.: LIMC. Vol. III, Eos; Vol. VI, Nike.
- ¹²⁴ *Передольская А. А.* Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже : каталог. Л., 1967. Кат. 197.
- ¹²⁵ Там же. Кат. 65.
- ¹²⁶ См. об этом подробнее: *Петракова А. Е.* Герой и герои аттической вазописи VI–V вв. до н. э. // Дети богов: Античные герои в древнем и новом искусстве : каталог выставки. СПб., 2009. С. 27–38; *Petrakova A. E.* A youth in a bonnet in Attic red-figure: new case – new sense? // CVA Österreich, Beiheft 3, Griechische Vasen als Medium für Kommunikation Ausgewählte Aspekte. Wien, 2021. S. 133–146; *Петракова А. Е.* Женщина с закрытым лицом: редкий мотив на афинских вазах из Боспорских находок // Боспорский феномен: quarta pars saeculi. Итоги, проблемы, дискуссии : мат. междунар. науч. конф. СПб., 2023. С. 337–343.
- ¹²⁷ *Петракова А. Е.* Атлеты на афинских расписных вазах // Олимпия: Победа над временем. Произведения античного и западноевропейского искусства из собрания Государственного Эрмитажа : каталог выставки. СПб., 2013. С. 95.
- ¹²⁸ *Filser W.* Die Elite Athens auf der attischen Luxuseramik. Berlin ; München ; Boston, 2017. S. 275–397.
- ¹²⁹ *Петракова А. Е.* Герой и герои... 2009. С. 27–38.
- ¹³⁰ Подробнее об этом с анализом литературы по теме, пересказом устаревших точек зрения и изложением современной идеи см.: *Franceschini M.* Attische Mantelfiguren: Relevanz eines standardisierten Motivs der rotfigurigen Vasenmalerei. Zürcher archäologische Forschungen. Rahden, 2018. Bd. 5.
- ¹³¹ См. подробнее: *Franceschini M.* Attische Mantelfiguren... 2018. S. 157–220.
- ¹³² См., например (с библиографией): *Steiner A.* Reading Greek Vases. Cambridge, 2007 P. 40–51; *Volioti K.* Volitional consumption: Repetitive vase scenes in a psychophysiological context // Greek Art in Context, Archaeological and Art Historical Perspectives (Chapter 6). London ; New York, 2017. P. 81–96.
- ¹³³ *Steiner A.* Reading Greek Vases... 2007. P. 51.
- ¹³⁴ См. подробнее: *Букина А. Г.* Краснофигурные скифосы с совами... 2019.

¹³⁵ *Volioti K.* Volitional consumption... 2017.

¹³⁶ См., например: *Петракова А. Е.* Античные вазы из итальянских коллекций XVIII века в России // СГЭ. 2014. [Вып.] 72. С. 109–134; *Она же.* Вазы из ранних раскопок Люсьена Бонапарта в Канино в собрании Государственного Эрмитажа // Боспорские исследования. 2019. № 38. С. 299–329.

¹³⁷ См. об этом: *Букина А. Г.* Любые античные вазы из Северного Причерноморья: путешествие к трансцендентальному // Археологические вести. 2020. № 29. С. 239–251.

¹³⁸ См. об этом, например: *Петракова А. Е.* Античные керамические вазы, реставрированные в XVIII–XIX веках: Проблемы атрибуции, консервации, презентации // Сохранение культурного наследия, исследования и реставрация : мат. междунар. науч.-практич. конф. СПб., 2016. С. 311–321; *Букина А. Г.* Что можно узнать об античной расписной вазе при современной реставрации // Искусствознание. Археология. Реставрация. К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ : Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Вып. 1. М., 2017. С. 88–98.

¹³⁹ *Beazley J. D.* Attic red-figure... 1963–1968. P. 1521. No. 50; BAPD 9004266.

¹⁴⁰ *Καθάριου Κ.* Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου... 2002. Σ. 260, JEN 166.

Критские иконы Святого Георгия в собрании Государственного Эрмитажа*

Ю. А. Пятницкий

Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца.

*Микеланджело Буонарроти*¹

В 1991 году в Москве проходил XVIII Международный конгресс византинистов. В рамках конгресса было организовано несколько различных выставок, как в Москве, так и в Санкт-Петербурге, посещение которых входило в культурную программу конгресса. Государственный Эрмитаж и Государственный Русский музей подготовили к конгрессу две совместные выставки: одна, посвященная коллекциям академика Н. П. Лихачева, была развернута в корпусе Бенуа Русского музея, другая, о Византии и византийских традициях, – в Георгиевском зале Зимнего дворца. На этих двух выставках впервые широко были представлены памятники Поствизантийского искусства, в том числе иконы Критской школы. Обе выставки получили высокую оценку греческих коллег – участников конгресса. И как результат, вскоре замечательный ученый эфор Крита Манолис Бурбудакис выступил с масштабным проектом «Иконы Критской школы: от Кандии до Москвы и Санкт-Петербурга». Впервые произведения из монастырей и церквей Крита, различных музеев Греции, Москвы и Санкт-Петербурга были объединены в грандиозной и великолепной экспозиции. В Ираклионе, столице Крита, выставка проходила на двух площадках: в базилике Святого Марка и в церкви Святой Екатерины. В первой были представлены памятники из России, во второй – из Греции. На Крите выставка работала с 15 сентября по 30 октября 1993 года. Затем она была перевезена в Афины и развернута в залах Национальной Пинакотеки. Большой, прекрасно изданный каталог в 590 страниц является материальным свидетельством плодотворного научного сотрудничества музеев Греции и России. Он сразу

же стал, и остается сегодня, одним из важнейших источников для изучения произведений Критской иконописи.

Выставка и приуроченная к ней Международная конференция сыграли большую роль в интеграции российских ученых в европейскую науку. Ведь это был один из первых масштабных проектов, в котором в то время были одинаково заинтересованы обе страны. Традиционное греческое гостеприимство и высочайшая доброжелательность главного куратора выставки Манолиса Бурбудакиса сделали совместную работу греческих и российских хранителей чрезвычайно плодотворной и приятной, позволив лучше узнать национальные традиции, менталитет и научный уровень каждой из сторон. М. Бурбудакис организовал для коллег ознакомление со средневековыми памятниками Крита и настоял, чтобы все хранители из России остались на открытие выставки, наряду с официальными представителями. От Эрмитажа официальным представителем был заместитель директора по научной работе Г. В. Вилинбахов, а от Русского музея – Т. Б. Вилинбахова, заведующая Отделом Древнерусского искусства. Среди совместных поездок особенно запомнилось посещение горного монастыря Врондиси, с его античным рельефом у святого источника, Палеологовскими фресками и незабываемой монастырской сливовицей. Атмосфера благожелательного радушия, творческого энтузиазма, коллегиальности призывала к созиданию. Славные воспоминания о тех днях на Крите помогли выбрать тему статьи для данного сборника. Она посвящена

* Статья публикуется в авторской редакции.

Критским иконам святого Георгия, одного из самых чтимых и популярных святых в Православной культуре; святого, чье имя носили и носят многие достойные люди.

Собрание Византийской и Поствизантийской живописи Эрмитажа является одним из лучших в мире. И это отнюдь не декларативное заявление, а всего лишь констатация факта. Иконы, собранные русскими коллекционерами, в первую очередь П. И. Севастьяновым и Н. П. Лихачевым, составляют такой комплекс, который редко можно встретить даже в музеях и монастырях Греции. А среди музеев Западной Европы и Америки нет ни одного, который обладал бы собранием столь разнообразным по иконографии, датам, школам, мастерам и к тому же собранием памятников высокого художественного уровня. В силу разных причин, в том числе и по вине автора этих строк, эта иконная коллекция не введена в научный оборот в полном объеме. Данная статья, надеемся, заполнит одну из лакун и позволит обратить внимание на некоторые замечательные произведения Критской школы.

Византийское искусство XV века развивалось в сложной атмосфере политической нестабильности, экономических трудностей, религиозных брожений. Но странным образом неблагоприятные условия не останавливали развитие искусства. Напротив, чем больше сужалась территория империи, чем непригляднее была действительность, тем изысканнее становился художественный язык византийской живописи. В отвлеченных образах Священных сюжетов мастера воплощали радужные мечтания о благополучии своей некогда великой родины. В бурное и противоречивое кризисное время искусство пыталось найти согласие между миром и человеком, создавая далекие от жизни изящные идеальные картины с возвышенными героизированными святыми. Гармония, утонченная красота, совершенные образы наполняют иконы и стенопись последнего периода Византии, который закончился падением Константинополя в 1453 году. В этот последний период византийская интеллектуальная элита, ученые и живописцы погружаются в мир научных, теологических и художественных проблем, словно стараются спрятаться в них от неприглядной действительности. Мир красоты, изящества и высоких духовных отношений становится для них некой новой реальностью, уводящей от решения насущных общественных и политических проблем. Обращение к красоте,

уход в выдуманный художественный мир было явлением, характерным не только для элиты Византийской империи накануне ее падения. Аналогичные процессы можно видеть, например, в русской культуре рубежа XIX–XX веков, в так называемый Серебряный век, или в первые десятилетия Советской власти. Весьма точно это явление описал русский философ А. Ф. Лосев в философской повести «Жизнь»: «Я понял, что созерцание красоты, при видимой своей мудрости и глубине, слишком отдаляет нас от жизни, слишком изолирует нас, слишком делает нас бездейтельными. <...> Созерцание красоты развращает нашу волю, расслабляет двигательные центры нашей души, усыпляет нашу энергию и погружает в сон, в какое-то чудное сновидение все наше внутреннее „я“. <...> В искусстве есть замечательный опиум, влекущий нас от жизненных задач и погружающий в прекрасные видения, за которыми следует, однако, тяжелое пробуждение, и толпой встают нерешенные и только временно и насильственно отстраненные вопросы жизни»².

В 1453 году некогда грандиозная Византийская империя канула в «реке времен». Но еще во второй половине XIV столетия начался отток части греческих интеллектуалов, торгового и ремесленного населения в Западную Европу, а также на острова Средиземноморья, которые в основном находились во владении или под протекторатом итальянских государств. К середине XV века греки успешно ассимилировались в латинском мире Средиземноморья, сохранив при этом свою Православную Веру, национальные традиции и уклад. Эти исторические процессы подготовили расцвет нового художественного явления: Критской школы, ставшей после 1453 года ведущим течением в Православной живописи Средиземноморья.

Расцвет этой школы именно на острове Крит был не случаен. Нахождение на пересечении торговых путей способствовало созданию особой атмосферы на Крите, имевшем свои крепкие местные корни, восходящие к глубокой древности. В культуре острова органично соединились художественные течения Запада и Востока, греческие, латинские и арабские традиции. С 1211 года остров находился под протекторатом Венеции, одного из главных в то время художественных, экономических и политических центров Средиземноморья. Для греческих интеллектуалов второй половины XIV–XV веков Крит стал землей обетованной, местом, где в безмятежной и благоустроенной тиши можно было предаваться теологическим,

литературным и художественным трудам. Именно здесь, на венецианском Крите почил в 1397 году крупный ученый и политический деятель Византии Димитрий Кидонис, который в своих сочинениях мечтал о слиянии византийской и итальянской культур³. Экономическое и интеллектуальное благополучие острова стало особенно привлекательным для греческой художественной элиты после 1453 года. Поэтому столь закономерен был здесь расцвет греческой религиозной живописи.

Иконопись по своей сакральной сущности никогда не относилась к явлениям массового производства. Хотя в паломнических центрах всегда существовали ремесленные мастерские, выпускавшие массовую продукцию. Мастера Критской школы поставили «на поток» производство художественной продукции, отличавшейся высоким техническим уровнем исполнения, тонкой эстетикой и изысканным рафинированным стилем. Миграционные процессы, вызванные турецкими завоеваниями, и успешная ассимиляция греков в латинском окружении породили огромный спрос на иконы в «древнем» византийском стиле, а также на иконы с новыми модными сюжетами (иногда чисто латинскими или смешанными). Среди торговцев-посредников были выработаны даже специальные термины «in forma a la latina» и «in forma grega», указывающие, в каком стиле должны быть исполнены заказываемые ими иконы. Произведения Критской школы XV–XVI веков отличаются особой утонченностью: изящные, часто удлинённые фигуры; изысканные позы; энергичное использование сверкающего золота на фоне и в ассисте; звонкие колористические сочетания с активным применением цветных лаков. Большой спрос на продукцию Критских мастеров, а судя по документам, торговцы делали заказы на несколько сотен, а иногда и тысяч произведений, привел к изменению процесса изготовления икон. Появились стандартные размеры, широко использовались прориси и рисунки-образцы, возникло более четкое разделение процессов со значительным использованием труда учеников-подмастерьев. Наиболее успешные мастерские не только делали заготовки заливкашенных досок разных размеров, но часто наносили на них рисунки наиболее популярных сюжетов и даже делали подготовительные слои живописи. Эти заготовленные заранее материалы помогали мастерской быстро и с наименьшими усилиями выполнять крупные заказы торговцев-посредников. Популярными стали временные мобильные артели,

разъезжавшие в весенне-летний сезон в поисках крупных работ по декору храмов и изготовлению иконостасов. Все это в наши дни создало большие трудности для искусствоведов в определении датировок Критских икон. Лишь непосредственное изучение памятников *in situ* и опыт музейной атрибуции помогают избежать неправильных суждений и ошибок. Вот почему знакомство с иконами и росписями Крита в 1993 году, организованное М. Бурбудакисом, было столь важным и полезным для российских специалистов.

В научном искусствоведении считается, что первый период расцвета Критской иконописи начинается с 1453 года – года падения Константинополя. Дата эта весьма условная, и к середине XV столетия Критская школа уже обладала своим выразительным языком и устойчивым иконографическим репертуаром. Одним из художников, которые оставили значительный след в истории становления Критской школы, бесспорно, является Ангелос Акотантос, работавший в первой половине XV столетия на Крите, но хорошо знакомый с Константинопольской живописью Византии⁴. В 1436 году он совершил путешествие в столицу империи. По одному из архивных документов можно сделать вывод, что мастер умер до конца сентября 1450 года⁵, хотя с такой трактовкой документа не все исследователи согласны⁶. Точная дата смерти знаменитого иконописца, конечно, важна, но для нашего исследования она не является столь существенной. Намного важнее другой факт из истории семьи этого мастера: в 1477 году его родственник Иоаннис Акотантос отдал «в аренду» 54 рисунка-прориси с изображениями святых иконописцу Андреасу Ритзасу; в контракте указано, что рисунки были в прекрасном состоянии сохранности и что Ритзас обязался использовать их исключительно при создании своих собственных произведений. По истечении восьми дней рисунки должны были быть возвращены Иоаннису Акотантосу⁷. Данный контракт свидетельствует, что иконописное дело часто носило семейный характер, а рисунки-прориси и секреты мастерства передавались из поколения в поколение. Этот документ также объясняет, почему на протяжении нескольких десятков лет создавались произведения чрезвычайно близкие по иконографии, художественным решениям и стилистике.

Сохранилось довольно большое количество икон, подписанных «χεῖρ Ἀγγέλου» (рука Ангелоса), которые обычно датируются XV столетием. Этого мастера обычно ассоциируют с упомянутым



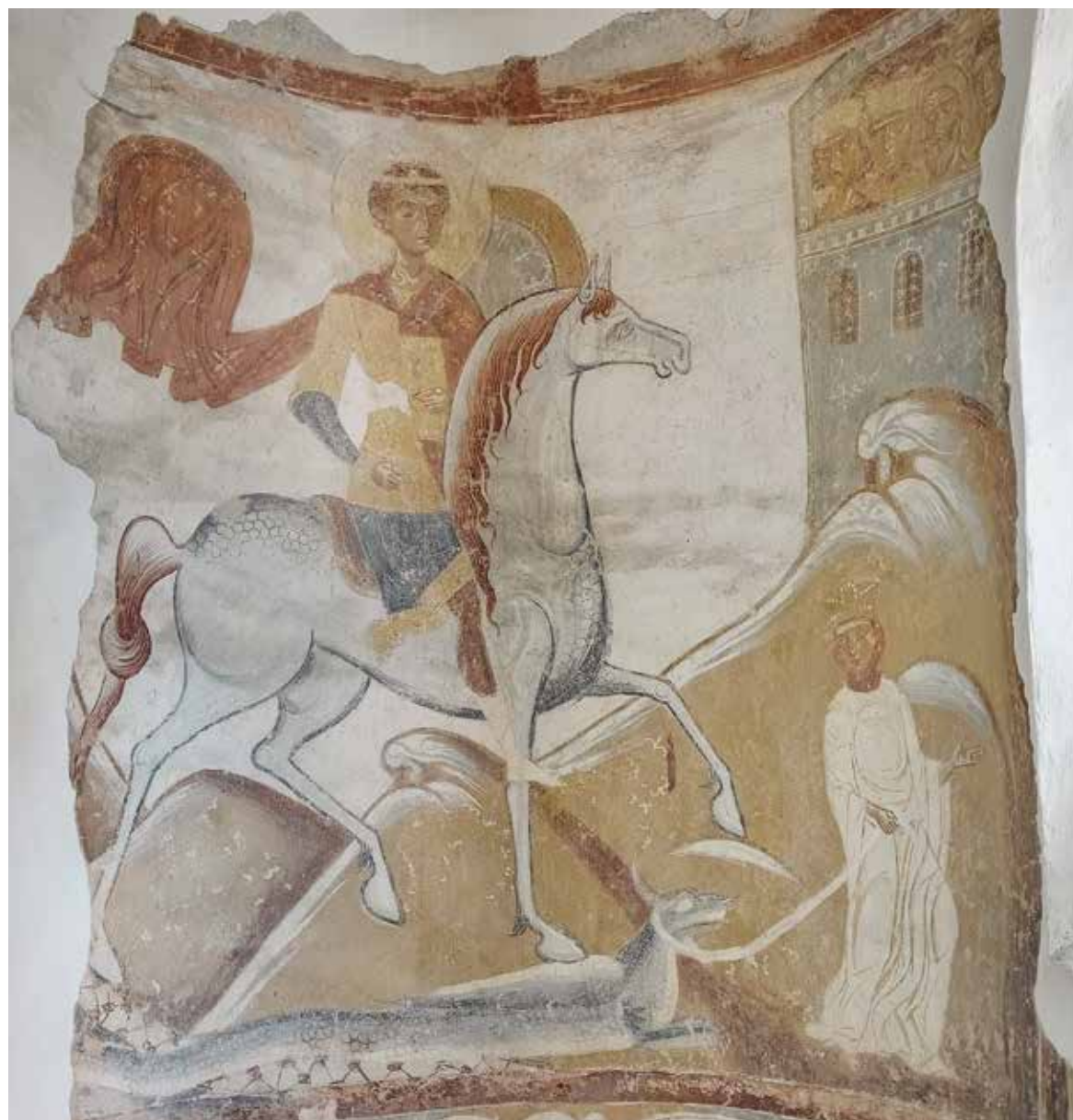
Ил. 1. Икона «Чудо Святого Георгия о змие» мастера Ангелоса Акотантоса. Первая половина XV в. Государственный Эрмитаж



в документах критским иконописцем Ангелосом Акотантосом⁸. В его наследии наше внимание привлекли ростовые изображения святых воинов, написанные на однотипных основах. Довольно крупные вертикально вытянутые иконные щиты имеют близкие пропорциональные соотношения; обязателен ковчег (при этом вертикальные поля часто цельновырезанные, а горизонтальные – накладные), паволока, золотой фон. Чаще всего святые изображены в рост, спокойно стоящие с копьем или крестом в руке (иконы «Святой Фанурий» на Патмосе, в монастыре Врондиси на Крите, в коллекции Каррас в Афинах; «Святой Димитрий» в собрании Андреади в Афинах, «Святой Феодор Стратилат» в монастыре Святого Дионисия на острове Закинф, «Архангел Михаил» в музее Закинфа)⁹. Иногда святые представлены в энергичной позе с поднятой над головою рукой с оружием; им они поражают дракона или нечестивого царя (икона «Святой Феодор Тирон» в Византийском музее в Афинах, фрагмент иконы «Святые Георгий и Меркурий» в собрании Латцис в Афинах)¹⁰. С этой группой памятников следует, на наш взгляд, связать «Чудо Святого Георгия о змие» из Эрмитажа (инв. № I-48, ил. 1)¹¹. В свое время мы отнесли икону к работам мастера Ангелоса, датировав ее первой половиной XV столетия¹². Основанием для атрибуции послужил анализ эрмитажного памятника и его сравнение с произведениями Ангелоса в Византийском музее в Афинах и в монастыре Святого Иоанна Богослова на Патмосе¹³. Важную роль в нашей атрибуции сыграл образ «Святой Феодор Стратилат» на острове Закинф. Греческий ученый Муртали Ахемасту-Потамиану



Ил. 2 а, б. Икона «Святой Феодор Стратилат». Приписывается мастеру Ангелосу Акотантосу. Вторая четверть XV в. Греция, Закинф, монастырь Строфадес



Ил. 3. Фреска «Чудо Святого Георгия о змие» в диаконнике Георгиевской церкви в Старой Ладоге. Вторая половина XII в.

датировала его второй четвертью XV века и приписала мастеру Ангелосу Акотантосу¹⁴. На этой крупной иконе (149,0 × 58,5 см) святой представлен в рост на золотом фоне с Благословляющей десницей в правом верхнем углу (ил. 2 а, б). Сравнение прямоличных ликов Феодора и эрмитажного Георгия показывает чрезвычайно близкое сходство: физиогномическое, стилистическое и техническое, с аналогичной системой тонких белильных движков. Много параллелей также в трактовке одежд и манере золотой штриховки на панцире. Совпадения столь очевидны, что

можно говорить об исполнении этих двух икон в одной мастерской и даже одним мастером.

Иконный щит эрмитажного «Георгия» сделан из трех кипарисовых досок (*Cupressus* sp.), ковчег с покатою лузгой, при этом горизонтальные поля немного шире вертикальных. Размеры: 94,0 × 58,0 × 3,0 см. Икона написана в смешанной технике; паволока, левкас, золочение. На нижнем поле после пробной расчистки стала видна красная опушь. Красные надписи на золотом фоне сохранились фрагментарно: «О АГ(ІОС) / [ГЕΩРΓІОС]» (Святой Георгий)¹⁵. На золотом фоне представлен

святой воин, торжественно восседающий на коне; в левом верхнем углу – Благословляющая десница, в левом нижнем углу – фигура царевны, ведущей на пояске змия; позем составляют скалистые горки. Святой облачен в светло-коричневые штаны, синюю тунуку, металлический панцирь и красный, развевающийся за спиной плащ; над левым плечом виден округлый щит, к поясу прикреплена сабля в ножнах, в правой руке он сжимает копье, а левой держит уздечку. Голова и корпус Георгия повернуты к зрителю; лик овальный с тонкими чертами, обрамлен густой шапкой вьющихся каштановых волос. Конь серо-голубоватого окраса с красным седлом, декорированным золотым орнаментом, красной уздечкой и золотой упряжью с кистями. Царевна в синем платье, красном плаще и с зубчатой короной на голове.

Эрмитажный памятник отличается особой изысканной красотой: монументальная и одновременно изящная композиция, выверенные пропорции, идеально вписанные фигуры, безупречный рисунок и сбалансированный колорит. Иконографический тип, представленный на иконе, был назван греческим ученым Нано Хатзидакис

как конный святой Георгий «на параде»¹⁶. Действительно, художник отошел от традиционной трактовки сюжета – он показал не момент напряженной борьбы святого со змием, олицетворяющую победу добра над злом, а эпизод торжественного возвращения святого, укротившего змия. Он не поразил насмерть чудище копьем, а усмирил его, сделав «ручным», так что даже хрупкая царевна может вести его на поводке, сделанном из ее пояса. Змий, с поднятой головой и открытой пастью, выглядит весьма добродушным, а не устрашающим (ил. 4). Пейзаж из крупных гор с лещадками формирует многоплановость композиции. Сверкающий золотой фон с вибрирующей поверхностью и всполохами света оттеняет звучные цвета колорита и своей ирреальностью придает иконе магическое очарование. Крупная фигура всадника словно спустилась с небес и застыла, остановив движение и время. Аналогичную трактовку сюжета и аналогичный прием изображения с «геральдически величественной вневременной застылостью фигур» (выражение В. Д. Сарабьянова¹⁷) можно видеть на памятниках древнерусской живописи. В первую очередь, это знаменитая фреска



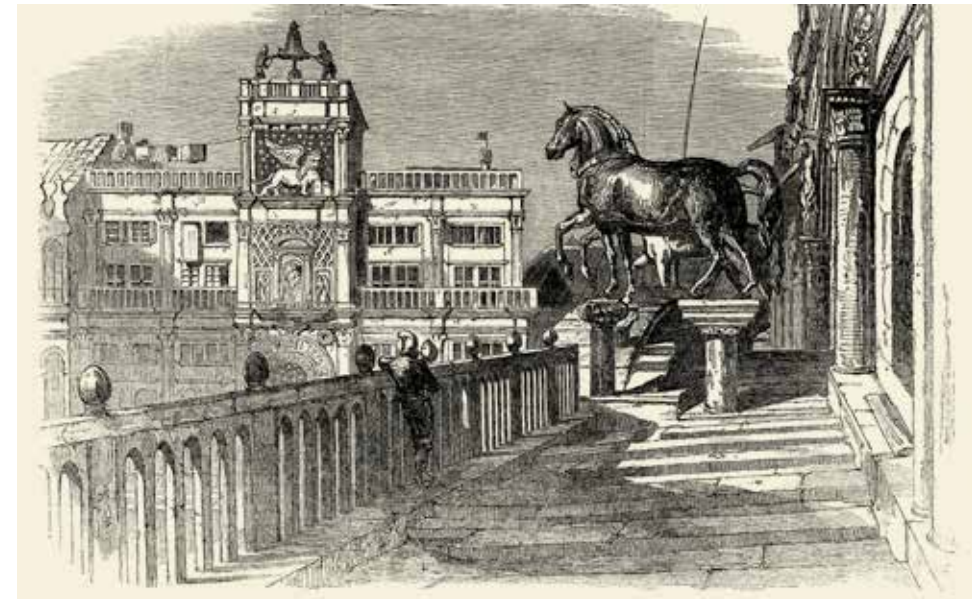
Ил. 4. Икона «Чудо Святого Георгия о змие» мастера Ангелоса Акотантоса. Деталь. Первая половина XV в. Государственный Эрмитаж

второй половины XII века «Чудо Святого Георгия о змие» в диаконнике Георгиевской церкви в Старой Ладоге (ил. 3)¹⁸. Святой в спокойной позе сидит на серо-белом коне, который торжественным шагом шествует по горкам и холмам поэма; на переднем плане царевна в белоснежном длинном платье ведет на пояске усмирненного змия. За спиной святого развевается бурным всполохом красный плащ, он уравновешен крупным круглым щитом, который закреплен за левым плечом Георгия. В правом углу композиции – город с башней, откуда выглядывают родители царевны и епископ. Близкая композиция присутствует в среднике знаменитой житийной иконы Святого Георгия первой половины XIV века из собрания М. П. Погодина в ГРМ¹⁹. В отличие от фрески Старой Ладogi, на иконе святой представлен на скачущем коне, хотя его поза и выражение лица отличаются глубоким спокойствием и безмятежностью.

Оба вышеуказанных памятника, как и разбразимый эрмитажный, восходят к единому источнику: к греческой легенде «Чудо святого великомученика Георгия о змие», появившейся, вероятно, в IX–XI веках. На почве Древней Руси легенда получила распространение благодаря духовному стиху о святом, который, по мнению А. Б. Рыстенко, был известен уже с XI века²⁰. В греческом тексте имеется пространный диалог святого Георгия с плачущей царевной, посланной «на съедение чудищу». Выяснив причину ее стенаний и факт поклонения языческим богам в городе Ласия, где правил ее отец, святой обратился к девушке: «„А ты уверуешь в моего Бога: отныне не страшись и будь покойна“. И блаженный возвысил голос свой к Богу и сказал: „Боже, восседающий на херувимах и серафимах и зрящий бездны, <...> яви и на мне свою милость, дай через меня благое знамение и повергни ужасное чудовище к ногам моим, да знают люди, что ты повсюду со мною“. И с неба сошел глас говорящий: „Твоя мольба дошла до ушей господа – делай, что задумал“. <...> Святой осенил себя крестным знамением и бросился навстречу чудовищу, сказав: „Господь Бог мой, погуби ужасного змия, чтобы уверовали эти неверные“. Когда он сказал это, с Божией помощью и по молитве мученика змий упал к ногам святого Георгия. Святой говорит девушке: „Сними с себя пояс, а с коня моего поводья и дай сюда“. Девушка сняла и подала их святому. И по устроению Божию он связал змия и передал его девушке, говоря: „Поведем его в город“. Она взяла змия, и они пошли в город»²¹.

Приведенный эпизод имеет однозначную символику: победу христианства над язычеством, победу над ересями и заблуждениями благодаря Вере в истинного Бога. Не яростное сражение и победа героя над чудовищем, как это имело место в античной и восточной мифологии (Персей, Гор, Митра, Беллерофонт), а воля Бога и мольба святого свершили чудо усмирения змия. Приведя связанное чудовище под стены города, Георгий отрубил ему голову мечом. В тексте отсутствует пафосная демонстрация воинских достоинств, отсутствует рыцарское начало. Однако на русской почве, в XII–XV веках, эпизод наполнился новым идейным содержанием, и византийский аристократический патрон трансформировался в покровителя земледельцев. С конца XV столетия произошла обратная модификация: Георгий вновь стал благородным воином, княжеским заступником. В Византии героизация и аристократизм святого Георгия всегда были основополагающими, а с эпохи Крестовых походов его образ приобрел ярко выраженные рыцарские черты²². В эрмитажной иконе удивительно органично сочетается незамысловатый эпизод «покорения» чудовища и подчеркнута героический образ святого. Фигура конного Георгия выделяется своим доминирующим размером и торжественной репрезентативностью. В богатом иконографическом репертуаре Поздней Палеологовской живописи Акотантос, видимо не случайно, остановился именно на данном эпизоде легенды. Идея Божественного справедливого вмешательства в историческую коллизию ради сохранения чистоты Православной Веры была в первой половине XV столетия чрезвычайно актуальной и злободневной в греческой среде. Бытовые элементы сюжета трактованы мастером как необходимый стаффаж; даже шествие царевны с чудовищем на пояске на первом плане выглядит всего лишь затейливым элементом пейзажа. Все внимание иконописец сосредоточил на монументальном и импозантном святом Георгии: именно его горячая молитва и заступничество способны были остановить врага, посрамить неверных, укрепить сомневающихся. Для истинно верующих заступничество и помощь святого были фатально неизбежны. При сохранении устойчивого разработанного иконографического типа мастер добился глубокой символики образа благодаря используемым им художественным решениям.

Примечательно, что поза коня с поднятой согнутой передней ногой и слегка повернутой



Ил. 5. Бронзовые кони, мастер Лисипп. Италия, Венеция, Собор святого Марка. Изображение из собрания автора

головой явно восходит к знаменитым бронзовым коням Лисиппа, увезенным из Константинополя в 1204 году и поставленным на фасаде собора Сан Марко в Венеции (ил. 5). При этом сам тип конного святого «на параде», несомненно, связан с традицией римских статуй конных императоров. Напомним, что подобная статуя византийского императора Юстиниана была поставлена на высокой колонне у Святой Софии в Константинополе. Она считалась защитницей города и всей империи²³. Парадно вышагивающего коня и торжественно сидящего на нем императора Константина можно видеть на золотом медальоне конца XIV века, по-видимому выполненном парижским мастером Мишелем Салмоном. Вдохновленные античной традицией, эта медаль и входящие в серию изображения императоров Августа, Тиберия и Гераклия активно копировались художниками, например в часослове герцога Беррийского, а также в произведениях Пизанелло, в частности в его знаменитой медали 1438 года, изображающей византийского императора Иоанна VIII Палеолога²⁴.

В иконографии конного святого Георгия есть устойчивая черта: он традиционно восседает на белом или серо-белом коне. Этим подчеркивается высокий статус святого в небесной иерархии – Георгий возглавляет святых воинов, является одним из главных заступников человека перед Богом. В рыцарско-героических поэмах и романах

Средневековья белый конь – атрибут королевской и императорской власти. В поэме французского автора XII века Кретьена де Труа «Клижес» описана битва героя с «саксонским герцогом»:

Он отступил не без трофея.
Увел, врагов своих рассея,
Он герцогского скакуна
Белее белого руна.
Конь без малейшего изъяна
Достоин был Октавиана.
Скакун арабский был хорош.
Глаз от него не отведешь²⁵.

В поэме «Эрек и Энида» того же автора есть примечательные строки:

<...> – они в пути,
Король на резвом скакуне,
На белом северном коне²⁶.

В Средневековье северные лошади ценились за свою выносливость, а испанские – за силу и способность нести закованного в латы рыцаря, арабские скакуны славилась легкостью и быстротой. Однако во всех случаях масть коня играла важную роль в средневековой иерархии. Подчеркивая редкость лошади, авторы иногда прибегали к фантастическим сравнениям. Например, во французском романе середины XII века «Флуар и Бланшефлор» правитель, снаряжая сына на поиски возлюбленной,

Дает парадного коня,
Чей бок один, как кровь, был ал,
Другой же – белизной блистал²⁷.

В упомянутой выше поэме «Эрек и Энида» есть аналогичное описание коня героини:

Подводят ей коня – такого
Красавца, что не описать.
Все хорошо: и масть, и стать,
Ничем бы он не уступил
Ее коню, что брошен был
В Лиморе в вечер роковой.
Тот серый, этот же – гнедой,
Но в нем особенность приметна:
Сам – рыж, а голова двухцветна.
У ней как белый снег одна,
Как смоль – другая сторона,
И посреди черта прямая,
Зеленая, как листья мая,
Их разделивши пролегла²⁸.

В культуре Средневековья, особенно в аристократически-рыцарской среде, коню отводилась особая роль. Французский поэт Кретьен де Труа в романе «Ивзйн, или рыцарь со львом» посвятил этому особый пассаж. Описывая сражение героя с рыцарем – хранителем источника, поэт патетически восклицал:

Пускай в сражении жестоком
Людская кровь течет потоком,
Тому, кто честью дорожит,
В седле сражаться надлежит. <...>
Противнику пробей броню,
Не повредив его коню.
Не зря закон гласит исконный:
В бою всегда красивей конный.
Бей всадника, коня не тронь!²⁹

В сербском эпосе в песне «Иван и лесной див» фигурирует белый конь царевича, который носит имя Лабуд, что значит «лебедь». Между конем и царевичем существовала особая связь. На вопрос коварной матери: «А кого боишься кроме Бога?» – царевич ответил:

Одного я Господа боюсь;
А пока со мною Лабуд быстрый,
Не боюсь юнака никакого³⁰.

С императорской тематикой связаны красное с золотым декором седло и богатая сбруя с золотыми бляшками, изображенные на эрмитажной иконе. В знаменитом историческом труде принцессы Анны Комниной «Алексиада» есть любопытный эпизод о восстании Никифора Вриенния Старшего. Во время битвы Алексей Комнин увидел, «как один из конюшенных Вриенния ведет императорского коня, украшенного пурпурной попоной и позолоченными бляхами»³¹. Стоит напомнить, что на иконах пурпурные ткани часто изображались красными пигментами разных оттенков и степени насыщенности. В то же время сам красный цвет, как один из цветов

«божественных энергий», часто использовался в одеждах и убранстве императоров и правителей. Кроме того, как цвет крови, пролитой Спасителем, он был неперенным атрибутом святых мучеников³².

В героической византийской поэме «Дигенис Акрит» есть любопытное описание убранства коня правительницы Максимо:

На быстром скакуне она была молочно-белом,
Не весь он белизной сиял, но цвет окрасил красный
И гриву с чолкою, и хвост, и уши, и копыта;
Седло на нем с уздечкою от золота сияло,
А на груди ремень лежал с краями золотыми³³.

В четвертой книге поэмы автор дал описание коня самого героя – Василия Дигениса Акрита:

Как голубь, белоснежного коня переседлал он, –
Блистали драгоценности на лошадиной челке,
А среди них бубенчики висели золотые,
Бубенчики несчетные, и звук их раздавался
Чудесный, восхитительный и всех вокруг дививший.
Зелено-розовый платок из шелка был на крупе,
Седло собою покрывал и защищал от пыли,
И скрепки были на седле с уздечкой золотые,
И жемчуг ювелирную ту украшал работу³⁴.

При определенной литературной условности вышеприведенных описаний, несомненно, в них отражены реальные элементы, присущие культуре воинов аристократического класса Византии. Аналогичные элементы воспроизвел мастер эрмитажной иконы «Святой Георгий»: светлая масть коня, расшитое золотом и украшенное самоцветами красное седло, красная упряжь, богато декорированная золотом, крупные золотые «скрепки», шелковые с золотом кисти, полумесяц на челке. В романе «Эрек и Энида» Кретьен де Труа дал подробное описание убранства коня героини:

А что до сбруи, до седла,
До бляхи золотой нагрудной –
То всё работы самой чудной:
Сверканье яркое на них
От изумрудов дорогих.
Пурпурным бархатом обито
Седло, лука его покрыта
Слоновой костью, и по ней
Резьба искусная – Эней,
Герой-троянец у Дидоны <...>
Была работа превосходной:
Искусный мастер, благородный,
Над ней сутулился лет семь,
Другим не занятый ничем³⁵.

Во французском романе середины XII столетия «Флуар и Бланшефлор» есть два замечательных эпизода, когда автор описывает конное снаряжение героя. В первом король-отец отдает сыну

парадного коня с богатейшими седлом, упряжью и украшениями, соответствующими его статусу. Здесь «лука седла из рыбьего ребра», «ковер багряный из Кастильи» в качестве попоны, шелковые путлища и подпруги, серебряные пряжки, золотые стремена, драгоценные камни на сбруе, золотая кованая уздечка испанской работы³⁶. Во втором эпизоде один из аристократов снаряжает Флуара на битву за жизнь и честь оклеветанной возлюбленной.

И вот повязан меч стальной,
И, в полной сбруе, боевой
Конь подан, в яблоках гнедой,
С сияющей во лбу звездой.
В том ценность крепкого седла,
Что кость слоновою пошла
На луки; взят для перекладин
Не хуже матерьял; наряден
Чепрак искусного шитья,
Чьи по земле мели края.
Уздечка с золотым узором
В прозрачных вся камнях, которым
Так место найдено, что вид
Их, тонко вправленных, слепит.
Голов, когда узда надета,
Звериных краше нет, чем эта³⁷.

В подобном описании нетрудно увидеть параллели с изображением на эрмитажной иконе; правда, вместо звезды на лбу коня блестит полумесяц.

Иконографический тип конных святых в торжественном парадном движении активно вошел в византийскую живопись со времен Крестовых походов. Он получил довольно широкое распространение в живописи всего Средиземноморья и Древней Руси, особенно в XIII–XV веках. Примеры столь многочисленны, что ограничимся лишь единичными упоминаниями: «Святые Сергий и Вакх» XIII века на Синае³⁸, «Святые Феодор Стратилат и Георгий» около 1260-х годов также на Синае³⁹, «Борис и Глеб» около 1377 года в Новгородском музее⁴⁰, двойная миниатюра «Святые Георгий и Феодор Стратилат / Святые Димитрий и Феодор Тирон» греко-грузинской рукописи XV столетия Иверского монастыря на Афоне⁴¹, икона «Святые Феодор Тирон и Феодор Стратилат» XV–XVI веков в Ватикане⁴².

Среди одиночных конных святых «на параде» следует отметить: «Святой Георгий с донаторшей» около 1260-х годов на Синае⁴³, «Святой Георгий и юноша из Митилены» середины XIII века в Британском музее в Лондоне⁴⁴, «Святой Георгий Каппадокиец» позднего XIII века в Византийском музее на Пафосе, Кипр⁴⁵, стеатитовые иконки



Ил. 6. Стеатитовая иконка «Святой Димитрий». Конец XIII – начало XIV в. Музеи Московского Кремля. Фотограф С. В. Баранов



Ил. 7. Бронзовая иконка «Святой Димитрий». Первая треть XIII в. Государственный Эрмитаж

«Святой Димитрий» в Оружейной палате Московского Кремля (ил. 6) и «Святой Георгий» в Национальном музее Барджелло во Флоренции (конец XIII – начало XIV века)⁴⁶, бронзовый образок первой трети XIII века «Святой Димитрий» в Эрмитаже (ил. 7)⁴⁷, фрагмент иконы «Святой Георгий» XIV–XV веков из церкви Панагии Фанеромени на Кипре⁴⁸, «Святой Георгий» первой половины



Ил. 8. Икона «Чудо Святого Георгия о змие». Около середины XV в. Государственный Эрмитаж

XV века в музее Бенаки в Афинах⁴⁹, «Чудо Святого Георгия о змие» XV столетия из церкви Богоматери Лифинов на Крите⁵⁰.

Сравнивая многочисленные византийские произведения святых воинов на конях с работами Ангелоса Акотантоса, приходишь к интересному заключению. При большей или меньшей схожести общей композиции и отдельных деталей, четко

видно, что мастер Ангелос использовал широкий круг византийского живописного наследия, но при этом предлагал свое индивидуальное иконографическое решение и собственный художественный стиль. Его красочно-сочные, монументально-торжественные образы знаменовали очередной взлет византийской живописи, многие столетия служившей эталоном возвышенной духовной культуры



Ил. 9. Фрагмент иконы «Чудо Святого Георгия о змие». Начало XVI в. Государственный Эрмитаж

Византийской империи. И в данном случае творчество Акотантоса, основанное на классических византийских традициях, сыграло значительную роль в сложении нового художественного явления: Критской иконы второй половины XV – XVII веков. При этом следует отметить, что уже в иконах Ангелоса, при всей их красоте и художественных достоинствах, наблюдается определенная стандартизация технических приемов и манеры письма. Нередко красота переходит в красоту, изящество поз в шаблон, колорит приобретает прятные оттенки.

Вторая эрмитажная икона «Чудо Святого Георгия о змие» также относится нами к XV столетию. Она небольшая: 20,3 × 17,2 × 2,0 см; написана на цельном куске дерева. Лицевая сторона иконы гладкая, без ковчега; паволока не просматривается, оборот без шпонок (инв. № I-85, ил. 8)⁵¹. Памятник происходит из знаменитого собрания

Н. П. Лихачева в Санкт-Петербурге. Единственный раз экспонировался в 1991 году в ГРМ на выставке «Из коллекций академика Н. П. Лихачева», был включен в каталог, но без воспроизведения⁵². Таким образом, можно сказать, что в настоящей статье произведение впервые вводится в научный оборот.

Лицевая поверхность иконы тщательно обработана и покрыта тонким слоем левкаса и золота, которое лежит по светло-коричневому полименту. Судя по мелким утратам красочного слоя, изображение конного святого воина написано по золоту фона. По периметру доски, исключая нижний край, с трех сторон оставлена золотая полоса шириной 0,3–0,5 см. Вероятно, икона изначально предназначалась для вставки в резную золоченую рамку или в походный портативный иконостас. В правом верхнем углу изображена Благословляющая десница в виде синего сегмента неба с исходящими тремя лучами. Позем в нижней части

иконы представляет охряные горки с лещадками, по которым разбросаны мелкие кустики. В левом углу среди скал виден черный проем пещеры, откуда выполз дракон. Святой Георгий невозмутимо сидит на белом коне, вставшем на дыбы. В правой руке он держит длинное копье, которым пронзает пасть дракона.левой рукой – черные поводья, за левым плечом – овальный щит с золотой орнаментикой. Святой одет в сине-зеленую тунику, пурпурно-вишневые штаны с золотым декором, коричневые доспехи, обильно испещренные золотом, с перевязью на груди; за спиной развевается красный плащ, завязанный спереди узлом; ноги до колен обмотаны узкими полосками серо-оливковой материи⁵³, на пятках – золотые шпоры. Нимб декорирован вьющимся растительным побегом, который исполнен пуансоном. На золотом фоне красные надписи: ΟΑΓ ΓεώΡΓιΟς (Святой Георгий). Личное – тончайшая плавь с пробелами и красными притенениями.

Конь вздыблен, его задние ноги обвил хвост дракона; лошадиный рот открыт, виден кончик красного языка, ноздри разрезаны по обычаю восточных стран; грива заплетена косичкой, хвост завязан узлом⁵⁴. Сбруя черная с золотым декором, седло красное, расшитое золотом. Дракон – зеленое чудище с двумя лапами, длинным хвостом, красными крыльями и с рогами на голове. Мелкие точки разбросаны на туловище и крыльях дракона. По композиции, пропорциям, рисунку, колориту, техническому совершенству икона относится к элитарной группе произведений. Чрезвычайно красочная и нарядная, изысканная по стилю, высокопрофессиональная по исполнению – она является одним из лучших образцов иконописного мастерства.

Вопрос о датировке не так прост, как может показаться с первого взгляда. На выставке 1991 года мы отнесли памятник к Итало-греческой школе (= Критской) XVI века⁵⁵. Основанием, в первую очередь, явились аналогичные иконы святого Георгия: в музее при греческой церкви Святого Георгия в Венеции, в церкви Всех Святых в Хоре на Патмосе и в собрании Ватикана с подписью Анджело Битзамани⁵⁶. Основополагающим в датировке всей группы является «Чудо святого Георгия о змие» в Венеции. Это крупная икона: 82,5 × 65,5 см, написанная по специальному заказу, о чем говорит герб владельца, помещенный на красном крыле дракона. Лицевая сторона иконы прямая, без ковчега, а по периметру (за исключением левой стороны) идет неширокая золотая

полоса. В научной публикации 1962 года икона была отнесена М. Хатзидакисом к первым десятилетиям XVII века⁵⁷. В путеводителе 1976 года датирована А. Палиурасом XV–XVI веками⁵⁸. В альбоме-путеводителе 2005 года, изданном на греческом языке, а в 2009 – на русском, она отнесена к концу XV века. Автором описания и атрибуции была М. Казанаки-Лаппа⁵⁹. В книге об иконах Патмоса (греческое издание 1977, английское 1985) М. Хатзидакис изменил свою точку зрения и датировал памятник, находящийся в Венеции, временем «около 1500», так же, как и небольшой образ в церкви Всех Святых в Хоре на Патмосе⁶⁰. История эволюции датировки иконы «Чудо святого Георгия о змие» в собрании Музея Греческого института в Венеции весьма показательна. С развитием научных знаний и новейших методов исследования, с введением в оборот новых памятников естественен процесс корректировки высказанных ранее атрибуций. Весьма вероятно, что в датировке этой иконы еще не поставлена заключительная точка. Во всяком случае, по нашему впечатлению, не будет неожиданностью сдвиг даты к середине XV столетия.

Несомненна значительная близость эрмитажной портативной иконки и импозантного памятника в Венеции; прежде всего иконографическая, а также в ряде повторяющихся деталей, в высоком качестве исполнения и в общем ощущении изображенного мира «исключительной красоты и совершенства»⁶¹. Однако в венецианской иконе есть некоторые отличия: в сегменте в правом верхнем углу изображена рука с пальцами в благословляющем жесте, нет полного совпадения в гористом поземе, меньше кустиков и трав среди гор, другой цвет обмоток на ногах Георгия, другая орнаментация на его штанах, нет полного совпадения в декоре конской сбруи, в одеждах и вооружении. Эти отличия свидетельствуют, что эрмитажная икона не является повторением венецианской; скорее всего, оба памятника воспроизводят единый прославленный прототип, чем и объясняется их высокая схожесть. Тончайшее миниатюрное личное письмо эрмитажного Георгия можно сравнить с личным письмом двух маленьких иконок «Святые воины» и «Пророки» в собрании Латсис в Афинах, которые датируют началом XV века, приписывают мастеру, работавшему на Крите, но следовавшему Палеологовским традициям⁶². Для эрмитажной иконы подобная датировка представляется слишком ранней. В колорите и деталях нашего памятника активно видны

влияния и заимствования итальянской живописи, в первую очередь венецианской. Но создание ее в десятилетия около середины XV столетия представляется весьма вероятным и вполне допустимым.

Портативные размеры иконы однозначно свидетельствуют, что она была исполнена для личного благочестия и, как это было принято в иконописи, воспроизводит знаменитый, возможно чудотворный, прототип. Подтверждает это утверждение еще одна иконка «Чудо святого Георгия о змие» в собрании Эрмитажа (ил. 9). Она сохранилась фрагментарно – только верхняя часть; приблизительно посредине доска сломана, как раз по крупу коня. Слом неровный: с левой стороны от верха до слома – 12,8 см, а справа – 13,8 см. Ширина иконы по верхнему неповрежденному краю составляет 17,5 см; толщина доски неровная: от 1,5 до 2,2 см; дерево – кипарис (*Cupressus* sp.). Памятник происходит из собрания Н. П. Лихачева (инв. № I-344). Сильно поврежден фон иконы, который ныне напоминает цвет слоновой кости; некогда он был покрыт золотом по полименту, от которых сохранились небольшие фрагменты. От позема дошли верхушки светло-коричневых гор с лещадками и красными притенениями (на левой горке). Сравнивая фрагмент иконы и предыдущий памятник (инв. № I-85), видим, что они практически тождественны в размерах. Во всяком случае, ширина и толщина доски почти идентичны, так же как и реконструируемый вертикальный размер фрагмента. Довольно близка и композиция: в правом верхнем углу Благословляющая десница, в центре святой воин на белом вздыбленном коне с заплетенной косичкой гривой, узда черная с позолотой, красное седло с декором. Георгий в синем хитоне, вишневых штанах, в кожаных коричневых доспехах с пластинчатыми поясом и наручами, в красном плаще. В левой руке святого копье, а в правой – поводья. Живопись иконы тонкая и профессиональная, но по сравнению с предыдущей эрмитажной иконой – более сухая и стандартизированная, более ремесленная. Особенно хорошо это видно в штриховом личном письме. Имеются различия и в деталях. Например, Благословляющая десница трактована в виде двойного синего сегмента, из которого видна рука в коричневом хитоне со сложенными в благословляющем жесте пальцами; отличается конструкция панциря святого воина. Эти и другие мелкие различия, вместе с разницей в стиле и вторичности исполнения,

свидетельствуют о более позднем времени создания фрагментированной иконы. Скорее всего, она написана в начале XVI века, однако воспроизводит тот же самый прототип, что и более ранняя по времени икона бывшего Лихачевского собрания (инв. № I-85).

Оба эрмитажных памятника относятся к так называемому Символическому варианту воспроизведения сюжета о святом Георгии и змие. В данной трактовке опущены бытовые подробности и лишние детали, а из действующих лиц оставлены лишь конный воин и дракон. Обычно присутствует также Благословляющая десница, либо в виде трех лучей из небесного сегмента, либо в виде Благословляющей руки. Иногда, правда довольно редко, она отсутствует, и символика действия сосредотачивается на борьбе воина со змеем-драконом. Тема торжества добра над злом и слава Христианской Веры приобретает в Символическом варианте иконографии особенно интенсивное звучание. Святой Георгий изображается благородным аристократическим юношей с красивой наружностью, он прекрасен и внешне и духовно, на нем сверкающие золотом доспехи, роскошная одежда из богатых тканей и яркий красный плащ. Под ним белоснежный конь, вставший на дыбы. В облике конного святого все безупречно и совершенно; все изысканно и прекрасно. Юный лик, не тронутый бесполезными эмоциями, блещет уверенным спокойствием и неземной красотой. В правой руке он держит копье, которым пронзает насквозь пасть дракона. Но держит он копье без усилий, лишь слегка сжимая пальцы. В битве святого Георгия со змием нет яростной борьбы, нет напряжения сил и выплескивания эмоций. Победа предreshена заранее, предreshена молитвою святого, его верою в Бога. Ирреальный золотой фон, на котором четко выделяется полихромией красок конный святой, усиливает символическое звучание сюжета.

Дракон, чудище со змеиным телом и хвостом, выползающий из черной пещеры среди скалистых гор, устойчиво ассоциировался со злом, исходящим из потустороннего мира. В народной мифологии ад обыкновенно мыслится под землей. Именно туда уползают змеи и скрываются там до первого грома, который означает возрождение природы и «растворение земли». Существует мнение, что змеи пребывают под землей с Воздвижения до весеннего Юрьева дня (23 апреля), т. е. до дня Святого Георгия. Поэтому сюжет битвы святого воина со змеем-драконом отчетливо рассматривается

змею, то сейчас убедитесь в своей ошибке“. Вышел другой человек и спросил: „Эти люди посмели убить нашу змею?“ И оба спрыгнули вниз, отворили врата той скалы и выпустили на нас трех чудовищ-драконов. Один был черный, другой – белый, третий – красный. И сказал, готовясь к бою, Амиран Дареджанисдзе: „Черного мне, белого тебе, Саварсимисдзе, а красного Юсибу“. Но Юсиб отказался: „Возьми и моего себе“. Стали наступать драконы на нас, а мы на них. Как только приблизился красный дракон, ударил его Амиран и убил. Я сразился с белым, тут подоспел Амиран и убил его одним ударом. Но в этот миг набросился сзади черный дракон, проглотил Амирана и убежал. Настиг я его, но лишь хвост успел отрубить. Вбежал дракон в убежище свое, а там и след его простыл. Стали мы оплакивать Амирана, а он в это время, оказывается, достал из-за голенищ два ножа острых, распорол дракону брюхо и вышел наружу, весь запачканный кровью. „Плохо же вы помогли мне“, – сказал нам с упреком Амиран. Несметные сокровища нашли мы в убежище драконов, наложили печати на них и пошли дальше»⁷⁴.

В этом рассказе обращает на себя внимание уточняющий эпитет, который применяет автор к змее и драконам: «чудовище». Это четкое указание на персонификацию зла в этих персонажах, которые пытались лишить витязей жизни. Неисчислимо «змеиное войско», которое исчезает после убийства «главной змеи», – элемент колдовства, так же как появление двух персонажей, выпускающих из пещеры драконов. Трусливое поведение проводника Юсиба является естественным в контексте легенды, поскольку обусловлено его предшествующими поступками и высказываниями. Сам рассказчик – Саварсимисдзе – хотя и не отличился рыцарским подвигом в битве с драконами, но и не показал себя трусом: сражался с белым драконом, отрубил хвост черному. Тем самым автор романа выделяет героические черты главного витязя – Амирана Дареджанисдзе. Любопытна деталь «омывания» героя кровью побежденного дракона, явные параллели которой наблюдаются в западноевропейском героическом эпосе. Следует обратить внимание на иерархическую составляющую зла: неистребимое полчище змей, главная змея-чудовище, разноцветные драконы. Последние, как высшие в этой иерархии, являются хранителями несметных сокровищ. В византийском, кавказском и славянском изобразительном искусстве дракон обычно имел змеиное тело и острый хвост, две мощные лапы,

крылья и крупную лошадиную голову, иногда с рогами. Таким образом, передавались и его змеиная сущность, и более высокое иерархическое положение. Хотя как в живописи, так и в литературе четко прослеживается негативная символика змей и драконов – как представителей потустороннего мира, обитающих в недрах земли и враждебных человеку.

Второй эпизод романа имеет более сложное построение, символику и ассоциативные связи. Завязка эпизода начинается с появления на трапезе героя редких фруктов. Автор романа использует различные эпитеты, подчеркивая уникальность этих плодов: «фрукты невиданные», «райские плоды». Произрастали они в заповедном царском саду, который автор описывает как материализованный рай. Там «деревья с плодами ароматными и реки прекрасные» и «все, что сотворено Богом благоуханного, было в том саду». В том числе деревья с целебным маслом – «слепым оно возвращает зрение, и страждущих исцеляет от всех недугов»⁷⁵. Происками звездочета (= колдуна) Джамасара сад был невидимым для людей, фрукты и целебное масло – недоступными, а для охраны чудесного места колдун сотворил «талисман» – большого дракона. Победа Амирана Дареджанисдзе над чародейством и драконами возвращает людям райские кущи. Весьма наглядно в этом эпизоде прослеживается сюжет утерянного и обретенного рая. Драконы выступают охранниками чудесного места (= сокровища), а их гибель приводит к разрушению колдовских чар. Кроме того, битва происходит в присутствии царевны Хварашан и придворных, которые последовали за героем: «одни, чтобы вступить в бой, другие, чтобы зреть его». Присутствие царевны и зрителей, наблюдающих за сражением с драконом, перекликается с описаниями рыцарских турниров и баталиями средневековых героев за восстановление справедливости. Вместе с тем в эпизоде досконально, с захватывающими подробностями описывается трудная битва Амирана с драконом, что усиливает элементы личной отваги героя и рыцарского подвига. Неустрашимого витязя, неутомимого в бою, не отступающего перед препятствиями, ждет в конце заслуженная победа, и «<...> преподнесли Амирану Дареджанисдзе за его деяния дары невиданные и передали ему ключи от всех крепостей и городов царства»⁷⁶.

Возвратимся к началу этого эпизода. Узнав о чудесном саде и охраннике-чудовище, Амиран Дареджанисдзе немедленно заявил: «Не подобает

мне не пойти, не сразиться с тем драконом. Так будьте же веселы сердцем, ибо Богу угодно, чтобы я десницей своей спас тот сад»⁷⁷. Двинулся герой в путь и, приблизившись к цели, увидел высокую ограду. «Два входа имел тот сад, и замыкали их отлитые из меди ворота. Одни охранял самый большой дракон, другие – меньший. И оба кидали такие камни, что могли убить все живое. Когда мы подъехали, поднялся некий человек и, увидев нас, закричал. И вышел на тот крик дракон, страшный такой, какого я никогда не видел. Из его открытой пасти извергался огонь, и голос его был страшен, как гром небесный. <...> Выступил навстречу ему (Амирану. – Ю. П.) дракон с разверстой пастью, готовый проглотить его. Метнул Амиран Дареджанисдзе копье, но оно разломилось в пасти дракона, вытащил меч, но и тот разлетелся на куски. Затем ударил Амиран вторым мечом и разрубил череп до самого мозга. Метнулся дракон, скорчился и схватил Амирана своею пастью за ноги. <...> Пытался дракон проглотить Амирана, но не мог. <...> Люди вокруг громко рыдали и стонали. И тогда вытащил Амиран из-за голенища кинжал и ударил по пасти дракона. Видимо, не стерпел дракон острой боли и сразу отпустил Амирана Дареджанисдзе. <...> Нагнал его Амиран Дареджанисдзе и одним ударом по спине разрубил надвое»⁷⁸. Второго, меньшего дракона убили витязи – спутники Амирана.

В эпизоде видны некоторые отсылки к истории о чуде святого Георгия. В частности, присутствие царевны и придворных, наблюдающих за битвой и убийством дракона. Святой Георгий не мог проехать мимо плачущей девушки, так и бесстрашный Амиран считал своим долгом освободить чудесный сад от колдовства, т. е. совершить полезный подвиг для людей. Вместе с тем в рыцарских поэмах и романах XII века авантюрное приключение и куртуазное служение даме являлись едва ли не основополагающими в поведении героев. Мотив борьбы за справедливость часто связан с личными перипетиями судьбы героев. Духовное начало, столь важное в византийских легендах о святых, в западной европейской литературе уходит на второй план или даже отсутствует. Явление весьма примечательное, поскольку расцвет рыцарской культуры XII столетия связан с Крестовыми походами, заявленными именно с религиозными целями – отвоеванием Святых мест. Благодаря походам Европа открыла для себя мир Востока, в том числе ближе познакомилась с культурой Византии. Для европейских стран это стало мощным стимулом культурного развития,

для Византии и Ближнего Востока – обернулось кровопролитными войнами и грабежами, от которых Византийская империя так окончательно и не оправилась. К середине XV столетия рыцарские поэмы и романы XII века были давно прошедшим этапом. Их герои и представления о чести, справедливости, героизме, казалось бы, канули в реку забвения. Но нет, в трудное для Византии политическое и экономическое время высокая рыцарская мораль и эстетические основы вновь стали востребованы⁷⁹. Идеализированная героизация, востребованная обществом, особенно ярко проявилась в живописи последнего этапа существования Византийской империи и, еще сильнее, в произведениях Критской школы XV столетия. Изысканная красота живописного творения с идеальной композицией и формами, с колоритом, построенным на тончайших цветовых нюансах, становится элементом признания и успеха иконописца. Любопытно, что даже в этом прослеживаются отголоски той же рыцарской эстетики XII века. В романе «Клижес» Кретьена де Труа, действие которого, кстати, происходит в Константинополе, есть замечательные строки:

Тот, кто на подвиги горазд,
Заслуживает, несомненно,
Всего, что в мире драгоценно⁸⁰.

Однако внешняя красота живописи XV века, а чаще красивость, зачастую перерастает в шаблон, особенно при массовом воспроизведении востребованных иконографических и художественных решений. При этом техническое воплощение бывает настолько высоким, что нередко весьма трудно провести грань между единичной и массовой продукцией. В этом аспекте весьма показательным является анализ замечательного триптиха XV столетия из собрания Эрмитажа.

Миниатюрные живописные триптихи были особенно популярны в Критской школе XV – начала XVI века. Они довольно разнообразны по сюжетам и подбору святых, а в иконографии часто можно видеть совмещение греческих и итальянских (= латинских) элементов. Подобные триптихи хранятся во многих европейских собраниях иконописи; в коллекции Эрмитажа есть два великолепных образца. Один из них имеет подпись мастера второй половины XV века Николая Тзафури (ил. 10). Имя художника гордо красуется на среднике, внизу композиции «Пьета», повторяющей известную картину Дж. Беллини; на створках – «Благовещение», «Рождество Христово» и «Нерукотворный образ», которые



Ил. 10. Мастер Николай Тзафури. Триптих из собрания Н. П. Лихачева. Вторая половина XV в. Государственный Эрмитаж

в традиционной иконописной технике воспроизводят латинизированные образцы. Совершенно уникальной является композиция на внешней стороне створки-крышки. Здесь показан гористый пейзаж с двумя тонкими деревцами и крупным черепом в центре сцены на переднем плане. Это редчайшее изображение Голгофы, представленное еще до Распятия Христова⁸¹.

Однако для нас наибольший интерес представляет второй триптих Эрмитажа (инв. № I-548, ил. 11). Для его основы мастер использовал грецкий орех; поверхность дерева залевкашена тонким слоем и позолочена; внешняя крышка покрыта цветным лаком вишневого тона (имитация мрамора), по которому наведен золотом Голгофский крест. Триптих имеет размеры: 21,2 × 15,0 × 2,6 см в закрытом виде и 21,2 × 42,4 × 2,6 см – в раскрытом. Поступивший в Императорский Эрмитаж в составе коллекции А. П. Базилевского в начале 1885 года триптих был единственной греческой живописной иконой в собрании музея вплоть до 1930 года. Изображения святых выполнены красками по золоту в смешанной технике. В среднике представлена Богоматерь с Младенцем на троне с греческой надписью «Госпожа ангелов»⁸², на левой створке стоят три апостола: Петр, Иоанн Богослов и Павел; на правой – три святых воина: Георгий, Димитрий и Прокопий; на обороте створки с апостолами – сцена «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (ил. 12). Нам уже приходилось

обращаться к атрибуции и анализу этого замечательного памятника. Мы отнесли его к произведениям второй половины XV столетия и нашли черты сходства с работами прославленной мастерской Ритзасов. Вместе с тем было отмечено, что во второй половине XV века это была не единственная мастерская на Крите, которая выпускала рафинированную художественную продукцию высокого качества⁸³.

В контексте данного исследования для нас наиболее интересна створка со святыми воинами. Они представлены в рост, стоят живописной группой на зеленом поземе; изящные фигуры четко выделяются на золотом фоне. Позы свободные, с немного отставленной правой ногой и слегка согнутыми коленями. Георгий и Димитрий изображены прямолично, Прокопий повернул голову влево. Юные и прекрасные святые воины напоминают аристократических героев средневековых сказаний.

Основные иконографические типы святых воинов сложились в IX–X веках; в X–XI столетиях фигуры воины стали распространенным элементом на створках триптихов слоновой кости⁸⁴ и не менее часто были представлены на небольших стеатитовых, бронзовых и серебряных иконках⁸⁵. Комбинации святых воинов чрезвычайно разнообразны; традиционно это были святые, соименные заказчику или владельцу произведения. Устойчивым вариантом было сочетание Георгия,

Димитрия и Прокопия, или Феодоров – Тирона и Стратилата. Например, под их покровительством находился герой византийской поэмы «Дигенис Акрит»:

Была ж ему поддержкой милость Господа
И милость Богородицы великая,
Была с ним милость ангелов, архангелов
И Феодоров-мучеников праведных,
Наградами увенчанных, прославленных:
Один зовется Стратилатом, другой – Тирон.
Святой Георгий-воин помогал ему,
И знал он помощь славного Димитрия <...>⁸⁶.

Повествуя о своем сражении с владычицей Максимо и ее войском, Василий Дигенис Акрит перечисляет небесных помощников:

Когда враги несчетные со всех сторон насели,
То постыдился я бежать и отражал удары,
Ведь превосходное имел и крепкое оружие
И оставался невредим, хранимый в битве богом.
Но не надолго у врагов хватило той отваги, –
Угас их пыл воинственный по милости господней,
А мне святые воины – Георгий и Димитрий,
И Феодоры помогли, и всех врагов прогнал я⁸⁷.

Святые воины на эрмитажном триптихе чрезвычайно напоминают образы Палеологовского искусства. Однако повышенная рафинированность, романтический аристократизм, тончайшая миниатюрность исполнения и доведенная до высшей точки внешняя красота формы и цвета четко указывают на мастера Критской школы. Краски наложены тонким слоем по золоту фона и сверкают на нем как драгоценные самоцветы. Вспышки красного, зеленого, фиолетового, пурпурного усилены обильным золотым ассистом на доспехах и вооружении. Трое прекрасных юношей словно вышли на рыцарский турнир: нежные безбородые лики, вьющиеся волосы, тонкие подчеркнутые талии, изящные удлинённые пальцы – все дышит светскостью, благородством и аристократической куртуазностью. Их принадлежность к сонму святых отмечена лишь тонкой графией нимбов да красными именами со словом *αγιος*. Несмотря на элитарный характер триптиха и высокие достоинства его живописи – это не единичный памятник. В настоящее время известна группа аналогичных миниатюрных произведений, обладающих таким же высоким художественным уровнем.

Для нашей темы особенно интересен триптих из музея Бенаки в Афинах (инв. № 29537, ил. 13). Он находился в частной коллекции в Англии, в 1987 году был продан на аукционе Сотбис, куплен анонимным меценатом и подарен им греческому музею. В открытом виде триптих имеет размеры 20,6 × 42,7 см, т. е. весьма близкие

к эрмитажному памятнику. В среднике представлена Богоматерь с Младенцем на троне, в углах арки – два медальона с погрудными изображениями архангелов на красном фоне. На левой створке стоят прямолично святые: Антоний, Николай Чудотворец и Савва; на правой – апостолы Петр, Иоанн Богослов и Павел; на обороте створки со святыми изображены три воина: Георгий, Димитрий и Феодор Тирон. На крышке – Голгофский крест золотом по вишнево-красному фону, имитирующему мраморную поверхность. Общее впечатление от триптиха чрезвычайно позитивное: миниатюрная полихромная живопись по золоту, красивые фигуры расположены на зеленом поземе, их одежды сверкают переливами красок, личная живопись совершенна по тонкости исполнения, красные надписи с именами исполнены каллиграфически. Триптих относится к высокохудожественным произведениям Критской школы. Датируется он второй половиной XV столетия и связывается с мастерской прославленного иконописца Андреаса Ритзоса. Атрибуция в принципе не вызывает у нас возражений.

Сравнивая створки со святыми воинами на двух триптихах (Эрмитажа и музея Бенаки, ил. 14), видим, что фигуры святых Георгия и Димитрия практически идентичны; лишь меч святой Георгий держит по-разному: прямо на триптихе музея Бенаки и диагонально на эрмитажном. Третий воин при определенной близости постановки фигуры, изображения доспехов и одежд, копья в правой руке отличается по иконографическому типу: юный Прокопий на эрмитажной створке и бородатый средних лет Феодор Тирон на створке музея Бенаки. Несмотря на это, сходство обоих створок весьма значительное. Безусловно, в основе лежит один прототип или, что вероятнее, один рисунок-прорись. Весьма очевидно, что оба триптиха могли выйти из одной мастерской. Если это была не мастерская Ритзосов, а другая, то она однозначно ориентировалась на творчество этих прославленных иконописцев.

Приемы работы мастеров Критской школы четко прослеживаются при сравнении средников этих триптихов. На эрмитажном Мария с Младенцем представлена сидящей на деревянном резном золоченом троне. Богоматерь изображена прямолично с Христом на коленях, она поддерживает его правой рукой за плечо, а левой касается пальцев его ножки. Трон и фигуры идеально вписаны в пространство средника, мастер искусно обыгрывает форму с арочным завершением. В триптихе



Ил. 11. Триптих из собрания А. П. Базилевского. Вторая половина XV в.
Государственный Эрмитаж



Ил. 13. Триптих «Богоматерь на троне, святые, апостолы и святые воины»
в раскрытом виде. Вторая половина XV в. Греция, Афины, Музей Бенаки



Ил. 12. Триптих из собрания А. П. Базилевского.
Деталь: створки с изображениями Усекновение главы и святые воины.
Вторая половина XV в. Государственный Эрмитаж



Ил. 14. Триптих «Богоматерь на троне, святые, апостолы и святые воины».
Деталь: створки с изображением святых воинов и апостолов.
Вторая половина XV в. Греция, Афины, Музей Бенаки

музея Бенаки Богоматерь также представлена сидящей на троне с Младенцем на коленях, но обеими руками она придерживает его за плечи. Несколько изменены поза и драпировки одежд. Но главное, изменен трон: здесь он мраморный, сложной формы с разноцветными панелями. Трон занимает все пространство средника, и ему даже тесно в этом пространстве. Отсюда сцена теряет ту органичность и пропорциональность элементов, которая наблюдается в эрмитажном памятнике. В среднике музея Бенаки появляется дробность форм, зажатость композиции, диссонанс колористического звучания.

Не менее поучительно рассмотреть створки с изображениями апостолов. В Эрмитаже три ростовые фигуры органично вписаны в пространство: Иоанн Богослов и Павел обращены друг к другу, они словно застыли в тихой умиротворяющей беседе; слева к Иоанну подходит апостол Петр, изображенный в три четверти. Мастер триптиха музея Бенаки внес изменения в эту композицию: «беседующую» группу составляют Петр и Иоанн, а Павел стоит за спиной последнего. Таким образом, фигура Иоанна была развернута в другую сторону; при этом живописец механически скопировал фигуру апостола Павла и сделал из нее фигуру Иоанна; отсюда потеря позы центрального персонажа, неустойчивость фигуры, ее странная «копийность». Вместе с тем лики исполнены великолепно, с передачей характерных иконографических черт. Изменения в иконографии могли быть связаны с волей заказчика, который захотел увидеть Марию на «современном» мраморном троне, а Иоанна – с раскрытым Евангелием с греческим текстом. Но, возможно, изменения связаны с тем, что в работе над триптихом музея Бенаки более значительную роль играл ученик прославленного иконописца или это коллективное творчество мастерской, в то время как в эрмитажном памятнике видна одна рука во всех изображениях. При общем несомненном сходстве двух триптихов и бесспорной датировке их близким временем они могут быть продукцией одной мастерской. Однако, на наш взгляд, было бы опрометчиво считать их работой одного мастера. Эрмитажный триптих кажется нам более цельным и более художественным. Отмеченная разница в художественных нюансах этих двух произведений весьма примечательна, поскольку раскрывает перед нами методику работы иконописной мастерской Критской школы XV столетия.

Характерные приемы этой школы прослеживаются еще на одном произведении из собрания Эрмитажа. Это икона «Святые Георгий и Димитрий в рост» (инв. № I-401, ил. 15). Она средних размеров: 55,0 × 43,0 × 2,5 см, написана в смешанной технике на кипарисовой основе (деревянный щит состоит из двух досок), имеет ковчег, покату лужгу, паволоку⁸⁸. Фон золотой на коричневом полименте, позем изумрудно-зеленый, поля золотые без опуши. На нижнем поле видны фрагменты красных букв, возможно, здесь была подпись мастера и дата или вкладная надпись. Красные имена святых видны на золотом фоне около нимбов: ОΑΓ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΟΑΓ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ (Святой Георгий Святой Димитрий). Нимбы покрыты растительным орнаментом, исполненным пуансоном. Икона хорошо известна специалистам, поскольку, начиная с 1906 года, неоднократно публиковалась в разных изданиях⁸⁹. Памятник происходит из прославленного собрания Н. П. Лихачева, который в 1913 году, когда его коллекция икон была куплена императором Николаем II, сделал интересную пометку в передаточной описи: «NB! Греч[еская] XV», т. е. отметил важность иконы и датировал ее XV веком⁹⁰. С этого момента датировка не подвергалась коренному изменению, уточнялись лишь десятилетия. В настоящий момент принятой является атрибуция второй половины XV столетия и отнесение произведения к мастерской Ритзосов, знаменитых иконописцев Критской школы.

Изображения двух святых воинов Георгия и Димитрия были традиционны в византийском искусстве. Особенно в небольших резных произведениях из слоновой кости и стеатита. Наиболее показательной является замечательная стеатитовая иконка из Херсонеса, которую А. В. Банк датировала концом XI – началом XII века⁹¹. Святые представлены в рост, в спокойной позе. Небольшая стеатитовая иконка, бесспорно, относится к предметам личного благочестия и сопровождала своего владельца в походах и сражениях. Рассматриваемая живописная икона Эрмитажа имеет средние размеры и, скорее всего, находилась в иконостасе небольшого придела или часовни, посвященной святым воинам, либо в частном доме, украшая приватные комнаты или молельню. Вместе с тем лишь незначительные изменения в деталях вооружения отличают эту икону от изображения святых воинов на створке миниатюрного триптиха из собрания А. П. Базилевского, о котором шла речь выше. Совпадение иконографии, рисунка,



Ил. 15. Икона «Святые воины Георгий и Димитрий». Вторая половина XV в. Государственный Эрмитаж



Ил. 16. Икона «Святые воины Георгий, Феодор и Димитрий». Поздний XI – ранний XII в. Государственный Эрмитаж

пропорций, колорита настолько разительно, что невольно возникает предположение о создании обеих икон в одной мастерской. Во всяком случае, бесспорно использование одной и той же прориси или рисунка-образца при создании этих произведений. Это объясняет столь точное иконографическое совпадение, но оставляет открытым вопрос об идентичности колористических решений. Вполне вероятно, что в знаменитых мастерских Критской школы имелись не только рисунки и прориси, но и набор оригинальных икон-образцов, созданных прославленными мастерами. Это могли быть миниатюрные триптихи или иконки, благодаря которым можно было воспроизводить наиболее популярные и востребованные сюжеты. Не исключено, что в качестве моделей-образцов выступали крупные произведения знаменитых критских мастеров, находившиеся в храмах Ираклиона и Рефимно.

На иконе (инв. № I-401) святой Георгий стоит в свободной позе с обнаженным мечом в правой руке, левой он держит прямоугольный вогнутый щит. На нем пластинчатые доспехи, декорированные золотой штриховкой, лилово-пурпурный хитон, охряного цвета штаны с прямоугольными

декоративными нашивками, красный плащ, завязанный узлом на левом плече. Лишь две детали отличают фигуру от изображения на триптихе Базилевского: рисунок и форма острых складок плаща и более далеко отставленный щит, который перекрывает плащ святого Димитрия (в триптихе щит заведен за фигуру). Столь же незначительны изменения в фигуре святого Димитрия: другой рисунок спадающих складок плаща, да появился шлем за левым плечом святого. Оба воина представлены как защитники и охранители; их позы устойчивы, пальцы крепко сжимают оружие, лица невозмутимы и полны твердой решимости. Оба воина – безбородые прекрасные юноши, готовые биться с врагом со всей страстью молодости. Несомненно, это идеализированные образы, но вместе с тем они напоминают тех реальных представителей аристократической военной молодежи, которую можно было видеть на улицах критских городов. Они благородны и изысканно красивы, настоящие бесстрашные витязи византийских легенд и западных рыцарских поэм. Внешняя героическая идеализация образов святых воинов была закономерным отражением аристократической эстетики византийского общества. Император,

правитель, рыцарь, герой – все они должны обладать безупречной внешностью. Даже в том случае, когда это не соответствовало действительности; литературная обработка идеализировала черты. Например, принцесса Анна Комнина, описывая своих родителей – Алексея и Ирину, писала: «Внешность обеих царственных особ была бесподобной и неподражаемой. Живописец не сумел бы изобразить их, если бы он даже смотрел на этот прообраз красоты, <...>. Алексей был не слишком высок, и размах его плеч вполне соответствовал росту. Стоя, он не производил потрясающего впечатления на окружающих, но когда он, грозно сверкая глазами, сидел на императорском троне, то был подобен молнии: такое всепобеждающее сияние исходило от его лица и от всего тела. <...> В этом муже сочетались красота, изящество, достоинство и непревзойденное величие»⁹².

В живописи придать совершенный облик персонажу было еще более естественным. Идеализация образов была широко распространена в Древней Греции и Риме, что нашло отражение в «Пестрых рассказах» писателя Элиана, жившего в конце II – первой половине III века. Он писал: «Я слышал, что в Фивах закон предписывает мастерам, живописцам и ваятелям, придавать тому, что они изображают, более возвышенные сравнительно с действительностью черты. За преуменьшение достоинств того, что служило образцом для статуи или картины, живописцам и ваятелям грозил денежный штраф»⁹³. Таким образом, идеализация персонажей как одно из главных достоинств художественного творчества являлась характерной чертой изящных искусств еще с классических времен. В религиозном искусстве Византии эта черта приобрела свойство нормативного образца, особенно в изображении святых воинов. Внешний вид их был установлен иконографическим каноном, но иконописец всегда придавал образам возвышенную совершенную трактовку. Относительно святых Георгия и Димитрия это было сделать особенно легко, поскольку они изображались прекрасными безбородыми юношами, стройными и изящными. Идеальным благородным аристократическим витязем, воителем и защитником, представлен святой Георгий на живописной иконе из собрания Эрмитажа. Она датируется поздним XI – ранним XII веком (ил. 16)⁹⁴. К этому же времени относится поясное изображение Георгия на крупной двусторонней иконе из Успенского собора Московского Кремля (ил. 17)⁹⁵. В рост святой представлен

на монументальной иконе 30–40-х годов XII века из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде (ныне в ГТГ)⁹⁶.

Выразительные описания идеального героя содержатся в византийской поэме «Дигенис Акрит»:

И впрямь чудесным юноша сложеньем отличался,
С кудрями русыми он был и с черными бровями,
Как розовый цветок, лицо, глаза на нем большие,
И в сажень шириною грудь, подобная кристаллу⁹⁷.

В эпизоде сражении Дигениса с тремя апелатами приводится восхищенно-патетическая характеристика героя:

Не духа – мужа я видал, достойнейшего мужа,
Ведь щедро наделил Христос его дарами всеми:
Красою, мужеством, умом и смелостью великой,
Да быстроту безмерную к дарам своим прибавил⁹⁸.

Эстетика идеализации персонажей, присущая византийской культуре, нашла благодатную почву в иконах Критской школы. Красота и совершенство стали отличительной чертой этой живописи. В иконах святого Георгия и святых воинов подобная идеализация была естественной, отражая ностальгические воспоминания о благородных рыцарях XI–XII веков, столь ярко описанных в литературе того времени. Критские живописцы в своих произведениях словно старались уйти в мир красоты, изящества и нереального благородства. Их иконопись – прекрасное ирреальное зазеркалье, где царит красота линий и красок, идеальных образов и возвышенных чувств. Тайна красоты и прекрасного, эстетика идеального образа волновали художников кисти и слова во все времена. В 1908 году поэт Иннокентий Анненский написал стихотворение в прозе, в котором есть строчки: «И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над мукой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым»⁹⁹.

Заканчивая статью, хотим обратить внимание на великолепную кантату «Святой Георгий», написанную в 1917 году русским поэтом М. А. Кузминым. Творчество этого писателя проникнуто глубоким анахронизмом, погруженностью в былые времена, обращением к дальним странам и в то же время глубокой художественной индивидуальностью, позволявшей создавать произведения подлинной высокой красоты. Имея абсолютный эстетический слух, он легко и непринужденно



Ил. 17. Икона «Святой Георгий». Конец XI – начало XII в.
Музеи Московского Кремля
Фотограф В. Е. Оверченко

воспроизводил историческую художественную структуру, обладавшую маргинальными чертами первозданного живого творения¹⁰⁰. Созданная в трагическом для России 1917 году, величественная кантата имеет особую силу звучания, придающую «жизнь и плоть» лирическим образам. Литые стихотворные строки XX века раздаются наподобие радостного всплеска разноцветных красок на Критских иконах XV столетия. Словно вселяя в нас надежду, что в дни уныния и невзгод непременно спустится на землю из сверкающего облака света защитник и покровитель всех угнетенных и страждущих – Святой Георгий.

Светлое, трисолнечного света зеркало,
Ты, в котором благодать промерцала,
Белый Георгий!

Чудищ морских вечный победитель,
Пленников бедных освободитель,
Белый Георгий!

Сладчайший Георгий,
Победительнейший Георгий,
Краснейший Георгий,
Слава тебе!¹⁰¹

- ¹ Микеланджело Буонарроти. Не правда ли – примерам нет конца... // Европейские поэты Возрождения. М., 1974. С. 138.
- ² Лосев А. Ф. Жизнь // Лосев А. Ф. Жизнь: повести, рассказы, письма. СПб.: АО «Комплект», 1993. С. 33.
- ³ Поляковская М. А. Портреты византийских интеллектуалов. Три очерка. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1998. С. 20–151.
- ⁴ Вместе с тем не следует приписывать этому мастеру исключительную заслугу в сложении Критской школы и в разработке новых иконографических композиций, как это, например, сделал Ioannis Tsiouris в своей недавней статье: The Icon of the Hospitality of Abraham by the Painter Angelos in Narbonne. Constantinople, Crete, and the Formation of a New Iconographic Type // Frankokratia 3 (2022). P. 1–26.
- ⁵ Constantoudaki-Kitromilides M. The Painter Anghelos Acotantos: New biographical details from unpublished documents // ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη. Tome 2. Athens, 2003. P. 499–509.
- ⁶ Vokotopoulos P. Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο // ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα. Tome 1. Athens, 1994. P. 347–352. Pl. 199–204.
- ⁷ Vassilaki M. The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete. Ashgate, 2009. P. 55.
- ⁸ Chatzidakis M. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Athens, 1987. Tome 1. P. 147–154, 160; Drakopoulou E. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830). Athens, 2010. Tome 3. P. 134–140, 151.
- ⁹ Chatzidakis N. Icons of the Cretan School (15th – 16th Century) : exhibition catalogue. Athens, 1983. Cat. 6, 7, 12, 13; Acheimastou-Potamianou M. Icons of Zakynthos. Athens, 1998. P. 59–63. Cat. 5, 6.
- ¹⁰ Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 122, 123. Cat. 30; Kazanaki-Lappa M. Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection // Greek Icons. Proceeding of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998 / ed. by Eva Haustein-Bartsch and Nano Chatzidakis. Athens, 2000. P. 29–38. Fig. 20, 24.
- ¹¹ Икона была приобретена во второй половине 1890-х годов Н. П. Лихачевым в Венеции в антикварной фирме «А. Маркато»; до 1913 года находилась в его коллекции в Санкт-Петербурге, которая в 1913 году была продана в Русский музей Императора Александра III; в 1930 году икона передана в Эрмитаж.
- ¹² Пятницкий Ю. А. Византийская и поствизантийская иконопись // Из коллекций академика Н. П. Лихачева : каталог выставки. СПб., 1993. С. 109. Кат. 288; Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century / eds. by Yu. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mango Mundel. London, 2000. P. 175. Cat. B-148; Пятницкий Ю. А. Икона «Чудо святого Георгия о Змие» // Византия сквозь века : каталог выставки / отв. науч. ред. М. Б. Пиотровский, науч. ред. Ю. А. Пятницкий. СПб., 2017. С. 318–320, 402, 403. Кат. 145; Пятницкий Ю. А. Икона «Святой Георгий» мастера Ангелоса // «За службу и храбрость». К 250-летию Ордена Святого Георгия : каталог выставки. СПб., 2019. С. 174–177.
- ¹³ Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. P. 122, 123. Cat. 30; Chatzidakis M. Icons of Patmos. Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting. Athens, 1985. P. 116, 117. Pl. 27.
- ¹⁴ Acheimastou-Potamianou M. Icons of Zakynthos. P. 59–61. Cat. 5.
- ¹⁵ Сохранность иконы: на обороте две новые набивные шпонки; сквозная трещина по стыку досок, небольшие утраты левкаса с живописью на полях и лузге, выпадение

- грунта до паволоки на туловище змея; лузга и поля под поздней записью, сильно потерт золотой фон; на живописной поверхности остатки разновременных записей и чинок; пробная реставрационная расчистка в левом нижнем углу.
- ¹⁶ Chatzidakis N. Saint George on Horseback „in Parade“. A Fifteenth Century Icon in the Benaki Museum // ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα. Athens, 1994. Т. 1. P. 61–65; Т. 2. Pl. VI, VII, 30–32; о разных иконографических изводах в изображении святого Георгия см.: Walter Ch. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Burlington, Ashgate, 2003. P. 109–144.
 - ¹⁷ Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 136.
 - ¹⁸ Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладоги. М., 1960. С. 32–34.
 - ¹⁹ Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976. С. 188–195. Кат. 10; Вилинбахов Г. В., Вилинбахова Т. Б. Святой Георгий Победоносец (Образ святого Георгия Победоносца в России). СПб.: «Искусство-СПБ», 1995. С. 15–17. Кат. 4.
 - ²⁰ Рыстенко А. Б. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славянской литературах. Одесса, 1909. С. 175–220, 340, 341; Вилинбахов Г. В., Вилинбахова Т. Б. Святой Георгий Победоносец. С. 5–22.
 - ²¹ Чудеса Святого Георгия // Византийские легенды / изд. подгот. С. В. Полякова. М., 1994. С. 207.
 - ²² Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Лазарев В. Н. Русская Средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 55–102.
 - ²³ Белоброва О. А. Статуя византийского императора Юстиниана в древнерусских письменных источниках и иконографии // Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. М., 2005. С. 47–55; Pyatnitsky Yu. Admirations in Pen and Brush: Russian Sources on Istanbul and the Monuments of the Hippodrome // Terra Antiqua Balcanica et Mediterranea: miscellanea in honour of Alexander Minchev (Acta Musei Varnaensis. VIII-1). Varna, 2011. P. 321–348.
 - ²⁴ Майская М. И. Пизанелло. М., 1981. С. 119. Ил. 9, 10.
 - ²⁵ Кретьен де Труа. Клижес // Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980. С. 319.
 - ²⁶ Кретьен де Труа. Эрек и Энида // Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980. С. 128.
 - ²⁷ Флуар и Бланшефлор / пер. со старофр. А. Наймана. М., 1985. С. 68.
 - ²⁸ Кретьен де Труа. Эрек и Энида. С. 163.
 - ²⁹ Кретьен де Труа. Ивэйи, или рыцарь со львом // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 48, 49.
 - ³⁰ Сербский эпос / пер. Н. М. Гальковского. М., 1916. С. 36.
 - ³¹ Анна Комнина. Алексиада / пер. с греч. Я. Н. Любарского. СПб., 1996. С. 66.
 - ³² Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 104.
 - ³³ Дигенис Акрит / пер., ст. и комм. А. Я. Сыркина. М., 1994. С. 99.
 - ³⁴ Там же. С. 46.
 - ³⁵ Кретьен де Труа. Эрек и Энида. С. 163, 164.
 - ³⁶ Флуар и Бланшефлор. С. 68, 69.
 - ³⁷ Там же. С. 137.
 - ³⁸ Sinai, Byzantium, Russia. P. 175. Cat. S-63.
 - ³⁹ Вајцман К. Иконе из доба Крсташких ратова // Вајцман К., Алибегашвили Г., Вольскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воинеску Т. Иконе. Београд, 1981. P. 220; Byzantium. Faith and Power (1261–1557) : exhibition catalogue / ed. by H. C. Evans. New York ; New Haven ; London, 2004. P. 376. Cat. 231.

- ⁴⁰ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. № 37, 88; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. С. 219–221. Кат. 20.
- ⁴¹ Греко-грузинская рукопись, выполненная в конце XV века в грузинском Иверском монастыре на Святой Горе Афон, с 1913 года хранится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге. Факсимильное издание (Ф. 958. Разн. О.1.58). Тбилиси, 2012; Евсеева Л. М. Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. М., 1998. С. 71, 72, 226.
- ⁴² Cristiani d 'Oriente: Spiritualità, arte e potere nell 'Europa post Bizantina / a cura di Grigore arbore Popescu. Milano, 1999. P. 266. Cat. 137.
- ⁴³ Byzantium. Faith and Power (1261–1557). P. 374. Cat. 229.
- ⁴⁴ Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / ed. by D. Buckton. London, 1994. P. 176, 177. Cat. 191.
- ⁴⁵ Sophocleous S. Icons of Cyprus 7th – 20th Century. Nicosia, 1994. Cat. 1b.
- ⁴⁶ Стерлигова И. А. Икона «Святой Димитрий Солунский» // Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля : каталог / отв. ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2013. С. 289–293. Кат. 73; Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985. Cat. 125.
- ⁴⁷ Залеская В. Н. Памятники византийского художественного металла IX–XV веков : каталог коллекции. СПб., 2021. С. 129. Кат. 192.
- ⁴⁸ Palaeologan reflections in the art of Cyprus (1261–1489) : catalogue of the exhibition / ed. by Dr. Ioannis A. Eliades. Lefkosia, 2019. P. 118. Cat. 24.
- ⁴⁹ Chatzidakis N. Saint George on Horseback „in Parade“. Т. 1. P. 61–65; Т. 2. Pl. VI, VII, 30–32.
- ⁵⁰ Εἰκόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόχα και την Αγία Πετρούπολη : exhibition catalogue / ed. by M. Borboudakis. Herakleion, 1993. Cat. 146.
- ⁵¹ Сохранность: небольшие утраты левкаса по краям и особенно по углам; трещина внизу в центре, потертости золота на нимбе и, частично, на фоне; мелкие царапины и небольшие осыпи живописного слоя на фигуре конного святого, потертости красочного слоя, особенно на крыльях дракона.
- ⁵² Пятницкий Ю. А. Византийская и поствизантийская иконопись. С. 106, 107. Кат. 280.
- ⁵³ В Средние века чулки не были известны как самостоятельный вид одежды; обычно ноги от ступни до колен обматывали узкими полосками ткани.
- ⁵⁴ Ср. с рисунками А. Пизанелло: *Майская М. И.* Пизанелло. С. 109–111. Ил. 49–53, 58.
- ⁵⁵ Пятницкий Ю. А. Византийская и поствизантийская иконопись. С. 106, 107. Кат. 280.
- ⁵⁶ Fiorin M. B. Icone della Pinacoteca Vaticana. Città del Vaticano, 1995. P. 18, 19. Cat. 7. Fig. 10.
- ⁵⁷ Chatzidakis M. Icons of St. George of the Greeks and of the collection of the Hellenic Institute in Venice. Venice, 1962. P. 119. Cat. 100. Pl. 58.
- ⁵⁸ Guide to the Museum of Icons and the Church of St. George / historical introduction by M. Manoussacas, descriptive catalogue by Ant. Paliouras. Venice, 1976. P. 41. Cat. 88. Pl. XXIV.
- ⁵⁹ Наследие Византии. Коллекция Музея Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции / предисл. Х. Мальтезу, каталог М. Казанакис-Лаппа. М. ; Венеция, 2009. С. 48, 49. Кат. 14.
- ⁶⁰ Chatzidakis M. Icons of Patmos. P. 75. Cat. 23.
- ⁶¹ Наследие Византии. С. 48, 49. Кат. 14.
- ⁶² After Byzantium: The Survival of Byzantine Sacred Art. The Private bank & Trust company limited, 1996. P. 22–29;
- Kazanaki-Lappa M.* Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection. P. 29–38.
- ⁶³ Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнохристианском культе Николая Мирликийского). М.: Издательство МГУ, 1982. С. 144–149.
- ⁶⁴ Мул без узды // Зарубежная литература Средних веков. Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы / сост. Б. И. Пуришев. М., 1974. С. 269.
- ⁶⁵ Там же. С. 276.
- ⁶⁶ Там же. С. 278.
- ⁶⁷ *Кретьен де Труа*. Ивэйн, или рыцарь со львом. С. 96.
- ⁶⁸ Флуар и Бланшефлор. С. 129.
- ⁶⁹ Сербский эпос. С. 38.
- ⁷⁰ Физиолог. СПб., 1996. С. 132. «Когда подходит к ней человек, желая убить ее, то все тело смерти предает и голову только бережет».
- ⁷¹ Дигенис Акрит. С. 84.
- ⁷² Там же. С. 85.
- ⁷³ Сыркин А. Я. Византийская эпическая поэма // Дигенис Акрит / пер., ст. и коммент. А. Я. Сыркина. М., 1994. С. 139.
- ⁷⁴ *Мосэ Хонели*. Амиран Дареджаниани. Рыцарский роман об Амиране – сыне Дареджан / пер. с груз. Бидзины Абуладзе. Тбилиси, 1965. С. 50, 51.
- ⁷⁵ Там же. С. 115, 118.
- ⁷⁶ Там же. С. 118.
- ⁷⁷ Там же. С. 116.
- ⁷⁸ Там же. С. 116–118.
- ⁷⁹ Схожие процессы можно наблюдать в испанской литературе XVI века, когда в романах Пересы де Иты и Мигеля Сервантеса прослеживается ностальгическое восхищение рыцарскими идеалами XV столетия и безвозвратно утерянному сказочно-рыцарскому мавританскому миру. См.: *Балашов Н. И.* Повесть Переса де Иты о гранадских мавританских рыцарях Сегри и Абенсеррахах и ее роль в литературном процессе // Перес де Ита Х. Повесть о Сегри и Абенсеррахах, мавританских рыцарях из Гранады. М., 1981. С. 266–275.
- ⁸⁰ *Кретьен де Труа*. Клижес. С. 278.
- ⁸¹ Piatnitsky Yuri A. Byzantine and Post-Byzantine paintings at the Hermitage Museum: New Discoveries // Acts XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers. Moscow, 1991. Vol. 3. Art, History, Architecture, Music / eds. I. Ševčenko, G. G. Litavrin. Shepherdstown, 1996. P. 212–222; Sinai, Byzantium, Russia. Cat. B-155.
- ⁸² На арке средника были два живописных медальона с погрудными фигурами ангелов, но, к сожалению, они были утрачены, и судить о них можно только по графье, сохранившейся на золоте, а также по аналогиям.
- ⁸³ Piatnitsky Yu. Triptych of the Cretan School from the Basilewky collection at the Hermitage Museum // ΛΑΜΠΗ-ΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη. Т. 2. Athens, 2003. P. 621–636.
- ⁸⁴ Некоторые примеры см.: *Bank A.* Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. 2nd ed. New York, 1985. Pl. 127–129; Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre, 3 novembre 1992–1 er février 1993 : exhibition catalogue. Paris, 1992. Cat. 149; Splendori di Bisanzio. Milan, 1990. Cat. 70.
- ⁸⁵ *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. Cat. 5–11, 15, 16, 22–28, 100, 107, 127–130, 142–144, A-14; Наследие Византийского Херсонеса / авт.-сост.: Т. Яшлева, Е. Денисова, Н. Гинькут, В. Залеская, Д. Журавлев. Севастополь ; Остин, 2011. Кат. 37–39, 43, 144, 319; *Залеская В. Н.* Памятники византийского художественного металла IX–XV веков. Кат. 210, 211, 268, 272.
- ⁸⁶ Дигенис Акрит. С. 9, 10.
- ⁸⁷ Там же. С. 103.
- ⁸⁸ Сохранность: утраты грунта до паволоки и дерева по краям иконы, особенно по верхнему и правому полям; сверху в центре выломан кусок дерева; трещина по стыку досок. Царапины, выбоины, потертости красочного слоя и золота, особенно на нимбах.
- ⁸⁹ *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906. Ч. 1. Табл. XIX; *Пунин Н. Н.* Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 1. С. 13, 31; *Георгиевский В. Т.* Обзор выставки древнерусской иконописи и художественной старины. СПб., 1915. № 1. Табл. 1; *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1929. Т. 2. № 134; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М. ; Л., 1947. Т. 1. С. 255; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи / изд. подгот. к печати Г. И. Вздорнов. М., 1986. С. 187; *Лазарев В. Н.* К вопросу о греческой манере, итало-греческой и итало-критской школах живописи // Ежегодник Института истории искусств. М., 1952. С. 166, 168; *Felicetti-Liebelsfels W.* Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei. Olten ; Lausanne, 1956. S. 86. Abb. 108B; *Alpatov M.* A propos de deux icônes de Chilandar // Recueil de Chilandar. Т. 4. Београд, 1978. P. 71. Fig. 12; *Пятницкий Ю. А.* Византийская и поствизантийская иконопись. С. 87. Кат. 229; Sinai, Byzantium, Russia. Cat. B-149.
- ⁹⁰ Приложение 1 // Из коллекций академика Н. П. Лихачева : каталог выставки. СПб., 1993. С. 273 № 26.
- ⁹¹ *Bank A.* Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Pl. 150; Наследие Византийского Херсонеса. Кат. 38.
- ⁹² *Анна Комнина*. Алексиада. С. 120, 121.
- ⁹³ *Элиан*. Пестрые рассказы / пер. с древнегреч., ст., примеч. и указ. С. В. Поляковой. М. ; Л., 1963. С. 43.
- ⁹⁴ Sinai, Byzantium, Russia. P. 101, 102. Cat. B-85.
- ⁹⁵ Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века : каталог / отв. ред.-сост. Т. В. Толстая. М., 2007. С. 54–71 (Е. Я. Осташенко).
- ⁹⁶ Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Т. 1 : Древнерусское искусство X – начала XV века / под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. М., 1995. С. 45–47.
- ⁹⁷ Дигенис Акрит. С. 45.
- ⁹⁸ Там же. С. 93.
- ⁹⁹ *Анненский И. Ф.* Сентиментальное воспоминание // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. Л., 1990. С. 217.
- ¹⁰⁰ *Лавров А., Тименчик Р.* «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 3–16.
- ¹⁰¹ *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 213.

О древних «предках» двуглавого орла

Вместо послесловия

М. М. Дандамаева

В местечке Аладжа-Хююк в центральной части Турции среди руин древнего хеттского города, названия которого мы не знаем, стоят городские ворота, известные сегодня как Ворота сфинксов (XIII в. до н. э.). По обе стороны от проема расположены фигуры фантастических существ. На рельефе около одного из сфинксов распростер крылья двуглавый орел (ил. 1). В когтях у него животные, которых иногда интерпретируют как зайцев (возможно, это просто прозаическая добыча крылатого хищника), а сверху виден подол длинного одеяния и фрагмент ноги в обуви с загнутым вверх носком, наподобие современной турецкой туфли. Около другого сфинкса тоже была изображена какая-то фигура, но уже на спине быка.

Двуглавых орлов можно видеть еще на одном памятнике хеттов. К северо-востоку от хеттской столицы Хаттусы (совр. Богазкёй), в местности Язылыккая, находится скальное святилище – две вырубленные в скалах галереи, стены которых покрыты рельефами (XIII в. до н. э.). В одной из них изображен весь пантеон хеттских богов, более шестидесяти персонажей, рядом с некоторыми обозначены имена.

Навстречу друг другу движутся две процессии. Одну из них возглавляет верховный бог-громовержец Тешуб, вторую – его жена Хепат. За каждым из них тянется, соответственно, шеренга мужских или женских божеств; в процессии за спиной Хепат, «на женской половине», находятся и дети божественной четы. Главные боги возвышаются на спинах животных, как на пьедесталах. Традиция изображать богов и богинь стоящими на животных восходит по крайней мере к третьему тысячелетию до н. э. и характерна для различных народов, обитавших в Сирии и Малой Азии, прежде всего хурритов¹, тесно связанных с хеттами.

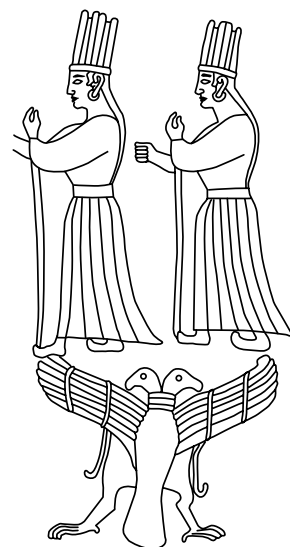
По-видимому, из Сирии эта черта была заимствована в искусство Месопотамии. Тешуб стоит на двух антропоморфных персонажах, символизирующих горы, его жена на пантере, как и их сын. Две богини, возможно дочери Тешуба и Хепат, делят в качестве пьедестала уже знакомого нам двуглавого орла (ил. 2). Каждая из них поставила ножку в типичном для хеттов башмачке с загнутым носком на одно из распростертых крыльев птицы. Возвращаясь к фрагменту антропоморфного изображения на Воротах сфинксов в Аладжа-Хююке, можно предположить, что на орле, по-видимому, тоже стояла богиня. На примере рельефов из Язылыккая видно, что богини изображаются в длинном одеянии, в то время как мужские божества – обычно в коротком. Вероятно, орел использовался как пьедестал или транспортное средство для женских божеств. Двуглавый орел сам по себе, а не как подножие для богинь, нередко встречается и в хеттской глиптике, причем наряду с одноглавым орлом.

Набор животных – символов богов у хеттов весьма обычен для большинства древних религий, это лев или пантера, бык, орел. Непривычно только то, что орел бывает двуглавым. Откуда у него две головы?

Хетты – это индоевропейский народ, пришедший на территорию Малой Азии, вероятно, на рубеже третьего – второго тысячелетий до н. э. В XVIII веке до н. э. они создали могущественное государство, в середине второго тысячелетия Хеттскому царству противостоял лишь Египет и в какой-то степени Вавилон. Когда хетты появились в Малой Азии, история цивилизации там насчитывала уже несколько тысячелетий. Древнейшие поселения возникли в центральной Анатолии² в шестом – пятом тысячелетиях до н. э. Однако



Ил. 1. Изображение двуглавого орла на Воротах сфинксов. Аладжа-Хююк, Турция. XIII в. до н. э.

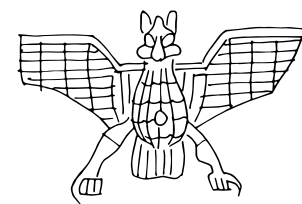


Ил. 2. Две богини на двуглавом орле. Фрагмент наскального рельефа в Язылыккая, Турция. XIII в. до н. э. Прорисовка. Воспр. по: *Chariton J. D. The Function of the Double-Headed Eagle at Yazilikaya. A Senior thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts in archaeological studies. University of Wisconsin-La Crosse, 2008. Fig. 6*

мы не знаем ни языка, ни самоназваний этих народов. С середины третьего тысячелетия до н. э. центральную и юго-восточную Анатолию населял народ хаттов, они ассимилировались с появившимися на этих землях хеттами, которые, как это обычно бывало на протяжении всей древней истории, многое заимствовали из культуры покоренного народа. Именно там, в дохеттской Анатолии, надо искать истоки образа двуглавого орла.

Мифологические существа, объединяющие черты различных животных или животных и человека, встречаются в большинстве древних религий. Непостижимым образом их формы связаны с менталитетом придумавших их народов. Особенно богата такими «монстрами» была Месопотамия, в искусстве которой процветали человеко-быки и человеко-львы, полурыбы-полулюди, полурыбы-полукозлы, люди-скорпионы, скорпионо-козлы и еще множество удивительных существ. Среди них была шумерская птица Анзу, изображавшаяся в виде львиноголового орла с распростертыми крыльями (ил. 3), которую нередко (но вряд ли обоснованно) считают предком хеттского двуглавого орла. Однако при всей неукротимости фантазии шумеров, ассирийцев и вавилонян в их искусстве нет существ с двумя головами³. Нет их и у хурритов, знаменитых разнообразием причудливых образов. Зато они с глубокой древности были характерны именно для Малой Азии, земли, где поселились впоследствии хетты. «Идолы» с двумя головами встречаются среди памятников шестого тысячелетия до н. э. из древнейшего в Анатолии поселения рядом с Чатал-Хююком (ил. 4) и третьего тысячелетия до н. э. из Каппадокии (ил. 5). Один из самых ярких примеров двуглавого существа – фигурный сосуд в виде двуглавой утки, найденный недалеко от Богазкёя (ил. 6). Вероятно, он относится уже к хеттскому времени, но подобные сосуды встречаются и в более ранние эпохи.

Изображения собственно двуглавого орла тоже известны в Анатолии до хеттов. В начале второго тысячелетия до н. э. около современного Кюль-тепе в Каппадокии возникла колония ассирийских купцов – Каниш. Здесь были найдены тысячи клинописных табличек, дающих представление о жизни этого процветающего торгового города. Сохранились и памятники искусства, прежде всего керамика и глиптика. Каниш, как и вся Малая Азия, был «плавильным котлом» различных художественных традиций. В изделиях из Каниша вавилонские, ассирийские, сирийские черты соединились с местными анатолийскими. На цилиндрических и штемпельных печатях нередко красуется двуглавый орел. Он безмятежно соседствовал в искусстве Каниша с обычным одноглавым орлом, весьма популярным и в искусстве Месопотамии. Такие же печати встречаются в так называемую эпоху ассирийских колоний и в центральной Анатолии (ил. 7).



Ил. 3. Персонаж шумерской и ассиро-вавилонской мифологии «птица Анзу». Воспр. по: *Black J., Green A. Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary / Il. by T. Rickards. [London] : The British Museum Press, 1998. P. 97*

Каниш был покинут в XVIII веке до н. э., возможно в связи с распространением хеттов, но двуглавые орлы надолго пережили город и нашли новую жизнь в искусстве хеттов.

Мы не знаем, какой смысл вкладывали анатолийские мастера в изображения двуглавых существ, как не знаем и значения «монстров», придуманных другими народами. Письменные источники никогда не содержат объяснений таким вещам. Надо думать, что общая идея, которую древние вкладывали в эти образы, была связана с их сверхъестественной силой и могуществом.

Хеттская держава перестала существовать в XII веке до н. э., причины ее падения обычно связывают с нашествием так называемых народов моря. Однако традиции искусства хеттов не погибли, они оставили след в великих памятниках искусства ассирийских столиц. Сами хеттские города были покинуты жителями, которые ушли в юго-восточную Анатолию и северную Сирию.

Там возникли небольшие царства с арамейскоязычным населением, которые часто называют новохеттскими. Жители этих государств были, по всей видимости, семитского происхождения, но в архитектурных памятниках мы узнаем знакомые хеттские черты, в частности двуглавых монстров, таких как человек с двумя львиными головами из Гузаны (совр. Тель-Халаф) (ил. 8). Среди памятников известен и каменный дверной косяк из города Хама в северной Сирии, на котором изображен двуглавый орел, служащий постаментом для сцены пира⁴.

В конце VIII века до н. э. новохеттские царства были завоеваны Ассирией и исчезли с исторической арены. Памятники последующих веков практически неизвестны, однако появление двуглавого орла в искусстве образовавшегося в Малой Азии византийского государства вряд ли могло



Ил. 4. Двуглавое божество. Чатал-Хююк, Турция. 6-е тыс. до н. э. Воспр. по: *The Museum of Anatolian Civilizations. The Guide Book. P. 30. Fig. 28*



Ил. 5. Двуглавый идол. Каппадокия, Турция. Начало 3-го тыс. до н. э. Воспр. по: *The Museum of Anatolian Civilizations. The Guide Book. P. 87. Fig. 121*



Ил. 6. Сосуд в форме двуглавой утки.
Богазкей, Турция. Середина 2-го тыс. до н. э.
Воспр. по: The Museum of Anatolian Civilizations.
The Guide Book. P. 128. Fig. 201

быть случайностью. Уже из Византии этот образ перелетел к Сасанидам, для которых, несмотря на постоянное военное и политическое противостояние с Византией, был характерен интенсивный культурный обмен с нею, а со временем и в Россию, где он нашел самое яркое в своей истории воплощение.

История человечества едина, хотя далеко не всегда преемственность между культурами различных народов так очевидна, как на этом примере, когда мы можем проследить происхождение гордого двуглавого орла от скромной двуглавой птички, созданной несколько тысяч лет назад неизвестным нам народом. Символично, что этот пришедший к нам из глубокой древности образ так тесно связан с судьбой Георгия Вадимовича Вилинбахова, который более тридцати лет руководит единой в своем многообразии эрмитажной наукой.



Ил. 7. Штемпельная печать
с изображением двуглавого орла.
Богазкей, Турция. Начало 2-го тыс. до н. э.
Воспр. по: Chariton J. D. The Function
of the Double-Headed Eagle at Yazilikaya.
A Senior thesis submitted in partial
fulfillment of the requirements for the
degree of Bachelor of Arts in archaeological
studies. University of Wisconsin-La Crosse,
2008. Fig. 4



Ил. 8. Плита с рельефом, изображающим
двуглавого человека-льва. Тель-Халаф. IX в. до н. э.
Музей Передней Азии, Берлин. Воспр. по:
Oppenheim M. F. von. Der Tell Halaf. Eine neue Kultur
im ältesten Mesopotamien. Leipzig, 1931. Taf. 33a

- ¹ Хурриты – народ, пришедший в конце третьего тысячелетия с севера (возможно, из Закавказья) и основавший на территории современной Сирии государство Митанни. Хурриты оказали огромное влияние на искусство хеттов, так, например, боги в Язылыккая имеют много общего с хурритским пантеоном, в частности главная богиня Хепат названа хурритским, а не хеттским именем.
- ² Анатолией («Восточной страной») Малую Азию называли греки, этот термин укоренился в современной науке, существует термин «анатолийский стиль» в искусстве.
- ³ Единичные изображения двуглавого орла, которые иногда все-таки встречаются в искусстве Месопотамии, в частности в Вавилоне в эпоху правления касситов, были, по всей видимости, наоборот, хеттским заимствованием. Можно найти изображения двуглавого орла и в глиптике ареала Эгейского моря, относящейся к середине второго тысячелетия до н. э., которые тоже, вероятно, пришли сюда из хеттско-хурритского искусства.
- ⁴ См.: Ingholt H. The Danish Excavations at Hama on the Orontes // American Journal of Archaeology. 1942. N 46 (4). Fig. 10.

Список сокращений

АГЭ Архив Государственного Эрмитажа
АО ИФЗ Акционерное общество «Императорский фарфоровый завод»
АССР Автономная Советская Социалистическая Республика
ВИД Вспомогательные исторические дисциплины
ВНК Всероссийская нумизматическая конференция
ГАИМК Государственная академия истории материальной культуры
ГТР РФ Государственный геральдический регистр Российской Федерации
ГИМ Государственный исторический музей
ГМЗ Государственный музей-заповедник ГМИИ им. А. С. Пушкина
Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ГРМ Государственный Русский музей
ГТГ Государственная Третьяковская галерея
ГЭ Государственный Эрмитаж
ДГС Древности Геродотовой Скифии
ЗРАО Записки Русского археологического общества
ИАК Известия археологической комиссии ИИМК РАН
Институт истории материальной культуры Российской академии наук
ИТУАК Известия Таврической ученой архивной комиссии
КГИОП Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры
КП ОН Книга поступлений Отдела нумизматики Государственного Эрмитажа
КФЖ Камер-фурьерский журнал
МАИЭТ Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии
МАО Московское археологическое общество

МИА Материалы и исследования по археологии СССР
Наркомпрос Народный комиссариат просвещения
НБ ГЭ Научная библиотека Государственного Эрмитажа
НИМ РАХ Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств
НиС Нумизматика и сфрагистика
НиЭ Нумизматика и эпиграфика
НС Нумизматический сборник
ОАВЕС Отдел археологии Восточной Европы и Сибири Государственного Эрмитажа
ОАМ Отдел Античного мира Государственного Эрмитажа
ОДО Отдел доклассового общества Государственного Эрмитажа
ОИЗЕИ Отдел истории западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа
ОИРК Отдел истории русской культуры Государственного Эрмитажа
ОН ГЭ Отдел нумизматики Государственного Эрмитажа
ОПИ ГИМ Отдел письменных источников Государственного исторического музея
ОР РНБ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
ОРДФ ГЭ Отдел рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа
ПСЗРИ Полное собрание законов Российской империи
РАН Российская академия наук
РГАВМФ Российский государственный архив военно-морского флота
РГАЛИ Российский государственный архив литературы и искусства

РГИА Российский государственный исторический архив
РСФСР Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
СГЭ Сообщения Государственного Эрмитажа
СПБ ИИ РАН Санкт-Петербургский Институт истории Российской академии наук
СССР Союз Советских Социалистических Республик
ССР Советская Социалистическая Республика
СХПТ Сектор художественной промышленности и техники Государственного Эрмитажа
ТГЭ Труды Государственного Эрмитажа
ЦГА СПб Центральный государственный архив Санкт-Петербурга
ЦГАКФФД СПб Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга
ЦГИА СПб Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

ACMRS Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies
BAPD Beazley Archive Pottery Database
BTTK Belleten Türk Tarih Kurumu
CVA Corpus Vasorum Antiquorum
JARCE Journal of the American Research Center in Egypt
LIMC Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
LIMC ID Digital LIMC database. Universität Basel, LIMC Basel and DHLab
MIFAO Mémoires publiés par les membres de l’Institut français d’archéologie orientale
RACAR Revue d’art canadienne, Canadian Art Review
ХАΕ Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
YMCA Young Men’s Christian Association



НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

СИМ ПОБЕДИШИ

Сборник статей к 75-летию Георгия Вадимовича Вилинбахова

Редакторы: Е. В. Орлова, Л. В. Спиридонова, Д. А. Ступникова
при участии А. Ю. Родиной

Художественный редактор: И. М. Далёкая

Дизайнеры: Е. А. Горяева, И. М. Далёкая, А. Н. Каланджи, М. А. Петрова

Корректоры: А. С. Бастиан, Л. Н. Образцова

Обработка иллюстраций: И. В. Бондарь, А. Е. Макаров

Техническое сопровождение: А. В. Стадник

Подписано в печать 06.03.2024. Формат 60 × 90 ¹/₈
Усл. печ. л. 62,0. Тираж 500 экз. Заказ 14

Издательство Государственного Эрмитажа
190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34

Отпечатано в ООО «Типография „НП-Принт“»
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15