

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный
гуманитарный университет»

Федеральное государственное бюджетное
учреждение науки
Институт археологии
Российской академии наук



Вещь

время и место

*Ежегодник научного семинара
по изучению объектов искусства
и материальной культуры*

Том 1

Москва
2021

УДК 7.02(063)
ББК 85.101я431
B40

Рецензенты
В.А. Колотаев, д-р филол. наук
Э.В. Пастон, д-р искусствоведения

Под редакцией
Л.А. Беляева, д-ра ист. наук, чл.-кор. РАН
С.И. Барановой, д-ра ист. наук

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом РГГУ

ISBN 978-5-7281-3054-3
ISBN 978-5-7281-3030-7 (Т. 1)

© Институт археологии
Российской академии наук, 2021
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Вступительная часть | 7 |
| <i>Беляев Л.А.</i> Наедине с предметом | 9 |
| <i>Марков А.В.</i> Место вещи и структуралистская идея кинематографа | 21 |
| | |
| Статьи, публикации, заметки | 29 |
| <i>Астафьев Н.А.</i> Вещь как отражение культурно-исторических реалий: грузинский воздух «Голгофский крест» 1540-х годов | 31 |
| <i>Баранова С.И.</i> Собственный сервиз Анны Павловны: традиции царского быта, русский фарфор и советский флот | 39 |
| <i>Быкова А.О.</i> Экспертиза произведений искусства как область арт-криминалистики | 50 |
| <i>Гаркуша С.А.</i> Житийные циклы преп. Сергия Радонежского в русском искусстве середины XV–XVI в. в их соотношении с редакциями агиографического текста | 57 |
| <i>Глазунова О.Н.</i> Патриаршие мастера. О технологии производства изразцов в Ново-Иерусалимском монастыре в XVII в. | 65 |
| <i>Горшкова В.В.</i> Икона Богоматерь Одигитрия конца XIII – начала XIV в. из собрания Ярославского музея. Новая атрибуция | 77 |

| | |
|---|-----|
| <i>Горюнов С.А.</i> Рационалистический поворот и «богословие картины»: документ, событие и артефакт в религиозной живописи В.Д. Поленова (к постановке проблемы) | 87 |
| <i>Долгих Е.В.</i> Вазы-поэмы маэстро Галле. Диалог и ассоциации | 105 |
| <i>Елкина И.И.</i> О чем может рассказать археологическая текстильная находка? Текстильный предмет из захоронения Зачатьевского монастыря в Москве | 114 |
| <i>Мейер Э.Е.</i> О месте Певтингеровской таблицы в трудах современных исследователей | 124 |
| <i>Митник М.А.</i> Люстра мастера Фишера из убранства Картинной галереи Останкинского дворца. К вопросу об атрибуции | 132 |
| <i>Опарина Т.А.</i> Вещь, которой нет: магический кристалл в алхимических практиках «греческих» иммигрантов (первая половина XVII в.) | 138 |
| <i>Поляков С.А.</i> «Дирижабли» эпохи | 149 |
| <i>Романова Н.Э.</i> Реставрация и атрибуция иконы Казанской Пресвятой Богородицы из собрания Государственного ордена Почета музея им. А.М. Горького | 158 |
| <i>Уварова Н.А.</i> Фигурные и орнаментальные сюжеты изразцов на московских церквях и печах в XVI–XVII вв. | 168 |
| <i>Чёрная М.П.</i> В какие игры играли дети Тары в XVII–XVIII вв.: историко-археологический контекст | 177 |
| <i>Шапиро Б.Л.</i> «Хранить на память в Музее...»: забытые и утраченные реликвии эпохи Павла I | 192 |

Вступительная часть

Наедине с предметом

Как и слова, вещи имеют свои падежи.
Чернышевский все видел в именительном.
Между тем всякое подлинно-новое веяние
есть ход коня, перемена теней, сдвиг,
смещающий зеркало.

Владимир Набоков. Дар¹

Идея семинара

Писать вступление к такому сборнику – довольно сложная задача. Поскольку сам семинар «Вещь: время и место» – непростая затея. В его основе две идеи. Первая состоит в том, что лучший способ научиться какому-то ремеслу – это вовсе не слушание курса, но работа над реальным материалом. Чтобы стать исследователем, нужно что-нибудь исследовать. При этом важно довести дело до конца, пройдя все стадии. Майкл Фарадей считал, что у любого исследования их три: работа – ее завершение – публикация². В гу-

¹ Набоков В. Дар. Ann Arbor: Ardis, 1952. С. 268.

² The secret is comprised in three words – Work, Finish, Publish. The Correspondence of Michael Faraday. Vol. 4: 1849–1855. [Ed. F.A. James]. L., 1999. P. 942.

манитарной сфере можно добавить четвертое звено: устная презентация итога или промежуточного результата. Работает гуманитарий обычно один, но обсуждать нужно в группе. Лучшая группа – такая, где есть чему учиться друг у друга. Студент перенимает у мастера методику, ведь профессор выступает прежде всего как куратор, демонстрируя модель отбора и организации информации, предлагаемый объем которой заведомо чрезмерно велик. Профессор же узнает у своих молодых коллег, что их больше всего интересует, зачастую находя в их вопросах гораздо больше интересного и будущего воображение, чем в ответах равных ему по статусу коллег.

Но и «горизонтальное» взаимное обучение, передача знаний от студента к студенту, как известно, имеет множество преимуществ. Совместное практическое действие, работа с источником, его рассмотрение и критика – великолепный инструмент овладения предметом. Это археологи и работники музеев давно поняли. Только действие должно быть *реальным* исследованием, включающим подлинное доверие и связанный с ним риск, например, испортить предмет при реставрации. Да и при простом контакте с ценным предметом – долго ли до греха? Но не менее важно, чтобы такое исследование давало подлинный, ранее неизвестный, научный результат. Такой, какой не стыдно опубликовать. А то как бы мы собрали сборник?

Второй вопрос: почему именно вещь? Только ли потому, что семинар организован на базе факультета истории искусства? Тут ответить сложнее. Простое слово из четырех букв настолько многозначно, что требуется прежде всего ограничить понимание термина. Сфера семинара – не философия вещи и не понятийный, языковый анализ слова, хотя зчатки представлений о том и другом потребуются каждому. Уже введение параметров времени и места указывает, что речь пойдет об очень конкретном, приземленном, даже ограниченном подходе к вещи. За словом «вещь» встает слишком сложная система понятий, причем далеко не предметных: вещь Хайдеггера и Канта, ясное дело, не вполне предмет. Или вовсе не предмет. О подходе, свойственном археологам³

³ Археолог, по сути дела, ставит перед собой прежде всего два скромных вопроса – о времени и пространстве. Ему свойственно задумываться и о вещи как таковой. Для любителей теоретической археологии укажем на книгу [Викторова, 2017].

и историкам искусства, особенно искусства музеиного и отчасти искусства в быту. Да еще, пожалуй, детективам.

Но даже при таких ограничениях поле остается чрезвычайно обширным. Ведь вещь как предмет, как изделие – прекрасное зеркало человеческой культуры, наилучшее воплощение ее сути. Можно смело спорить и со Священным Писанием, и со стихами Николая Гумилева, ставящих во главу бытия Слово или, на крайний случай, цифру. «Основной статус вещи невысок: вещь всегда вторична, подсобна, не самодостаточна», – пишет Владимир Топоров, да еще начинает это утверждение словом «разумеется». Так и хочется спросить: кем разумеется? Высшим разумом? Логосом? В аналогическом пространстве, может, так и есть. Но для антропогенного мира изготовленный человеком предмет, изделие – главное воплощение мысли. Вещь – это метаязык, не требующий перевода. Он понятен и независим от разницы наречий. А также универсален, хотя какие-то диалектные различия всегда остаются. На нем можно было если не полноценно говорить, то по крайней мере договариваться, объясняться без использования устной речи, без ее звучания: ментальный диалог люди все равно ведут, просто каждый думает на своем языке, а *lingua franca* служат вещи. Впрочем, людям не нужно и встречаться – можно оставить свои предметы обмена и забрать потом принесенные другими, так даже безопаснее.

Обмен вещами – первый обмен у людей, он древнее обмена идеями⁴, обрядами или знаниями. Люди палеолита уже менялись друг с другом, передвигая вещи на большие расстояния. Таким образом, на нем общались группы, находившиеся на одном уровне развития, но незнакомые друг с другом. На основе вещи, а вовсе не на основе слова выстраивались и первые социальные связи, за исключением обмена: такие как раздача даров, демонстрация и признание статуса и др.

В Новое время язык вещей оставался понятным. Хотя прежний горизонтальный обмен ушел в далекое прошлое, он стал средством диалога туземцев и «открывших» их путешественников. Выработался даже своего рода вещевой язык, где слова/понятия выражались через предметы: бусы, ножи, топоры... Этот символизм вещей и сегодня мы видим ежедневно в массмедиа, где постоянно дарят друг другу кольца, ведь главнейшая вещь в любом кино – свадь-

⁴ То есть, в данном случае, словами.

ба и все, к ней относящееся. Поэтому, как только герой вынимает из кармана маленькую коробочку, нам сразу ясно, о чем идет речь: в коробочке ведь кольцо! Так коробочка становится вещью более важной, чем само кольцо: она может символизировать свадьбу или отказ от нее сама по себе, даже если кольца внутри нет. А вот сможет ли кольцо стать символом коробочки – это большая загадка! Но это касается не всех предметов: в новейшую эпоху быстрота развития цивилизации сделала предметный мир недавнего прошлого непонятным даже следующему поколению. И это, в свою очередь, вызов для историка вещей. Очень простой, в буквальном смысле детский пример смены языка предметов дает вторая глава повести Франтишека Лангера, в которой описывается как пражские мальчишки 1930-х годов проводят раскопки и пополняют музейную коллекцию бытовыми вещами XIX в. [Лангер 1959: 12–24].

Оговорив, что вещи можно складывать во фразы универсального языка, усвоим ту простую истину, что вещь – наилучшее послание, какое наши предки, далекие или вчерашние – неважно, могли придумать для нас. Изображение и слово ограничены в своей бесплотности, они чрезмерно зависят от трактовки, от контекста. Хороший пример – язык, т. е. слово, Евангелия. В XIX в. оно казалось совершенно испорченным при передачах. Но папирология и археологические исследования доказали, что «испорчены» были взгляды толкователей, в то время как евангелисты отразили в своих рассказах живой койнэ первых веков новой эры. Предмет гораздо устойчивее. Сохраняемая им информация и способность воздействовать на наши органы чувств практически безграничны. Описания шедевров Апеллеса, которые в XVIII–XIX вв. охотно изучали вместо произведений живописи «древних», сегодня не воспринимаются как реальные объекты истории искусства. А вот фрагмент керамики с краешком росписи позволяет ощутить присутствие этой живописи: пусть в самом общем строе, но предметный и видимый миры он до нас доносит. Реальный предмет можно взвешивать, анализировать на хроматографе, сканировать и даже частично уничтожать с целью познания. Эта открытость вещи к диалогу – один из смыслов коллекционирования, тяги к владению предметом, вещеведческой страсти археолога.

Вещь – идеальный «отпечаток», идеальный представитель своей эпохи. Это занимало меня еще в 1980-х годах [Беляев 1994: 74–76]. Дело ученого – рассмотреть этот отпечаток во всех деталях.

Для того чтобы рассматривание было результативным, нужно следовать определенным правилам и процедурам. На их основе можно вырабатывать новые (если старых уже недостаточно), но базовые принципы и умения требуется усвоить с самого начала. Именно этой цели служат доклады «профессорской» части семинара, мы строим их как своего рода короткие мастер-классы, показывающие в работе тот или иной прием, знакомящие с явлениями и понятиями. Задача вогнать такой «класс» в 15–20 минут, чтобы дать возможность высказаться остальным – отличный допинг, проясняющий видение уже, казалось, решенных проблем, и прекрасный способ отточить собственные инструменты. На четырех семинарах 2019 г. мне показалось правильным последовательно показать сюжеты, вводящие в мир вещей. При этом традиционные сюжеты археологии, т. е. хронология и технология, были сознательно устраниены. Центром стало музейное описание, историко-культурная атрибуция, символизм вещей и его отражение при копировании в новых вещах. Темы этих докладов звучали следующим образом: «Новый Иерусалим. Вещи и судьбы» – «Существует ли подлинник?» – «Зачем описывать? Есть же фото!» – «Сага о трех дырках, или Мой рождественский подарок». Далее экспертиза предметов из сложных археологических контекстов; вопрос о границах познания вещей как «неподлинных» слепков со своего времени; важность словесной артикуляции для интерпретации предметов; наконец, связь предмета с его изображением в иконографии. Публиковать их в сборнике представилось излишним, так как частично они основаны на ранее напечатанных исследованиях. Но они явно пригодятся для готовящегося сейчас курса взаимодействия археологии и истории искусства. Все это учит ученого быть осторожным в выводах, полагаться прежде всего на собственные умения и знания, если нужно, усиленные приборами, а не на экспертизу, методами которой не владеешь.

Такое рассматривание составляет суть ремесла историка искусства, археолога, вещеведа, музейного сотрудника, хотя и не только их – ведь еще масса специальностей интересуется предметным миром. Соответственно это и есть вторая идея семинара – предмет, поставленный в центр мира и рассматриваемый со всех сторон как исторический источник – опять-таки не только в этом качестве, но прежде всего.

Что читаем

Разумеется, мы не первые, кто поставил вещь во главу угла. Но менее всего уместен историографический очерк, он был бы просто бесконечен: *De rerum natura* окажется не самым ранним трудом, затрагивающим предмет. Совершенно выборочно укажу только те направления «вещизма», которые наиболее близки организаторам семинара. Во-первых, история, наблюдаемая через судьбы вещей и их хозяев. Это вполне музейный подход, отраженный в массе образцов жанра научных каталогов⁵, а также в проблемных исследованиях по атрибуции, вторичному использованию предметов, понятиям «оригинал», «копия», «подделка»⁶.

Во-вторых, важны приемы анализа конкретных предметов и их изображений. Здесь чрезвычайно много общего. Археологи, по сути дела, так и не смогли перевести описание своих образцов на язык математики – конкретный предмет и его изображение остаются первичными информационными единицами, которые затем организуют в схемы, таблицы и графики. Историки искусства, за немногими исключениями, к этому и не стремились. Между понятиями «иконография» и «типология» граница чрезвычайно прозрачная, для обеих важно пристальное визуальное изучение и описание. Тут и там на первом плане – выработка единой системы развивающихся во времени признаков. Да, иконография изучает схемы изображений, пиктограммы, которые сами по себе род языка. Этого не скажешь о типах вещей, изображения на которых если и есть, то в типологических рядах их обычно не учитывают. Но сам принцип работы – стремление к строгому описанию, сравнительный анализ элементов композиции, изучение развития и построение на его основе хронологических рядов – общие в археологии и истории искусства. В известном смысле старый «учебник» Карла Фолля, возникший как итог художественно-исторического

⁵ Хорошие образцы, в переводе на язык культурно-исторических очерков, дали книги: [Лаврентьев 1997], [Баранова 2011], да и многие тексты в жанре «записок коллекционера».

⁶ См., например: исключительно яркую источниковедческую книгу [Осокина 2018]; многочисленные аналитические программы зарубежных вещеведов, например, общеевропейский «Проект подлинности» [Authentico project 2009] и др. Будут полезны и статьи российских авторов: [Постернак 2007: 192–198]; [Беляев 2017, 11–53].

семинара Мюнхенского университета, в чем-то подобного нашему, хотя на столетие раньше, должен быть настольной книгой как искусствоведа, так и археолога [Фолль 1916].

Конечно, мы не стремимся в ходе семинара приблизиться к полному отождествлению творений искусства и вещей,циальному уильям-моррисовскому «ремеслу» и, в еще большей степени, авангарду начала XX в. Не потому, что не согласны с веществностью картины или иконы. Напротив, просто теория авангарда – отдельная тема, которая может быть затронута семинаром только в случае чтения и обсуждения доклада о, скажем, фарфоре супрематистов или о сомнительно расширенном понимании предмета в журнале Лисицкого и Эренбурга «Вещь» 1922 г. Для нас любой материальный предмет – вещь. Но именно материальный. Мы готовы рассматривать картину как предмет, изготовленный из холста, дерева с гвоздями и красок. А шедевр скульптуры – как образец технологии. Поэтому нам близки теоретики дизайна от Готфрида Земпера до Джорджа Нельсона и далее, которых важно знать участникам семинара для создания общей платформы обсуждения истории формообразования [Земпер 1970; Нельсон 1971; Розенталь, Ратцка 1971; Гроппиус 1971].

С этим, в общем, все ясно. А вот до какой степени вещью может быть признан изображенный предмет, скажем, набросанный Рубенсом в письме египетский саркофаг или зарисовка археологической находки в полевом дневнике – уже вопрос. Над этим будем думать. Сам-то дневник, как изделие, заполненное рисунками и текстами, не избежит зачисления в мир предметов, недаром мы нет-нет да наблюдаем появление этих дневников в экспозициях.

Сделаем еще шаг и спросим, все ли, что попадает в экспозицию и на полку хранения – вещь? Экофакты, например? Пробы грунта, образцы дерева и породы? Понятно, что друзья камней в музеях геологии близки к вещам. Во всяком случае, их нужно было выделить из массива, осознать их ценность, доставить, построить для них витрину, полки, осветить должным образом и т. д. Сам процесс отбора и осмыслиения прямых дериватов из мира природы, таких как раковины и панцири выброшенных морем моллюсков, которые собирали для изучения и коллекционирования, практически не преобразуя, добавляет к природе, материальной основе подобных объектов «рукотворную» вещественность.

Но вот черепа и скелеты людей, причем не обязательно великих, – все еще частые экспонаты музеев. Вещи ли они? Века три

назад этот вопрос не ставился: чудеса природы включали в коллекции наряду с древностями, и все были довольны; к ним добавляли, как известно, и заспиртованные органы, и много другого, столь же поучительного, но, с нашей точки зрения, мало привлекательного; во всяком случае, поцелуи Петра Великого видятся странной экзальтацией.

Средневековье выстроило «предметный» подход и к реликвиям, мощам, и пошло дальше: в монастырях и криптах соборов XVI—XVIII вв. строили инсталляции из препарированных останков, оранжируя их с помощью одежды и массы «аксессуаров смерти», как в катакомбах капуцинов в Палермо. А также вторично использовали кости из оссуариев, собирая из них гирлянды, архитектурные элементы, мебель, светильники и т. п. Делать нечего, это уже предметы, пусть и жутковатые немногого.

Видимо, «эковещи» явно войдут в круг интересов семинара, тем более что они служили предметами не только в храмах и монастырях, в мастерских художников их использовали как пособия, а также для постановки натюрмортов *Vanitas* вместе с другими символами суетной жизни. Таким образом, переход из мира вещей в мир живых или духовных явлений возможен, желателен и не особенно сложен, четкой границы между ними нет.

Не чужд семинару и уровень социальных категорий, прежде всего Георг Зиммель с его «Рuinой», «Рамой картины» и «Ручкой вазы» [Зиммель 1996]⁷. Далее развивающие социальное вещеведение авторы кембриджской «The social life of things» 1986 г.⁸ и русскоязычного сборника 2006 г. с похожим названием «Социология вещей», где повторена важная статья Игоря Копытофф [Копытофф 2006]. Между этими точками – представители школы «Анналов»⁹, охотно эксплуатирующие понятие вещи и потребления как экономические категории.

Развивая чудесный структурный анализ, предложенный в свое время Владимиром Топоровым [Топоров 1995], скажем, что незабвенный Плюшкин выделен из ряда героев «Мертвых душ» не за что иное, как за любовь к предметному миру, к вещи и фрагментам.

⁷ Трудно не отослать здесь к увлекательной «истории подрамника» и «кромкам полотен» – хотя речь там о другом [Постернак 2010].

⁸ Кстати, в их числе много «этноархеологов».

⁹ Прежде всего Ле Гофф и Бродель.

Он бескорыстно предан вещам, в его глазах негодный хлам достоин сострадания и сохранения, любования и описания. Его природная бережливость разрослась не столько в жадность, сколько в поклонение предметному миру, он стремится не допустить исчезновения даже части предмета и тем самым постоянно его губит. Но, Человек Божий Предмета Ради¹⁰, Плюшкин предназначен к спасению в конце поэмы за любовь к вещному. А ведь он – стихийный протагонист музеиного работника, коллекционера, археолога. Кто наблюдал их в действии, не сможет этого отрицать.

Об археологии вещей

Свое особое пространство образует мир археологической вещи. Археолог и его вещь – практически нерасторжимое единство. Собственно, археолог и появился тогда, когда человечеству стало понятно значение вещей, отдельно взятых предметов, их последовательностей, их деталей. Не надписей, не монет, не картин или скульптур, не красивых или древних изделий – у них у всех иная ценность и иные специальные дисциплины: эпиграфика, нумизматика, история искусства, да и просто всякие истории: войны, быта, труда... Речь идет о совсем ненужной, совсем бросовой вещи, на которую, может, и Плюшкин бы не позарился.

Когда археолог полюбил вещь с должной серьезностью, она ответила ему, обеспечив фундамент для хронологии и материал для истории технологий и форм. Сегодня нам кажется, что так было всегда. Но типологии как общей идеи саморазвития предметов менее полутора столетий, а керамической стратиграфии, одной из методик, которые сделали археологию наукой, еще меньше, в частных случаях ей менее столетия, керамическая же стратиграфия Москвы и вообще позднего Средневековья сложилась в середине XX в. Словом, эти инструменты для использования предмета в целях науки – вполне исторические понятия, порождения научного прогресса, совсем недавно их вовсе не было.

¹⁰ Мы легко найдем в литературе сколько угодно преданных вещам авторов и их героев. Достаточно вспомнить «остраняющее» описание вещей из мира Гулливера и парад предметов Робинзона Крузо. Но нельзя забывать и о схоластах археологии, прообраз которых все тот же Плюшкин, его легко сравнить с бесплодным занудой Бадером из «Стажеров» братьев Стругацких.

Поскольку они родились, можно представить также их смерть или перерождение. Наука приближается к периоду, когда значение методик и связанных с ними умений археологического вещеведения изменится, хронология все чаще опирается на независимые естественно-научные процедуры. Археолог вот-вот останется с вещью наедине. Придется придумывать, как с нею быть дальше. Как источник она достаточно разнообразна, но все-таки не безгранична. Типология все менее нужна для датировок – следовательно, с практической точки зрения, археологу бесполезна. Технология интересна все с той же точки зрения времени и пространства, хотя и не только, разумеется. Но это все-таки не вполне уже археология, скорее история науки и техники. Остается история форм, к которой можно добавить, вспомнив незабвенного Венечку Ерофеева, вещи *сложной судьбы*, о которых упоминалось выше.

Останется и уровень, на котором археологическая вещь будет представлять интерес до тех пор, пока существует понятие этнической или национальной истории, реальной или сконструированной. Ведь предметы образуют не только всеобщий язык – с их помощью могут быть выражены и описаны элементы самоидентификации. На основе этих единства формируются и археологические культуры, как известно, не равные ни этносам, ни иным социальным группам. Примеры изобильны и очевидны, от римской тоги и гладиуса до старомосковского каменного саркофага.

Вещи вообще неисчерпаемы, как любой источник, для поиска следов человеческой деятельности, ведь они созданы или преобразованы действиями отдельных личностей и коллективов. Вещи ранжируются от мелких, часто не до конца определяемых функционально предметов древнейшего прошлого до таких сложных и крупных явлений современной жизни, как производственные инсталляции, общественные сооружения, бытовые постройки – и речь может идти не только об исторических руинах, но и о вполне жизнеспособных комплексах, если они изучаются с точки зрения «исторической веществности».

В нашем семинаре мы выбираем для интерпретации в основном небольшие произведения труда людей или трансформированных ими природных объектов, поскольку именно движимые объекты историко-культурного наследия выступают объектами музеиного хранения (что отражено и в законодательстве). Мы при этом считаем важным добиваться комплексной и всесторонней атрибуции

конкретного, единичного предмета, хотя он может быть представителем широко распространенного класса или типа вещей.

Заключение

Ручки, рамки... Весь XX век был веком вещи, и не только у археолога. Манера думать понятиями «вещь» и «не вещь» отчетливо видна у художников постмодерна от «Пальто Миши Одноралова» до Андрея Красулина с его «Не-вещью» 2013 г. и возомнившими о себе коробками зимы 2018–2019 гг. с обратным знаком: «Вещи приятней». Это и правда так. В русском языке коннотации на слово предельно положительны: редукция от сочетания «прекрасная вещь» и его аналогий, войдя в уличное арго, будет встречаться от аккламаций Маяковского («Бруклинский мост – да... Это вещь!») до сарказмов Бродского («Вещь есть пространство, вне коего вещи нет. Вещь можно грохнуть, сжечь, распопрошить, сломать. Бросить...»). Да и синоним вещи не остался без оценочного осмысливания: «предмет» в женском языке русской деревни значит, как известно, объект личной привязанности и приязни.

Думаю, это достаточно объясняет, почему мы пытаемся найти пространство, в котором вещь, время и место раскроются нам наилучшим образом.

Литература

- Баранова С.И.* Русский изразец. Записки музеиного хранителя. М., 2011.
- Беляев Л.А.* Андрей Рублев и проблема реконструкции средневековой художественной личности (заметки археолога) // Тр. Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М., 2017. Т. XIV. С. 11–53.
- Беляев Л.А.* О природе интереса к древностям // Родина. 1994. № 2. С. 74–76
- Викторова В.Д.* Вещь и знак в археологии. Екатеринбург, 2017.
- Гроппиус В.* Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971.
- Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970.
- Зиммель Г.* Руина // Г. Зиммель. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юристь, 1996. 226–232.
- Копытофф И.* Культурная биография вещей: товариализация как процесс // Социология вещей: Сб. ст. / Под ред. В. Вахштайна. М., 2006. С. 134–168.
- Лаврентьев А.В.* Люди и вещи. Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв., их создатели и владельцы. М., 1997.
- Лангер Ф.* Братство Белого Ключа. М., 1959. С. 12–24.
- Нельсон Д.* Проблемы дизайна. М.: Искусство, 1971.

- Осокина Е.А.* Небесная голубизна ангельских одежд. Судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Постернак О.П.* К вопросу о достоверности современных методов исследования // Церковное искусство и реставрация памятников истории и культуры. Памяти Андрея Георгиевича Жолондзя. М.: Новый ключ, 2007. С. 192–198.
- Постернак О.П.* Музейные переатрибуции и их возможные культурные последствия // Науч.-исслед. работа в музее: Докл. на X Междунар. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и преподавателей кафедры музееведения МГУКИ 29.11 – 01.12.2007 г. М., 2008. С. 70–77.
- Постернак О.П.* О чём рассказывают кромки // Там же. 2010. № 3. С. 76–78.
- Постернак О.П.* Заметки по истории подрамника для любителей и профессионалов // Золотая палитра. Информ.-аналит. журн. 2010. № 1. С. 78–81.
- Розенталь Р., Ратица Х.* История прикладного искусства Нового времени. М.: Искусство, 1971.
- Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентристической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ (Исследования в области мифopoэтического) / Ред. В.П. Руднев М., 1995. С. 7–111.
- Фоль К.* Опыты сравнительного изучения картин / Пер. В. Фаворского и Б. Розефельда. М., 1916.
- Authentico project. EU funding CT-044480 // Vitobello M.-L., Rehren T. A Quest for Authenticity. L., 2009.
- The social life of things. Commodities in cultural perspective [ed. Arjun Appadurai]. Cambridge Univ. Press, 1986.

Сведения об авторе

Беляев Леонид Андреевич, доктор исторических наук, член-корреспондент РАН, заведующий отделом Московской Руси Института археологии РАН, ведущий научный сотрудник Института искусствознания Министерства культуры РФ (117036, Россия, Москва, ул. Дмитрия Ульянова 19); llabeliaev@bk.ru

Information about the author

Belyaev Leonid A., Doctor of Sciences (History), Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Moscow Russia Department of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences, Leading Researcher of the Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation (19 Dmitry Ulyanov st., Moscow, Russia, 117036); llabeliaev@bk.ru

Место вещи и структуралистская идея кинематографа

Аннотация. Отечественный структурализм увидел в кинематографе новые возможности для определения места и времени вещи. Сравнение и пристальное чтение высказываний о предметных репрезентациях Лотмана, Топорова и не принадлежавшего структурализму Аверинцева позволяют установить связь этих идей с новым осмысливанием классической образованности и уточнением границ рационализма, а не с исследованием кино как медиума.

Ключевые слова: вещественность, кинематограф, русская теория, структурализм

Alexander Markov
Thing at its place and structuralist concept
of cinema

Abstract. Russian structuralism attributed to cinema art virtual determination of the place and the time of things. Comparison and close reading of statements about the subject representations by Lotman, Toporov and Averintsev (the last did not belong to structuralism) proves a strong link between these ideas and restored classical education, clarifying limits of rationalism, apart of the study of cinema as a medium.

Keywords: materiality, cinema, Russian theory, structuralism

Наследие отечественного структурализма является важным ресурсом изучения изобразительного искусства. Вместе с тем очевидно, что хотя ни Ю.М. Лотман, ни другие ведущие его представители не были профессиональными искусствоведами, некоторые их замечания об искусстве могут быть вполне ситуативны наравне с проницательными и вполне конструктивными наблюдениями, способными обогатить искусствоведение. При этом структуралисты были добросовестны в каждом моменте своих исследований и потому стремились самим ходом своих размышлений об искусстве установить, как соотносится ситуативное и конструктивное, самой материей или телом своего письма их связать, в частности, ставя вопрос о степени самостоятельности, условности или случайности вещи внутри изображения как композиции, в связи с точками зрения и эффектами реальности. Мы рассматриваем один такой случай, когда не просто Ю.М. Лотман вносит вклад в искусствоведение, но само письмо Лотмана собирает искусствоведение как особую дисциплину, изучающую условия опредмечивания предмета в ходе презентации.

Ю.М. Лотман в статье «Натюрморт в перспективе семиотики» замечает, что уместным было бы сравнение, что «вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте — как вещь в кино» [Лотман 1986: 13]. Лотман здесь же поясняет, что сюжет картины отнимает у вещи самостоятельность, делая ее лишь реквизитом сценического действия, тогда как в натюрморте она «наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя». Вещь в сюжетной картине Лотман сравнил с местоимением, а вещь в натюрморте — с именем собственным.

Такая характеристика сразу ставит перед нами ряд вопросов. Прежде всего, каковы основания полагать, что вещь, обладающая предельной самостоятельностью и достоинством, «включена... в интимный мир зрителя»? Далее, почему Лотман говорит именно о кино, а не, скажем, о фотографии, где вещь тоже вроде бы отрещена от сюжетов и обращена к интимному переживанию зрителя? Наконец, если вещь натюрморта сравнивать с именем собственным в силу ее субъектности, то скорее вещь как реквизит должна напоминать о предикации, а не о местоимении? Мы бы сказали, допустим, что вещь, мелькающая в кинокадре — местоимение вещи, выступающей как имя собственное на разглядываемой нами фотографии, но никак не говорили бы, что вещь как субъект — это имя

собственное, а объект — местоимение. Чаще мы привыкли называть объекты по имени, тогда как субъект мы скорее рассматриваем, особенно если долго перед этим размышляли о визуальных искусствах.

На самом деле, позиция Лотмана определяется и ближайшим, и отдаленным полемическим контекстами его мысли. Ближайший он указывает сам — это обсуждавшаяся на «Випперовских чтениях», где и прозвучал его текст в качестве доклада, интерпретация И.Е. Даниловой знаменитой «Озерной Мадонны» Дж. Беллини, в которой есть элемент натюрморта, а именно апельсин, упавший с апельсинового дерева, — но при этом никогда мы не будем говорить о «натюрморте» Беллини. Иначе говоря, если вещь мотивирована действием, то она может раскрывать смысл различных действий, как местоимение может стоять за различными словами, в зависимости от того, кто или что сейчас действует. Но почему происходит такое смещение от обозначения вещи к обозначению действия?

Проблема вещи как таковой не особо охотно обсуждалась в советской гуманитарной мысли. Первым исключением стала статья С.С. Аверинцева «Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики» [Аверинцев 1975], опубликованная в искусствоведческом издании. Хотя эта статья была посвящена специальному вопросу, она впечатляла как выбранным материалом, почти немыслимым в тогдашней официальной науке, так и изощренным подходом к его интерпретации. В этой статье Аверинцев сопоставляет классическую «вещь» как наделенную собственным достоинством и красотой и новоевропейский «объект» как находящийся в режиме наблюдения. «Вещь имеет бытие и держит его при себе, предмет имеет реальность и предъявляет ее нашему глазу» [Аверинцев 1975: 372].

В этой фразе «имеет» вместо более естественного русского «обладает» неслучайно: в самой парной формулировке раскрывается *этимологическая фигура* — ведь греческое означает буквально «держать, удерживать», а латинское *habeo* того же корня, что русское «хапать», как и немецкое *haben*, английское *have*, — того же, что русское «хватать», иначе говоря, как раз не держать при себе, а словно действовать на виду, предъявлять схваченное. Разумеется, речь может идти не об объяснении этимологического развития, а только о тех ассоциациях, которые вызывает у нас внутренняя форма слов, что и позволяет сказать, что Аверинцев

употребил здесь этимологическую фигуру. Таким образом, ассоциативное мышление должно было объяснить, как по-разному устроен определяющий сюжет и вещь, обладающая самостоятельным бытием и организующая вокруг себя время и место, без этого этимологического ядра такое объяснение было бы неубедительным или нуждалось бы в тех примерах сюжетной живописи и натюрморта, которые выбрал Лотман.

Но нельзя было опираться только на как бы автоматическую работу этимологий, не уточнив, как из домашнего, внутреннего и интимного переживания этимологии затем рождается вполне автономная и целостная аргументация. В другой статье, «Два рождения европейского рационализма...» [Аверинцев 1989], этот же автор заметил, что всякий рационализм начинается с определения вещи в противовес ее ситуативному описанию («это когда», «это что делает»), тому, что В.Н. Топоров, наоборот, считал отличительной чертой вещи, — нашей способности указать, для чего она используется. Из этого свойства вещи Топоров выводил свою «апологию Плюшкина», указание на то, что Плюшкун, бессмысленно распоряжающийся вещами, тем не менее нужен Чичикову и Гоголю, но по-разному: Чичикову для скорой встречи, а Гоголю, наоборот, для отсрочки этой встречи, чтобы показать замечательные пейзажи [Топоров 1995: 49]. Если понять рассуждение Топорова в ключе теории Лотмана, то мы получим, что Гоголь создает сюжетную картину, основанную на речевых фигурах, таких как метонимия синекдоха: вещи замещают Плюшкина. Именно этот риторический ресурс имения Плюшкина, где при полном беспорядке вещи оказываются подчинены некоторой прозрачной грамматике и заораживают Чичикова. Получается, что определяющая логика автора, создающего сюжетную картину, вполне допускает как бы натюрморты из вещей, которые складывает Плюшкун. Но особенность подхода Аверинцева в том, что он говорит сразу в статье, что определять вещь человечество научилось, когда не стало сводить ее к использованию, а научилось переживать ее пластичность. Само слово «пластичность» показывает, что Аверинцев стремился войти в рамки искусствоведческой аргументации, а Топоров такой цели неставил.

Это и позволяет филологу-искусствоведу установить привязку сюжетной живописи и натюрморта не только к миру автора и героя соответственно, но и к более масштабным культурным мирам.

Аверинцев различает определения в первом, классическом, и втором, новоевропейском, рационализме. Во втором рационализме определение существует внутри формализованных институтов производства научного знания, тогда как в первом рационализме эти институты не были формальными. Поэтому и определения в античности никогда не становились строгими, но часто включали в себя речевую игру. Они должны были не только давать правильное знание о вещах, но и запоминаться. «Всякая настоящая дружба, всякий брак, который заслуживает такого названия, всякое достаточно тесное общение людей приводят к тому, что у собеседников появляются какие-то словечки для употребления в своем кругу, имеющие смысл, которого они не имеют для посторонних. Если это — приватное общение вокруг проблем, достаточно серьезных, то словечки становятся терминами» [Аверинцев 1989: 333]. Так оказываются различены тесное общение по именам, где «словечки» имеют свой индивидуальный профиль, несводимый к значению местоимений, и терминологизация, когда формула, местоимение рассматриваются как что-то серьезное, как созерцается натюрморт. Вся европейская мысль XX в., от Гуссерля, Хайдеггера и Мерло-Понти до наших дней, настаивает именно на предельной серьезности натюрморта. Но как происходит этот переход от серьезности к созерцанию? Аверинцев опять опирается на этимологию, но на этот раз на ее радикальное одомашнивание, которое и позволяет сосредоточиться на свойствах искусства, а не на дискурсивных свойствах речи.

Аверинцев этимологизирует слово «объект», сравнивая его реальность с «паспортом», который объект предъявляет субъекту, удостоверяя свою действительность этой «действительностью» в кавычках. Идиома «действительный документ» сугубо русская (по-немецки *gültig* [документ] не имеет никакой связи с *Wirklichkeit* [действительностью]), и в этом смысле аргумент Аверинцева вполне домашний, связанный с родным языком, а не с блестящие известным ему немецким. Но важно, что здесь скрывается отсылка к другому чисто немецкому словоупотреблению, которое уже напрямую связано с темой натюрморта.

В немецком языке слово *Gegenstand* (объект) применительно к натюрморту имеет особое значение, это не те предметы, которые изображены, но те предметы, которые взяты для изображения. Это яблоко, которое можно положить рядом с апельсином перед

тем, как писать натюрморт, а не яблоко, которое мы вдруг встречаем укатившимся на лужайку или рядом с ножкой стола. Поэтому можно говорить о том, что яблоко задокументировано на натюрморте, в то время как антураж сюжетной картины не является документированием, нам важно не само яблоко, а функция, которую оно выполняет во вполне условной схеме. Это объясняет, почему Ю.М. Лотман говорит не о фотографии, а о кинематографе, способном быть более объемным и всеобъемлющим историческим документом.

Как раз о таком предъявлении реальности как документа Лотман пишет в работе «Текст в тексте». Рассматривая самые знаменитые западноевропейские картины с изображением зеркала, такие как «Портрет четы Арнольфини» Ван Эйка и «Венера и Амур» Веласкеса, Лотман отмечает [Лотман 1981: 14], что зеркало позволяет что-то предъявлять самим действующим лицам, а именно добавляет «вне плоскости лежащую точку зрения». Иначе говоря, получается, что мы имеем дело не с появлением новых объектов, но с появлением нового способа представить объекты, заместить их, дать отражения в зеркале как некоторые местоимения, указывающие родным и знакомым, что изображены именно интересующие их лица, а не похожие на них, изображена настоящая любовь, а не отдельная бытовая сцена.

Но гораздо интереснее получается дальше: Лотман замечает, что во многих картинах используется такая вещь быта, как выпуклое зеркало, и оно уже порождает новое понимание фигуры. Одна и та же фигура может казаться статичной и динамичной, в зеркале мы видим ту эмоцию, которую не замечаем в изображении на самом полотне. Иначе говоря, представление человека самому себе в глазах зрителя оказывается уже именем собственным, пониманием тех черт характера, которые не были видны до этого в статичном изображении. В конечном счете именно кинематограф, по мнению Лотмана, смог осуществить то, что не смогла сюжетная живопись, а именно показать, как человек, загадочный для себя, вдруг раскрывается в своем характере. Вершиной такого развития кинематографа Лотман объявляет включение документальных кадров в монтаж, что позволяет пережить характер героя как уже знакомый, уже имеющий имя. Это очень напоминает многочисленные замечания Аверинцева о первом античном рационализме как отчасти домашнем деле и как о соединении рефлексии в философско-

риторическом учении о «характере» с риторикой как основанием монтажа, чему можно привести многочисленные подтверждения из его трудов.

Ю.М. Лотман замечает, что в функции «вещей» (кавычки Лотмана), как он поясняет, «(реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы — тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется под сомнение» [Лотман 1981: 16]. Так оказываются связаны натюроморт и субъектность, иначе говоря, способность отнести к тексту как к объективному документу, который обращен именно к тебе, во всяком случае, ты прочтешь его иначе, чем другой человек, состоящий в ином отношении к документированной ситуации. В цитате Лотмана замечательнее всего, что вместо нормативной идиомы «ставится под сомнение» употреблен варваризм (германализм) «берется под сомнение» (калька с немецкого *im Zweifel nehmen*), и таким образом немецкое понимание предметности вырастает из немецкой идиоматики, и идиоматика в применении к натюроморту объясняет его субъектность, «имя собственное» субъекта или предмета, а не местоименность. Так аргументация от этимологии, через посредство разграничений порядка вещей и порядка аргументов, которое стало возможно только после того, как к монтажу кинематографа мы пришли от оживления в живописи (с этими фигурными зеркалами, как Аверинцев говорит о пластичности и живоподобии классической риторики), становится аргументацией, показывающей возможность утверждения субъективности вещи, ее собственного времени и места, при косности форм каждого отдельного искусства.

Таким образом, контекстом мысли Лотмана оказывается не систематическое изучение кино как медиума, а внимание к специфике классического рационализма и к тем языковым формулам, которые отражали и поддерживали этот рационализм. Аргументация как Лотмана, так и Топорова и Аверинцева, может быть названа риторической, опирающейся на языковые ресурсы убедительности, но именно такая аргументация позволяет реконструировать судьбы предметности в разных искусствах и возможность эволюции предметности внутри каждого из искусств при неизменности его медиума. А также данная статья доказывает, что интенсивность позднесоветской интеллектуальной жизни еще не изучена должным образом и что содержанием будущей истории

отечественной гуманитарной науки того времени должны стать не только открытые дискуссии, но и такие симпатические влияния, которые на поверку оказываются вовсе не модой или общим духом эпохи, но не меньшим рациональным достижением, чем любой исторический рационализм.

Литература

- Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство: (Зарубежные связи). М., 1975. С. 371–397.
- Аверинцев С.С.* Два рождения европейского рационализма и простейшие реальности литературы // Человек в системе наук. М., 1989. С. 332–342.
- Лотман Ю.М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве: (Материалы науч. конф. (1984)). М., 1986. С. 6–14. ([Випперовские чтения – 84] Вып. 17).
- Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Тр. по знаковым системам (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 567: Текст в тексте). Тарту, 1981, Т. 14. С. 3–18.
- Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: Вещь в антропоцентристической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. (Исследования в области мифopoэтического) / Ред. В.П. Руднев. М., 1995. С. 7–111.

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ (125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); markovius@gmail.com

Information about the author

Markov Alexander V., Dr. Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); markovius@gmail.com

Статьи, публикации, заметки

Вещь как отражение
культурно-исторических реалий:
грузинский воздух
«Голгофский крест» 1540-х годов

Аннотация. Осмысление воздуха в контексте литургического комплекта, исследование технико-технологических характеристик, поиск иконографических аналогий предмета, сопоставление монастырских описей позволили синхронизировать памятник с культурно-историческими реалиями времени правления царя Левана (1518–1574). Литургический комплект «Голгофский крест» является вещественным доказательством восточной политики и дипломатических отношений Московской Руси и Кахетии во второй половине XVI в.

Ключевые слова: литургический воздух, царь Леван, Голгофа, Греми – новая столица Кахетии, монастырь Ахали-Шуамта

Nadezhda Astafjeva

Thing as a reflection of cultural and historical realities:
Georgian air “Calvary cross” of the 1540-s

Abstract. Understanding the liturgical air “Calvary cross” in the context of liturgical set, research of technical-technological, iconographic characteristics of the subject, comparison of monastic inventories made it possible to synchronize the liturgical air with cultural and historical realities of the reign of king Levan. The liturgical set “Calvary cross” is a material proof of Eastern politics and diplomatic relations between Moscovite Russia and Kakhetia in the second half of the 16th century.

Keywords: liturgical air, king Levan, Calvary, Gremi – new capital of Kakhetia, monastery Akhali Shuamta

В Московском Государственном объединенном музее-заповеднике «Коломенское – Измайлово – Люблино» хранится уникальный памятник фигуративного шитья – воздух «Голгофский крест». Памятник поступил в музей «Коломенское» в составе литургического комплекта из Николо-Угрешского монастыря в 1925 г. В 1950 г. комплект был разрознен: воздух «Голгофский крест», шитый золотными нитями, остался в музее «Коломенское», а покровцы были переданы в отдел тканей ГИМ в числе церковных предметов, шитых драгоценными камнями и жемчугом.

Первое атрибуционное исследование воздуха было предпринято хранителем тканей музея «Коломенское» М.А. Зениной [Зенина 2008], которая отнесла создание памятника к 1615–1620 гг., руководствуясь записью в инвентарных книгах музея «Коломенское» о вкладной надписи на одном из покровцов. Чернильная надпись повествует о вкладе литургического комплекта царем Михаилом Федоровичем Романовым в Угрешский монастырь в 1620 г. М.А. Зенина, обратившись к священнику грузинской церкви с просьбой перевести грузинские слова на воздухе, связала имя царя Левана с именем и трагической судьбой плененного царевича Леона, старшего сына кахетинского царя Теймураза I (1589–1663). Создание и появление воздуха в России было интерпретировано исследовательницей как просьба Грузии о помощи и заступничестве России перед Персией за единоверческую Кахетию.

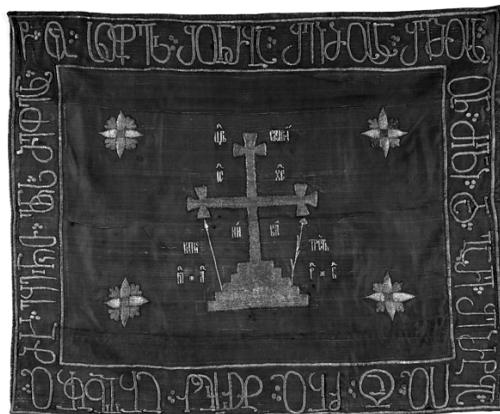


Рис. 1. Голгофский крест. Воздух. Кахетия, 1540-е гг. Вклад царя Михаила Федоровича Романова в Николо-Угрешский монастырь в 1620 г.

Последующее научное осмысление воздуха, предпринятое нами, позволило отнести создание памятника к 1540-м годам, соотнести памятник с культурно-историческими реалиями середины – второй половины XVI в.: исследовать историю создания воздуха, установив его меморативную принадлежность, а также предположить источники появления комплекта в России [Астафьева 2015].

Воздух выполнен из двух фрагментов выцветшего малинового атласа. Средник и края воздуха отмечены полосками, шитыми прядеными золотными нитями. Подкладка состоит из двух фрагментов сильно выцветшей желтой тафты. По верху тафты – чернильная надпись: № 2. Размеры: 70x85.

В центре средника вышит четырехконечный Голгофский крест на пятиступенчатом основании, с процветшими концами в виде трапециевидного трилистника. По углам средника вышито четыре восьмиконечных звезды. Вокруг Голгофы изображение копия и трости с традиционными пояснительными надписями под титлами на церковно-славянском языке. По кайме вышита надпись на древнем грузинском языке. Фигуративное шитье и грузинская надпись выполнены прядеными золотыми нитями на толстой шелковой основе с шелковой прикрепой разными швами. Трость, копие и церковно-славянская надпись вышиты более тонкими прядеными серебряными нитями.



Рис. 2. Литургический комплект: воздух и покровцы

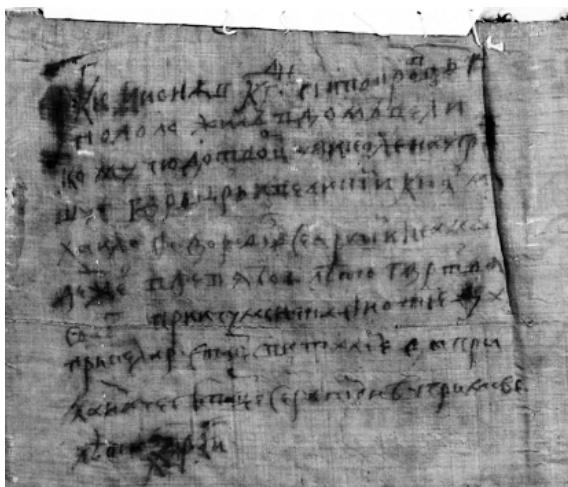
Вышитые другими нитями орудия страстей и церковно-славянские надписи свидетельствуют о том, что они появились гораздо позднее фигуративного шитья и грузинских надписей в качестве разъяснительных и традиционных для древнерусских шитых произведений.

Технологические особенности выработки тканей: грубые, толстые, с узелками, неровно прокрашенные шелковые нити, свидетельствующие о нерегулярной работе ткацкого станка, исключают их происхождение из известных центров шелкоткачества и подтверждают их местное производство с датировкой XVI в. По визуальным наблюдениям, малиновый шелк окрашен армянской кошенилью, получившей наибольшую известность в Закавказье. Отличительными особенностями кошенили являются насыщенный пурпурный цвет и необыкновенная устойчивость к свету. К середине XVI в. кошенильный промысел пошел на убыль и к началу XVII в. «вордан кармир» перестали производить.

Новые обстоятельства исследования: введение в научный обзор и сопоставление описей Угрешского монастыря от 1763, 1840, 1844, 1850 и 1859 гг., а также публикация двух покровцов, на одном из которых – вкладная надпись, хранящихся в ГИМ, позволили рассмотреть воздух в контексте литургического комплекта.

Анализ описей показал, что до 1859 г. в монастыре не задавались вопросом, как читаются грузинские надписи на воздухе и покровцах. Надписи фигурировали как латинские (греческие) слова, шитые золотом и низанные мелким жемчугом. Преобладающей ценностной характеристикой литургического комплекта была чернильная меморативная надпись, свидетельствующая о вкладе покровцов царем Михаилом Федоровичем Романовым в Николаевский Угрешский монастырь в 1620 г., а не шитые на них исторические надписи. Только в описи церковного и ризничного имущества от 1859 г. читаем перевод грузинских надписей, выполненный в Славяно-греко-латинской академии. Надпись на воздухе содержит слова 92-го псалма и прошение к архангелам быть заступниками царю Левану. Надписи на покровцах содержат слова из того же псалма и прошение к Богородице о заступничестве за царицу цариц Тинатин.

Версия о подношении литургического комплекта царю Михаилу Федоровичу Романову от кахетинского царя Теймураза I с просьбой о заступничестве России перед персидским шахом Аббасом за плененного сына Левана несостоятельна по нескольким



Rис. 3. Вкладная чернильная надпись на одном из покровцов

причинам. В начале XVII в. для русского царя были предпочтительнее добрые личные отношения с шахом Аббасом, от которого русский царь получал весомые подарки. Монастырские описи выявили, что воздух не может быть осмыслен вне контекста литургического комплекта. Как удалось установить, в надписи на воздухе речь идет о царе Кахетии Леоне (Леване) (1504–1574), в надписях на покровцах – о первой супруге Леона, царице Тинатин. Титулом «царь» имели право именоваться исключительно независимые или полунезависимые владетели либо эриставы отдельных провинций средневековой Грузии. Титул «царица цариц» означает высокопоставленную особу – жену владетеля или эристава [Кондаков, Бакрадзе 1890].

Царь Леван, из династии Багратионов, правил страной с 1520 по 1574 г. Тинатин родила Левану трех сыновей: Александра, Георгия и Иесе. Затем царь отпустил Тинатин, так как «та не возжелала с ним жить, ибо Леван был блудником». Царица жила с сыновьями в основанном ею монастыре Ахали-Шумта. Леван «женился на дочери шамхала (титул правителей в Дагестане), которая родила ему много детей» [Багратиони 1976: 135–139].

Скорее всего, изображения реального оформления Голгофы XVI в. появились в Кахетии после кахетинских посольств в Иерусалим 1531–1536 гг. Посольства имели целью выкуп и восстановление Голгофы, разрушенной турками в 1517 г. За освобождение царем Леваном Гроба Господня и возобновление Голгофы греческая церковь внесла его в Синаксарий [Цагарели 1888: 59, 61–64, 113]. Аналогичные изображения Голгофы сохранились в виде кирпичной кладки на фасадах древнего храма-крепости Греми, основанной Леваном новой столицы Кахетии, на стенах монастыря Ахали-Шуамта, основанном царицей Тинатин, а также на серебряной пластине оборота иконы «Богоматерь Одигитрия» из музеев Московского Кремля. В грузинской грамоте, данной царем Леваном Мцхетской церкви в 1537 г., говорится о четырех сыновьях (двоюродных из которых уже рождены от второй «жены-шамхалки») [Пурцеладзе 1881: 106–107]. Таким образом, становится очевидным, что царица Тинатин поселилась в монастыре Ахали-Шуамта не позднее 1537 г., где и был выполнен литургический комплект.

Царь Леван, являясь вассалом государства Сефевидов, мудро выстраивал политические отношения с Ираном, в его правление не происходило вражеских нашествий, страна крепла и экономически расцветала. Кахетинские цари, завязывая дипломатические отношения с Московским государством, прерванные в 1492 г. и возобновленные с 1561 г., рассчитывали на дружеские сношения московских великих князей с персидскими шахами, надеясь в будущем на заступничество Московского государства перед шахом за единоверную христианскую страну. Московское государство после завоевания Астраханского и Казанского царств (1552–1556) стремилось распространить торговое и политическое влияние на Персию через Кавказ. Грузинские христианские царства были в этом желании опорой России. При царе Леване закладывалась основа дипломатических отношений между Кахетией и Россией. С конца 1580-х гг. по 1605 г. состоялось несколько посольств [Белокуров 1881: XXVIII].

Литургический комплект попал в Россию, вероятно, во времена царствования Ивана IV в качестве посольского дара, после хранился в царской казне. Именно в этот период между Россией и Кахетией существовали «теплые» дипломатические отношения, которые при царе Михаиле Федоровиче Романове перешли в разряд просьительных со стороны последней. Около 1620 г., непосредственно перед походом в Угрешский монастырь, царь Михаил Федорович



Рис. 4. Монастырь Ахали-Шуамта. Кахетия, XVI в. Голгофский крест выложен в виде кирпичный кладки

Романов обратился к грузинским покровцам. В Царицыных светлицах великой старицы Марфы, матери царя, на воздухе были высшиты орудия Страстей, церковно-славянские надписи вокруг Голгофы, что подтверждается наличием отличных от основного шитья нитей. Чернильная надпись на одном из покровцов свидетельствует о царском вкладе литургического комплекта в монастырь.

Осмысление воздуха в контексте литургического комплекта: публикация покровцов из ГИМ, синхронизация памятника с культурно-историческим контекстом, исторические реалии времени царя Левана, описи Угрешского монастыря, иконографические аналогии, технико-технологические характеристики послужили основанием для датировки памятника 1540-ми годами.

Литература

- Астрафьева Н.А.* Памятник дипломатических отношений средневековой Руси и Кахетии: воздух «Голгофский крест» XVI в. К вопросу об атрибуции // Россия–Грузия. Диалог культур. Тр. Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Т. IX. М., 2015. С. 31–40.
- Багратиони Вахушти.* История царства Грузинского. Тбилиси, 1976. С. 135–139.
- Белокуров С.А.* Сношения России с Кавказом: Материалы, извлеченные из Московского главного архива Министерства иностранных дел. М., 1881. Вып. 1. С. XXVIII.
- Зенина М.А.* Грузинский воздух – вклад царя Михаила Федоровича в Николо-Угрешский монастырь // Коломенское: Материалы и исслед. М., 2008. Вып. 1. С. 139–154.
- Кондаков Н.П., Бакрадзе Д.* Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890. С. 61.
- Пурцеладзе Д.П.* Грузинские церковные гуджари (грамоты). Тифлис, 1881.
- Цагарели А.А.* Памятники грузинской старины в Святой Земле и Синае // Православ. палестин. сб. Вып. 10. СПб., 1888. С. 59–113.

Сведения об авторе

Астрафьева Надежда Анатольевна, хранитель «Тканей» Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское–Измайлово–Люблино» (МГОМЗ). Россия, Москва, 7256241@mail.ru

Information about the author

Astafjeva Nadezhda A., curator of fabrics of Moscow State United Museum-reserve “Kolomenskoye-Izmailovo-Ljublino”, Moscow, Russia; 7256241@mail.ru

Собственный сервис Анны Павловны: традиции царского быта, русский фарфор и советский флот

Аннотация. На примере наградного кофейного сервиса, изготовленного на Владивостокской фарфоровой фабрике и подаренного сотруднице Министерства Военно-Морского флота Анне Павловне Ручниной, показана связь истории создания советского сервиса с многовековой традицией изготовления парадных наборов посуды.

Ключевые слова: русский фарфор, сервис, традиции, Владивостокский завод

Svetlana Baranova
Anna Pavlovna's own set of dishes:
traditions of the Tsar's life, Russian porcelain
and the Soviet Navy

Abstract. The example of an award-winning coffee service made at the Vladivostok Porcelain Factory and presented to Anna Pavlovna Ruchnina, an employee of the Ministry of the Navy, shows the connection between the history of the creation of Soviet services and the centuries-old tradition of making ceremonial cookware sets.

Keywords: Russian porcelain, service, traditions, Vladivostok factory

В собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника (МГОМЗ) хранится кофейный сервиз под названием «Океан» (КП-14118), состоящий из кофейника, сливочника, сахарницы и пяти чашек с блюдцами. При поступлении в музей сервиз, изготовленный в 1970-е гг. (сведения получены от его бывшего владельца – В.Е. Суздалева), был определен в основной фонд, где находится и в настоящее время. Сервиз никогда не публиковался и не представлялся на выставках. Его появление в составе Госкatalogа Музейного фонда РФ, а также демонстрация на сайте «Музейная Москва онлайн» заставляют обратиться к истории создания и бытования этого сервиза, владельцев которого автор хорошо знала лично.

Роспись сервиза «Океан» – изображения кораблей с флагами советского военно-морского флота – свидетельствует о его парадном характере. В ней использовано традиционное, можно сказать, идеальное и действительно любимое многими сочетание синего (кобальтового) рисунка и белого поля, позволяющее оценить чистоту фарфоровой массы и глубину цвета, которое дополнено не менее яркими открытыми обводками позолоты и карминно-красными эмблемами (рис. 1).



Рис. 1. Предметы из собственного сервиза императрицы Елизаветы Петровны. 1756 г.

На тыльной стороне всех предметов размещена красно-оранжевая марка Владивостокского завода в виде головы тигра. Красно-оранжевым, как на нашем сервизе, отмечали лучшую продукцию, о чем свидетельствует и надпись: «1 сорт» (рис. 2). Зеленым клеймом штамповали посуду третьего сорта, синим – второго.



Рис. 2. Портрет императрицы Елизаветы Петровны.
Гравюра Е.П. Чемесова по оригиналу Ротари Пьетро Антонио.
Санкт-Петербург, 1761 г.

На моих глазах сервис, стоявший в буфете Анны Павловны Ручиной, доставали лишь несколько раз: для мытья или для торжественной демонстрации гостям. И не только потому, что кофе стал входить в советский быт лишь в 1960-е гг. и к 1970-м гг. не был широко распространен, и не только потому, что Анна Павловна не понимала вкуса кофе и прелести ритуала его подачи. Сама мысль об использовании сервиса по прямому назначению была для его хозяйки кощунственна. Убедить ее в обратном за долгие годы так никто и не смог.

Однако Анну Павловну можно понять: кофейный сервис «Океан» был вручен ей «за долголетнюю и безупречную работу в Военно-Морском Флоте и в связи с 70-летием со дня рождения» согласно особому Приказу Главнокомандующего Военно-Морским флотом Советского Союза адмирала Сергея Георгиевича

Горшкова¹. «О поощрении рабочей Ручиной А.П.» (№ 15 от 28 января 1982 года)² (рис. 3, 4).



*Рис. 3. Тарелка фарфоровая
из сервиса Ордена Святого равноапостольного князя Владимира.
1783–1785. Фабрика Гарднера*

Сервиз, как отмечено в приказе адмирала, был ценным. Причем во многих отношениях. Как выяснилось во время проведенного исследования, его нет в коллекциях фарфора музеев России – ни крупных, ни малых. Более того, такого сервиза нет и в собрании Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева, где хранится значительная коллекция фарфора Владивостокского завода. И, что уж совсем удивительно, сервиз не встречается на российском антикварном рынке (лишь один раз там мелькнула кофейная пара – чашка с блюдцем, – которая, возможно, была на заводе в тиражном производстве).

¹ Сергей Георгиевич Горшков (1910–1988) – советский военачальник, флотоводец, создатель отечественного ракетно-ядерного флота, Адмирал Флота Советского Союза, Главнокомандующий ВМФ, заместитель Министра обороны СССР (1956–1985), дважды Герой Советского Союза (1965, 1982), лауреат Ленинской премии (1985) и Государственной премии СССР (1980).

² Полный текст приказа: «За долголетнюю и безупречную работу в Военно-Морском Флоте и в связи с 70-летием со дня рождения



*Рис. 4. Портрет Екатерины Великой.
Гравюра Е. П. Чемесова по оригиналу Ротари Пьетро Антонио*

Как удалось выяснить, сервиз «Океан» был изготовлен по специальному заказу в экспериментальной лаборатории предприятия на излете советской эпохи – в конце 1980-х гг. Форма и роспись были утверждены на художественном совете в Москве. Такие изделия не поступали в широкую продажу.

Автор форм – ведущий художник-керамист завода Анатолий Калюжный. Он родился в 1946 г. в городе Лебедине (Украина, Сумская обл.), в 1971 г. окончил отделение керамики Одесского художественного училища имени Грекова и с тех пор живет и работает во Владивостоке: до 1988 г. – на Владивостокском фарфоровом заводе, в последующие годы – в творческой мастерской (с 1980 г. он член Союза художников РФ). С 1974 г. Анатолий Калюжный принимает участие во всесоюзных, всероссийских, зональных, краевых и международных выставках. Его работы хра-

рабочей Руччиной А.П. объявляю благодарность и награждаю ценным подарком – кофейным сервизом “Океан”. Желаю Вам, Анна Павловна, доброго здоровья и благополучия в жизни».

нятся в музеях, галереях, корпоративных и частных коллекциях в России и за рубежом. Анатолий Калюжный успешно работает и сегодня. В начале 2020 г. выставка Анатолия и Ольги Калюжных «Сказание о Владивостокском фарфоре» открылась в музее им. В.К. Арсеньева.

По словам художника, «декоративно-прикладное искусство нельзя поставить, что называется, на поток. Тогда оно перестанет быть искусством. Даже в советское время, когда придуманные мной сервисы выпускали на заводах, можно было сделать лишь пять штук, тогда это еще искусство, а если больше, то уже ширпотреб»³. Сервиз «Океан», по его словам, был выполнен в нескольких экземплярах.

Открытие в 1971 г. завода во Владивостоке продолжило традицию промышленного производства фарфора на Дальнем Востоке, история которого уходит в XIX в. В 1891 г. местный предприниматель Алексей Старцев нашел на острове Путятин подходящую для производства фарфора глину. Вскоре был построен кирпичный и фарфоровый завод, на котором успешно формировали и обжигали сервисы, вазы, скульптуры. В 1900 г. Старцев умер, а после революции 1917 г. завод закрыли.

Время создания сервиса «Океан» было периодом расцвета предприятия: в год завод выпускал 24 млн единиц посуды, снабжая ее весь регион. В его цехах трудилось немало горожан, а художников во Владивосток направляли ведущие художественные вузы страны, в том числе – Анатолия и Ольгу Калюжных. Об этом свидетельствуют краевые выставки приморского декоративно-прикладного искусства, проходившие с 1979 по 1990 г. [Варламова 2008: 17–19]. В начале 2000-х гг. Владивостокский фарфоровый завод был закрыт, после реорганизации в 2003 г. возобновил работу, но в 2007 г. прекратил свое существование окончательно.

По мнению исследователей, «художники-керамисты составили ядро секции декоративно-прикладного искусства Приморской организации Союза художников РСФСР и внесли художественный вклад в художественную керамику Приморского края, фактически сформировав ее образное содержание, формы изделий, технологические приемы росписи и декора. Лучшие произведения заводских серий и уникальные фарфоровые и керамические изделия обладают высокой художественной ценностью, требуют тща-

³ Из беседы с Анатолием Калюжным.

тельного изучения. Эту работу необходимо начать в ближайшее время, пока есть возможность установить контакты с художниками и технологами закрывшихся заводов, что позволит избежать ошибок в атрибуции, достоверно определить технологические детали производства керамики, историю создания изделий» [Чернова 2020: 79].

В 2016 г. в Приморском государственном объединенном музее им. В.К. Арсеньева открылась выставка «Сказание о Владивостокском фарфоре». «Мы решили, что юбилейная дата – это прекрасный повод показать жителям и гостям Владивостока красоту нашего фарфора, – рассказывает Наталья Панкратьева, заведующая отделом фондов музея. – На выставке представлены работы 11 художников, работавших на заводе. Наша коллекция фарфора сложилась в 70–80-е годы в основном из частных даров: свои авторские работы музею передавали художники завода. Эти сервизы, вазы – авторские работы, существующие в единственном экземпляре, по сути – произведения искусства. В экспозиции нет никакой штамповки, ни одного изделия массового производства! Кстати, художники рассказывали: несмотря на то что на заводе, разумеется, был план по росписи посуды для широкого потребителя, у каждого из них находилось время и для творчества.

Свои авторские работы мастера в те времена направляли на выставки по всему СССР и частенько брали главные призы – медали ВДНХ, например. Между прочим, слава владивостокского фарфора гремит и сегодня. Недавно в музей имени Арсеньева пришло письмо из московского музея фарфора, в фондах которого хранится сервиз «Океан» (даже во Владивостоке его нет!), с просьбой рассказать о заводе и художнике, создавшем сервиз»⁴. Как можно догадаться, письмо, о котором говорится в публикации, было написано мною в период работы над атрибуцией сервиза⁵.

Сервиз «Океан» помещен в собрании МГОМЗ рядом с предметами из орденского сервиза Екатерины Великой, сервизами за-

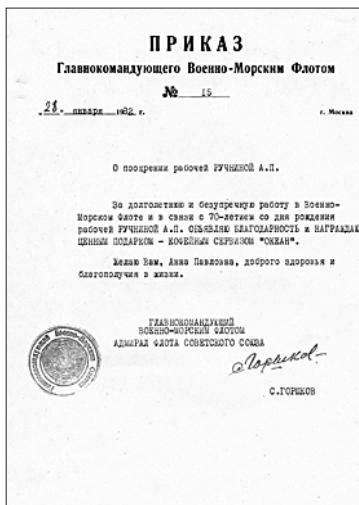
⁴ Новости Владивостока на VL.RU. <https://www.newsvl.ru/vlad/2016/05/05/147029/#ixzz6dmP84f00> (дата обращения 18.10.2020).

⁵ Приношу глубокую благодарность завотделом научных исследований Приморского государственного объединенного музея им. В.К. Арсеньева Анжелике Витальевне Петрук за помощь в сборе материала.

водов «Товарищества М.С. Кузнецова», Гарднера, Попова, братьев Корниловых и других. Уместность такого соседства очевидна – его появление было по-своему историческим событием, напоминавшим о создании «собственных» дворцовых сервизов.

Собственным назывался первый российский фарфоровый сервиз, созданный в 1750–1760-е гг. для императрицы Елизаветы Петровны. По ее указу в 1744 г. была создана Невская порцелиновая мануфактура (с 1765 по 1917 г. – Императорский фарфоровый завод), первая в истории России и третья в истории Европы.

Сервиз состоял из столовой, десертной и чайной частей, причем чайную часть изготовили позже, в 1759–1762 гг. Каждый предмет столового сервиза (тарелки, терини, судки, десертные корзины) декорированы сетчатым рельефным узором и гирляндами из цветов, выполненными вручную. Предметы чайного сервиза со сплошной позолотой как снаружи, так и внутри расписаны также по золоту цветочными гирляндами. Этой цветочной линии вторят ручки и носики в виде цветочных стеблей и цветочные бутоны на крышках предметов (рис. 5, 6).



Rис. 5. Приказ о награждении А.П. Ручниной сервизом «Океан»

Rис. 6. Портрет Анны Павловны Ручниной. Фото 1970-х гг.

Этот набор столовой посуды использовался на парадных обедах для сервировки стола императрицы. При императоре Николае I сервизом Елизаветы Петровны вновь стали пользоваться «для собственного стола Государя императора», дополнив его новыми предметами, выполненными по образцу оригиналов.

Екатерина Великая подхватила увлечение своей предшественницы, став истинной покровительницей русского фарфора. Среди огромных сервизов эпохи Екатерины можно назвать «Арабесковый» с орнаментом из арабесков, копий фресок Помпеи и Геркуланума; «Кабинетный» с архитектурными памятниками Италии времен античности в медальонах; «Яхтинский», украшенный двуглавыми орлами, венками и флагами с символами победы России в русско-турецкой войне и мирного торгового флота – перекрещенными якорями; сервиз «Держава» с изображениями морских цепей и якорей.

Собственные сервизы получили фавориты Екатерины Великой. Григорий Григорьевич Орлов был удостоен сервиса, состоявшего из предметов с миниатюрной росписью, изображавшей военные сцены, трофеи и эмблемы, кисти художника Г.И. Козлова. Военная тематика сервиса объясняется тем, что в 1765 г. Орлов был произведен в генерал-фельдцайхмейстеры артиллерии.

Во Франции на Севрской мануфактуре в 1779 г. был изготовлен сервис для Григория Потемкина. Российские заказы за рубежом были не редки; «именно для Российского двора ведущими заводами была создана едва ли не треть всех наиболее значимых произведений, составляющих ныне золотой фонд фарфора европейского XVIII столетия» [Сиповская 2008: 13].

По приказу императрицы Екатерины для кавалерских обедов были созданы дворцовые сервисы, которые использовались во время орденских праздников, включавших парадный обед и ужин. Орденские сервисы «Андреевский», «Георгиевский», «Владимирский» (художник Г.И. Козлов) были изготовлены на фабрике Франца Гарднера в Вербилках (рис. 7).

Интерес Екатерины II к фарфору разделял ее сын император Павел I, он заказывал собственные сервисы, но более скромные, с меньшим количеством предметов. Последним императорским сервисом XVIII в. стал комплект для Михайловского замка. По воспоминаниям современников, «государь был в чрезвычайном восхищении, многоократно целовал росписи на фарфоре и говорил, что это один из счастливейших дней его жизни» [Сиповская



Рис. 7. Предметы из сервиса «Океан». Собрание МГОМЗ

2008: 95]. Позднее восторженное отношение к фарфору проявляли в той или иной степени все государи.

Особая часть исторических фарфоровых сервисов – изделия не для аристократии, а для дорогих трактирных (сегодня сказали бы: ресторанных) столов и частных домов «среднего класса» императорской России. Конечно, эти комплекты совершенно иные по составу и величине, в них нет рюмочных и бутылочных передач, морожениц, ваз, тем более – скульптурных композиций, необходимых в парадной дворцовой сервировке. Но суть и смысл сервиса от этого не менялись – они также демонстрировали статус стола, художественный вкус хозяев, олицетворяли историческую и родовую память. В русском быту и всем укладе жизни России сервис всегда значил больше, чем обычновенный комплект посуды.

Особенно устойчивой оказалась тяга к чайным сервисам (она не исчезла и сейчас). Чайные сервисы стали обязательной принадлежностью гостиной и столовой, символом семейного благополучия (недаром на картинах, написанных в эпоху Передвижных выставок, фронтирующие разночинцы пьют чай из стаканов, а не из фарфора, а на столе старой помещицы стоит дорогая «золотая» чашка).

Эту двойную жажду (к чаю и сервисам) взялось утолить «Товарищество по производству фарфоровой и фаянсовой посуды М.С. Кузнецова» (1889–1917). Матвей Сидорович Кузнецов смог

наладить массовое производство недорогой фарфоровой и фаянсовой продукции, рассчитанной на покупателей самого разного достатка. Каталог «Товарищества» в конце XIX в. предлагал 20 вариантов «кофейных приборов», а чайных сервизов – более 400 видов!

Владельцы берегли свои сервисы – в этом они были едины, – использовали ее только в торжественных случаях как парадную посуду, что и позволило многим комплектам дожить до наших дней в идеальной сохранности (антиквары говорят: «и муха не сидела»). Буфет-сервант с аккуратно расставленным чайным сервисом (или сервисами) стал деталью интерьера, дошедшей до нашего времени.

Многие сервисы оказались в музейных собраниях и свидетельствуют об истории своего владельца. Среди них и сервис Анны Павловны, напоминающий о традиции «собственных» сервисов с их исторической, геральдической и победной тематикой. Идущие под флагами «андреевских» цветов, дополненными советскими эмблемами, военные суда достойно представляют флот своей державы, апеллируя к сюжетам бесчисленных викторий XVIII–XX вв.

Литература

Варламова Л.И. История становления и развития приморского декоративно-прикладного искусства (1978–1990 гг.) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. Вып. 1. Владивосток, 2008. С. 17–19.

Сиповская Н. В. Фарфор в России XVIII века. М., 2008. С. 392.

Чернова А.В. Художественная керамика Приморского края России: этапы развития // Культура и искусство. 2020. № 3. С. 70–82.

Сведения об авторе

*Баранова Светлана Измайлова*на, доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии, РГГУ (125933, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); svetlanbaranova@yandex.ru

Information about the author

Baranova Svetlana I., Dr. h. head research fellow of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); svetlanbaranova@yandex.ru

Экспертиза произведений искусства как область арт-криминалистики

Аннотация. В статье раскрывается теоретическая составляющая экспертизы культурных ценностей в контексте современного судопроизводства. Автор знакомит читателя с основными статьями, регулирующими процесс посягательства на предметы искусства, дает краткую характеристику судебной и историко-искусствоведческой экспертиз, выделяет спектр задач и приводит примеры используемых ныне технико-технологических методов исследования. Делается вывод, что комплексность в изучении проблем судопроизводства, методов и экспертизы необходима при принятии грамотных, взвешенных решений не только в залах суда, но и за их пределами.

Ключевые слова: арт-криминалистика, судебная экспертиза, историко-искусствоведческая экспертиза, законодательство

Anastasia Bykova

Examination of works of art as a field of art-criminalistics

Abstract. The article reveals theoretical component of the examination of cultural values in the context of modern legal proceedings. The author describes basic process of encroachment on art objects, gives a brief description of forensic and historical and art expert examinations, highlights the range of tasks and provides examples of currently used technological research methods. It is concluded that the complexity of studying the problems of legal proceedings, methods and expertise is necessary when making competent, balanced decisions not only in the courtrooms, but also outside them.

Keywords: Art-criminalistics, forensic science, historical and art expert examination, legislation

Творец книги – автор, творец ее судьбы – общество.
Виктор Гюго

Мир искусства, в том числе и арт-рынок, в очередной раз подтверждая «звание» субстанции постоянно меняющейся, подстраивающейся под современные реалии, удивляет нас не только ценами на полотна известных мастеров, нетривиальными выставочными проектами и оснащенными по последнему слову техники музеями, но и изощренностью мысли и ловкости рук преступника, профессионализмом и парадоксальной педантичностью фальсификатора.

Подделки произведений искусства и экспертных заключений, музейные и галерейные кражи, реституция и «трофейное искусство» – те вопросы, ответы на которые последнее десятилетие активно ищет арт-криминалистика, – сравнительно новая научная дисциплина, посвященная изучению приемов расследования провенанса, установления авторства/школы, подлинности и юридической чистоты с привлечением технико-криминалистических, технико-технологических исследований, комплексного анализа и проч.

Стоит отметить, что арт-криминалистика лейтмотивом проходит в отечественном уголовном законодательстве. К основным статьям, регулирующим посягательства на культурные ценности, принято относить следующие:

- ст. 146 – Нарушение авторских и смежных прав;*
- ст. 164 – Хищение предметов, имеющих особую ценность;*
- ст. 159 – Мошенничество, в т. ч. торговля или производство поддельных предметов искусства;*
- ст. 190 – Невозвращение на территорию Российской Федерации культурных ценностей;*
- ст. 243 – Уничтожение или повреждение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, включенных в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, выявленных объектов культурного наследия, природных комплексов, объектов, взятых под охрану государства, или культурных ценностей.*

Для вынесения окончательного вердикта в отношении расследуемого преступления необходимо пройти стадии судебного процесса, одной из которых является судебная экспертиза.

«Судебная экспертиза есть не что иное, как процессуальное действие, состоящее из проведения исследований идачи заключения экспертом по вопросам, разрешение которых требует специальных знаний в области науки, техники, искусства или ремесла и которые поставлены перед экспертом, судом, судьей, органом дознания, лицом, производящим дознание, следователем в целях установления обстоятельств, подлежащих доказыванию по конкретному делу» (Федеральный закон от 31 мая 2001 г. № 73-ФЗ).

Термин «судебная экспертиза» многогранен и включает в себя 12 классов. Наиболее актуальным в контексте арт-криминалистики по праву считается последний, 12-й класс — историко-искусствоведческая экспертиза. Являясь основным инструментом профессионала, призванного атрибутировать, датировать, подтвердить или опровергнуть подлинность, определить стоимость, историко-искусствоведческая экспертиза позволяет комплексно подойти к исследованию предметов, имеющих (безоговорочно или косвенно) культурную, художественную или историческую ценность.

Предметом историко-искусствоведческой экспертизы являются сведения о фактах неправомерного вмешательства в целостность структуры предмета, получаемые в результате экспертизы, проводимой с использованием современных методик и технологических исследований.

В ходе расследования обстоятельств совершенного преступления для подтверждения противозаконного деяния необходимо провести историко-историческую экспертизу предметов искусства, которая складывается из следующих видов экспертиз:

Первичная — экспертиза, проводимая в случае, если предметы искусства, ставшие фигурантами дела, ранее не подвергались экспертизному исследованию;

Повторная — назначается в спорных ситуациях, когда достоверность и качество заключения вызывают сомнения или результаты нескольких заключений противоречат друг другу. Проведение повторной экспертизы поручается независимому эксперту, иногда группе экспертов;

Дополнительная — экспертиза, которую назначают в случаях недостаточной ясности или неполноты заключения эксперта. Новое исследование ценности происходит за счет привлечения сил того же эксперта или стороннего специалиста;

Комплексная — включает проведение исследований с привлечением максимально широкого спектра знаний, в большинстве случаев проводится экспертом;

Комиссионная экспертиза отличается от комплексной тем, что эксперты, проводящие исследования, являются специалистами в одной и той же области знаний, по результатам проведенных исследований они совещаются и формулируют общее заключение.

Арт-криминалистика, впитав основные положения криминалистики и искусствоведения, решает несколько типов задач.

Идентификационные задачи способствуют установлению полного соответствия свойств изучаемых предметов искусства достоверным данным о них:

- идентификация фотоаппарата по фотоснимкам и негативам;
- идентификация изготовителя копии произведения изобразительного искусства (фальсификатора);
- идентификация натурщика по произведению изобразительного искусства.

Посредством *диагностических задач* эксперт выявляет обстоятельства создания того или иного предмета, прослеживает последовательность внесения изменения, например, в красочный слой картины:

- диагностика инструментария, использовавшегося при создании исследуемого объекта;
- датировка;
- установление способа изготовления произведения.

Ситуалогические задачи включают в себя поэтапное изучение обстоятельств происшествия:

- определение последовательности изготовления отдельных частей предмета искусства;
- установление факта внесения сторонних элементов в структуру;
- установление количества авторов.

Если при осмотре предмета не выявлено, является ли он подлинным или поддельным, исследователи могут попытаться подтвердить подлинность предмета, используя некоторые или все из следующих методов судебной экспертизы:

– Углеродное датирование используется для измерения возраста объекта до 10 000 лет.

– Датирование «Белого свинца» используется для определения возраста объекта до 1600 лет.

– Рентгенография может быть использована для обнаружения более ранних работ, присутствующих под поверхностью картины.

– Дифракция рентгеновских лучей используется для анализа компонентов, из которых состоит краска, использованная художником, и для обнаружения «pentimento».

– Рентгеновская флуоресценция может выявить, являются ли металлы в металлической скульптуре или состав пигментов слишком чистым или новее, чем их предполагаемый возраст.

– Ультрафиолетовая флуоресценция и инфракрасный анализ используются для обнаружения ремонта или ранней окраски, присутствующей на полотнах.

– Атомно-абсорбционная спектрофотометрия (AAC) и массспектрометрия используются для обнаружения аномалий в картинах и материалах.

– Пиролиз-газовая хроматография-масс-спектрометрия (Py-GC-MS) может использоваться для анализа связующей краски. Исследование происходит за счет нагревания определенных точек исследуемого предмета.

– Анализ стабильных изотопов может быть использован для определения того, где был добыт мрамор, использованный в скульптуре.

– Термолюминесценция (TL) используется для датирования керамики. TL – это свет, генерируемый теплом, старая керамика производит больше TL при нагревании, чем новая деталь.

Музейные работники вместе с физиками разработали еще один способ определения возраста поддельных произведений искусства — это метод археомагнетизма. При нагревании и последующем охлаждении керамических изделий учитывается поведение частиц железа, обязательно содержащихся в составе керамики. Эти частицы при охлаждении должны выстроиться вдоль силовых линий магнитного поля Земли. Так как магнитное поле Земли постоянно меняется, при помощи анализа частиц железа в произведении можно определить его возраст.

Собрав цельную картинку из множества мелких пазлов, эксперт на основе выявленной информации о произведении искусства

дает заключение, отвечающее на комплекс вопросов, касающихся происхождения, художественной, культурной или исторической ценности, времени и места создания, определения авторства/школы, подлинности/копийности, недавних реставрациях, поновлениях, изменениях в лако-красочном слое, стоимости «потерпевшего» предмета или группы предметов. На наш взгляд, комплексный подход изучения «фигурантов уголовных дел» позволяет дать им максимально объективную оценку и разрешить конфликт, стоящий на повестке судебного заседания.

Источники

- Уголовно-процессуальный кодекс Российской Федерации. Ст. 195, 200, 201, 207.
- Уголовный кодекс РФ. Ст. 146. Нарушение авторских и смежных прав.
- Уголовный кодекс РФ. Ст. 159 – Мошенничество, в т. ч. торговля или производство поддельных предметов искусства.
- Уголовный кодекс РФ. Ст. 164 – Хищение предметов, имеющих особую ценность.
- Уголовный кодекс РФ. Ст. 190 – Невозвращение на территорию Российской Федерации культурных ценностей.
- Уголовный кодекс РФ. Ст. 243 – Уничтожение или повреждение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, включенных в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, выявленных объектов культурного наследия, природных комплексов, объектов, взятых под охрану государства, или культурных ценностей.
- Федеральный закон от 31 мая 2001 г. № 73-ФЗ «О государственной судебно-экспертной деятельности в РФ» с изменениями, внесенными Федеральным законом № 214-ФЗ от 24 июля 2007 г.
- Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. Общие требования (ГОСТ Р 57424-2017).

Литература

- Москини Т.П., Смирнов А.А., Хазиев Ш.Н. Искусствоведческая экспертиза // Возможности производства судебной экспертизы в государственных судебно-экспертных учреждениях Минюста России. М., 2004. С. 447–452.*
- Пискунова Е.В. Объекты судебной искусствоведческой экспертизы // Теория и практика судебной экспертизы: Науч.-практ. журн. 2012. № 1 (25). С. 194–198.*

A.O. Быкова

Пискунова. Е.В. Криминалистическое обеспечение расследования преступлений в сфере искусства: Автореф. дис. канд. юрид. наук. М., 2013. 30 с.

Докучаева А.В. Подлинность наследия // Художественное наследие. М.: РИО. ГосНИИР, 2004. № 21 (51). С. 120–140.

Киселева А.Р. О методах исследования художественных произведений и о классификации вторичных работ в отделе научной экспертизы // Научная экспертиза художественных произведений: Сб. ст. М.: ВНХРЦ, 2007. С. 350–367.

Сведения об авторе

Быкова Анастасия Олеговна, студентка 3 курса факультета истории искусств РГГУ, кафедры музеологии (125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); AnastasiBykova.WORK@yandex.ru

Information about the author

Bykova Anastasia O., student of the Faculty of Art History of RSUH, Department of Museology (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); AnastasiBykova.WORK@yandex.ru

**Житийные циклы
преп. Сергия Радонежского
в русском искусстве середины XV–XVI в.
в их соотношении с редакциями
агиографического текста**

Аннотация. Связь житийного текста и иконы святого очевидна. Но иконописный образ не воспроизводит «дословно» свой агиографический источник. Расположение клейм в иконе не всегда соответствует хронологической последовательности сюжетов Жития. Оно может изменяться в зависимости от того, какой смысл стремится вложить мастер в образ. Выявление системы повествования в житийных иконах помогает понять, как воспринимали святого в разные периоды его почитания. Наиболее ярким примером могут служить житийные образы преподобного Сергия Радонежского середины XV–XVI вв.

Ключевые слова: Житие, житийная икона, Сергий Радонежский

Svetlana Garkusha
Correlation of hagiographic text editions
and vita cycles of Rev. Sergius of Radonezh
in Russian art of the middle 15th – 16th centuries

Abstract. The connection between the hagiographic text and the icon of the saint is obvious. But the icon does not reproduce the Vita source «verbatim». The arrangement of the scenes in the icon does not always depend on the chronology of the episodes of the Vita. It can vary depending on what meaning the master wants to put into the image. The identification of the narrative system in vita icons helps to understand how the saint was perceived at different periods of his veneration. The most remarkable example is the vita icons of Rev. Sergius of Radonezh of the middle of the 15th – 16th centuries.

Keywords: Vita, vita icon, Sergius of Radonezh

Житийная икона немыслима без текста. Ярчайшим примером взаимодействия словесности и иконописи являются произведения, связанные с образом одного из самых почитаемых святых Руси – Сергия Радонежского. Об этом святом нам, кажется, все известно, но загадкой остаются как первые редакции Жития, так и их иллюстрации. Мы сосредоточим внимание на XV–XVI вв. как периоде расцвета русской житийной иконы.

До наших дней не сохранились сведения о том, на какие редакции опирался тот или иной житийный образ. Сложности атрибуции возникают в связи с тем, что изначальный текст, написанный Епифанием Премудрым, не сохранился в первоначальном виде, а сочинения Пахомия Логофета, который перерабатывал Епифаниевский текст, известны как минимум в шести редакциях, в свою очередь, тоже имевших подтипы. При таком многообразии текстов Жития крайне затруднительно установить связи между житийной иконой и ее литературным источником. И здесь важную роль начинают играть иконописные памятники. Сам образ, от общей программы расположения клейм до мельчайших деталей, может указать на историю своего создания. От рассматриваемого периода до нас дошли порядка пятнадцати икон, один фресковый цикл и одно лицевое Житие. Практически каждый памятник отличается уникальной иконографической программой, зависящей от воли заказчика и идей иконописца. Также житийные циклы менялись в зависимости от используемой редакции Жития.

Самый ранний иллюстративный цикл о жизни преподобного Сергия Радонежского – это фресковые росписи в Сергиевской церкви Новгородского детинца. Они датируются 1459–1463 гг. Из предполагаемых шестнадцати сцен сохранились всего лишь три, остальные сюжеты реконструируются реставраторами. Некоторые исследователи полагают, что в составлении программы росписи принимал участие Пахомий Логофет, ссылаясь на то, что в 1459–1461 гг. он посещал Новгород (уже второй раз) по приглашению архиепископа Ионы [Попов 2010: 15]. Иона мог просить Пахомия разработать систему росписей, однако Логофет, вероятно, не успел этого сделать, так как был отправлен в Кирилло-Белозерский монастырь.

Подбор сцен в Сергиевской церкви мало соотносится с последующими иконными циклами, посвященными жизни преподобного. Следует обратить внимание на то, что в росписях отсутствовал

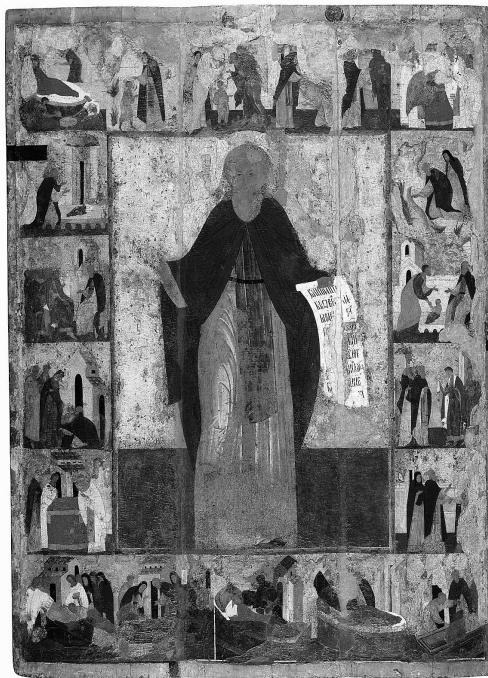


Рис. 1. 1480–1490-е гг. Успенский собор Московского Кремля

сюжет «Обретение мощей» и посмертные чудеса святого; в сцене пострига изображено множество народа и ангелы, о чем не сказано в Пахомиевских редакциях; в «Изведении источника» преподобный Сергий показан без благословляющего жеста, как это будет позднее в иконописи, и в целом сюжеты перемешаны, не структурированы. На основании этого можно полагать, что в основу росписей легло Житие, составленное не Пахомием, а Епифанием Премудрым, где также прослеживается отход от четкой структуры и не имеется записей о посмертных чудесах (это предположение было высказано в личной беседе Т.А. Ромашкевич); в целом текст Епифания живой и подробный, насыщенный расширенным повествованием и яркими эпитетами.

Большинство же житийных икон восходит к тексту Пахомия Логофета в разных его редакциях. Самые ранние из них – образы из Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры и из Успенского

собора Московского Кремля, датирующиеся 1480–1490 гг. Эти две иконы и другие памятники, опирающиеся на них, отличаются от первого фрескового цикла: в них меньше сцен прижизненных исцелений преподобного Сергия, зато введены традиционные для икон многих святых сцены «Преставление» и «Обретение мощей». Эти изменения следует связывать с другой литературной основой, которую избрали иконописцы, – Третьей Пахомиевской редакцией. Пахомий придал Житию более типические черты, свойственные жанру жизнеописания святого. В его тексте подвижник предстает не столько как реальный человек (как у Епифания), сколько как идеальный святой. И иконы в данном случае отражают изменение исходного текста.

Однако, возможно, образ из собрания Музея древнерусской культуры им. Андрея Рублева (ок. 1510 г.) также основывался на Житии в редакции Епифания Премудрого (предположение Т.А. Ромашкевич) либо на одной из Пахомиевских редакций, где Епифаниеевский текст был переработан незначительно. В иконе из ЦМиАР часть житийных сцен находит аналогии с новгородскими фресками. В состав клейм введен эпизод «Поставление во дьяконы», который не встречается более в других образах и не выделен в Пахомиевской редакции, и «Исцеление бесноватого» – данные сюжеты присутствовали в Сергиевской церкви. Наличие циклов, восходящих к Епифаниеевскому тексту, свидетельствует о сосуществовании разных редакций в одно время.

Также при отсутствии письменных источников в некоторых иконах прослеживаются указания на заказчика или исполнителя. Обратимся к иконе из Надвратной церкви Троице-Сергиевой лавры. Церковь, где хранился образ, была возведена по заказу Василия III и имела придел в честь его небесного покровителя – Василия Париjsкого [Евсеева 2007: 161]. Соответственно заказчиком иконы тоже мог выступить великий князь [Евсеева 2007: 165]. Данная версия не отражена в исторических текстах, но может быть подтверждена особенностями иконы. В ней изменена стандартная схема (использованная в Троицком и Успенском образе). Это произошло из-за того, что сцена «Беседа с неким землемельцем» перенесена из вертикального левого ряда в нижний. Данное клеймо иллюстрирует не только и не столько уверение землемельца в святости Сергия Радонежского, но главным образом показывает беседу преподобного Сергия с правителем. Возможно, помещая данную сцену первой в нижнем ряду, иконописец старался акцен-

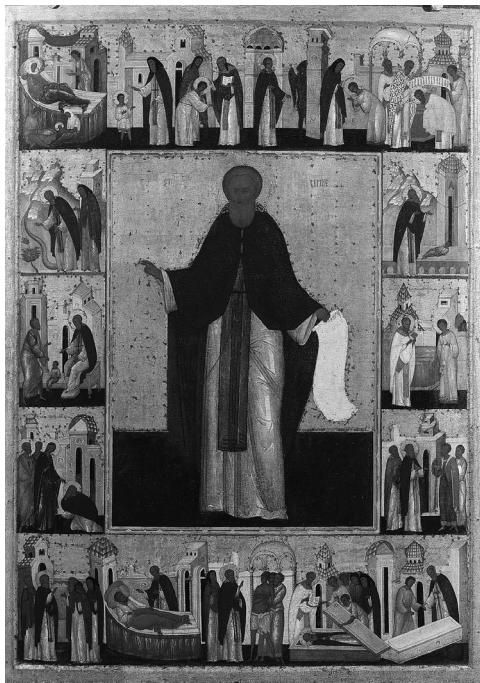


Рис. 2. Около 1510 г. Музей им. Андрея Рублева

тировать внимание на особой милости Сергия к князю, под которым косвенно подразумевался и Василий III.

Одно клеймо добавлено в иконе из собрания Ростовского кремля первой половины – середины XVI в. Это сцена «Благословение преп. Сергием братии». Введение данного эпизода, не встречающегося более в житийных иконах святого XV–XVI вв., следует объяснять обстоятельством, связанным с историей обители. Образ создан для церкви Сергия Радонежского ростовского Борисоглебского монастыря на Устье. Согласно повести о Борисоглебском монастыре, в 1363 г. преподобный Сергий благословил создание обители и сам выбрал для нее место. Таким образом, введение сцены «Благословение братии», вероятнее всего, свидетельствует о значении святого для монашествующих и подразумевает благословение собеседников преподобного на основание нового монастыря.



Рис. 3. Около 1512–1513 гг.
Сергиево-Посадский музей-заповедник

В контексте вопроса об особенностях создания образов сно-ва обратимся к иконе из ЦМиАР. Возникновение образа относят к правлению Дмитровского князя Юрия Ивановича [Кочетков 1981: 97]. Ему принадлежит украшение многих храмов его удела, в том числе и Успенского собора Дмитрова, из которого происходит икона. Намек на источник заказа можно проследить в клейме «Принятие послов от патриарха Филофея». Здесь нет Креста и грамоты – непременных атрибутов сцены «Получения даров», что позволило исследователям считать это клеймо Дмитровской иконы «Благословением Дмитрия Донского Сергием Радонежским перед битвой с татарами». Удельный князь Юрий Иванович, – младший брат Василия III, – видимо, лелеял какие-то династические планы. Дмитрий Донской был прпрадедом Юрия Дмит-

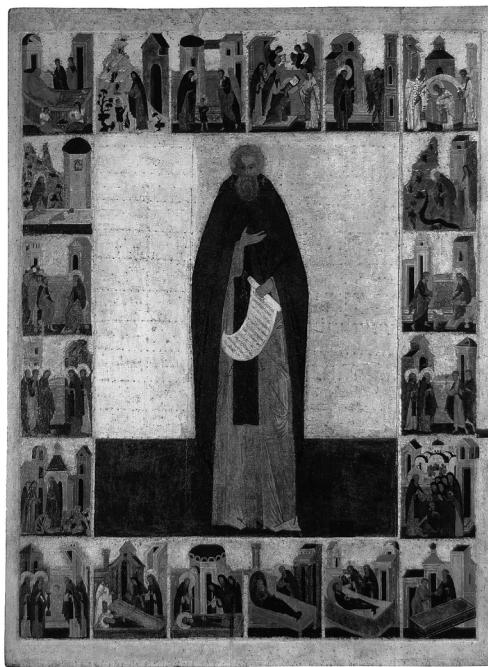


Рис. 4. Первая половина – середина XVI в.
Государственный музей-заповедник Ростовский Кремль

ровского, и поэтому изображение Дмитрия Донского здесь представляется вполне объяснимым [Зонова 1980: 52].

Будучи сыном Ивана III, князь Юрий Дмитровский имел возможность заказать написание образа первоклассному мастеру того времени. Вероятнее всего, им был Феодосий, сын Дионисия, с которым связывают возникновение Троицкого и Успенского образов. Исследователями было отмечено, что в верхнем и нижних рядах по центру выделены сцены, повествующие об изгнании бесов по молитве святого [Чугреева 2013: 49]. Данный композиционный прием, вероятно, был призван провести параллели между монашеской борьбой с бесами и противостоянием Православной церкви ереси жидовствующих с конца XV в. Предполагаемый создатель иконы – Феодосий – общался с Иосифом Волоцким,

который занимался обличением еретиков, осужденных на Соборе в 1504 г. Вероятно, иконографическая программа житийного образа была разработана Иосифом и Феодосием совместно [Чугреева 2013: 49] и была призвана укрепить позиции православия против еретичества.

Таким образом, создание житийных икон – это не копирование распространенного устоявшегося образца, а сложный процесс. Иконописцы располагали несколькими вариантами Житий, которые существовали параллельно друг другу, последняя версия текста не вытесняла первоначальный вариант. Кроме того, агиографическое повествование дополнялось скрытыми историческими подробностями.

Литература

- Евсеева Л.М.* К вопросу о датировке иконы «Сергий Радонежский с клеймами жития» из надвратной церкви Троице-Сергиева монастыря // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Материалы IV Междунар. конф. 20 сент. – 1 окт. 2004 г. М., 2007. С. 161–169.
- Зонова О.В.* Вновь открытая икона «Сергий Радонежский» из Успенского собора Московского Кремля // ГММК. Материалы и исслед. Вып. III. М., 1980. С. 42–55.
- Кочетков И.А.* Житийная икона Сергия Радонежского из собрания Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублёва // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981. С. 97–107.
- Попов Г.В.* Троицкий образ преподобного Сергия Радонежского. М., 2010.
- Чугреева Н.Н.* Уникальность авторской программы житийной иконы преподобного Сергия Радонежского около 1510 года из собрания Музея имени Андрея Рублева // Автор и авторство в древнерусском искусстве: Тез. докл. науч. конф., 4–5 марта 2013 г. М., 2013. С. 48–50.

Сведения об авторе

Гаркуша Светлана Александровна, студент 2 курса магистратуры РАЖВиЗ (101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, 21); panova.sa@gmail.com

Information about the author

Garkusha Svetlana A., second year student of Master's program, The Ilya Glazuvov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture (21 Myasnitskaya st., Moscow, Russia, 101000); panova.sa@gmail.com

O.N. Глазунова

Патриаршие мастера. О технологии производства изразцов в Ново-Иерусалимском монастыре в XVII в.

Аннотация. В статье рассказывается о мастерах-изразечниках, работавших в Новом Иерусалиме с патриархом Никоном. Показаны их работы, высказаны некоторые предположения о первоначальных идеях изразцового декора Воскресенского собора. С привлечением археологических материалов продемонстрированы определенные этапы развития изразцового дела в монастыре.

Ключевые слова: Новый Иерусалим, изразцы, патриарх Никон, Петр Заборский, керамический иконостас

O.N. Glazunova
Patriarchal masters

Abstract. the article tells about the tile masters who worked in the New Jerusalem with Patriarch Nikon. Their works are shown, and some suggestions are made about the original ideas of tile decoration of the resurrection Cathedral. With the involvement of archaeological materials, certain stages of the development of tile work in the monastery are demonstrated.

Keywords: New Jerusalem, tiles, Patriarch Nikon, Peter Zaborsky, ceramic iconostasis

© Глазунова О.Н., 2021

Статья подготовлена в рамках темы НИОКТР АААА-А18-118021690056-7 «Динамика исторической жизни и культурная идентичность в Восточной Европе от эпохи Великого переселения народов до Московской Руси – археологическое измерение».

Во всех учебниках по культуре как минимум упомянут уникальный изразцовый декор Ново-Иерусалимского храма и неизбежное следствие его, зародившийся в монастырских мастерских феномен русского изразца [Баранова 2011: 107–115]. Именно здесь появился не только яркий полихромный уникальный по своим сюжетам, архитектонике и технологиям архитектурный изразец, но и большая часть изразцов печной облицовки, изменивших в значительной степени облик интерьеров жилищ. Изразцы стали частью национальной культуры, неотъемлемым элементом жизни. Нет сомнения, что русский изразец разительно отличается как от западных, так и от восточных аналогов. Скажем больше, он не похож и на бытовавшие до этого периода на русской земле так называемые красные «московские» широкорамочные изразцы. Возникло совершенно новое явление материальной культуры.

Но у каждого творения есть свой автор. Кто они, люди, работавшие в гончарной мастерской патриарха Никона? Как рождалось и выкристаллизовывалось их главное детище – декор Воскресенского собора? Где брали они идеи для своих изразцов и изразцовых композиций и какой смысл им придавали? На первый взгляд узнать это несложно. Еще тогда, в середине XVII в., был составлен список мастеров, которых после опалы патриарха Никона в 1666 г. немедленно забирают сначала в Оружейную палату, а затем переводят в Приказ Большого Дворца. Согласно «делу о мастерах и подмастерьях, поступивших по разметному списку из Воскресенского монастыря в Оружейную палату» [Кавелин 1874: 760], мы можем перечислить всех поименно.

В списке значатся три Государевых мастера: Стенька Иванов (Полубес) уроженец Мстиславля, два уроженца Копыси: Игнашка Максимов и Самошка Григорьев и пять подмастерьев, учеников Полубеса, из которых двое приезжих – Федька Чюка из Вильно и Оська Иванов из Шклова, а трое, что характерно, местных крестьян: Петрушка Ларионов, Алешка Левонов и Стенька Трофимов [Кавелин 1874: 761,763–764]. Здесь следует отметить, что звание «государев мастер» давалось наиболее значимым мастерам приказов, тем, кто принимал на себя ответственность за выполнение заказов. Имена Стеньки Иванова (Полубеса) и Игната Максимова встречаются в письменных источниках еще не один раз. Они выполняют достаточно крупные заказы, связанные и с печными, и с архитектурными изразцами, и не только в Москве. Имен подмастерьев

и третьего мастера Самошки Григорьева мы больше не найдем. Последний был почему-то и в списке отделен от остальных и ни мастером, ни учеником не назван, более того, он почему-то не назван даже ценинником. Написано про него: «печного дела Самошка Григорьев», хотя тут же упомянуто, что он «и сам белые образцы делает» [Кавелин 1874: 765]. Что касается подмастерьев (учеников), то, скорее всего, они продолжали работать в бригадах, но главами мастерских явно не стали. Тем не менее все изразечники, включая Самошку Григорьева, были отправлены в Приказ Большого Дворца [Кавелин 1874: 765].

Подчеркну, что государевыми наши мастера названы уже после перевода в Москву, в приказы. Но, по сути, все они в первую очередь мастера патриаршие. Сам патриарх Никон собрал их на строительство Нового Иерусалима для выполнения своего грандиозного замысла. «С заложением же в Воскресенской обители каменного соборного храма по Иерусалимскому образцу образовались при монастыре различные мастерские, и все потребное для строения и украшения сего колоссального здания делалось искусством и, можно сказать, руками многочисленной братии; но душою и главным двигателем всего дела во все времена оставался сам Патриарх..., который был в одно и то же время и мудрым зодчим, и простым работником» [Кавелин 1874: 17].

В переписи всех отсылаемых в Москву мастеров среди их умений фактически значится только изготовление печных изразцов. Хотя, как мы видим не только по данным письменных источников, но и глядя на их работы, сохранившиеся до наших дней на стенах множества зданий, в дальнейшем эти мастера превосходно выполняли архитектурный изразцовый декор.

Возможно, самый талантливый мастер, Петр Зaborский, приглашенный в 1658 г. патриархом Никоном из Мстиславля, умер еще во время строительства в 1665 г. и был похоронен в монастыре. Похоронен не на общем кладбище, а отдельно, возле южных врат Воскресенского собора, под лестницей на Голгофе. Надпись на его надгробной плите, вмурованной в стену собора, гласит: «Июля 2 дня преставися раб Божий Петр Иванов сын Зaborской, золотых, серебряных, медных, ценинных и всяких рукodelьных хитростей изрядный ремесленный изыскатель, потрудившийся зде о украшении сея святыя церкви в ценинных и иных делах немалое время, и положен зде поряду... самого святейшего Патриарха Никона честно» (рис.1).



Рис. 1. 1 – Белокаменная надгробная плита с эпитафией Петра Зaborского и Никиты Никитина, вмурованная в стену Воскресенского собора. Фото О.Н. Глазуновой;
2 – портрет Петра Зaborского
(реконструкция по черепу А.А. Рассказовой)

Эта часть каменной летописи собора показывает нам, сколь высоко ценил патриарх Никон Петра Зaborского и его работу [Глазунова 2016: 82]. Первый исследователь истории Нового Иерусалима архимандрит Леонид пишет, что «в делах монастырских... упоминается лишь о двух... способствовавших Патриарху в строении и благоукрашении Воскресенского Соборного храма... Старец Сергей Турчанинов... и Петр Иванов сын Зaborский» [Кавелин 1874: 18]. В другой своей работе, непосредственной посвященной изразцовому производству Ново-Иерусалимского монастыря, архимандрит Леонид, восхищаясь работами Зaborского, называя его «лучшим из всех доселе известных у нас мастеров» [Кавелин 1876: 81] пеняет историку Ивану Забелину, что тот не упомянул этого мастера, перечисляя наиболее важные для истории промысла (или искусства) имена [Кавелин 1876: 87], а один из самых известных исследователей изразцового дела, А. Филиппов, посвятил Петру Зaborскому целую статью [Филиппов 1917: 8].

Уникальный изразцовый декор Ново-Иерусалимского монастыря имеет мировое значение. Потрясающий и изысканный, он выполнен необыкновенно талантливым человеком. Но, может

быть, это все-таки результат совместных усилий многих людей?

Расскажем, как это выглядело археологически [Беляев 2013: 30–41; Глазунова 2013: 63–78].

Прослойки, относящиеся к началу монастырского строительства, не содержат ни изразцов, ни поливной посуды. Чуть выше слой уже насыщен разнообразными изразцами. Мы видим здесь и московские красные широкорамочные, и муравленые «белорусские», и копии литовских «вильнюсских» изразцов, и изразцы Троице-Сергиевой лавры. Но это все печные изразцы. Что же касается архитектурных, ради изготовления которых патриарх Никон организовывал изразцовое производство в монастыре, то их количество незначительно. И, что самое главное, это вовсе не те изразцы, которыми мы до сих пор можем любоваться в Воскресенском соборе.

Что же мы видим на раннем этапе изразцового производства?

1. То, что только выглядит как изразцы. Лекальные кирпичи сложной формы, покрытые разноцветными поливами.
2. Трехмерные формы (основания колонок), слепленные из нескольких соединенных вручную изогнутых пластин (примерно, как в наши дни лепят из пластилина).
3. Пластины с узором, выполненным по «силезской» методике, когда зоны с поливами различного цвета разделяются углубленными бороздками.
4. Плоские пластины, на которые сверху налеплены круглые в сечении полоски (примерно, как современные хозяйки украшают пироги).
5. Изразцовые «рамки», узкие Т- и Г-образные обрамления, по-видимому, для икон.
6. Изразцовые плитки без румпы – по размеру практически печные поясковые изразцы. Рисунок на них выполнен по контуру вертикальными стеночками, так же, как разделяют цветные эмали в ювелирном деле (рис. 2).

Все вышеперечисленное можно определить, во-первых, как попытки приспособить для архитектурных нужд обычные печные изразцы и кирпичи и попытки изготовить архитектурные детали методом ручной лепки, во-вторых. Примечательно, что в дальнейшем эти попытки были оставлены, хотя есть археологические свидетельства украшения такими изразцами ранних сооружений монастыря: Трехсвятительской церкви и надкладезной часовни «Колодец Ангела». Следует сказать, что применялись различные

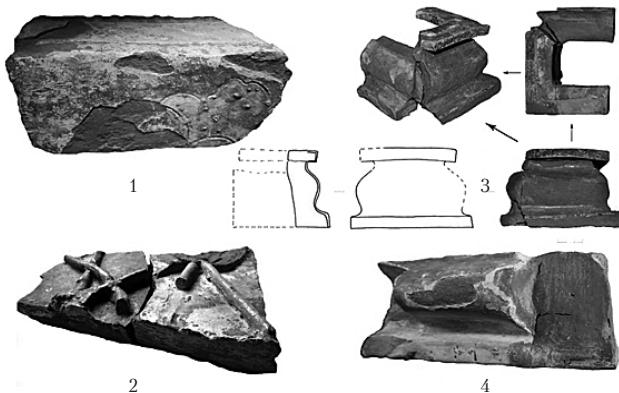


Рис. 2. Экспериментальные варианты архитектурных изразцов времени начала строительства собора
(из материалов Ново-Иерусалимской археологической экспедиции):
1 – с узором, выполненным в «силезской» технике;
2 – с налепными полосками; 3 – трехмерные формы, собранные из нескольких плоскостных деталей; 4 – лекальные кирпичи
Фото О.Н. Глазуновой, рис. С.В. Борзовой

методы крепления изразцов: румпа узкой полоской по центру, металлические скобы, прямое прилегание пластины к стене при отсутствии румпы, просто как кирпич в кладке. Единого метода не было. Все это признаки незавершенности процесса разработки технологий [Глазунова 2014: 236–247].

Материал вышележащего (соответственно более позднего) слоя разительно отличается. Культурный слой буквально состоит из огромного количества крупных архитектурных изразцов, оттиснутых в резных деревянных формах. Румпа у них лепная коробчатая. В особо крупных изразцах – с перемычкой. Крепятся они на растворе. Разделение полив достигается путем создания разновысоких, плавно меняющихся по высоте деталей рисунка. В литературе это называется методом «клуазоне», но на самом деле методика исполнения гораздо сложнее традиционного метода. Кроме того, при такой технике выполнения рельефа цвета поливы слегка играют, создавая дополнительные оттенки.

Скорее всего, это свидетельствует о том, что массовое производство изразцов было организовано все-таки одним человеком с использованием хорошо проработанных технологических приемов.

Помимо выверенной и четко продуманной технологии изготавления отдельных изразцов и изразцовых деталей, особый подход был применен к общему замыслу и способу использования изразца в архитектуре.

Если обратиться к существующему декору Воскресенского собора, то мы увидим, что была применена ордерная система, повторяющая ордерную систему храма Гроба Господня в Иерусалиме. Модулем послужила полуколонна изразцовой аркады Кувуклии. «А у Гроба Господня вместо Иеросалимских мраморных десяти столбиков к стене приделано ценныхых десять столпичков», сообщает Опись 1685 г. [Опись: л. 199]. Увидим сложнейшие сочетания отдельных изразцов как в рапортных фризах, так и в наличниках, порталах, балюстрадах и т.д. Изразцы превратились «из декоративного украшения в часть конструкции, в полноправную архитектурную деталь, иногда объемную» [Зеленская 2002: 67].

Все эти изменения произошли единовременно и не вытекают прямо из тех экспериментов, которые происходили на начальном этапе. Археология демонстрирует нам, что в обитель пришел человек, имеющий четкое представление о том, как должен быть устроен изразцовый декор и немало потрудившийся для исполнения своего замысла.

Его работами считаются изразцовый пояс под сводами Воскресенского собора и пояс в алтаре, облицовка окон и дверей Голгофского придела снаружи и арок внутри, пять изразцовых иконостасов. Все они совершенны и абсолютно уникальны. Основы иконостасов созданы по принципу ордерной аркады, где каждая полуколонка состоит из нескольких (до 10 различных) изразцов, установленных в определенном порядке с утончением ствола колонки кверху [Горячева 2002: 140–142]. Однако в завершении иконостасов мы уже не наблюдаем этой поражающей стройности и абсолютной просчитанности всех деталей облика. Создается впечатление, что последние ярусы были возведены уже после смерти мастера. Архитектор-реставратор и большой знаток Нового Иерусалима Макс Борисович Чернышев полагал, что для завершения иконостасов была изготовлена многоизразцовая композиция с ангелом, которая ныне поставлена в тимpanах наличников некоторых окон собора. (рис. 3).

Известно, что изразцовые иконостасы заалтарных приделов были устроены при патриархе Никоне, но освящены им не были. Может быть, дело было именно в этом «неправильном», нарушаю-



Рис. 3.

1 – один из керамических иконостасов Воскресенского собора;
2 – композиция с головой ангела в тимпане окна собора;
3 – завершение керамического иконостаса крупным планом
Фото О.Н. Глазуновой

щем логику построения всего иконостаса завершении, которое все еще надеялись исправить.

Сейчас, после сбора археологического материала на территории монастыря, мы можем со всей определенностью утверждать, что после смерти Петра Заборского остался целый ряд невыполненных им замыслов. Это и пояс из подзоров с голубем, сидящим на гирлянде из овощей и фруктов (рис. 4), и фриз со львом, держащим в зубах цветочную гирлянду, и заготовки великолепной по замыслу и исполнению керамической иконы Спаса Вседержителя (рис. 5) [Беляев 2004: 48–61] и еще множество изразцов разнообразных форм и сюжетов, которым после его смерти не нашлось места в соборном декоре. Более того, стройные и цельные иконостасы за алтарного придела не идут ни в какое сравнение с иконостасами церкви Всех Святых и в приделе Усекновения честной главы Иоанна Предтечи, собранными далеко не столь ювелирно, со множеством ошибок и неверных вставок. В этих иконостасах уже нет той четкости соединения деталей и ясности выраженной в керамике идеи, которая столь ярко звучит в творениях первого периода строительства. Но и во всем мире мы вряд ли найдем второй такой памятник. На одну доску с его непревзойденным керамическим декором можно поставить разве что итальянскую майолику из мастерских делла Роббиа.

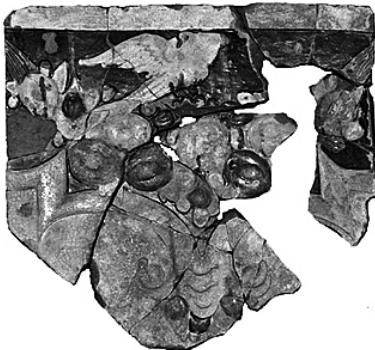


Рис. 4. Подзор с голубем, сидящим на гирлянде из овощей и фруктов (из материалов Ново-Иерусалимской археологической экспедиции)
Фото О.Н. Глазуновой



Рис. 5. Керамическая икона Спаса Вседержителя (из материалов Ново-Иерусалимской археологической экспедиции)
Фото О.Н. Глазуновой

Что касается второго мастера, Степана Иванова по прозвищу Полубес, то он возглавил работы по изготовлению изразцов в Новом Иерусалиме в конце XVII в. Несомненно, его творением, что подтверждается записью в письменных источниках, является комплекс изразцов, найденных при археологическом изучении Северной Трапезной (рис. 6, 7).

Сложнейший набор разнообразных деталей с чрезвычайно изысканным переплетением удивительных узоров дает возможность предположить, что в данном случае мы имеем дело с керамическим иконостасом, выполненным в совершенно иной манере, нежели иконостасы, автором которых считается Петр Зaborский. Четко выстроенный ритм иконостасов алтарного обхода сменяется здесь изощренно вычурным плетением, сложностью и округлостью форм. Скорее всего, иконостас предназначался для подземной церкви Константина и Елены. Был ли он там установлен и почему был разобран, трудно даже предположить. Известно только, что в XVIII в. керамический иконостас этой церкви был разобран и заменен на медный [Горячева 2002: 140]. Заготовками изразцов именно этого комплекта был заполнен один из изразцовых горнов, расположенных при входе в монастырь. Ясно, что предполагалось выполнить как минимум несколько комплектов. Не исключено,

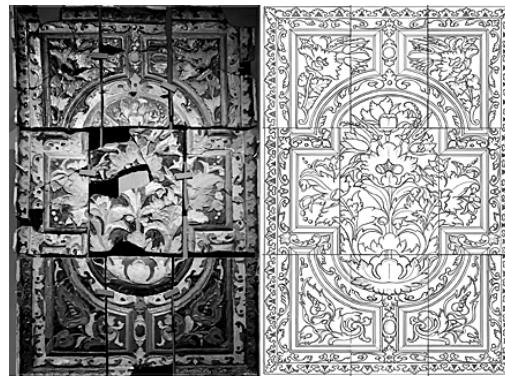


Рис. 6. Изразцовое панно, найденное при археологических работах Ново-Иерусалимской экспедиции в Северных трапезных
Фото О.Н. Глазуновой, рис. С.В. Борзовой

чено, что новые формы пришли не по душе заказчику. Возможно, хотели сохранить общее стилевое единство храма. И было решено при выполнении иконостасов употребить старые изразцы, хранившиеся до сего времени на складах. Части же вновь изготовленных комплектов использовали, когда не хватало каких-то деталей. Так, в иконостасе придела Усекновения честной главы Иоанна Предтечи можно найти элементы этого нового комплекта, причем в ряде случаев использован даже не целый изразец, а лишь его часть, грубо выломанная из целого. Остальные же изразцы, не пригодившиеся при строительстве иконостасов, по-видимому, были использованы для украшения интерьеров Северных Трапезных.

Можем ли мы что-то сказать о стиле и манере исполнения остальных мастеров? Пока определенно выделить их работу не получается. Есть лишь один небольшой след. Один из подмастерьев, Федька Чука, прибыл, как записано, из Вильно. Нам известно, что именно вильнюсский мастер изготавливал ряд печей на первом этапе строительства. Он приехал со своими матрицами. Сложнейшие многофигурные рельефы совпадают на ново-иерусалимских и вильнюсских печах до мелочей [Глазунова 2017: 409–417]. Сюжеты эти известны во многих других городах Великого Княжества Литовского, но имеют различия в деталях. Полное совпадение, повторюсь, имеется лишь с печами замков Вильнюса. Так что вполне возможно, что автором этих печей был именно Федька Чука.



Рис. 7.
Заготовки
архитектурных изразцов
предположительно
являющихся фрагментами
керамического иконостаса
(из материалов
Ново-Иерусалимской
археологической
экспедиции)
Фото О.Н. Глазуновой

О том, каким чудом казался собор современникам, нам могут поведать строки монастырской описи 1685 г.: «...внутри же всея великия церкви, двора церковнаго и во главе имати поясы и подзоры видением и красотою зело различны, летопись написанием круг всея церкви о таинствах церковных, ценинными словами образчатыми же впредь будущие роды родов написася» [Опись: л. 200–201]; «внутри и снаружи учинены в церкви в дверях и в окнах везде столпы и рамы и фрамуги, и на них кзымы ценинными ж образцами вместо корунок, а в быных местех над окнами и под поясом нижним херувими сделаны из ценинных же образцов самым добрым мастерством. Шатер великой до главы золочено покрыт марморною чешуею» [Опись: л. 203 об. – 204]. Присутствует даже некая похвальба, совершенно не характерная для такого рода документов: «вокруг по стенам... поясы ценинныя зделано красоты ради вприбавку сверх росписи иеросалимской» [Опись: л. 201].

Все это великолепие – результат работы небольшой группы изразечников. Насколько глубоко вмешивался патриарх Никон в работу мастеров, мы никогда доподлинно не узнаем. Но сильнейшее влияние его идей и мыслей несомненно. Это именно его, патриаршие, мастера, и они выполняли его грандиозный замысел.

Литература

Баранова С.И. «Разсадник изразцовского дела». Архитектурные изразцы эпохи патриарха Никона // Русский изразец. Записки музеяного хранителя. Гл. VI. М.: МГОМЗ, 2011. С. 107–115.

- Беляев Л.А.* Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь как памятник археологии начала Нового времени // Росс. археология. 2013. № 1. С. 30–41.
- Беляев Л.А.* Керамические иконы Христа в Ново-Иерусалимском монастыре. Предварительная публикация находок 2014 года // В созвездии Льва: Сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 48–61.
- Глазунова О.Н.* Изразцы в культурном слое Нового Иерусалима: планиграфия, статистика, атрибуция // Росс. археология. 2013. № 1. С. 63–78.
- Глазунова О.Н.* Материальные свидетельства начала изразцовского производства Ново-Иерусалимского монастыря // Археология Подмосковья. 2014. Вып. 10. С. 236–247.
- Глазунова О.Н.* Белорусские и литовские мотивы в изразцовом убранстве печей Ново-Иерусалимского монастыря по материалам раскопок 2009–2015 гг. // Там же. 2017. Вып. 13. С. 406–419.
- Глазунова О.Н.* Первые строители Нового Иерусалима: археологические свидетельства // Средневековая личность в письменных и археологических источниках. М., 2016. С. 79–83.
- Горячева М.* К вопросу сравнительного анализа керамических иконостасов Ново-Иерусалимского монастыря // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим» / Соста. и науч. ред. Г. Зеленская. М.: Северный паломник, 2002. С. 140–143.
- Зеленская Г.М.* Святыни Нового Иерусалима. М., 2002.
- Леонид (Кавелин), архим.* Историческое описание Ставропигиального Воскресенского Нового Иерусалим именуемого монастыря // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российской при Московском университете. Июль – сентябрь 1874. М., 1874.
- Леонид (Кавелин), архим.* Ценинное дело в Воскресенском, Новый Иерусалим именуемом, монастыре с 1656 по 1759 г. // Вестн. О-ва древнерус. искусства при Моск. публич. музее. М., 1876. № 11–12. С. 81–88.
- Опись дьяка Бориса Остолопова 1685 г. РГАДА. Ф. 1209 (Поместный приказ). Оп. 4. Д. 5092.
- Филлипов А.В.* Изразцовый наличник окна в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре и его отмывка. М., 1917. С. 7–9.

Сведения об авторе

Глазунова Ольга Николаевна, научный сотрудник Института археологии РАН. (117292, Россия, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19); Olga-glazunova2007@yandex.ru

Information about the author

Glazunova Olga N., scientific worker, IA RAS (19. Dmitry. Ulyanov str., Moscow, Russia, 117292); Olga-glazunova2007@yandex.ru

Икона Богоматерь Одигитрия конца XIII – начала XIV в. из собрания Ярославского музея. Новая атрибуция

Аннотация. Методика изучения иконы как памятника регионального искусства и истории диктуется самим произведением – особенностями его иконографии, созданной в конкретно-историческом контексте, а также изучением истории поступления иконы в музей, позволяющей выяснить первоначальное ее местонахождение. Исследование включило как иконографический анализ, так и работу с документами разных архивов и краеведческой литературой. Критический подход к историческим источникам и исследованиям предшественников позволил уточнить атрибуцию и происхождение памятника.

Ключевые слова: икона, атрибуция, иконография, монастырь, церковь, поступление в музей, реставрация

Victoria Gorshkova

Icon “Our Lady Hodegetria” late 13 – early 14 c.
from Yaroslavl art museum. About the method of study

Abstract. The method of study of the icon is predefined by the icon itself. It has its own features of iconography that is closely connected with the specific historical conditions. The study of characteristics of the arrival of the icon in museum allows to find out that church where it was earlier. The research includes analyses of iconography and the study of documents from various archives and local history literature. Critical approach to the historical sources and publications of previous researches allows to clarify attribution of the icon and recognize the church from which it admitted to the Museum.

Keywords: icon, attribution, iconography, monastery, church, admission to the Museum, restoration

В собрании Ярославского художественного музея находится икона «Богоматерь Одигитрия» (И-1210) [ЯХМ. Кат. 3]. Реставрация 1952 г., проведенная Ф.А. Модоровым в ГЦХРМ, выявила древность иконы, частично сохранившей первоначальный живописный слой: общие пропорции фигур, рисунок, передающий иконографические особенности, точечные фрагменты личного вохрения и не большие – на мафории Богоматери, ее чепец, орнамент каймы мафория, исподнюю ризу и поручи, хитон Христа, руки Богоматери и Младенца, а также ступни Христа [Реставрационный паспорт. Л. 44–46]. Икона входила в постоянную экспозицию музея, а также участвовала в крупных выставках [Ростово-Сузdalская школа. Кат. 14; Живопись Домонгольской Руси. Кат. 11].

В начале 1980-х годов, когда мы приступили к изучению памятника, он был опубликован не только в каталогах выставок, но и в труде В.В. Филатова 1961 г.: оборот иконы с крупными зарубками – свидетельствами обработки доски топором, следами от на кладных шпонок и гнездами от деревянных гвоздей – был приведен как характерный образец обработки тыльной стороны иконы [Филатов. 1961. Рис. 1]. В 1976 г. известная исследователь и автор каталога Государственной Третьяковской галереи В.И. Антонова опубликовала это произведение как памятник середины XIII в. и указала, что икона когда-то принадлежала ярославскому князю Феодору Черному (ок. 1240–1299), правнук которого, мологский князь Федор Михайлович, в 1377 г. вложил эту икону в Мологский Афанасьевский монастырь, где она почиталась как чудотворная [Антонова 1976: 265–266]. Статью В.И. Антоновой прочитал бывший воспитанник Мологского Афанасьевского монастыря, а в 1970-е годы священник церкви с. Верхне-Никульского Ярославской области, архимандрит, впоследствии старец о. Павел (Груздев) (1910–1996). В 1977 г. он специально посетил музей, чтобы поклониться образу, который он считал пропавшим.

Исследователи датировали икону «Богоматерь Одигитрия» по-разному. В.В. Филатов считал икону произведением провинциальных писем первой половины XIV в. [Реставрационный паспорт. Л. 44 об.].

По мнению Э.К. Гусевой, «Богоматерь Одигитрию» следует датировать концом XIII – началом XIV в. [Гусева 1986: 24]. Автор указывала, что черты древней иконы воспроизведены в образе «Богоматерь Смоленская» около 1564 г. из Спасо-Преображенского

собора Спасского монастыря в Ярославле [Иконы Ярославля. Кат. 35]. Э.С. Смирнова считает икону ЯХМ репликой с какого-то более древнего образца и датирует икону второй половиной – концом XIV в. [Смирнова 2004:172].

Таким образом, икона датировалась в диапазоне столетия: от конца XIII до конца XIV в.

Нам предстояло найти убедительные аргументы в пользу более определенной датировки произведения, а также проверить версию В.И. Антоновой о тождестве данной иконы с читым образом из Молоти.

В связи с этим наше исследование пошло двумя параллельными путями: поиски аналогий нашей иконе сочетались с выяснением обстоятельств ее поступления в музей и с историей святыни Мологского Афанасьевского монастыря.

Что касается атрибуции памятника, то его сохранность позволяет говорить больше об иконографии и совсем немного о стиле. Э.К. Гусева отмечала, что иконография Одигитрии дана здесь в домонгольском варианте: лики Богоматери и Младенца повернуты друг к другу, а жест Христа обращен к Богоматери, а не к молящимся. К особенностям иконы относится крупный размер изображения, плотно вписанного в плоскость иконной доски. Фигура Богоматери дана в низком, почти поклоненном обрезе, что сохраняет связь с полнофигурным изображением и придает образу поклонный, торжественный характер. Младенец представлен в белом хитоне с двумя красными клавами и в гиматий, конец которого свисает из-под руки Богоматери. Мафорий Богоматери, раскрывающийся в форме треугольника, открывает нижнюю ризу с орнаментальной каймой.

Обратимся к анализу данного произведения.

Ее иконография сходна с лицевой стороной двусторонней иконы «Богоматерь Одигитрия – Св. Георгий» из Успенского собора Московского Кремля (рубеж XI–XII вв., XIV в.) [Осташенко 2002]; а также с фреской в лестничной башне Георгиевского собора Юрьева монастыря первой трети XII в. [Сарабьянов].

Треугольно расходящийся мафорий на груди Богоматери имеет аналогии в иконах «Богоматерь Одигитрия» конца XIII в. Из Пскова [Васильева 2006. Кат. 1]; «Богоматерь Одигитрия» из собрания Рябушинского второй половины XIII в. [ГТГ. Кат. 50]; «Богоматерь Умиление Старорусская» первой половины XIV в. из ГРМ [Пречистому образу. Кат. 94]. Близок ярославской иконе

несохранившийся выносной образ из Игрицкого Песоченского монастыря [Ростово-Суздальская школа. 18].

Тип большой храмовой иконы с подчеркнутым крупным масштабом фигур получает особое распространение в конце XII – первой трети XIII в. Для произведений этого периода характерны композиции, в которых ноги, нимб, абрис головы упираются в края ковчега, как, например, в иконе «Богоматерь Белозерская» первой половины XIII в. (ГРМ) [Лазарев 1983. Табл. 11]. Такие же композиционные приемы – в псковской иконе «Богоматерь Одигитрия» второй половины XIII в. [ГТГ. Кат. 27]; в образе «Богоматерь Умиление (Страстная)» второй половины XIII в. из Калязинского краеведческого музея [Смирнова 2004. Кат. 2]; в иконе «Богоматерь Одигитрия» конца XIII – первой трети XIV в. из Рязанского музея-заповедника [Смирнова 2004. Кат. 6].

На иконе ЯХМ младенец изображен в белом хитоне.

Такое же изображение – в миниатюре Псалтыри ок. 1313 г. (монастырь Дионисиу на Афоне) [Смирнова 2004: 231]; на детали иконы конца XI – начала XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае «Богоматерь Умиление Влахернитисса» [Смирнова 2004: 226]. Хитон белого цвета с орнаментом, двойным клавом и поясом представлен в образе «Богоматерь Волынская» конца XIII – начала XIV в. из Луцка [Украина]; «Богоматерь Умиление Подкубенская» первой трети XIV в. из Вологды [Смирнова 2004. Кат. 13].

Свисающий конец гиматия младенца аналогичен подобному мотиву в византийских иконах «Богоматерь Одигитрия» конца XII в. из церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре [Смирнова 2004: 276]; на иконе «Богоматерь Умиление с ангелами» начала XIV в. из Верии [Смирнова 2004: 293]; в болгарском памятнике – оборотной стороне двусторонней иконы «Богоматерь Умиление» конца XIII – начала XIV в. из церкви Св. Стефана в Несебре [Смирнова 2004: 294]; русской иконе «Богоматерь Умиление (Страстная)» второй половины XIII в. из Калязинского краеведческого музея [Смирнова 2004. Кат. 2].

Таким образом, аналогии образу Одигитрии от XII до рубежа XIII–XIV вв. позволяют, на наш взгляд, сохранить более раннюю датировку произведения концом XIII – началом XIV в.

В музейной документации долгое время самым первым упоминанием об этом памятнике был инвентаризационный список 1941 г., в котором было указано, что на иконе есть реставрацион-

ная проба и что ее старый номер – 102 «Списка 2». Таким образом, указание на старый номер свидетельствует, что икона поступила в музей до 1941 г., но источник поступления не был указан. Так называемого «Списка 2» в отделе учета фондов ЯХМ ни в 1980-е, ни в 1990-е годы обнаружено не было.

Обратимся к версии В.И. Антоновой о происхождении иконы из Мологи. В женском Мологском Афанасьевском монастыре Ярославской губернии действительно находилась читаемая икона Тихвинской Богоматери, считавшаяся родовой святыней ярославского благоверного князя Феодора Черного [Земная жизнь 1993: 191].

Первые глухие упоминания о мологском мужском Афанасьевском монастыре относятся к XVI в. В монастырской описи конца XVII в. говорится о богато украшенной местной иконе Тихвинской Богоматери [Фенютин 1850: 373–374]. В описи 1795 г. уже женского монастыря указано, что икона Тихвинской Богоматери почиталась чудотворной [Ярославская иерархия 1901: 34]. В публикациях конца XIX – начала XX в. обращалось внимание на жест Христа, «представленного с молящею ручкой, а не благословляющею», указывалось также, что оборот чудотворной иконы Тихвинской Богоматери «старинной, самой простой, грубой и неискусной отделки» [Благовещенский 1886: 220–221], подчеркивалось, что наименование иконы «Тихвинская» не совпадает с иконографией изображения [Земная жизнь 1993: 191]. Как видим, эти описания мологской монастырской иконы вполне напоминают исследуемый нами памятник.

В 1925 г. агент-инструктор Ярославского государственного областного музея Н.В. Перцев при обследовании Афанасьевского монастыря выделил икону Тихвинской Богоматери как произведение, представляющее художественно-историческую ценность [ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 3. Л. 7].

В январе 1930 г. это произведение поступило в Мологский музей [ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 64. Л. 109]. В декабре 1930 г. оно было изъято по распоряжению начальника Мологского ОГПУ, и с нее был снят серебряный оклад, весивший 39 кг [ГАЯО РФ 32–34].

В апреле 1931 г. Ярославский музей обратился с официальной просьбой в Мологское ОГПУ переслать икону в Ярославль [ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 64. Л. 108]. Логично было бы предположить, что столь древний памятник все же был переправлен

в Ярославль, однако документами, подтверждающими этот факт, мы не располагаем. В 1936 г. Мологский музей был закрыт [ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 93. Л. 18], а вся территория Мологской низменности стала готовиться к затоплению в связи с созданием Рыбинского водохранилища.

Изучение истории бытования мологской иконы Тихвинской Богоматери, кажется, давала возможность отождествить ее с иконой из собрания ЯХМ, как считала В.И. Антонова. Однако утверждение исследователя об «искажившей подлинник живописи 1818 г.», которая превратила для культовых нужд «Одигитрию Смоленскую» в «Тихвинскую» [Антонова 1976: 266], опровергается фотографией иконы ЯХМ до реставрации. На ней видно, что поздняя запись довольно точно повторяет авторскую иконографию, которая является фактически Смоленской, но никак не Тихвинской. Не подтвердилось и утверждение В.И. Антоновой, что икона из собрания ЯХМ, которую автор считала мологской, воспроизведена на лубочной прориси иконы Одигитрии из библиотеки ГТГ. При нашем знакомстве с этим изданием выяснилось, что здесь приведено изображение иконы Смоленской Богоматери из Смоленского, что на Бору, монастыря около 1642 г., о чем говорит не только иконография изображения, но и подпись под ним [Изображения Богоматери. Л. 319].

Приведенные в литературе размеры чтимого образа Мологского монастыря – 1 аршин 14 вершков на 1 аршин 6,5 вершков, т. е. 132x99,6 см [Афанасьевский монастырь 1881: 380], или 1 аршин 14 вершков на 1 аршин 10 вершков, т. е. 132x115 см [Благовещенский 1866: 221] существенно больше размеров иконы из ЯХМ (ее размер – 112x65 см).

Не подтвердил мологское бытование иконы ЯХМ и о. Павел (Груздев), когда мы показали ему фотографию исследуемого памятника до реставрации.

Кроме того, в Рыбинском музее находится список с чудотворного образа Мологского Афанасьевского монастыря, происходящий из Георгиевской церкви Рыбинска [Хохлова 2009: 132]. Сравнение данной иконы с ярославским памятником (его видом до реставрации) выявляет их существенные различия по размерам (рыбинская икона – 128x92 см), иконографии и композиции.

В середине 2000-х годов в архиве ЯХМ нами обнаружен так называемый «Список 2» – тот самый, на который ссылаются доку-

менты музея 1941 г. В этом списке, составленном в 1935 г., под № 102 указано: «Смоленская», XIII–XIV в., I категория, 112x65, запись XVII в. 155» [НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 60. Л. 3]. Последнее замечание: 155 – это номер данного произведения в более раннем документе, которым, как выяснилось, оказалась «Опись икон, находящихся при реставрационной мастерской в помещении ризницы Спасского монастыря» 1924 г. В ней под № 155 написано: «Одигитрия, 65x111 ½, ц. Рождества Богородицы» [Инвентарная книга 26].

В научном архиве ЯХМ (НА ЯХМ) нами обнаружен «Список икон, предназначенных к расчистке в 1924–1925 гг.» Ярославским отделением ЦГРМ. В этом Списке под № 9 значится икона «Одигитрия» из церкви Рождества Богородицы размером 65½x111½ см [НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 27. Л. 2]. А в плане работы живописной секции ЯО ЦГРМ, составленном в октябре 1930 г. за подпись Н.И. Брягина, значится: «Расчистить икону Богоматерь Одигитрию из Богородице-Рождественской церкви (находится в фонде музея)» [НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 27. Л. 3].

Таким образом, преемственность номеров в различных инвентаризационных документах двух организаций: музея и ЯО ЦГРМ, а также наличие реставрационных проб на иконе из ЯХМ, зафиксированных в 1941 г., свидетельствует, что эта икона происходит из церкви Рождества Богородицы в Ярославле. В 1925 г. она находилась в реставрационных мастерских, а к 1930 г. – в собрании Ярославского музея, где Н.И. Брягин сделал на ней реставрационную пробу.

К сожалению, единственная сохранившаяся в ГАЯО опись имущества церкви Рождества Богородицы [ГАЯО. Ф. 1118. Оп. 1. Д. 2934. Л. 2] указывает только на иконы, находящиеся вне иконостаса, а данная икона, скорее всего, находилась именно в иконостасе храма. В документах ГАЯО о закрытии церквей нами найден акт № 27 от 6 апреля 1922 г. об осмотре церковного имущества храма Рождества Богородицы и принятии на учет произведений, имеющих историческую, художественную и бытовую ценность. Среди этих памятников под № 16 указана «риза на иконе Смоленской Богоматери в серебропозлащенном окладе и с таким же резным сиянием». Отмечено, что риза, датированная XVIII в., шита жемчугом и камнями и украшена 4 финифтяными клеймами. Икона в ризе находилась на левой стороне иконостаса теплого храма [ГАЯО.

Ф. Р-1401. Оп. 1. Д. 20. Л. 159]. К сожалению, размеры иконы не указаны. Возможно, это «Богоматерь Одигитрия» из собрания ЯХМ.

О несохранившейся церкви Рождества Богородицы известно немного. Этот каменный храм был построен в 1720 г. на месте деревянного, а в древности, как пишут ярославские краеведы XIX в., здесь был Рождественский женский монастырь. По мнению В.И. Лествицына, он был основан в княжение Дмитрия Донского в память победы на Куликовом поле около 1390 г. Однако никаких сведений о монастыре, разоренном поляками в 1609 г., не сохранилось. Приходская церковь была разрушена в 1930 г. [Рутман 2008: 173–174].

Происхождение иконы ЯХМ из церкви Рождества Богородицы и ее возможное бытование в Рождественском монастыре, в непосредственной близости от Спасо-Преображенского монастыря, может объяснить отмеченное Э.К. Гусевой вероятное использование данной иконы в качестве иконографического образца для иконы «Богоматерь Смоленская» около 1564 г. из иконостаса Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря. В то же время эта связь косвенно доказывает особое почитание Одигитрии в конце XIII – начале XIV в. в Ярославле.

Таким образом, методика исследования иконы «Богоматерь Смоленская» из собрания ЯХМ, включившая в себя комплексное изучение иконографии, учетных документов музея, краеведческой литературы, документов различных архивов, позволило расширить наши представления о ранней иконописи Ярославля, а также доказать происхождение иконы из несохранившейся ярославской церкви Рождества Богородицы.

Литература

ГАЯО. Ф. 1118. Оп. 1. Д. 2934.

ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 3.

ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 64.

ГАЯО. Ф. Р-1400. Оп. 1. Д. 93.

ГАЯО. Ф. Р-1401. Оп. 1. Д. 20.

ГАЯО РФ – ГАЯО (Рыбинский филиал). Ф. 876. Оп. 1. Д. 3.

Изображения Богоматери. Библиотека ГТГ. 10.835. № 88648.

Инвентарная книга № 26 (№ 2) отдела древнерусского искусства Яргуб-музея. 1924 г. Архив отдела древнерусского искусства ЯХМ.

НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 27.

НА ЯХМ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 60.

Реставрационный паспорт иконы «Богоматерь Смоленская». Архив ВХ-НРЦ. 2504Т. К.П.291.

Антонова В.И. «Одигитрия Смоленская» раннего XIV века и ее владелец Иван Мамонов // Средневековая Русь. М., 1976. С.258–270.

Афанасьевский женский близ города Мологи монастырь // Ярославские епархиальные ведомости. 1881. Ч. неоф. № 48.

Благовещенский И. Мологский Афанасьевский женский общежительный монастырь // Ярославские епархиальные ведомости. 1866. Ч. неоф. № 28.

Васильева О.А. Иконы Пскова. М., 2006.

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995.

Гусева, Э.К. О ранних изображениях Одигитрии в искусстве Древней Руси // Русское искусство XI – XIII веков. М., 1986. С. 12–30.

Живопись Домонгольской Руси: Каталог выставки. М., 1974.

Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых Православною Церковью, на основании Священного Писания и церковных преданий, с изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери / Сост. С. Снессорева. Ярославль, 1993 [Репринт 1898].

Иконы Ярославля XIII – середины XVII века. Шедевры древнерусской живописи в музеях Ярославля. Т. 1. М., 2009.

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. М., 1983.

Осташенко Е.Я. Вновь раскрыта древнейшая икона Успенского собора Московского Кремля «Богоматерь Одигитрия» // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 494–516.

«Пречистому образу Твоему поклоняемся....». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995.

Ростово-Сузdalская школа живописи: Каталог выставки. М., 1967.

Рутман Т.А. Храмы и святыни Ярославля. Ярославль, 2008.

Сарабьянов В.Д. Росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 1999. С. 365–398.

Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века. М., 2004.

Украина [Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/publications/25-Natsionalnyj_khudozhestvennyj_muzej_Ukrainy

Фенютин А. Опись Афанасьевского мужского монастыря при посаде Мологе, составленная в конце XVII столетия // Ярославские губернские ведомости. 1850. Ч. неоф. № 38–39.

B.B. Горшкова

- Филатов В.В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961.
- Хохлова И.Л. Иконы Рыбинска. Рыбинск, 2009.
- Ярославская иерархия в описанииprotoиерея Иоанна Троицкого. Вып. 2. Ярославль, 1901.
- ЯХМ – Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. I. Иконы XIII–XVI веков. Ярославль, 2002.

Сведения об авторе

Горшкова Виктория Викторовна, кандидат исторических наук, заведующий отделом древнерусского искусства Ярославского художественного музея (150000, Россия, Ярославль, Волжская набережная, д. 23); odri_77@mail.ru

Information about the author

Gorshkova Victoria V., PhD in history, chief of the Department of Ancient Russian art, Yaroslavl art museum (23 Volga embankment, Yaroslavl, Russia, 150000); odri_77@mail.ru

Рационалистический поворот и «богословие картины»: документ, событие и артефакт в религиозной живописи В.Д. Поленова (к постановке проблемы)

Аннотация. В данной статье мы ставим вопрос о наличии прямой связи между религиозной живописью второй половины XIX в. и рационалистической школой библейстики. Через призму живописи Василия Поленова мы пробуем продемонстрировать, как повлияли взгляды Эрнеста Ренана на подход в работе с евангельским сюжетом картины «Христос и грешница» («Кто из вас без греха?»).

Ключевые слова: библейская критика, рационалистический поворот, исторический Иисус, Эрнест Ренан, религиозная живопись, Василий Поленов

Sergey Goryunov
The rationalistic turn and the “theology of the painting:
document, event and artifact in the religious painting
of Vasily Polenova (to pointing of the problem)

Abstract. This article's hypothesis is that there exists a direct connection between the Russian painting on religious subjects of the second half of the 19th century and the rationalistic school of Biblical studies. Drawing upon the analysis of Vasily Polenov's work, we are trying to demonstrate how the views of Ernest Renan influenced the artist's interpretation of a biblical episode in his “Christ and the Sinner woman “He that is without sin among you”).

Keywords: Biblical criticism, rationalistic turn, historical Jesus, Ernest Renan, religious painting, Vasily Polenov

Мира, в котором жил и творил Василий Дмитриевич Поленов, давно не существует. Сегодня нам нелегко в полной мере понять, чем именно была его религиозная живопись и почему его работы вызывали в среде современников столь сильный резонанс. Конечно, некоторые очевидные, характерные для религиозной живописи второй половины XIX в. детали обнаруживаются без особых трудностей (например, то, что на полотнах с евангельскими сюжетами у Иисуса исчезает nimб), но целостной картины это дать не может. На наш взгляд, религиозную живопись Поленова (как, впрочем, и Ивана Крамского, и Николая Ге) нужно рассматривать в контексте превалирующего тренда – многочисленных попыток «реконструкции» Христа, а вернее, «исторического Иисуса».

Обычно, когда мы говорим о «реконструкциях исторического Иисуса», нам в первую очередь вспоминаются примеры из литературы. Это и «евангелие» Льва Толстого, и «Легенда о Великом инквизиторе» Федора Достоевского, и т. д. вплоть до булгаковского Иешуа Га-Нацри. Однако, на наш взгляд, в этот большой тренд вписывается и религиозная живопись второй половины XIX в. Не в последнюю очередь попыткой такого «нового прочтения» евангельского текста были религиозные полотна кисти Василия Поленова.

Триггером этой тенденции стал рационалистический поворот в библеистике, запущенный Тюбингенской школой экзегетики, которая осуществила попытку применения исторического метода к тексту Священного Писания. Особенную известность получили труды немецкого библеиста Давида Штрауса – основателя так называемой мифологической школы. В обобщенном виде суть мифологического толкования сводится к тому, что новозаветный текст понимался как собрание мифов и легенд, придуманных первыми христианами. Штраус полагал, что Иисус (как историческая фигура) действительно существовал, но история Его жизни весьма-ма скоро обросла мифологическим / легендарным содержанием.

Если в случае Николая Ге можно говорить о прямом влиянии трудов Давида Штрауса, то в случае Поленова (и, например, Крамского¹) этот рационалистический подход был воспринят через призму популяризатора его трудов, французского писателя Эр-

¹ «Крамской около трех раз гостил у Ренана вместе с Боголюбовым, и беседовал на предмет особенностей архитектуры палес-

неста Ренана и его знаменитой книги «Жизнь Иисуса». Вот как сам Василий Дмитриевич отзыается об этом сочинении: «Последнее тринадцатое издание Ренана “Vie de Jessus” [жизнь Иисуса], переработанное им и дополненное критическим разбором четвертого Евангелия [Евангелие от Иоанна], столько проливает света и столько дает теплоты, что я давно не испытывал таких живых впечатлений от чтения книги» [Сахарова 1964: 336].

Пожалуй, первой значимой работой в рамках этого тренда стало полотно «Тайная вечеря» Николая Ге, впервые выставленное в 1862 г. Критический отзыв Федора Достоевского² на эту картину справедливо обнаруживает одну из главных проблем – собственно, никакой «Тайной вечери» (как главного таинства, из которого рождается церковь) на картине не изображено, а есть прощальный ужин и ссора ученика и учителя. Это, с одной стороны, резко отличает ее от «канона» изображения данного сюжета, с другой – выявляет одну из характерных черт анализируемой нами тенденции – внимание к документу. Картина «Тайная вечеря» Н.Н. Ге написана строго по тексту Евангелия от Иоанна. Претензию Достоевского, касающуюся отсутствия события установления таинства, можно было бы прямо переадресовать евангелисту, в то время как Николай Ге строго следовал содержанию источника. В данном случае атрибуцию произвести нетрудно. Во-первых, на картине присутствует событие – «омовение ног» (на это указывают несколько сосудов и полотенце, изображенное на полу в центральной части композиции), которое отсутствует во всех остальных Евангелиях, во-вторых, отсутствует установление Евхаристии, которое есть у всех, кроме Иоанна. Даже темное время суток взято напрямую из текста. В первых двух синоптических Евангелиях события начинаются с наступлением вечера (Мф. 26: 20; Мк. 14: 17), у Луки говорится просто о наступлении определенного часа: «И когда настал час, Он возлег, и двенадцать Апостолов с Ним» (Лк. 22: 14). И только у Иоанна о моменте ухода Иуды говорится: «Он, приняв кусок [хлеба], тотчас вышел, а была ночь» (Ин. 13: 30).

тины евангельского времени, одежде иудеев и римских воинов» [Курочкина 1980: 86].

² «Всмогитесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. <...> Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» [Достоевский 1994: 91].

Николай Ге был непосредственно знаком с трудами Давида Штрауса. Но важнее даже то, что, по воспоминаниям Репина, зритель воспринимал полотно как иллюстрацию к книге Ренана [Воспоминания... 1901: 163], которая вышла в свет незадолго до открытия выставки. Так, И.А. Лейтес отмечает: «Читая весьма популярную в его время книгу Штрауса, где с точки зрения логики и с помощью сравнительного анализа рационально объяснялись основные моменты христианского вероучения, которое представлялось как некая система мифологического мышления в ряду других подобных систем, Ге “заразился” рационалистическим духом этой книги» [Лейтес 2014: 38].

Картина Николая Ге приведена нами как отправная точка в этой новой тенденции. На наш взгляд, она знаменует собой переломный момент в религиозной живописи XIX в., и не указать ее было нельзя. Но мы не можем подробнее на ней остановиться и вынуждены перейти к центральной для этого текста работе – картине Василия Поленова «Христос и грешница», являющейся, по нашему мнению, наиболее ярким примером этой новой тенденции.

Уже когда мы обращаем внимание на называние, то обнаруживаем очень важную деталь. Авторское название картины («Кто из вас без греха?») является прямой цитатой одного из самых проблемных (с богословской точки зрения) евангельских отрывков. А.П. Лопухин в своей Толковой Библии указывает, в частности, на то, что многочисленные толкователи признавали этот отрывок позднейшей вставкой, поскольку в кодексах, которые использовали такие древние толкователи, как Ориген, Иоанн Златоуст и Феодорит, данный рассказ отсутствовал. Сам рассказ появляется в евангельских текстах только начиная с VI в., а толкования на данный отрывок – с VII в., у Феофилакта. При этом сам А.П. Лопухин выступает в защиту подлинности текста, апеллируя к доводам блаженного Августина, который объяснял отсутствие текста во многих рукописях тем, что некоторые христиане исключали его, опасаясь, что их жены могут злоупотребить данным рассказом и оправдать грех прелюбодеяния [Лопухин 1904–1913: 391]. Проблемность этого места, по-видимому, была вполне известна и цензуре. Экспонирование было разрешено только при условии смены оригинального названия на название «Христос и грешница». А после покупки Александром III название сменилось в третий раз («Блудная жена»). При этом Василий Поленов был

откровенно недоволен обоими вариантами, акцентируя внимание на том, что название «Христос и грешница», как и «Блудная жена», не соответствует евангельскому тексту (документу). Для нас важно зафиксировать это внимание к документу и желание автора дать прямую ссылку к источнику как характерные черты рационалистического поворота. К слову, эта характерная черта еще отчетливее прослеживается в работах Николая Ге, который не только цитирует в названии евангельский текст (например в работе «Что есть истина?» (Ин. 18: 38)), но и дает прямую, можно сказать научную, сноскую непосредственно на картине (рис. 1).



Rис. 1. Ин. XVIII. 38 («Что есть истина?»). Н. Ге, 1890 г.

Но вернемся к полотну Поленова. В основе картины лежит, как мы уже указали, один из самых спорных отрывков евангелия от Иоанна, который, по мнению некоторых теологов, вовсе не соответствует Иоанновскому стилю [Лопухин 1904–1913: 391]. Как мы увидим далее, Поленов проделывает большую теологическую работу и, в частности, решает теологическую по сути задачу, или, вернее, вопрос о том, насколько отрывок написан в духе Иоанна.

Персонажи картины как часть авторского высказывания

Если мы взглянем на полотно, то обнаружим достаточно большое число персонажей. Благодаря кальке, выполненной женой художника, мы знаем, кого конкретно Поленов изобразил на полотне (рис. 2).

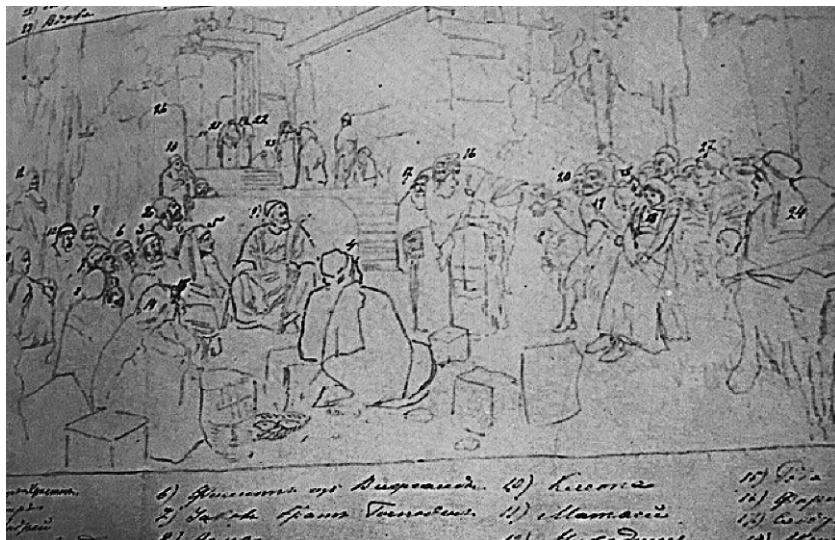


Рис. 2. Фото кальки с картины «Христос и грешница», выполненная Н.В. Поленовой.

- 1 – Иисус Христос; 2 – Петр; 3 – Андрей; 4 – Иаков Зеведеев;
5 – Иоанн Зеведеев; 6 – Филип из Вифсаиды; 7 – Иаков, брат Господень;
8 – Фома; 9 – Иуда Искариот; 10 – Клеопа; 11 – Матфей; 12 – Никодим;
13 – Марк; 14 – Мария, мать Марка; 15 – Рода, ее служанка;
16 – Фарисей; 17 – Садукей; 18 – Женщина; 19 – Зелот;
20 – Фарисейский, ученик вверху; 21 – Гамалиил; 22 – Его ученик;
23 – Вдова; 24 – Симон Киринейянин; 25 – Иерусалимлянин,
лично знавший женщину; 26 – Столб с надписью;
27 – Галилейянин [Пастон 1994: 29]

Помимо вполне ожидаемых персонажей, мы встречаем тех, кто не только не упоминается в евангельском отрывке, но и не связывается обычно с данным сюжетом. На наш взгляд, они помещены туда как часть авторского высказывания относительно того, насколько изображаемый сюжет соответствует общему духу евангелия от Иоанна. Достаточно вспомнить беседу Христа с Никодимом, чтобы понять, как сильно перекликаются смыслы сюжетов в теме суда. В этой беседе Христос говорит Никодиму: «Ибо не послал Бог Сына Своего в мир, чтобы судить мир, но чтобы мир спасен был через Него. Верующий в Него не судится, а неверую-



Рис. 3. Фрагменты картины В.Д. Поленова «Христос и грешница». Слева направо: Никодим, Гамалиил, Евангельская вдовица

щий уже осужден...» (Ин. 3: 17–18). Кроме Никодима, особенно важно выделить еще нескольких персонажей, которые помещены на полотно отдельно от обеих групп, но, вероятно, также неслучайно: это Гамалиил, Евангельская вдовица (рис. 3).

Гамалиил известен своим призывом в синедрионе – не судить учение, не зная от кого оно исходит. Он предостерегал фарисеев от преследования учеников Христа словами: «Берегитесь, чтобы вам не оказаться богопротивниками» (Дн. 5: 39). На картине он помещен в центре, не примыкая к композиционно и стилистически противопоставленным группам учеников Христа и тех, кто привел женщину на суд. Наконец, напомним кратко историю о вдове с двумя лептами, которые она пожертвовала (упоминается только у Луки и Марка). По сюжету она жертвовала мало, однако, по мнению Христа, она жертвовала больше, чем остальные, «ибо все клали от избытка своего, а она от скучности своей положила все, что имела» (Мк. 12: 44). По-видимому, Поленову было важно поместить на картину этот пример того, как формальный суд противопоставлен суду праведному. Так или иначе, все персонажи могут служить раскрытию темы суда, и при этом именно в духе четвертого Евангелия. В то же время иоанновский взгляд на эту

тему оказывался гораздо ближе к гуманистическим веяниям и антиклерикальным настроениям³, сообразно с которыми пересматривался и евангельский текст (вспомним «евангелие» от Льва Толстого). Можно предположить, что противопоставление, изображенное на картине (с одной стороны, жажда судить, с другой – призыв не судить), отражало и антиклерикальные настроения Поленова. Отчасти это был укор церковным властям, и Поленов сам об этом пишет в письме Васнецову: «...для меня Христос и его проповедь – одно, а современное православие и его учение – другое; одно есть любовь и прощенье, а другое... далеко от этого» [Сахарова 1964: 393].

Внешность Христа

Если формальным поводом к индивидуальному прочтению евангельского текста могли послужить и антиклерикальные настроения, то способ работы с материалом был продиктован рационалистическим поворотом. Поленов работал над своим полотном 10 лет, с первого эскиза 1878 г. И большая часть времени была посвящена исследованию, характер которого вполне, на наш взгляд, уместно назвать научным (в том смысле, в каком наука понималась в XIX в.).

Лучше всего это видно при анализе подхода Поленова к работе с образом (внешностью) Христа. Споры о внешности Христа начались уже в первые века христианства. Так, например, в книге Оригена «Против Цельса» есть слова о бытовавшим тогда мнении, что Христос был небольшого роста и с некрасивым лицом [Косидовский 1987: 141]. О том, что Христос был неприметен, говорит и Тертуллиан. Традиция, согласно которой Христос представлялся человеком красивым и высокого роста, начинается с Иоанна Златоуста. И здесь мы не просто несколько отступаем от темы, вводя некий широкий контекст. Василий Поленов подробно разбирает вопрос о внешности Христа в своих заметках, проделывая

³ Эти антиклерикальные настроения отчетливо прослеживаются и в живописи: достаточно вспомнить, например, «Крестный ход в Курской губернии» Ильи Репина, «Освящение публичного дома» Владимира Маковского или «Чаепитие в Мытищах» Василия Перова.

по сути теологическую работу с историческими документами. Среди тех, кто считал, что Христос был некрасив и невзрачен, Поленов выделяет Тертуллиана, муч. Иустина, Климента Александрийского, а среди тех, кто считал, что Христос был великолепен телом и красив лицом, – Григория Нисского, Амвросия, и бл. Августина [Соболев 1887: 39].

Но еще любопытнее в этом смысле оказывается поиск конкретного образа, и здесь «рационализм» Поленова прослеживается лучше всего в сравнении с подходом Александра Иванова (на которого Поленов, безусловно, во многом ориентировался⁴). У Александра Иванова был собственный метод работы с образами. При создании того или иного персонажа Александр Иванов собирал все, какие мог найти, его изображения, делал с них зарисовки и в конце сводил их все воедино, чтобы вышел верный портрет личности. Тургенев в одной из бесед с Репиным называл такой труд даже скорее не художественным, а научным. «Он [Тургенев] говорил потом, что у Иванова был рассудочный прием ученого (индуктивный). Он, например, собирая все, какие только мог найти, изображения Иоанна крестителя и других апостолов, со всех делал себе этюды и потом все это сводил, ища верного типа, т. е. портрета данной личности, – труд тяжелый и не художественный, по его мнению» [Воспоминания... 1901: 172]. Впрочем, подход Поленова куда более соответствует «повороту на документ», осуществленному рационалистами. Поленов ищет не некий «обобщенный тип», а самое раннее изображение Иисуса.

В книге «Евангельская эпоха в картине Поленова “Христос и грешница”» А.К. Соболев утверждает, что художник при написании Христа ориентировался, в частности, на гравюру несохранившейся фрески II в., которую Поленов нашел в сочинении Антонио Бозио 1632 г., вероятно, по описанию этой гравюры из четырехтомного труда по римским катакомбам А. фон Фрикена (труд

⁴ Дмитрий Васильевич Поленов в детстве часто водил Василия Поленова в академию художеств «единственно ради картины Иванова» и писал в письме Ф.В. Чижову о том, что старшие дети много и хорошо рассуждают об этой картине, и главное – восхищаются ею [Сахарова 1964: 50]. Кроме того, в одном из писем И.Е. Репину Василий Дмитриевич говорит о том, что Александр Иванов является его любимым русским художником [Лясковская 1946: 23].

издавался с 1872 по 1885 г., т. е. как раз в период, когда Поленов собирал материалы для своей картины): «...изображение Христа на ней в круглом медальоне, сама фреска была помещена в своде катакомбы Каллиста, изображение окружено ветвями маслины, вазами с цветущими растениями и птицами, сидящими на ветвях, на левое плечо наброшен паллиум, грудь обнажена» [Фрикен 1872–1885: 137]. Нам удалось найти сочинение Бозио [Bosio 1632: 253] и гравюру, на которую, по-видимому, ориентировался Поленов (рис. 4).

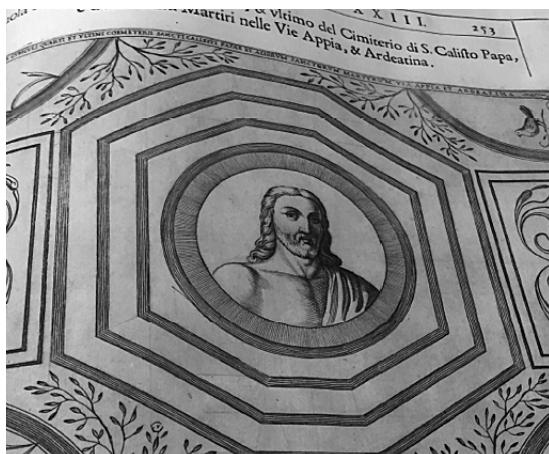


Рис. 4. Гравюра с изображением Иисуса из книги Антонио Бозио

Характерными чертами упомянутого образа, которые, вероятно, были восприняты художником, являются: волосы, разделенные на прямой пробор, длина волос и раздвоенная борода. Изображение Христа с волосами, ниспадающими на плечи, и раздвоенной бородой вполне традиционно. Исключением, пожалуй, являются некоторые варианты нерукотворного образа Спасителя, установившегося с XVI в. «Спас мокрая брада», где борода приобретает клиновидную форму [Бобров 1995: 195]. Но для нас важнее то, что Поленов проделывает большую исследовательскую работу в поисках самого раннего изображения Иисуса, ведь эта фреска написана в катакомбный период, когда все или почти все изобра-

жения Христа были символическими (например, в виде рыбы или пастуха с агнцем на плечах и т.д.). А сам принцип поиска наиболее древнего документа, по сути, калькирует принцип работы с текстами, лежащий в основе рационалистической библейстики XIX в.

Внимание к тексту, внимание к артефакту, внимание к подлинному – все это достаточно хорошо прослеживается и в работе с пейзажным фоном и с архитектурой. За десять лет работы над картиной Василий Поленов осуществил несколько поездок в Палестину. Именно поэтому его картины отличает почти документальная точность. Ге писал свою «Тайную вечерю» в Италии, используя итальянский пейзажный фон. Крамской для воссоздания палестинского пейзажа в картине «Христос в пустыне» обошелся поездкой в окрестности Бахчисарая и Чуфут-Кале (Крымский полуостров) в 1871 г., так как природа указанной местности, по отзывам современников, напоминала палестинскую [Лапунова 1964: 38]. Но для Поленова важно было передать с документальной точностью непосредственно ту природу, которая была свидетельницей событий. Показательна в этом смысле реакция зрителей на выставку цикла картин Поленова «Из жизни Христа». Н.А. Колосов пишет: «...мы увидели нечто такое серое и будничное, что мы видим каждый день вокруг себя... художник в своем творчестве вовсе и не задавался целью воспроизвести Христа как Богочеловека... в картинах г. Поленова центральное место занял не Христос, не Его божественный Лик, а та обстановка, что его окружала» [Колосов 1910: 4]. Другой посетитель выставки, А.В. Ремезов, споря с автором статьи в газете, где предлагалось назвать выставку евангелием в лицах, предлагает альтернативное название «евангелие в ландшафтах» в связи с тем, что, по его мнению, они явно довлеют над лицами. «Образ Христа и, вообще, человеческие фигуры занимают на полотнах Поленова больше, чем второстепенное место» [Ремезов 1915: 9]. Так или иначе, внимание Поленова к пейзажу вполне ясно считывалось современниками, но, видимо, не только потому, что Поленов был прекрасным пейзажистом и мастером пленэра, а еще и потому, что пейзаж на его евангельских полотнах – не фон, а участник, прямой свидетель событий. Так, олива на картине «Прискорбна душа моя» (Христос в Гефсиманском саду) – это именно та олива, которая была запечатлена Поленовым на этюде, сделанном во время путешествия, и эта олива была непосредственной свидетельницей евангельских событий (рис. 5).



Рис. 5. «Олива в Гефсиманском саду». В.Д. Поленов. 1882 г.
«Прискорбна душа моя». В.Д. Поленов, 1890–1900-е годы

Не исключено, что этот интерес к документально точному изображению евангельских мест навеян напрямую Эрнестом Ренаном. Сам Ренан, когда писал книгу “*Vie de Jesus*”, также не ограничился изучением текстов, но отправился в Палестину, чтобы пройти те места, которые описаны в евангельском повествовании. Эрнест Ренан описывает свое путешествие по Святой Земле, в рамках которого он побывал во всех хоть сколько-нибудь значимых для истории Иисуса местах, такими словами: «...вся эта история, которая на пространстве веков как бы висит в облаках невещественного мира, получила в моих глазах плоть, такую реальность, что это меня изумило. Поразительная согласованность текстов с местностью, чудесная гармония евангельского идеала с пейзажем, послужившим для него рамкой, были для меня истинным откровением» [Поснов 1910: 31].

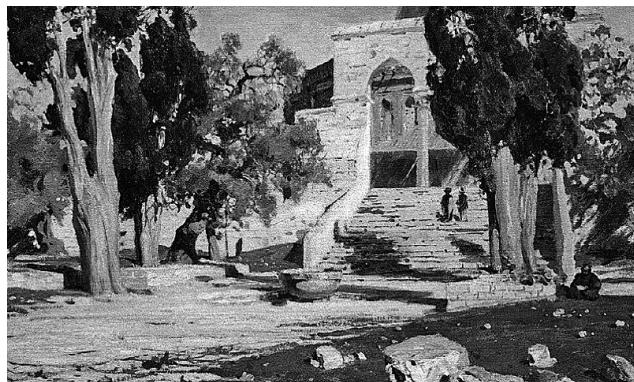
Но вернемся к фону картины «Христос и грешница». Композиционно картина не сильно отличается от первого эскиза, написанного в 1876 г. (рис. 6).

По-прежнему есть две группы персонажей. С одной стороны – Христос и Его ученики, с другой – толпа, приведшая грешницу. Обозначены также стена храма и примыкающая к нему роща. А вот архитектура изменилась существенно. В качестве основы



Рис. 6. Эскиз 1876 г.

для изображения разрушенного Иродова храма Поленов использовал мечеть Омара [Харам-эш-Шериф]. На этюдах Поленова с изображением мечети можно выделить элементы, перекочевавшие затем на картину (рис. 7).



*Рис. 7. «Мечеть Омара. Харам-эш-Шериф».
В.Д. Поленов. 1888 г.*

Это в первую очередь стена, лестница и примыкающая к мечети роща. Однако Поленов не ограничивается простой стилистической адаптацией мечети. Он исследует устройство храма, опираясь научную литературу, и фактически детально реконструирует его по книге Богюэ⁵. Например, на окончательном варианте картины мы видим изображение двух столбов с надписями на греческом и на латыни (рис. 8).



Rис. 8. Фрагмент картины «Христос и грешница». В.Д. Поленов. 1888 г.

Их содержание гласит, что если какой-либо иностранец пройдет вглубь храма, то он будет предан за это смерти. Столбы отделяли внутренний «двор Израиля» от внешнего «языческого двора». Христос находится во внешнем дворе, где его проповедь могли слушать не только иудеи, но и язычники. Возможно, эта крайне существенная для иудаизма иерархизация пространства от сакрального к профанному используется Поленовым для раскрытия темы противопоставления старого храма и «нового храма» (сам Христос). Композиционно Христос как «Новый Храм» и его ученики сгруппированы как прообраз будущей церковной общины верующих – Тела Христова. Традиционность данной мысли

⁵ Речь идет о книге: *Vogué M. de. Le temple de Jérusalem: Monographie du Haram-Ech-Chérif, suivie d'un essai sur la topographie de la Ville-Sainte. P., 1864.*

и созвучность тексту лучше всего выразить цитатой из В.М. Лурье: «Новый Завет выражает все эти идеи с прямотой лозунгов. Христос прямо отождествляет Свое тело с Храмом (Ин. 2: 19–21)... а апостол Павел отождествляет церковную общину верующих с Телом Христовым (Еф., гл.4, Кол., гл. 2)» [Лурье 2006: 32]. Недивительно, что Соболев отмечал наличие на картине этой мысли, весьма созвучной евангельскому тексту [Соболев 1887: 28]. Но нам гораздо важнее зафиксировать внимание Поленова к факту и документальной точности. Художник не упускает из виду даже тот факт, что Иродова базилика так и не была достроена, изобразив на картине каменные блоки, лежащие вокруг. Единственный момент, в котором Поленов уходит от фотографической точности, отдавая предпочтение точности текстологической, – это Елеонская гора, которую Поленову пришлось слегка «передвинуть». Если смотреть на мечеть Омара с того же ракурса, то гора окажется за спиной зрителя, но евангельский сюжет начинается с прямого упоминания о ней: «Иисус же пошел на гору Елеонскую, а утром пришел опять в храм, и весь народ шел к нему» (Ин. 8: 1–2). И Поленов, следя тексту, изображает ее, но в совершенно ином месте (хотя можно интерпретировать этот художественный жест в контексте другой цитаты: «если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она пereидет» (Мф. 17: 20)).

Наконец, скажем несколько слов об одежде Иисуса на картине Поленова. В иконописном каноне «ризы Спасителя» традиционно представляют из себя хитон, поверх которого накинут плащ, называемый гиматием. При этом хитон обычно изображался красного цвета. Гиматий же, представляющий из себя длинный отрезок ткани, изображался традиционно голубого, синего или темно-зеленого цвета [Соколова 1998: 111–112]. Несмотря на то что данная традиция преимущественно касалась иконописи, она была отчасти воспринята и в светской религиозной живописи, посвященной евангельской тематике (например, этому канону следуют и Ге в картине «Тайная вечеря», и Крамской в картине «Христос в пустыне»). Исключение в данном случае составляют произведения Поленова. С одной стороны, на его полотне «Христос и грешница» одежды Христа выполнены в нетрадиционных цветах, а именно: белый хитон и темно-коричневый гиматий. С другой стороны, Христа Поленов изобразил с покрытой головой. Головной убор отсутствует только в окончательном полотне, тогда как на рисунке, выполненном в размер кар-

тины, Христос изображен в головном уборе. В головном уборе он изображен практически на всех картинах цикла «Из жизни Христа» (например, «На озере Генисаретском», «Привели детей», «Самарянка», «За кого меня почитают люди» и др.)⁶. Поленов ориентировался не на традиции изображения Спасителя, а на те материалы и сведения, которые собрал в период работы над картиной. Так, изображая на своих картинах головные уборы, он руководствовался Ниневийскими барельефами, на которых изображены плененные иудеи. Пример такого головного убора можно увидеть на барельефе и с изображением Иахуа из Бит-Хумри (рис. 9).



Рис. 9. Вверху: фрагмент картины «Мечты» («На горе»).
В.Д. Поленов. 1894 г.

Внизу: фрагмент Ниневийского барельефа
«Иахуа из Бит-Хумри приносит дань
ассирийскому царю Салманасару» (682 до н. э.)

⁶ Названия картин цикла «Из жизни Христа» приводятся согласно каталогу выставки 1914 г.: Выставка картин академика В.Д. Поленова «Из жизни Христа»: Каталог / Художественный салон. М.: [б. и.], 1914.

Можно еще много сказать о посохе, сандалиях и других элементах картины, в которых Поленов стремился к аутентичности и документальной подлинности. Но в целом приведенных примеров, на наш взгляд, достаточно, чтобы убедительно продемонстрировать некоторые изменения, произошедшие в религиозной живописи под влиянием рационалистического поворота (внимание к документу, внимание к артефактам истории, внимание к факту и т. п.). Конечно, в случае Поленова влияние Ренана достаточно очевидно, неоднократно озвучивалось и особенно никем не оспаривается [Лясковская 1946]. Но через призму этого примера вполне уместно наметить более широкое обобщение и говорить о влиянии рационалистов на религиозную живопись и литературу вообще. По крайней мере, анализ разных «реконструкций исторического Иисуса» (как в живописи, так и в литературе) в этом ракурсе был бы, на наш взгляд, весьма любопытен.

Литература

- Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Миф-рил, 1995.
- Воспоминания, статьи и письма из заграницы И.Е. Репина / Под ред. Н.Б. Северовой. СПб.: Коммерч. скоропеч. Е. Тиле, 1901.
- Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1873. IX. По поводу выставки // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. СПб.: Наука, 1994. Т. 12.
- Колосов Н.А.* На выставке картин Поленова «Из жизни Христа». Симбирск: Типо-литография А.Т. Токарева, 1910.
- Косидовский З.* Сказания евангелистов: Пер. с польского / Послесл. и примеч. И.С. Свенцицкой. М.: Политиздат, 1987.
- Курочкина Т.И.* Иван Николаевич Крамской: Монография. М.: Изобразительное искусство, 1980.
- Лапунова Н.Ф.* Иван Николаевич Крамской: Моногр. оч. М.: Искусство, 1964.
- Лейтес И.А.* «Тайная Вечеря»: некоторые аспекты интерпретации // Николай Ге. Вектор судьбы и творчества: Материалы междунар. науч. конф. Архив. публикации. М.: Гос. Третьяковская галерея; Гос. ин-т искусствознания, 2014.
- Лопухин А.П.* Толковая Библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Т. 3. 2-е изд. СПб.: Тип. Монтвида, 1904–1913.
- Лурье В.М.* История Византийской философии. Формативный период. СПб: Axioma, 2006.

С.А. Горюнов

- Лясковская О.А.* В.Д. Поленов. 1844–1927: Анализ творчества. М.: Изд. ГТР, 1946.
- Пастон Э.В.* Василий Дмитриевич Поленов. СПб.: Художник РСФСР, 1991.
- Пастон Э.В.* Василий Дмитриевич Поленов: К 150-летию со дня рождения / Авт. вступ. ст. Э.В. Пастон. М.: Галарт, 1994.
- Поснов М.Э.* О личности основателя христианской церкви. Изложение и краткий разбор рационалистических, мифологических и натуралистических воззрений на лицо И. Христа. Павлюс. Штраус. Ренан. Ревиль. Образ Христа в Евангелиях. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1910.
- Ремезов А.В.* Жизнь Христа в трактации русского художника. К выставке картин академика В.Д. Поленова «Из жизни Христа». Сергиев Посад: Тип. Св.-Тр. Сергиевой лавры, 1915.
- Сахарова Е.В.* Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников: Письма, дневники, воспоминания. М.: Искусство, 1964.
- Соболев А.К.* Евангельская эпоха в картине В.Д. Поленова «Христос и грешница»: Опыт худож. критики и пояснение картины. М.: Тип. А.И. Мамонтова и К, 1887.
- Соколова М.Н.* Труд иконописца. Сергиев Посад: Свято-Троиц. Сергиева лавра, 1998.
- Фрикен А.Ф.* Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства / Соч. А. фон Фрикен. Ч. 4. М.: К.Т. Солдатенков, 1872–1885.
- Bosio A.* Roma sotterranea opera postuma di Antonio Bosio... Compita, disposta et accresciuta dal m. r. p. Giovanni Severani... Nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma... Nuovamente visitati, e riconosciuti dal sig. Ottavio Pico... Publicata dal commendatore Fr. Carlo Aldobrandino... Roma: appresso Guglielmo Facciotti, 1632.

Сведения об авторе

Горюнов Сергей Айказович, аспирант (культурология) РГГУ (125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); existimator@yandex.ru

Information about the author

Goryunov Sergey A., graduate student of cultural studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); existimator@yandex.ru

Вазы-поэмы маэстро Галле. Диалог и ассоциации

Аннотация. Статья посвящена своеобразному направлению в творчестве великого французского художника стекла эпохи модерна Эмилю Галле – созданию вазы-поэмы. Рождение подобной темы обосновано рядом факторов, доминирующим из которых, безусловно, является символизм – художественное кредо художника. Источником символических ассоциаций для Галле становится мир природы, в которой он черпает вдохновение. В атмосфере символизма стеклянная ваза Галле органично принимает литературный текст, включенный в декоративную композицию. Он вызывает чувственные ассоциации, позволяющие создать образ или раскрыть тайный смысл так называемого говорящего стекла – «verreries parlances».

Ключевые слова: Эмиль Галле, романтизм, символизм, вазы-поэмы, литературный текст, мир природы, декоративные композиции

E.V. Dolgikh
Vases-poems by Maestro Galle. Dialogue and associations

Abstract. The article focuses on unique varied creativity of the glass artist of the Nouveau style Emile Halle, the creation of a vase is a poem. The birth of such a theme is justified by a number of factors, the dominant of which, of course, is symbolism – the artist's artistic credo. The source of symbolic associations for Halle is the natural world, from which he draws inspiration. In an atmosphere of symbolism, the Galle glass vase organically accepts the literary text included in the decorative composition. It evokes sensitive responses that allow you to create an image or describe the hidden intent of the so-called talking glass – “verreries parlantes”.

Keywords: Emile Halle, romanticism, symbolism, vases-poems, literary text, the natural world, decorative compositions

...гений Галле можно понять
только в соединении с поэзией и философией.
Фар-Беккер Габриеле

Эмиль Галле (1844–1904), французский художник эпохи модерна, личность феноменальная. Судьба наградила его великими талантами, которые он проявил в искусстве, науке, литературе, философии, промышленности: был прекрасным знатоком ботаники и зоологии, получил известность как литератор и философ, проявил себя как художник-керамист и мастер мебельного дела. Во всех сферах деятельности Галле оставил значительный вклад, но страстью его жизни, можно сказать его религией, стало стекло. Художественный потенциал Э. Галле был так велик, что оказал основополагающее влияние на развитие мирового стеклоделия рубежа XIX–XX вв. Более того, Галле стоял у истоков формирования и развития французского ар нуво, расширив рамки значения декоративных искусств как стилемобразующего вида творчества.

Вся жизнь Галле была связана с Лотарингией, которая на протяжении нескольких столетий являлась основным центром изготовления стекла на территории Франции. Здесь, в городе Нанси, он родился, получил образование, работал совместно с отцом Шарлем Галле в семейной фирме по изготовлению фаянса, столового серебра, мебели и зеркал. Здесь он проник в тайны художественного ремесла многих материалов – керамики, дерева, стекла. В Нанси Галле создал свою первую творческую лабораторию, затем организовал собственную фирму по производству стекла в новом стиле. Получив мировое признание, он не покидал Лотарингии на долгое время и всегда возвращался в Нанси, подтверждая существование такого понятия, как Гений места.

Конечно, нельзя забывать, что на протяжении нескольких лет молодой художник продолжал расширять свои знания за пределами Лотарингии – занимался в университете архитектуры и художественной промышленности Веймара, путешествуя по Европе, изучал коллекции музеев, знакомился с творчеством современников в Парижских салонах и на Всемирных выставках. Эмиль Галле являл собой пример высокообразованного художника.

Будучи совсем молодым, Э. Галле познакомился с произведениями парижских художников стекла – Ф.-Ж. Брокаром, О. Жаном,

Э. Руссо, которые революционно изменили его отношение к этому материалу. Они открыли Галле мир безграничных стеклянных фантазий, в которые художник из Нанси был погружен до конца своей жизни. Восхищаясь безудержной смелостью и безграничной свободой представителей парижской школы, Э. Галле вдохновлялся и шел дальше в своих экспериментах, воплощая в стеклянной масце самые смелые художественные замыслы. Все его творчество – это постоянное стремление разгадать природные тайны стекла, постичь его магию. В 1870-х годах Э. Галле прошел школу волонтера на одном из старейших предприятий Лотарингии, заводе «Бургун Шверер и К» в Майзентале и глубоко овладел технологией изготовления стекла. В этот период жизни Э. Галле сформировался как самостоятельный художник.

Творец «божьей милостью», Э. Галле живет в мире стекла, постоянно изучает его, совершенствует, экспериментирует и создает собственные уникальные методы: внедряет в горячую стеклянную массу кусочки металла или фольги, включает эмаль, стеклянные декоративные детали (*la marqueterie de verre*), цветную крошку, использует резьбу (*la taille*) и патинирование (*la patine*). Его стекло – это прежде всего краски, палитра которых создается оригинальными приемами соединения цветных слоев (дублирование). Технология многослойного цветного стекла с последующим травлением (гравировка кислотой – *la gravure d'acide*) и резьбой (гравировка колесом – *la gravure a la roue*) стали основополагающими в его дальнейшей деятельности. В его руках стеклянная масца обрела равенство с холстом и красочной палитрой, превратилась в материал, воплощающий самые смелые пластичные и живописные фантазии. Так формируется «стиль Галле».

В многогранном творчестве художника особое место занимают стеклянные вазы, относящиеся к эксклюзивным произведениям (*pieces uniques*), или *Grand Genre*. В их создании маэстро стекла использует все известные художественные приемы, но главная особенность уникальных ваз состоит в том, что они обладают литературным текстом, включенным в декоративную композицию. По замыслу Галле, текст должен вызывать некие ассоциации, позволяющие создать образ или раскрыть тайный смысл этого так называемого говорящего стекла, названного *“verreries parlantes”* или *«вазы-поэмы»*. Рождение подобной темы в произведениях стекла Галле обосновано рядом факторов, характеризующих его творчес-

тво в целом. Доминирующим, безусловно, является символизм, который становится художественным кредо художника. Формирование взгляда на мир сквозь призму символизма восходит к раннему периоду его творчества, окрашенному романтизмом: «...здесь, на востоке страны, еще сохранился и процветает романтизм. Без сомнения, соседство с Германией оказывает большое, если не обуславливающее влияние» [Жюль Рे «Салоны 1898 г. – Декоративное искусство», цит. по: Мидан 1999: 17].

В ранний период творчества Э. Галле не чужд эстетики историзма, которую он выражает отчасти в темах росписи стекла, отчасти в вариативности старинных форм. Он далек от цитирования, в его творчестве прошлое воспринимается сквозь флер романтизма. В оформлении прозрачного стекла, напоминающего окраской дымчатый топаз либо холодный голубоватый свет восходящей луны (стекло с легким опалесцирующим голубым оттенком названо «стекло лунного света»), Галле реализует свои увлечения европейской историей, легендами Лотарингии, эпохой Людовика XV. Причудливый декор рокайля привлекает художника бесконечностью изысканных фантазий, в которых есть место гротеску. Кружевной орнамент покрывает стилизованные средневековые формы, выполненные из бесцветного чистого стекла, а на стекле цвета топаза нередко изображаются «прекрасные дамы». Их образы навеяны балладой Франсуа Вийона (1431–1463) «О дамах прошлых времен».

Где королева, для которой
Лишили Бурдана нег
И в Сену бросили, как вора?
Но где же прошлогодний снег?
Где Бланш, лилея по весне,
Что пела нежно, как Аврора,
Алиса... О, скажите мне,
Где дамы Мэна иль Бигорра?

На стекле средневековая баллада представлена рельефной скорописью словами из поэмы: «Белая, как лилия, королева пела голосом сирены».

Именно романтическое сознание дало импульс идеи поэтического звучания в совокупности с сюжетом. По убеждению Галле, «романтизм – это самое современное, самое животрепещущее

выражение прекрасного... Романтизм заключается в восприятии мира, а вовсе не в выборе сюжетов или достоверности изображения» – высказывание Бодлера, к которому Галле постоянно обращается [Бодлер 1986: 21]. Расширяя изобразительный диапазон, Галле начинает включать в композицию текст из старинных баллад, подобный рокайльной арабеске. «Божественная арабеска» как точка слияния орнаментальной культуры Востока и Запада обрела новое дыхание в искусстве модерна. Как известно, отношение Запада к восточной культуре развивается на основе мифологизации, в значительной степени сформированной на протяжении XVIII в. «Миф Востока неизменно оставался единственной формой целостного представления об удивительном мире, столь непохожим на мир Запада» [Ляхова 2007: 10]. Миф Востока нередко облекался в сказочную поэтическую форму, превращаясь в мираж, фата-моргану, непостижимую грезу:

Я буду грезить вновь о знойных дальних странах,
О ласках, о садах, о мраморных фонтанах,
О пенье райских птиц, о блеске синих вод,
Себе весну создам я волею своею
И воздух мыслями парящими согрею.
В другом переводе строки звучат еще проникновеннее:
Там стану грезить я о далях синеватых,
Фонтанах, плачущих сред лавров и гранатов,
Объятьях, соловьях, поющих без конца,
И всем, что радует наивные сердца...
Из сердца извлечу лучи, и вдохновенье
Дум жгущих мне вернет зефира дуновенье.

Ш. Бодлер. Пейзаж. Из цикла «Парижские картины»

Галле погружается в «миф Востока», романтизируя его, отражая «восточные грэзы» в своих стеклянных формах. В его стекле появляются реплики на Сирийские лампы, декорированные каллиграфическим орнаментом. К эстетической оценке этих светильников, известных с XIII в. Галле, вероятно, побудили стеклянные серии Брокара, увлеченного Ближним Востоком. Почти одновременно его начинает притягивать экзотика Китая, затем он погружается в культуру Японии, неслучайно его называют «наш японец Галле». Художник покорен изощренностью восточного декора, экзотической красотой восточной живописи, в которой

органично существовали куфическое письмо, иероглифы, линии и краски. Зашифрованный смысл живописных восточных орнаментальных и сюжетных композиций требовал разгадки, далеко не всегда посильной европейскому сознанию. Галле проникается идеей многозначности ассоциаций, характерной для искусства Востока, прежде всего Дальнего, «берет само понимание стиля японских художников и перерабатывает его, руководствуясь собственным вкусом и мастерством...» [Фар-Беккер 2000: 113]. В результате он создает свой шифр, сплетенный из тонких нюансов изображения, линий и красок, среди которых всегда находилось место каллиграфическому шрифту или арабеске, заговорившими поэзией символистов.

Символизм как духовное состояние личности формируется в недрах романтизма. Именно романтики выдвинули идею «размывания границ между отдельными видами искусства... вскоре она стала направляющей» [Крючкова 1994: 74]. На раннем этапе огромную роль в развитии эстетических концепций символизма сыграли поэзия и философские воззрения Ш. Бодлера, позже – поэтов-символистов М. Метерлинка, П. Верлена, А. Рембо и других.

Галле в силу своего интеллекта проникается идеями этой «философии жизни». Его творчество органично встраивается «в эстетическую систему символизма», формируя на ее основе художественный образ. Источником символических ассоциаций для Галле становится мир природы, в которой он черпает вдохновение. В процессе творчества происходит «эстетизация животворящей силы природы».

Галле «видел путь к возрождению прикладного искусства в изучении рисунка растений, его естественной простоты и логики», а «простые проявления жизни и составляют чувственную основу символа в искусстве» [Крючкова 1994: 36–37]. Он считал, что природа «неистощима в своих комбинациях, формах, движениях, различиях» [Мидан 1999: 7], ее разнообразие невозможно повторить, но можно понять и запечатлеть: «эолова арфа природы» оживает в руках истинного художника. Общение с природой не может оставить художника «равнодушным к благородству ее форм» и «все, что представлено в природе, символично, поскольку в ней душа свидетельствует о себе...» [Крючкова 1994: 35]. «Природа – храм... в том храме человек в лесу символов бродит» (Ш. Бодлер «Соответствия» из цикла «Сплин и идеал» («Цветы зла»). Любовь

к природе превращается в «стремление обрести утраченный рай» [Фар-Беккер 2000: 108]. «Он непрестанно находит вдохновение в природе, можно сказать, что она – его самый близкий соратник» [Фар-Беккер 2000: 113]. Доминирующим, безусловно, является символизм, который становится художественным кредо мастера.

В своих произведениях Галле выражал «чувственное и интеллектуальное» восприятие природы [Фар-Беккер 2000: 108–109]. «Из пристрастия к природе возникают символы леса, весенней радости, осенней печали. Символ создает недосказанность, оживляет произведение искусства, он душа искусства» [Фар-Беккер 2000: 128]. Одушевление природы «неизбежно приводит к символизму». Символом обладает каждый цветок, каждое насекомое, и рождается «сложный цветочный мистицизм». Галле посвящает себя изучению цветов Лотарингии, создавая беспримерный сплав науки и художественного творчества, когда интеллект питается интуицией, а интуиция не отвергает интеллект.

В произведениях Галле флоральные мотивы не превращались в орнамент, они выражали «зыбкие образы природы и вибрацию души» (П. Верлен), создавали пластику формы. Цветные слои стекла уподоблялись красочной палитре, которая казалась беспредельной. Произведения Галле могли «нравиться, очаровывать, иногда утомлять своей красотой...». «Средством для выражения идей», рожденных скромной природой Лотарингии и «бесконечной любовью к родному краю», становятся оригинальные, сложные и многообразные художественные техники. Именно в экспериментах с цветным многослойным стеклом Галле последовательно и настойчиво выразил собственное эстетическое кредо, которое впоследствии определил словами Бодлера: «Красота всегда бывает причудливой» [Бодлер 1986: 68].

В атмосфере символизма стеклянная ваза Галле органично принимает литературную арабеску, т. е. поэтические строчки, способные вызвать чувственные ассоциации. «Словесная ткань, вибрирующая и почти исчезающая, генерирует чисто духовный феномен – образное представление» [Крючкова 1994: 41]. В живописи символистов огромное значение имеет соотношение цвета и света, в магии стекла это соотношение отражает суть образа. Стеклянный объект, созданный Галле, превращается в знак идей, которые будят воображение. Ваза – это поэма, стихи – это элемент поэмы, подобно соотношению темы и симфонии. Галле создает свои вазы

как музыку. «Работа над вазами напоминала написание партитуры» [Мидан 1999: 16].

Первые вазы с поэтическим словом появляются в начале 1880-х годов. Вслед или почти одновременно со средневековым циклом. По словам современников, поначалу «никто не уловил первого шага туманного символизма, который он сконцентрировал в чистоте своего роскошно разукрашенного стекла» [Лотарингские орхидеи: 105]. Галле создает произведения из стекла вполне реальной формы – вазу или флакон, но иногда форма, иногда изображение, иногда все вместе наделено ассоциативным смыслом. В «говорящих» вазах Галле соединял художественный предмет и поэтическую мысль как попытку выйти за пределы практического предназначения стеклянной вещи. Он стремился вскрыть образную суть произведения, выразить идею творчества исключительно через ассоциации, которые будили воображение. Поэтическая строфа всегда завершалась именем автора. Иногда Галле включал в композицию собственные стихи, тогда авторство оставалось анонимным. Произведение абсолютно понятно, несмотря на его бесконечную сложность. Здесь мысль и образ запечатлены мастером естественно, как вдохновившая их природа... художник наделяет вещи своим настроением и обогащает собственными ощущениями. В результате рождаются новые впечатления, новые чувства». Нередко смысл литературной фразы являлся креативом изображению, но достаточно понятным личности интеллектуальной.

«Почти все стихи обращены к человеческим чувствам и переживаниям. По высказываниям современников, вазы создавались почти в религиозном экстазе, и для того, чтобы уметь оценить достоинство вазы, необходимо озарение» [Мидан 1999: 17]. Многие произведения Галле посвящены художникам и поэтам, выдающимся людям Франции, таким как Пастер и Дрейфус, что явилось своего рода откликом на социальные вызовы.

Большая часть литературных источников восходит к поэзии символистов – чаще всего встречаются строки из Ш. Бодлера, М. Метерлинка, А. Рембо, Ш. Монтескье. Их имена занимают «почетное место». Неменьшую роль играют высказывания В. Гюго, одного из самых любимых писателей Галле. Будучи образованным человеком, обладателем обширной библиотеки, Галле отдал дань любви к чтению, обращаясь к литературным произведениям разных эпох – от св. Франциска Ассизского, Г. Данте, В. Шекспира

до Шатобриана, Готье, Мюссе, Ламартина. Вазы-поэмы – это призыв к интеллектуальной личности. Это исповедь. Это коммуникативная связь с теми, кто понимает, чувствует и проникается духовными силами художника.

Стекло, «обретая Слово», одухотворяется, рождая ассоциативный диалог, желание проникнуть в скрытый смысл и угадывание подтекстов, в которых раскрывается символическое содержание произведения. В этом состоит художественное кредо маэстро стекла, своего рода код Галле.

Литература

Бодлер III. Об искусстве: Пер. с фр. М.: Искусство, 1986.

Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразит. искусство, 1994.

Лотарингские орхидеи: искусство Эмиля Галле и братьев Дом: [Каталог выставки] [Вед. Н.М. Михалева]. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1999.

Ляхова. Л.В. Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора: Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007.

Мидан Ж.-П. Модерн. Франция: Пер. с фр. М.: Магма, 1999.

Фар-Бекер Г. Искусство модерна. Konigswinter: Konemann, 2000.

Сведения об авторе

Долгих Елена Владимировна, доцент кафедры теории и истории искусства РГГУ (125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); dolgih-steklo@mail.ru

Information about the author

Dolgikh Elena V., associate professor of the Department of Theory and History of Art of the Russian State Humanitarian University (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); dolgih-steklo@mail.ru)

О чем может рассказать археологическая текстильная находка? Текстильный предмет из захоронения Зачатьевского монастыря в Москве

Аннотация. Текстиль в археологии встречается нечасто. Обнаруженные предметы, как правило, грязно-коричневого цвета, сильно фрагментированы и деструктированы. Тем не менее каждая текстильная находка очень важна, так как является емким источником информации, которую можно раскрыть только в ходе проведения всесторонних исследований. В статье показан процесс изучения и реконструкции одной археологической текстильной находки из захоронения Зачатьевского монастыря в Москве.

Ключевые слова: археология, текстильная находка, Зачатьевский монастырь, волосник, захоронение, реконструкция

I.I. Elkina

What can an archaeological textile find tell about?
Textile object from the burial place
of Zachatyevsky Monastery in Moscow

Abstract. Textiles are not often found in archeology. The items found are usually dirty brown in color, highly fragmented and destructed. Nevertheless, each textile find is very important, as it is a capacious source of information that can be obtained only in the course of comprehensive research. The article shows the process of studying and reconstructing one archaeological textile find from the burial place of the Zachat'yev Convent in Moscow.

Keywords: archeology, textile find, Zachat'yev Convent, Volosnik, burial, reconstruction

© Елкина И.И., 2021

Статья подготовлена в рамках темы НИОКР АААА-А18-118021690056-7 «Динамика исторической жизни и культурная идентичность в Восточной Европе от эпохи Великого переселения народов до Московской Руси – археологическое измерение».

Как известно, текстильные находки в археологии – явление редкое. Подавляющее большинство таких находок, вынутых из земли, имеют довольно неприглядный вид. Они сильно фрагментированы, их первоначальный цвет утерян и изменен на невзрачный грязно-коричневый. Не всегда по внешнему виду найденного предмета можно сразу определить, каким изделием он был в прошлом. Тем не менее любая текстильная находка является важным и емким источником информации. Но эта информация скрыта и ее можно извлечь только путем длительного комплексного исследования, которое проводится параллельно с проведением консервационных мероприятий. Находимые текстильные предметы довольно разные по сохранности и степени сложности изготовления, поэтому к каждому из них необходим индивидуальный подход. Задача, которая ставится перед исследованием любого предмета, – это его всесторонняя характеристика. Для того чтобы получить сведения об используемом материале, крое, если он сохранился, технологии изготовления, декоре, проводится материаловедческий, технологический, искусствоведческий анализ; атрибуция; на основе результатов проведенных исследований возможно выполнение реконструкций. Также по наличию того или иного текстильного предмета в захоронении может быть определен статус погребенного.

Остатки текстильного предмета были обнаружены при проведении археологических работ на территории центральной части Зачатьевского женского монастыря в Москве в 2004 г. Текстиль был найден в погребении № 133, разрушенном траншеей. От погребения сохранилась лишь его верхняя часть: череп, ключицы, два позвонка, а также отдельные мелкие костные фрагменты. Антропологически было определено, что в захоронении находилась женщина maturus 1 (возраст 30–35 лет). Женщина была погребена в деревянном гробу, на что указывали остатки деревянного тленя.

В центральной части лобной кости черепа располагался фрагмент ткани с вышивкой размерами 11,5x5,3 см. Справа от него находились еще несколько мелких сохранившихся фрагментов вышивки. На теменных костях были зафиксированы отдельные ажурные полосы, расположенные сверху вниз почти параллельно друг к другу. Крайние боковые полосы, видимо, «сползли» с черепа и находились рядом с ним.

Обнаруженные в погребении текстильные фрагменты (остатки ткани с вышивкой на лобной кости и ажурные полосы плетен-

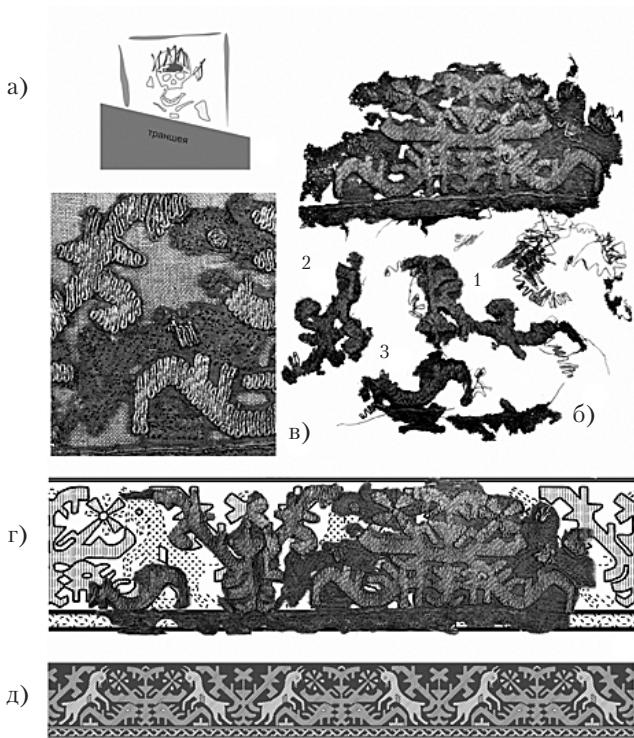


Рис. 1. а) Схема погребения № 133 с обнаруженными текстильными остатками; б) Остатки шелкового очелья волосника с вышивкой после снятия с черепа; в) Макрофотография вышивки очелья волосника.

В местах утраты вышивки зафиксированы проколы от иглы;

г) Графическая реконструкция орнамента вышивки очелья волосника по проколам от иглы; д) Полная графическая реконструкция очелья волосника

ния на теменной части черепа) указывают на то, что мы имеем дело с остатками головного убора, состоящего из двух основных деталей – очелья и ажурного верха. Головным убором, состоящим из таких деталей, был волосник. Волосник занимал особое место в истории традиционного русского костюма замужней женщины периода позднего Средневековья. Он являлся обязательным элементом сложного многосоставного головного комплекса за-

мужней женщины, в состав которого входили еще нескольких головных уборов – убрус, кокошник, кика, платок и др. Волосник представлял собой шапочку, которая надевалась на прическу и стягивалась сзади с помощью шнурка, плотно облегая голову. Главная функция волосника – полностью закрыть волосы женщины так, чтобы ни одна прядь не выбилась наружу. Дело в том, что ходить с непокрытой головой для русской замужней женщины периода Средневековья считалось большим грехом. С глубокой древности люди верили, что в волосах сосредоточена жизненная сила, и укрыть их означало защитить женщину и ее семью от злых сил. Эти поверья связаны с переходом женщины в момент замужества в другой род. Опростоволоситься, т. е. принародно раскрыть свои волосы, было бесчестием. Согласно Н.И. Костомарову, «скромная женщина боялась, чтобы даже члены семейства, исключая мужа, не увидали ее волос» [Быт и нравы 2002: 102, 497, 498].

В письменных источниках волосник обычно упоминается лишь с небольшой характеристикой материала, из которого он был изготовлен и, как правило, в перечне с другими предметами одежды и быта. В описях встречаются: «Волосникъ золотой взязной, ошивка шита золотомъ да серебромъ по червчатой тафте съ на-ворозы» [Словарь русского языка 1976: 8]; «64 волосники золотныхъ; 3 волосники съ ошивками, везены золотомъ и серебромъ; волосникъ серебренъ; 2 волосника шолкъ червчатъ да зелень съ золотомъ, ошивка шита золотомъ» [Савваитов 1896: 20]; «волосник золотной», «волосник с ошивкою» и т. д.

Также из источников мы знаем, что волосник был «символом брачного состояния» и составлял при этом необходимую принадлежность приданого невесты [Быт и нравы 2002: 102]. «Указ свадебному чину» XVI в. определяет: «Да на четвертом блюде положити кика; да под кикою положити подзатыльник, да подубруски, да волосник, да покрывало... Да гребешок положити у кики на блюде» [Домострой 2007: 73].

Этот головной убор просуществовал до Петровских реформ, под влиянием которых произошла смена традиционного русского костюма на одежду европейского образа.

Все известные средневековые волосники, а на сегодняшний день их известно уже 38 разной степени сохранности (от целых до отдельных фрагментов), происходят исключительно из археологических раскопок, в основном из захоронений. Очелья большинства из них выполнялись из полосы тонкой шелковой ткани

красного цвета шириной 4,0–5,0 см и часто украшались вышивкой. Но есть небольшое количество волосников, где в качестве очелья использовалась золототканая лента. Ажурный верх выполнялся в технике плетения на деревянной раме (спрэнг) или в технике вышивки по плетеной сетке-филе. С середины XVII в. для создания ажурного верха волосника стало использоваться кружевоплетение на коклюшках. Волосник при надевании плотно стягивался сзади при помощи шнурка.

Фрагменты волосника из захоронения на территории Зачатьевского монастыря сразу после обнаружения были сняты с черепа, очищены и расправлены. Остатки очелья, от которого сохранились один крупный фрагмент центральной части размерами 11,5x5,3 см и еще несколько отдельных мелких фрагментов, удалось собрать вместе в единый фрагмент. В ходе работ очелье было восстановлено на длину 17,5 см. Ширина очелья составила 5,3 см.

Материаловедческий и структурный анализ остатков очелья показал, что оно было шито из полосы красной шелковой ткани полотняного переплетения. Плотность нитей по основе – 65 н/см, по утку – 40–42 н/см. Нити не крученые. Анализ тонкослойной хроматографии, проводившийся по методу Кононова-Федорович, показал, что для крашения волокон ткани использовались корни марены красильной *Rubia tinctorum*.

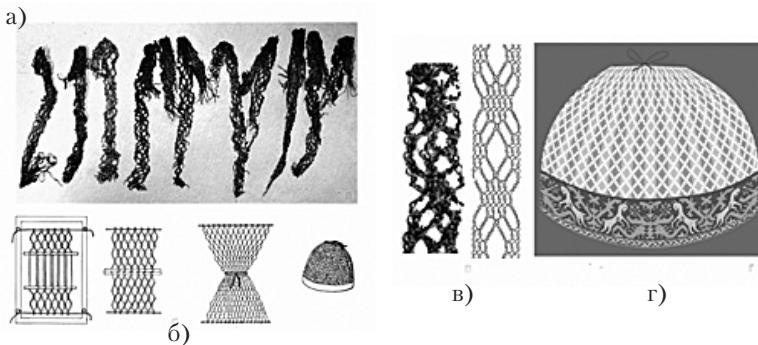


Рис. 2. а) Плетеные остатки ажурного верха волосника, снятые с черепа;
б) Этапы изготовления волосника с ажурным верхом, выполненным
в технике плетения на раме (спрэнг); в) Плетеная полоса и графическая
реконструкция орнамента плетения; г) Графическая реконструкция
облика волосника из погребения № 133

Очелье было украшено золотной вышивкой в технике «в прикреп». Насыпал золотных нитей вертикальный. Шелковые прикрепы на золотых нитях выполнены через каждые 2 мм и создали на поверхности вышивки частые диагональные полосы, имитирующие ткачество. Вышивка выполнена прядеными золотыми нитями, изготовленными путем обвития некрученой шелковой нити (толщиной 0,2 мм) полосками позолоченного серебра в S-направлении. В качестве прикрепов использованы цветные (красные) шелковые нити.

На едином фрагменте очелья, собранном из отдельных обнаруженных остатков, вышиты стилизованные элементы, представляющие собой два разных по виду геометризованных «древа», осью симметрии каждого из которых является ствол. Справа на фрагменте изображено процветшее «древо» (оно же являлось центральным элементом вышивки всего очелья). Под ним по обеим сторонам симметрично расположены ползущие фантастические животные (извивающиеся змеи?). Слева от «древа» со змеями, на некотором расстоянии от него, вышито другое «древо» (оно собрано из трех мелких разрозненных фрагментов) с длинными боковыми ветвями, направленными вверх под углом в 45°. Еще левее, на таком же расстоянии от «древа», видна задняя часть еще одного фантастического змея. Таким образом, композиция вышивки повторяется. Интересно пространство между двумя вышитыми «древами» и змеями, которое заполнено следами от проколов иглой, что указывает на утраченные элементы вышивки. Рисунок вышивки был графически восстановлен по сохранившимся на ткани проколам при помощи макрофотосъемки, светового стола и компьютерных программ. Оказалось, что между «древами» и змеями находилось вышитое изображение единорога. Также по проколам были реконструированы некоторые мелкие недостающие части орнамента других элементов вышивки – хвосты фантастических змiev и некоторые лепестки цветков «древа». Восстановлен орнамент нижней полосы очелья, представляющей собой волнообразный растительный побежок.

Нить утраченных вышитых элементов орнамента была металлической. На это указывают окислы металла на ткани в местах утрат вышивки. Кроме того, сами проколы от иглы на ткани в некоторых местах выстраиваются в характерные диагональные линии, которые образуются при золотном шитье в прикреп. Вышивка

в указанных местах могла не сохраниться потому, что металлическая нить настила, возможно, качественно отличалась от нити, которой вышиты остальные элементы вышивки очелья (например, была пряденой серебряной или в ее основе использован не шелк, а лен, который истлел). Но возможно и другое объяснение: настилом несохранившихся вышитых частей служили аналогичные золотые нити, но нити прикрепа могли быть другого цвета, качества или природы, которые за время нахождения в грунте истлели. Тогда золотые нити, которые ничто не держало, могли просто «отлеть» от ткани очелья. Использование нитей разных цветов прикрепа широко применялось в средневековой золотной вышивке для создания определенного художественного эффекта.

Проведенный анализ сохранившихся остатков позволяет восстановить длину очелья волосника и выполнить полную реконструкцию вышивки на нем. Центральным элементом композиции очелья является «древо» с семилепестковыми цветками. Под его ветвями попарно симметрично изображены сцены терзания: ползущие змеи с загнутыми хвостами, которых единороги побивают копытами. Предположительно на очелье эти композиции повторяются трижды, причем промежутки между ними занимают стилизованные «древа» с поднятыми ветвями.

Изображение сцены терзания на волоснике можно трактовать как борьбу добра со злом, где символом добра выступает единорог (символ чистоты), изображенный в борьбе со змеем. Символика змея в народном воображении обычно вмешает все нечистое, злое, лукавое, вредоносное [Коринфский1995: 458], а в христианской мифологии это – обозначение дьявола [Буслаев1997:138–139]. Кроме данного волосника известны еще два экземпляра со сценами терзания на очельях, и оба они найдены также на территории Зачатьевского монастыря [Елкина 2008: 142–149].

Восстановленная длина очелья составляет 41 см. Длина очелий других известных волосников варьируется от 40 до 47 см.

Ажурный верх волосника выполнен в технике плетения на раме «спрэнг» (sprang). Это вид плетения, принцип которого заключается в том, что на специальную рамку натягиваются вертикальные параллельные нити, образуя в двух плоскостях четные и нечетные ряды. Они попарно переплетаются между собой и в зависимости от этих переплетений-перекрутов на поверхности изделия создаются необходимые узоры. Плетение ведется от верха-низа рамы

к середине. Каждый сплетенный ряд во избежание распускания фиксируется парой палочек. Плетение заканчивается на средней линии готового изделия и закрепляется продеванием шнура или нити. Изделие, выполненное в данной технике, обладает большой эластичностью и поэтому хорошо облегает криволинейные поверхности. Этот вид плетения был широко известен с древности в разных странах мира, в том числе и в России. Плетение на раме широко использовалось до тех пор, пока пришедшее из Европы кружевоплетение на коклюшках его совсем не вытеснило, и теперь оно стало одним из забытых видов ремесел.

Сохранились всего 11 отдельных узких полос, в каждой из которых задействованы по 12 золотых нитей. Полосы найдены отдельно, но на самом деле изделие было цельным. Для изготовления ажурного верха были использованы разные нити: пряденные золотые (которые сохранились) и нити другой природы (цветные шелковые или неокрашенные льняные). Нити при плетении чередовались группами по 12 нитей, образуя на поверхности изделия цветные вертикальные полосы с ажурным орнаментом, состоящим из небольших ромбов (всего на ажурном верхе реконструируются 21 или 22 полосы).

Найденные полосы плетения были согнуты пополам. Сгиб – это место, где процесс плетения заканчивался и изделие закреплялось продетым по всей ширине тонким шнуром. Та часть полос, которая находилась на черепе спереди, сохранилась на всю длину (примерно 12 см), а задняя часть, располагавшаяся сзади на затылке, у всех полос частично истлела и сохранилась на длину не более 5 см. По полностью сохранившейся передней части полос установлено, что раппорт плетения из ромбов повторяется восемь раз.

Анализ известных волосников с применением двух и более разных видов нитей показал, что орнамент вертикальных полос всегда повторяется. Это дает возможность для полной реконструкции ажурного верха исследуемого волосника.

Форму волосника определял выбранный вид техники изготовления ажурного верха. Ажурный верх, выполненный в технике плетения на деревянной раме, стягивался шнурком на макушке, а бока сшивались. Тем самым решались две задачи: фиксация плетения и формирование ажурного плетеного верха шапочки. К ажурному верху подшивалось очелье, как правило, дополнительно имеющее пришитую шелковую подкладку. Сзади к очелью,

между его боковыми краями, подшивались небольшая тканая прямоугольная деталь и петли, через которые продевался шнурок для плотного стягивания волосника при надевании на голову.

Таким образом, в результате изучения текстильных остатков из погребения Зачатьевского монастыря установлено, что на некрополе в деревянном гробу была захоронена женщина в возрасте 30–35 лет в головном уборе – волоснике. Захоронение по найденным текстильным остаткам датируется не позднее конца XVII в. Удалось восстановить внешний облик головного убора, рисунок орнамента вышивки и узора плетения.

Головной убор был выполнен из дорогих импортных материалов, отмечается высокое качество и художественное исполнение предмета. Это дает возможность предположить, что волосник мог быть сшит в одной из централизованных в XVI–XVII вв. довольно распространенных золототкацких мастерских мастерицами высокого класса. Только в Москве известны несколько золотошвейных мастерских со своим выработанным стилем лицевого и орнаментального шитья, использовавших определенные орнаменты. Самые известные из них – царские мастерские Софьи Палеолог, Соломонии Сабуровой, Марии Васильевны Пенковой, Анастасии Романовны, Ирины Годуновой [Древнерусское шитье 1980: 4]. Существовали также княжеские, боярские, монастырские мастерские. Безусловно, обладать таким предметом, как представленный в статье волосник, могла себе позволить только богатая женщина.

Литература

- Буслаев Ф.И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М.: Благовест, 1997 (Репринт 1908 г.).
- Быт и нравы русского народа в XVI и XVII столетиях. Смоленск: Русич, 2002.
- Домострой / Под. ред. В.В. Колесова, В.В. Рождественской. СПб.: Наука, 2007.
- Древнерусское шитье XV – начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки, Л.: Гос. Русский музей. 1980.
- Елкина И.И. Волосники XVI–XVII вв. из погребений Зачатьевского монастыря в Москве // Росс. археология. 2008. № 2. С. 142–149.
- Коринфский А.А. Народная Русь: круглый год сказаний, поверий, обычаем и пословиц русского народа. Смоленск: Русич, 1995.

О чем может рассказать археологическая текстильная находка?...

Савваитов П.И. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора. СПб.: Тип. Императорс. Акад. наук, 1896.

Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 03. Володенье – Вящьшина / Гл. ред. С.Г. Бархударов, М.: Наука, 1976.

Сведения об авторе

Елкина Ирина Игоревна, научный сотрудник, канд. ист. наук, Институт археологии РАН (117036, Россия, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, д. 19); ira-elkina@yandex.ru

Information about the author

Elkina Irina I., Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences (19 Dmitriya Ulyanova Str., Moscow, Russia, 117036); ira-elkina@yandex.ru

О месте Певтингеровской таблицы в трудах современных исследователей

Аннотация. Определены и описаны основные направления в историографии изучения Певтингеровской таблицы как объекта, несущего в себе пространственные представления людей прошлого. Выявлены тенденции внутренней и внешней критики таблицы (точки зрения на ее происхождение, переписывание, хождение), возможности ее применения в рамках исследования границ в позднеантичный период.

Ключевые слова: Певтингеровская таблица, историография, карто-графия, карта, граница, поздняя античность

Eduard Meyer
Regarding the place of the Peutinger Table
in the works of modern researchers

Abstract. The major directions in historiography of studying the Peutinger Table as an object that carries the spatial representations of people of the past are defined and described. The tendencies of internal and external criticism of the table (points of view on its origin, rewriting, circulating), the possibilities of its application in the framework of the study of boundaries in the Late Antique are revealed.

Keywords: Peutinger Table, historiography, cartography, map, border, Late Antique

Изучение пространственных представлений людей прошлого сравнительно недавно заняло свое место в рамках исторической науки. Отдельно в данной сфере исторического анализа стоит исследование выражений этих представлений. Такими выражениями, в частности, являются картографические изображения. Яркий пример такого изображения – Певтингеровская таблица (лат. *Tabula Peutingeriana*, далее – ТР), другое название – *Codex Vindobonensis 326*. Появившаяся в XII в. в самых ранних изданиях в библиотеке Пейтингера в XVI в. и введенная позднее в научный оборот, она является средневековой копией более ранней карты, хранившейся на территории аббатства Рейхенау.

Состоящая из 11 листов пергамента длиною 7 м и шириной 32–34 см, ТР представляет собой конструктор, собранный из множества географических традиций, хаотично сплетенных между собой. Территория, изображенная писцами, охватывает пространство от Иберийского полуострова, Британских островов на Западе до Шри-Ланки на Востоке [Albu 2008: 111; Подосинов 2002: 287–288; Talbert 2010: 73–84; Rathmann 2013: 206]. В центре композиции изображены внутренние земли Римской империи и дороги, соединяющие города и поселения. Некоторые города выделены особо с помощью виньеток, из которых заметно выделяются имперские центры – Рим и Константинополь, изображение которого могло быть внесено позднее, так как наравне с ним на карте присутствует Византия. Любопытно и особенно важно в рамках исследования политической географии поздней античности то, что на этой карте изображены и границы между государственными образованиями, это, возможно, свидетельствует (если учитывать другие картографические и хорографические источники) о том, что, помимо чисто устных и речевых (дискурсивных) представлений границ, существовал и их вероятный визуальный образ. Отсюда возникает вопрос о том, является ли этот образ поздней вставкой?

В последние годы в рамках исторической науки сформировались различные способы описания и распознавания составных элементов этого богатого по содержанию источника, интерес к которому продолжает возрастать. Именно описание основных трендов, позиций в отношении самой карты и ее элементов в современной историографии стало предметом исследования.

Критическое осмысление ТР началось сравнительно недавно и проявилось чередой «всплесков», связанных с очередным переизданием карты или ее комментированием. В последние десятиле-

тия такими событиями были издания трех крупных монографий – итогов многолетнего анализа карты, например, труды Р. Талберта “Rome’s World: The Peutinger Map Reconsidered” и Э. Альбу “The Medieval Peutinger map”, в российской историографии центральное место занимают работы А.В. Подосинова и других переизданий карты, последнее было произведено в 2016 г. В то же время началась разработка цифрового двойника карты на соответствующих ресурсах, который должен прийти на смену современным сканированиям и фотографиям [Elliot 2008: 99–111; Talbert 2008:15]. Резонанс вызвала большая международная конференция, которая прошла в 2015 г. в Германии по инициативе М. Ратманна.

В результате анализа историографического материала были определены основные блоки, на которые можно разделить исследовательские труды, их тематику, методы и проблемы, которые они перед собой ставят.

Первостепенной проблемой является датировка карты и ее содержания, так как именно вопрос о времени создания определяет ее информативность и применимость изображенных на ней объектов для изучения того или иного периода античной государственности. И именно тут возникает первая неприятность, создающая для исследователей очень серьезное препятствие для понимания истории ТР. До нас дошел не оригинал, а в лучшем случае копия, если не брать во внимание то, что издание XII в. могло быть переписано в IX в. Определить, какое место в этой постоянной цепи переработок занимает итоговый список, не представляется возможным. Это, в свою очередь, порождает такие своеобразные концепции, согласно которым карта была создана во время Каролингского возрождения в IX в. [Albu 2008: 5]. Беккер-Нильсен говорит о «консенсусе» относительно датировки, имея в виду то, что итоговый вариант карты был собран в V в., что признается исследователями [Bekker-Nielsen 2017: 535]. Однако ситуация при анализе выглядит несколько сложнее.

Дошедший до нас экземпляр был явлен миру в XVI в. Унаследованный Конрадом Пейtingером от своего друга – гуманиста и антиквара К. Кельта [Bekker-Nielsen 2017: 534], после смерти владельца со временем перешел в руки Венской библиотеки. Того, что гуманисты – собиратели древностей не стремились особо документировать историю найденных ими предметов (Альбу сравнивает их с ворами, крадущими старину из монастырей [Albu

2014: 13–14]), заметно усложняет проблему датирования. Лишь отрывочные сведения и результаты исследований Х. Либа позволяют установить, что в IX в. на территории аббатства Рейхенау, одного из центров каролингского возрождения, находилась какая-то карта, которую можно идентифицировать с протографом существующего издания [Albu 2008: 112–114, 116]. Однако оригинал это или уже переработанная более поздняя каролингская копия, сказать сложно, это дело будущих исследований.

Способом датировки итогового списка и выявления протографа и культурных представлений, содержащихся в таблице, является соотнесение информации, которая в ней изображена, с географическими сочинениями, представленными в виде хорографии, путеводителей, размышлений о политической и физической географии. Талберт и Подосинов подмечают связь изображенных пунктов и описаний «Космографии» Равеннского анонима [Talbert 2008: 24; Bekker-Nielsen 2017: 535; 945]. Предположительно таблица была создана в период Тетрархии, а протограф – в эпоху Августа на основе эллинистических традиций [Bekker-Nielsen 2017: 535]. Подосинов считает временем окончательного формирования списка IV–V вв., протограф которого он также видит в карте Агриппы и карте эпохи Северов [Подосинов 2002: 294; Подосинов 2016: 945].

Данный подход актуален и при описании визуальной информации, такой как виньетки, изображения морей и рек, цветовая гамма. Попытки осмыслить цветовую гамму и изображения предпринимают и Талберт, и Подосинов, и Ратманн. Главная цель их анализа – понять системность изображений, по какому принципу производилось выделение тех или иных мест, а территориям давались названия. Признаком поздней правки является указание на Константинополь как на один из центров римского государства с соответствующей виньеткой в виде колонны, в которой видят колонну Аркадия [Подосинов 2002: 294; Albu 2014: 12], хотя помимо нее в столице была и колонна Константина. Любопытно, что наравне со столицей изображен и город Византий. Аналогичным свидетельством римской традиции Певтингеровской карты является фокусирование на Риме, а не на Иерусалиме, как было принято в Средние века [Подосинов 2002: 290], и Танаис не является границей Европы и Азии, как было принято в эллинских картографиях [Подосинов 2016: 944]. Однако небольшая выборка также вызывает затруднения при определении особенностей карты, Альбу, рассматривая карту, предполагает схожесть виньеток и иллюстра-

ций землемеров и *Notitia Dignitatum* [Albu 2014: 8]. В то же время, помимо эллинских сюжетов и попыток определения римских границ, карта содержит ряд ошибок в названиях пунктов, на основе чего Альбу делает вывод о том, что точность не была важна переписчикам [Albu 2014: 7].

Наравне с датировкой карты исследователями поднимается вопрос о ее назначении. В условиях, когда пространство воспринималось линейно и в рамках нескольких проекций, как указывал итальянский историк П. Янни в 1984 г. [Talbert 2008: 13–14], конструируясь нарративными описаниями, карты, как их визуальное выражение, вряд ли имели достаточно широкое распространение в обществе. К. Бродерсен вполне убедительно показывает ограниченность распространения географических изображений на территории империи [Albu 2008: 112–114; Rathmann 2013: 207]. Разумеется, карты были уделом знати, землемеров, составлявших небольшие планы измеряемых территорий, а также военных, хотя наличие более или менее актуальных военных карт является довольно спорным ввиду размеров ТР и неудобности ее транспортировки. Свидетельством ограниченности распространения и, в отличие от той же хорографии, использования карт в сугубо прикладных целях, например для демонстрации своего могущества, может быть и то, что термин *tappa mundi* был, скорее всего, привнесен в латинский язык при Каролингах [Albu 2008: 112]. В то же время у нас нет свидетельств того, что карты не могли называться по-другому и восприниматься как картины, элемент декора помещений. Исследователями предлагались варианты испомещения карты [Подосинов 2016: 952], но ни один из них не является достаточно убедительным ввиду ее размеров. Наличие дома карты с отмеченными путями могло сыграть плохую шутку со своими владельцами: их могли заподозрить в измене. О попытках власти ограничить распространение карт писал К. Бродерсен [Albu 2008: 112–114].

Возвращаясь к теме назначения таблицы, важно указать, что если П. Янни видит в содержании карты только систему маршрутных листов, но обычно исследователи стараются вывести ее за рамки маршрутных карт, например, не наблюдая постов почтовой службы [Talbert 2008: 15; Rathmann 2013: 204]. Талберт предлагает свой взгляд на интерпретацию карты, заметив, что чем дальше на Восток, тем больше информация теряет свою точность, полагаясь на приблизительность образа. Назначение ее он видит в форми-

ровании наглядного представления многообразия римского мира [Talbert 2008: 17]. Схожие точки зрения высказывают Альбу и Эллиот, однако они расходятся относительно времени создания карты, для Альбу карта показывает притязания каролингов на бывшее римское пространство, для Эллиота – демонстрирует римские амбиции [Albu 2014: 16, 45–46; Elliot 2008: 99].

Еще одним историографическим блоком являются труды историков, привлекающих Певтингеровскую таблицу в рамках своих исследований. Здесь можно отметить работы, относящиеся к славянской истории. Статья, посвященная карте, есть и в «Своде древнейших письменных известий о славянах» [Подосинов 1994: 63–80]. Главные вопросы, поднимаемые авторами, – интерпретация этнонимов и топонимов. К сожалению, ТР ввиду специфики ее формы оставляет территориям, находившимся за пределами римского могущества на севере и на юге, ничтожное место. Однако некоторые любопытные моменты в ней все же присутствуют. С одной стороны, среди надписей есть этнонимы позднего времени (аламанны, ютунги, франки), с другой – большая часть этнонимов все же восходит к периоду Тацита, например, те же венеды, которых историки XX в., ссылаясь на работу Иордана, интерпретировали как протославян [Подосинов 1994: 63, 72]. В этих условиях однозначно можно говорить о том, что протограф карты XII в. был составлен по этническому ряду III в., до масштабных вторжений готов на территорию северных Балкан. С учетом того, что Дакийские территории указаны в составе римского государства, можно предположить, что она отражает реалии периода до отступления Аврелиана за Дунай. Уже к этому списку впоследствии были добавлены изменения, которые можно датировать уже после основания Константинополя.

Так каково же место Певтингеровской таблицы в историографии? Можно ли использовать ее для изучения античного мира в целом и позднеримского в частности, описывать ментальные карты населения на ее основе?

Подводя итог проведенному исследованию, нужно сказать, что Певтингеровская таблица как предмет изучения картографических практик занимает прочное место в исследованиях ученых, в том числе в России. Однако ввиду недостаточности знаний о ее происхождении и правках, которые в нее вносили переписчики разного времени, а также довольно слабо представленных карт – материалов для широких компаративистических исследований не представляется возможным использование данных карты как эм-

тического материала, например для определения границ в позднеримском мире. Таким образом, карта все еще остается в рамках истории картографии. Работы исследователей карты можно разделить на несколько блоков, в зависимости от того вопроса, который задается к их работам. Если в центр поставить вопрос датировки, то исследования формируют три группы: 1) сторонники раннего происхождения, где зачастую ТР видится как доработанная в римскую эпоху эллинистическая карта; 2) сторонники имперского происхождения карты, для которых на первый план выходит именно «римская» традиция в ее изображении, а греческое влияние ощущается скорее как элемент этой традиции; 3) сторонники средневековой версии происхождения карты на основе римских и греческих набросков и маршрутных описаний. Аналогичное деление на блоки можно произвести и в вопросе о предназначении карты: 1) она была декоративным элементом; 2) была создана специалистами для специалистов, будь то сотрудники местных или высших имперских магистратов, включая вооруженные силы, а также средневековыми монахами для фиксации ойкумены, большей частью религиозной, в период правления Карла Великого.

В любом случае нет сомнения в том, что Певтингеровская карта представляет собой отдельный исторический и историографический феномен, дешифровка которого позволит понять пространственные и географические представления прошлого, возможно, даже выявить традицию этих представлений.

Литература

- Подосинов А.В. Восточная Европа в римской картографической традиции: Тексты, перевод, комментарий. М., Индрик, 2002.
- Подосинов А.В. К вопросу о времени создания Певтингеровой карты // Вестн. древ. истории (ВДИ). М., 2016. № 4 (76). С. 938–955.
- Подосинов А.В. Певтингерова карта // Свод древнейших письменных известий о славянах. М.: Вост. лит., 1994. Т. I. С. 63–80.
- Albu E. Rethinking the Peutinger map // Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods Series: Technology and Change in History. Vol.: 10 / R.J.A. Talbert, R. W. Unger. Boston, 2008. С. 110–120.
- Albu E.: The Medieval Peutinger Map: Imperial Roman Revival in a German Empire. Cambridge. N. Y. 2014.

О месте Пеутингеровской таблицы в трудах современных исследователей

- Bekker-Nielsen T.* A new edition of the Peutinger table (M.) Rathmann Tabula Peutingeriana. Die einzige Weltkarte aus der Antike. P. 112, colour ills // The Classical Review. Cambridge Univ. Press, 2017. C. 534–536.
- Elliot T.* Constructing a Digital Edition for the Peutinger Map // Cartography in Antiquity and the Middle Ages: Fresh Perspectives, New Methods Series: Technology and Change in History. Vol.: 10 / R.J.A. Talbert, R. W. Unger. Boston, 2008. C. 99–111.
- Gruber J.* (Ред.) Tabula Peutingeriana. Die einzige Weltkarte aus der Antike. Eingeleitet und kommentiert von Michael Rathmann. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016 // [Electronic resource]. URL: <http://www.plekos.uni-muenchen.de> (accessed: 06.10.2019).
- Rathmann M.* 2013: The Tabula Peutingeriana in the mirror of ancient cartography. Aspects of a reappraisal // Vermessung der Oikumene (Topoi. Berlin Studies of the Ancient World, 14). / K. Geus, M. Rathmann (Hrsg.), Berlin, Boston. 2013. C. 203–222.
- Talbert R.J.A.* Greek And Roman Mapping: Cartography in Antiquity and the Middle Ages Fresh Perspectives, New Methods. Series:Technology and Change in History. Vol.: 10 / R.J.A. Talbert, R.W. Unger. Boston, 2008. C. 9–29.
- Talbert R.J.A.* Rome's World: The Peutinger Map Reconsidered. Cambridge: Cambridge Univ., 2010.

Информация об авторе

Майер Эдуард Е., аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Историко-архивный институт, Факультет архивного дела, кафедра Всеобщей истории (125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6); Южно-Уральский государственный университет (Национальный исследовательский университет), Институт социально-гуманитарных наук, кафедра философии (454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 76); meyer_ed@mail.ru

Information about the author

Meyer Eduard E. Master's degree in History, postgraduate student, Russian State University for the Humanities History and Archives Institute of Russian State Humanitarian University, Department of International History (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); South Ural State University Department of Philosophy (76 Lenina prosp., Chelyabinsk, Russia, 454080); meyer_ed@mail.ru

Люстра мастера Фишера из убранства Картинной галереи Останкинского дворца. К вопросу об атрибуции

Аннотация. Осветительные приборы, в том числе люстры являются трудными объектами для изучения из-за слишком больших для произведения декоративно-прикладного искусства габаритов, непростого расположения в пространстве, сложности атрибуции, так как эти произведения часто составлены из частей, относящихся к разным эпохам. В данной статье выявлены атрибуционные и художественные особенности «екатерининской» люстры на примере люстры мастера Фишера из убранства Картинной галереи Останкинского дворца.

Ключевые слова: люстра, дизайн осветительных приборов, конструкция осветительных приборов

Margarita Mitnik
Chandalier by master Fisher from the decoration
of the Art Gallery of the Ostankino Palace.
On the question of attribution?

Abstract. Lighting devices, including chandeliers, are complex objects for study due to too large dimensions, complex location in space, complexity of attributes. This article revealed the features of the “Catherine” chandelier using the example of the chandelier of the master Fisher from the decoration of the Painting Gallery of the Ostankino Palace.

Keywords: arts and crafts, ceiling lamp, chandelier, design

Осветительные приборы, в том числе люстры, являются недостаточно изученной областью русской художественной культуры. Они с древних времен являлись неотъемлемой частью жизни человека и развивались в процессе исторической эволюции. Слово «люстра» произошло от французского “lustre”, что в переводе означает блеск. Еще в XVII в. во Франции все светильники, включая подвесные потолочные, назывались канделябрами и шандельерами. Термин «люстра» появляется с середины XVII в., когда бронзовые шандельеры стали украшаться подвесками из горного хрусталя. К концу XVII столетия этот термин стал относиться к потолочным светильникам, украшенным хрустальными подвесками. В Англии в этот период для обозначения светильника из металла или дерева использовался термин *branches*, а для обозначения светильников с хрусталем применялся французский термин *люстра*. Далее это название потолочного светильника распространялось повсеместно. Основными материалами для создания основы люстр были бронза, железо, латунь, дерево, фарфор, стекло и хрусталь. Особое значение в убранстве люстр в разные периоды их развития приобретают стекло и хрусталь. Со временем все потолочные светильники, независимо от материала основы или убранства, стали именоваться люстрами.

История развития осветительных приборов в России прошла те же этапы, что и в Европе. Однако здесь сформировались свои художественные особенности потолочных светильников. В Древней Руси под влиянием Византии распространяются хоросы – обручи на стержне. Трудно представить в настоящее время древнерусский интерьер без паникадил голландского типа, которые получили распространение с конца XVI столетия. В XVIII–XIX вв. Россия, следуя по европейскому пути стилевого художественного развития, испытывала влияние французского, английского, немецкого искусства. Развитие отечественного производства осветительной арматуры с хрустальными подвесками начинается ближе к середине XVIII в. В изготовлении светильников времен императрицы Елизаветы Петровны преобладает французская типология. «Елизаветинская» люстра отчасти напоминает французскую люстру начала XVIII в.

В России производство потолочных светильников достигает своего расцвета во второй половине XVIII в., в эпоху высокого классицизма. Хрустальные люстры и люстры-фонари приобретают яркую художественную выразительность и национальное

своеобразие. В отличие от осветительной арматуры эпохи барокко, поражавшей пышностью своего убранства, люстры классического типа отличались ясностью конструкций и разнообразием декора. Как известно, уже в середине XVIII века светильники играют ведущую роль в художественном оформлении интерьера. В эпоху барокко потолочные светильники с крупными деталями хрустально-го убora – «елизаветинская люстра» – размещаются, как правило, в центре зала. В эпоху классицизма люстры развешиваются по оси.

Многоярусная «екатерининская» люстра обладает большим своеобразием и самостоятельностью художественных решений. Именно о характерной люстре данного типа пойдет дальше речь.

Большинство хрустальных люстр, которые сохранились до нашего времени и находятся в исторических интерьерах дворцов-музеев Москвы и Санкт-Петербурга, были выполнены в петербургских мастерских, основанными выходцами из стран Северной Европы, в основном немцами. С появлением в 1785 г. «Ремесленного положения о цехах» и особенно указа Екатерины II от 1791 г., разрешившего принимать ремесленников в цех временно, число странствующих мастеров в Петербурге заметно возросло. В Петербурге в тот период было организовано более десяти мастерских, где изготавливались люстры. В основном они сосредотачивались в районе Сенной площади, Большой и Средней Мещанских улиц, а также Большой Морской. Часть из этих мастерских выполняли заказы для императорского двора и богатых сановников, другие работали на рынок. К первым относились мастерские Фишера, Цеха, Бейера, Бремме, Дрейера. К сожалению, о работах второй группы мастерских, таких как Вальтер, Маркувич, Менцель, известно очень мало, а их работы почти не сохранились. Одним из самых известных был Иоганн Адам Симон Фишер, единственный люстровщик, который оставил на своих работах подпись и дату. В настоящее время известно двенадцать его работ, пять из которых находятся в Останкине:

Ярким примером его творчества являются парные трехъярусные люстры на 60 свечей со стержнем из рубинового стекла, состоящие из трех вазиков, опоясанных бронзовыми кольцами. Люстры находятся в картинной галерее Останкинского дворца и являются самыми большими в его коллекции. Подпись мастера «fecit i as ficher. St Petersburg 1796» датирует люстру 1796 г. Первоначально люстра предназначалась для старой залы петербургского Фон-

танного дома и уже оттуда была доставлена в усадьбу в Москву. С 1802 г. люстры находятся в картинных галереях. Нам известно, что Шереметьев вел лично переписку с мастером о создании этих и других люстр для своих имений.

В конструкции и декоре нужно отметить типичные фишеровские приемы: массивные бронзовые кольца, а также характерные бронзовые литые украшения в виде цветов подсолнуха и розочек не дают усомниться в авторстве мастера.

Парные люстры на 60 свечей из убранства Картииной галереи являются наиболее распространенным и устойчивым типом екатерининской многоярусной люстры с цельным несущим длинным штоком, на который традиционно нанизаны стеклянные вазики (муфты). Именно ярусное построение становится главным отличительным конструктивным признаком «екатерининской» люстры от «елизаветинской». Металлический обруч прикрепляется к стержню тягами либо подвешивается на цепях. В зависимости от количества обручей люстра делятся на одноярусные, двухъярусные, трехъярусные, четырехъярусные. Люстра из убранства Картииной галереи является трехъярусной. Ярусный характер люстр эпохи классицизма функционально обусловлен необходимостью увеличить световой поток: система восходящих обручей решала эту задачу.

Еще одной особенностью русских светильников эпохи классицизма было наличие в декоре яркого цветного акцента, поскольку именно из окрашенного в массе стекла выполнялись элементы для украшения центрального стержня люстры. Цветные муфты разнообразных форм изготавливали на Петербургском казенном стекольном заводе и продавали люстровщикам. Изготовление осветительной арматуры с окрашенным стеклом стало возможным лишь благодаря опытам М.В. Ломоносова (1711–1765). Усть-Рудицкая фабрика Ломоносова с 1753 г. производила цветное стекло и смальту для мозаик. Рецептура их изготовлений была разработана ученым в ходе многочисленных опытов, вскоре была передана на Потемкинский, а затем на Императорский завод.

К 1796 г. палитра стекла, применяемая в светильниках, стала чрезвычайно богатой. Особенно ценилось прозрачное, розовое и красное стекло, так называемый золотой рубин, именно это стекло так любил использовать мастер Фишер в своих работах. Вазики люстр из картинной галереи выполнены из рубинового стекла. Золотой рубин, в состав которого входило значительное

количества золота, особенно ценилось в больших дворцовых светильниках эпохи классицизма: от теплого пламени свечи «рубин» загорался, золотники искались, что давало необыкновенный декоративный эффект и жаркое свечение хрустала. Крупные детали из цветного стекла гладкие, без гранения и шлифовки, что также характерно для светильников данного периода. Детали люстр из Картинной галереи также были заказаны на Императорском стеклянном заводе.

Самой яркой составляющей художественного решения потолочных светильников, что собственно и позволило называть их люстрами, является так называемый хрустальный убор. Во второй половине XVIII в. он был чрезвычайно разнообразен и состоял из граненых подвесок, напоминающих по форме миндаль, оливы, чечевицу, розетки, пирамидки.

Крепление хрустального убora в эпоху барокко, когда крупные граненые детали подвешивались к неподвижным деталям металлического каркаса, значительно отличается от крепления в период классицизма. В рассматриваемой нами Фишеровской люстре каждая хрустальная деталь прикрепляется к тонкой дрожащей проволочке-дужке, что создавало дополнительный эффект подвижности каждого элемента и также является характерным для «екатерининских» люстр.

Хрустальный убор изготавливается из прозрачной хрустальной массы высокого качества методом отливки в форму с последующей огранкой в холодном состоянии. Хрустальные элементы для фишеровских люстр поставлял Императорский стеклянный завод.

Нередко гирлянды делали из мелких граненых шариков, соединенных крючочками (пронизями), или нанизанных на прочную нитку (бусы). Их развещивали в несколько рядов фестонами. Довольно часто этот вид гирлянды подвешивался к кронштейнам, либо они спускались с обручем. Украшение в виде крупных миндалевидных элементов, подвешенных острым концом к тонким металлическим дужкам, собиравшимся в своего рода пучок, называлось фонтаном, хрустальным дождем (плумажем, султаном, снопом). Сверкающая композиция, завершившая люстру, кроме декоративной функции, имела чисто практическое значение, так как скрывала монтировочную серьгу. Такой элемент декора характерен исключительно для люстр Екатерининского периода.

Люстра мастера Фишера... К вопросу об атрибуции

Подводя итог, можно сказать, что перед нами не только уникальная люстра, выполненная мастером Фишером, но и типичная «екатерининская» люстра, что полностью подтверждает дату ее изготовления.

Литература

- Виноградов К.* Выставка осветительных приборов конца XVIII – начала XX в. Останкино. М.: Истграф, 1928.
- Дамский А.И.* Осветительная арматура. М.: Акад. архитектуры, 1947.
- Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкино. М.: Издат. дом Руденцова, 2005.
- Соловьёв К.А.* Русская осветительная арматура (XVIII–XIX). М.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1950.
- Митник М.А.* Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века – первая половина XIX века). Ч. 2. Россия // Артикулът. 2019. № 33 (1). С. 50–59.

Сведения об авторе

Митник Маргарита Андреевна, аспирант факультета истории искусства Российской государственной гуманитарной университета (ГСГУ-3, 125993, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6); mitrit2299@mail.ru

Information about the author

Mitnik Margarita A., postgraduate student, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993); mitrit2299@mail.ru

Вещь, которой нет:
магический кристалл в алхимических практиках
«греческих» иммигрантов
(первая половина XVII в.)

Аннотация. Статья посвящена сюжету алхимических опытов в России, проведением которых занялись в 1630 г. греческие иммигранты. Наиболее вероятно, что они хотели предложить царю Михаилу Федоровичу свои услуги по превращению обычных металлов в золото. В своих практиках они использовали камень, который они называли алмазом и который играл роль магического кристалла. Но камень был испорчен во время опытов в Москве, греки сосланы в Поволжье и Сибирь, а правительство предпринимало попытки найти «алмаз», а обнаружив в Сибири, безуспешно пыталось вернуть ему прежние свойства.

Ключевые слова: вещь, опыт, камень

Tatiana Oparina

Defuncted thing: magic crystal in the alchemical practices
of “Greek immigrants” (first half of the XVII century)

Abstract. The article is devoted to the story of alchemical experiments in Russia, which were conducted in 1630 by Greek immigrants. Most likely, they wanted to offer Tsar Mikhail Fedorovich their services in converting ordinary metals into gold. In their practices, they used a stone that they called a diamond, which played the role of a magic crystal. But the stone was damaged during experiments in Moscow, the Greeks were exiled to the Volga region and Siberia. The government made attempts to find the “diamond”, and when it was found in Siberia, it tried unsuccessfully to return it to its former properties.

Keywords: things, experience, stone

Алхимические практики, ставшие неотъемлемой частью придворной культуры Западной Европы [Гофман 1987; Рабинович 1979; Карпенок 1986], проникали и в быт московских государей [Казаков 1976; Фигуровский 1963; Опарина 2007]. Безусловно, наиболее часто подобные новшества привносили голландские, английские и немецкие выходцы (Иоганн Эйлоф?, Геррит ван дер Гейден [Рихтер 1820; Фигуровский 1963; Опарина 2007], Джон Энтони [Рихтер 1820; Фигуровский 1963] и др). Но известен случай проведения алхимических опытов в России и иммигрантами из бывшей Византии.

В 1630 г. в Россию из Османской империи приехал человек, назвавший себя Дмитрием Палеологом. В XVI и XVII вв. существовало множество людей, именовавших себя подобным образом [Сотовану 2014]. Несколько Палеологов переселилось в Россию [Опарина: 2016]. Но Дмитрий Палеолог был единственным, кто подчеркивал прямую связь своего рода с последними византийскими императорами: «А на Москве Дмитреи Палеолог в роспросе сказал, что род их Палеологи в Греческой земле до турского владенья, как греки были не за турки, бывали в царьх» (РГАДА. Ф 210. Оп. 13. Стб. 37. Л. 503). При этом он все же признал, что после падения Византии императорская фамилия лишилась привилегированного положения в Османской империи: «А как турки Царьгород взяли и Греческою землею овладели, и род их Палеологов почели быти да и ныне в простых людех» (Там же). Рассказывая об обмелчании семьи, он изложил конкретные сведения и о себе: «И отец иво Дмитриев, Иван Палеолог и ныне жив. А живет в греческом городе в Партиполе (Патрах), от Царя-города тот греческой город 700 верстых. А он Дмитреи жил в том же городе с отцом вместе» (Там же); «да у него ж Дмитрея в Греческой земли со отцом иво осталось жена да дети: сын 26 лет да 2 дочери девки, одна 22 лет, другая 20 лет, а жена де за ним гречанка ж, он отец у неи служилои человек, что и отец иво Дмитреев» (Там же. Л. 505).

Попытки властей проверить, «какой он человек, и прямо ли он Палеологово роду» с помощью «знатцев», не увенчались успехом. Никто из земляков не захотел подтвердить истинность слов Дмитрия Палеолога. Все пользующиеся доверием властей иммигранты высокого статуса – князья Альбертусы-Далмацкие и князья Алибеевы-Макидонские – единодушно отказались что-либо говорить по поводу Дмитрия Палеолога, кратко ответив, что не сталкивались с ним на родине. Рекомендательных писем у Дмитрия Палеолога

также не было. Тем не менее грек ссыпался на близость к патриарху: «А от царяградского патриарха грамоты он не взял, что поехали ис Царя-города утоясь, чтоб про него никому ведомо не было. А у благословения у патриарха в Царе-городе же де он бывал, и для того грамоты у него не взял, что поехал к государю с тайным делом, да и для проезда от литовских людей» (Там же). Однако константинопольский патриарх Кирилл Лукарис вскоре будет всячески откращиваться от контактов с Дмитрием Палеологом. В послании от 1633 г. к царю Михаилу Федоровичу и патриарху Филарету Никитичу глава Вселенской церкви крайне нелестно охарактеризует иммигранта и его спутников: «К великому твоему царству и преблаженству твоему в некоторое время приехал един человек именем Дмитрий Палеолог, лихой и злой человек и имел с собою некоторых безумных людей гречан» [Каптерев 1914].

Под «безумными гречанами» патриарх подразумевал окружение иммигранта. Как и полагается прямому потомку византийских императоров, Дмитрий Палеолог въехал с многочисленной свитой. Но вскоре выяснилось, что это были случайные люди, присоединившиеся к нему по пути в Россию через Дунайские княжества и Речь Посполитую. Интересы и профессии этих людей были самые разнообразные, в том числе коммерческие. Сопровождавшие иммигранта Юрий Стомат и Иван Дмитриев заявили, что никогда не нанимались к нему в службу, а были купцами, имевшими собственное дело. Встретившись в «Мутьянской земле» (Валашском княжестве), торговцы одолжили Дмитрию Палеологу внушительную сумму в 1070 золотых.

Более того, они упомянули о важнейшем предмете. Купцы сообщили, что дали деньги под залог необыкновенного камня, которым обладал Дмитрий Палеолог. Потомок византийских императоров обещал незадачливым купцам, что продаст его в Москве в царскую казну и сможет вернуть необходимую сумму: «А сказывал он у себя камень, что везет тот камень к государю к Москве, и как де государь пожалует, велит ему за тот камень деньги дати, и он де им за те золотые заплатит деньгами» (РГАДА. Ф 210. Оп. 13. Стб. 37. Л. 517). В указанный срок Дмитрий Палеолог не компенсировал траты: «И тем их и обманул» (Там же). Коммерсанты подали челобитную в Разрядный приказ и смогли представить заемный документ на греческом языке, переведенный переводчиком Посольского приказа Анастасом Селунским.

Власти обратились с вопросом к купцам о подробностях, но ничего конкретного узнать им не удалось: «сказывал им у себя камень, а какой камень, того не ведают» (Там же); «а какой камень и цена тому камени не сказали» (Там же. Л. 523). Допросы Дмитрия Палеолога, кажется, прояснили ситуацию: «Что ему он тово посушил и тот камень, что он у себя сказывал, где ныне у него на Москве и какой камень» (Там же. 525). Находчивый иностранец ответил туманно: «А камень де у него был велик олмаз, да как де убили турсково царя Асмана Салтана (Осман II, + 1622. – Т. О.) и казну всю разграбили, и про тот де камень учели в Царегороде про него сказывать, и называть иво царевою казною. И он тот камень оставил во Царе-городе у друзей, а с собою иво к Москве не взял» (Там же. Л. 527). Таким образом, Дмитрий Палеолог отказался предъявить властям драгоценность, которая, по слухам, происходила из казны погибшего в результате восстания янычар султана Османа II. Грек сослался на то, что спрятал камень в Стамбуле у друзей.

Помимо доноса в неоплаченном долге, был подан донос о мошенничестве. Извест на членов свиты Дмитрия Палеолога на этот раз он исходил от греческой общины Москвы, явно обеспокоенной прибытием иммигранта. Всплыли самые неблаговидные поступки его спутников. Два человека – Степан Александров и Николай Петров сын Скулариков – оказались обманщиками. Их опознали в Москве некие греки, заявив, что под видом архимандрита и монаха они уже въезжали в Россию для получения «милостыни»: «И из них два человека: Степанко Олекандров, Миколайко Скулариков по извету гречан же, что Степанко на перед того приезжал к Москве из Греческой земли в чернеченском платье архимаритом, а Микулайко так же был на Москве в чернеческом платье, и государево жалованье вылгали воровством» (Там же. Л. 514); «и Степанко Олекандров и Миколайко Скулариков по извету на Москве гречан же, что приезжали они наперед того из Греческой земли в чернеческом платье Степанко архимаритом, а Миколайко простым чернецом, и государево жалованье имали воровством» (Там же. Л. 522). К сожалению, неясно, когда Степан Александров и Николай Скулариков притворно приезжали под видом духовных лиц и получали пожертвования для своих несуществующих обителей. Извест осевших в России греков был подан в соответствии с существующими нормами судопроизводства в Посольский приказ, где и было, очевидно, проведено расследование.

Выслушав все доносы и рассмотрев последовавшие за ними результаты очных ставок, не получив камень, власти разочаровались и постановили отправить Дмитрия Палеолога и его спутников в ссылку в Казань. Были этапированы даже незадачливые купцы, одолжившие Дмитрию Палеологу деньги: «И 139 июня в 19 день государь царь Михаил Федорович и отец его духовных святейших Филарет Никитич патриарх Московский и всеа Руси указали Дмитрия Палеолога, что на Москве прямо ли он Палеологово родства знатцов никово не бывало, и отца иво духовново греческово чорново попа Игнатья и старца Мокарья, и людей иво гречан, что с ним приехали, и которые на него в долгу били челом: Юрья Стромата и Ивана Дмитреев, и Юрья Александрова, Юшку Юрьева, Осташку Дмитреива, Ондрюшку Миколаива, Пронку Остафьиева послати в Казань. И в Казани поставить на дворех, где пригож. И для бережения приставить к ним сына боярсково добра, да с ним быти по 5 человек стрельцов, чтоб они и с Казани безвесно не розились и дурна над собою какова не учинили. И память в Казанской Дворец о Дмитреем Палеологе послана» (Там же. Л. 528).

Дальнейшую судьбу Дмитрия Палеолога, к сожалению, восстановить не удается. Но известно, что в Казани еще 30 лет проживал член его свиты – Андрей Николаев (Ондреи Миколаев). Он напомнил властям: «Во... 138 году прибрел от своеи стороны, от Греков, к... Москве... и мне... на Москве в Посольском приказе проспросу в том не было и выходу... не дано. А как я прибрел... к Москве и пристал на дороге в Литовской стороне к греченину к Дмитрею Иванову сыну Палилогу. И иво Дмитрея тово ж году по... государеву указу сослали в Казань за опалу. А меня... взяли с ним же Дмитреем напрасно» (РГАДА. Ф. 210. Оп. 12. Стб. 576. Л. 301, 302, 303, 304, 305). Пребывание вдалеке от родины, на южных границах России, оказалось крайне тягостно для грека: «И я терпел многое время всякие нужи и скитался меж двор» (Там же). Спустя годы казанской ссылки Андрей Николаев решился раскрыть «тайну» своего происхождения. Он сообщил казанскому воеводе, что целью его поездки являлось исполнение последней воли отца: «Прибрел я... к великому государю сказать великому государю слово отца иво, что отец мои мне сказал и благословил, отходя сего света, идти мне к великому государю к Москве» (Там же). Только сейчас Андрей Николаев позволил себя сделать достоянием гласности «слово отца иво», произнесенное на смертном одре.

По словам Андрея Николаева, умирающий отец позволил себе рассказать сыну о великом предке: «отец велел сказать тебе великому государю, что мы царьского колена, царя Александра Македонского» (Там же). Таким образом, «наследника» Палеологов в 1630 г. сопровождал в Россию «наследник» Александра Македонского. «Царственных потомков» объединили Россия и казанская ссылка.

Что касается подложных монахов, просителей «милостыни», то в их отношении было выделено отдельное судопроизводство. После расследования было вынесено решение об их ссылке в Сибирь: «И по государеву указу Степанко Александров и Николайко Скулариков ис Посольсково приказу посланы в Сибирь в Томской город, а велено их написать в служивые люди, потому что извет на них был в Посольском приказе» (РГАДА. Ф 210. Оп. 13. Стб. 37. Л. 514); «И ис Посольского приказу посланы в Сибирь в Томской город. Отпуск об них в Посольском приказе» (Там же. Л. 522). Уже в Сибири власти подтверждали, что Дмитрий Палеолог, Степан Александров и Николай Петров (Скулариков) были хорошо знакомы между собой. Их связывало много лет странствований по разным странам: «что они ходили с ним (Дмитрием Палеологом – Т. О.) по многим государствам» (РГАДА. Ф. 214. Стб. 89. Л. 682). Кроме того, в Сибирь отправился толмач Посольского приказа Дмитрий Перванов, возможно, имевший неосторожность помочь соотечественникам [Опарина 2018]. Известно лишь, что в 1633 г. константинопольский патриарх Кирилл Лукарис, назвавший спутников Дмитрия Палеолога «безумными гречанами», полностью согласился с царским повелением. Он подтвердил правильность вынесенного русскими властями решения и счел действия правительства совершенно справедливыми: «и за вину они сосланы, и то сделано праведно и свято» [Каптерев 1914].

Но на этом разбирательства о Дмитрии Палеологе не закончились. Дело об алмазе имело продолжение. Искомый камень был обнаружен через два года. Как выяснилось, Дмитрий Палеолог не оставил его в Османской империи, как ответил властям, а действительно привез с собой в Россию.

Камень, который был так важен властям, нашелся в Томске. Его выявил воевода кн. И.Ф. Татева (в Томске с 1631 по 1633 г.). В 1633 г. обладателями камня оказались греки Степан Александров и Николай Петров (Скулариков). В царской грамоте напоминалось, они «по царскому указу посланы в Сибирь в Томской»

(РГАДА. Ф. 214. Стб. 89. Л. 682). К сожалению, до настоящего времени дошел лишь фрагмент переписки Москвы с Казанью и Томском (подчинявшихся Казанскому приказу). В распоряжении исследователей только один документ. В делопроизводстве Сибирского приказа (куда вошли документы Казанского приказа) сохранился черновой отпуск третьей царской грамоты из приказа Казанского дворца (на тот момент управлявшему и Сибирию) к казанским воеводам И.П. Шереметьеву и М.А. Вельяминову (датируемый после 18 июля 1636 г.) (Там же. Л. 682–683). Он был опубликован Н.Н. Оглоблиным [Оглоблин 1889]. Документ являлся частью некогда проведенного расследования. Но даже этот фрагмент позволяет реконструировать деятельность Дмитрия Палеолога и его сподвижников в Москве. Во время переписки восстанавливались подробности, которые дают основания говорить об алхимических практиках Дмитрия Палеолога, Степана Александрова и Николая Петрова (Скуларикова).

Находившийся в распоряжении Степана Александрова и Николая Петрова (Скуларикова) драгоценный камень они продолжали именовать алмазом: «А называют де оне тот камень алмаз» (Там же. Л. 682). За время пребывания греков в Томске об алмазе стало известно администрации города. Воевода И.Ф. Татев изъял камень и отправил его в Москву в Приказ Казанского Дворца: «прислал за Томскою печатью камень, а взял де тот камень у гречан у Степанка Александрова да у Миколайка Петрова» (Там же). Обнаружение камня повлекло активную переписку между столицей и подчиняющимися Казанскому приказу Казанью и Томском. Судя по ней и повышенному вниманию властей, камень имел внушительные формы. Конечно, определить минерал сейчас невозможно. Следует отметить, что белый цвет имеют и другие кристаллы – кварц и топаз. Именно они гораздо чаще, чем алмазы, достигают значительных размеров.

Кроме того, становится ясным предназначение камня. Дмитрий Палеолог взял алмаз в Россию не для того, чтобы продать его «для царского обиходу», как он обещал греческим купцам. Камень имел совсем иное предназначение. Привезенный в Россию из дальних странствий минерал греки использовали при изготовлении «философского камня». Драгоценность выполняла роль магического кристалла, необходимого для совершения опытов.

При пересечении границы Дмитрий Палеолог говорил о «тайном деле», а в столице изложил свои предложения. Он подготовил текст «речи», который направил царю Михаилу Федоровичу. Проект, по его мнению, в случае реализации был способен изменить geopolитическое положение России, в корне перекроить карты на мировой арене: «А поехал он Дмитреи к государю с прямою правдою. А что за ним дело и тому он подал речи, и толко де государь пожалует, велит речам иво поверить, и все де враги и недруги иво государевы попраны будут, и коруна иво государева во веки прославитца. А он Дмитреи, государю въчнои слуга»; «А как де государь по иво речам, каковы он подал, иво пожалует...» (Там же). К сожалению, текст его проектов неизвестен. Но наиболее вероятно, что грек предлагал с помощью алхимических практик существенно пополнить царскую казну. В преддверии Смоленской войны он рассчитывал найти поддержку царя в получении золота с помощью «философского камня». Обещанные сказочные богатства должны были обеспечить победу в готовящейся военной кампании. В любом случае послание Дмитрия Палеолога не встретило понимания у верховной власти и текст его «речей» не сохранился.

Но греки, очевидно, стремились доказать возможность приготовления «философского камня» и продемонстрировать свои успехи властям. В Москве между 1630 и 1631 гг. они попытались осуществить свой план. Приезжавшие в Москву под видом греческих монахов образованные Степан Александров и Николай Петров (Скулариков) и Дмитрий Палеолог, очевидно, использовали «философский камень» для достижения грандиозного, но остающегося для нас тайной проекта, «тайного дела», которое заключалось в получении золота. Скорее всего, магическими практиками они занимались и ранее. Рецептура, судя по последующим обвинениям, была знакома Дмитрию Палеологу. Степан Александров и Николай Петров (Скулариков) попросили Дмитрия Палеолога опустить кристалл в смесь. Князь «по их велению» бросил алмаз в раствор. Он выполнил желание земляков, но произошло непредвиденное. Камень потерял свои качества: «А испортил де тот камень нарочно филосовскою науковою по их велению греческой князь Дмитреи Палеолог» (Там же). Что именно произошло с минералом, мы тоже не знаем. Чиновники зафиксировали полученный результат одной фразой: «философскою наукой испортил» (Там же. Л. 682–683),

т. е. в результате приготовления «философского камня». Можно предположить, что камень помутнел, потерял цвет и блеск (оплавился? разрушился? потемнел?). Именно поэтому он не был предъявлен для продажи властям.

Раздосадованные Степан Александров и Николай Петров (Скулариков), видимо, потребовали компенсации. В результате алмаз достался лже-монахам, которые и увезли сокровище с собой в Томск. Практиковали ли они алхимические опыты в Сибири, сказать сложно. Но о камне стало известно воеводе.

Руководство приказа Казанского дворца отнеслось к известию о находке камня с повышенным вниманием. Удивительно, но властей совершенно не интересовали занятия алхимией. Указы о запрете колдовства, магии, постоянно ведущиеся колдовские процессы не распространялись на изготовление «философского камня». Алхимия к видам преступной и, соответственно, наказуемой деятельности не относилась. Важно властям было совершенно другое: потерянная драгоценность, которая могла перейти в государеву казну. Осмотрев полученный от И.Ф. Татева в 1633 г. камень, судья приказа Казанского Дворца направил 17 февраля 1636 г. грамоту в Казань (не сохранилась). Не получив ответа (не ясно, почему следствие затягивалось), власти 18 июля 1636 г. повторили запрос.

Томский воевода пересказал слова Степана Александрова и Николая Петрова (Скуларикова) о способности Дмитрия Палеолога вернуть камню утраченные свойства и прежние качества: «tot de он камень tot князь Дмитреи и опять может зделать по-прежнему в старом лице, каков тот камен прежде сего был» (Там же. Л. 682). Видимо, речь шла о возможности возвратить минералу первоначальный цвет и прозрачность. Очевидно, Дмитрий Палеолог обещал это сделать еще в Москве. Но не успел: ссылка в Казань и Томск разъединила алхимиков.

Власти подготовили в Казань для Дмитрия Палеолога специальный список вопросов. Интересовались в столице в первую очередь стоимостью камня: «И каков тот у них камень видел сколь велик, и что в нем весу, и что тому каменью цена, и где ево у них кто тот камень в котором государстве торговал, и будет торговал, и что за него давали» [Там же. Л. 683]. Вторым вопросом властей была возможность восстановить алмаз: «И тот он (Дмитрий Палеолог. – T. O.) камень у них своею философскою науково испор-

тил, и будет он тот камень испортил, и опять ево он тою же своею филосовскою науковою по-прежнему своему зделать может в старом лице поставить, как тот камень преж сего был» (Там же). Как отмечалось, ни «допросные речи» Дмитрия Палеолога, которых так ждали в Москве, ни подготовленный воеводами официальный ответ не дошли до настоящего времени. Безусловно лишь, что участники опытов и владельцы оплавленного камня Степан Александров и Николай Петров (Скулариков) остались в Томске в статусе детей боярских. Николай Петров (Скулариков) скончался в Томске в 1642 / 1643 г. (Там же). Степан Александров стал известным в Томске дипломатом, активно участвуя в расширении на восток границ русской державы. А куда пропал присланный в Москву из Томска «испорченный философской наукой» камень, видимо, навсегда останется загадкой.

Литература

- Алхимии сны золотые. М., 1995.
- Гофман К. Можно ли сделать золото? Л., 1987.
- Казаков В.К. Очерки развития естественнонаучных и технических представлений на Руси X–XVII вв. М., 1976. С. 215–216.
- Каптерев Н.Ф. Характер отношения России к Православному Востоку в XVI и XVII столетиях. Сергиев Посад, 1914. Прил. IV.
- Карпенок В. Сделано из алхимического золота // Химия и жизнь. 1986. № 8. С. 76–84.
- Оглоблин Н.Н. Из архива мелочей XVII в. // Ист. вест., 1889. № 7. С. 210–211.
- Опарина Т.А. Алхимик, янычар и «родич византийских царей»: Палеологии в России конца XVI – первой половине XVII в. // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana (Петербургские славянские и балканские исследования). 2016. № 1. С. 131–158.
- Опарина Т.А. Иноzemцы в России XVI–XVII веков. Очерки исторической биографии и генеалогии. Кн. 1. М., 2007.
- Опарина Т.А. Малоизвестное имя грека в штате Посольского приказа XVII в.: Дмитрий Перванов // Науч.-теорет. журн. каф. византийской и новогреческой филологии филол. Фак. МГУ им. Ломоносова. 2018. № 1–2 (3). С. 114–123.
- Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979.
- Рабинович В.Л. Образ мира в зеркале алхимии. М., 1981.
- Рихтер В. История медицины в России. М., 1820. Прил. № 5.

- Cady Ж.* Алхимики и золото: Жизнеописания, гипотезы, факты истории. Киев, 1995.
- Фигуровский Н.А.* Химия в допетровской Руси // Очерки по истории химии. М., 1963. С. 386–387.
- Яковлев С.Е.* Алхимический рецепт в России // Памятники культуры. Новые открытия. 1999. М., 2000, С. 12–18.
- Cotovici L.* L'émigration sud-danubienne vers la Valachie et la Moldavie et da géographie (XVe – XVIIe siècles): la potentialité heuristique d'un sujet peu connu // Cahiers balkaniques. INALCO. 42 (2014).
- The Byzantine Legacy and Ottoman Forms // Dumbarton Oaks Papers. 23/24. P. 251–308.

Сведения об авторе

Опарина Татьяна Анатольевна, кандидат исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова, заведующая кафедрой народной художественной культуры (Россия, Москва, ул. Мясницкая, 21); t-a-opart@yandex.ru

Information about the author

Oparina Tatiana A., Ph.D. in History. Russian Academy of Fine Arts (21, Measnitskaya str., Moscow, Russia), professor, Chair of the department of Russian Folk Arts; Institute of Russian History of Russian Academy of Science, senior research fellow); t-a-opart@yandex.ru

«Дирижабли» эпохи

Аннотация. В статье анализируется прижизненное издание Владимира Маяковского 1926 г., посвященное смерти Сергея Есенина. Книга смогла объединить не только двух крупных поэтов, конфликтующих большую часть жизни, но и известного советского художника и иллюстратора – Александра Родченко. Владельческие пометы 30-х годов позволили проанализировать исторические события, которые зафиксировал владелец, и подтолкнули к изучению этого издания как исторического источника.

Ключевые слова: Маяковский, Родченко, Есенин, дирижабль, футуризм, имажинизм, конструктивизм

Sergey Poliakov
“Airships” of the epoch

Abstract. The article analyzes the lifetime edition of Vladimir Mayakovsky dedicated to the death of Sergei Yesenin and published in 1926. The book united not only two famous poets, conflicting most of their conscious life, but also well-known Soviet artist and illustrator – Alexander Rodchenko. Owner's notes of the 1930s allowed us to analyze historical events that the owner recorded and prompted the study of this publication as a historical source.

Keywords: Mayakovsky, Rodchenko, Yesenin, airship, futurism, imajinism, constructivism

Удивительно, как небольшая книга из частной коллекции может объединить великих людей и рассказать гораздо больше, чем задумывал автор. Прижизненное издание В.В. Маяковского, посвященное смерти С.А. Есенина и вышедшее не самым большим тиражом в 1926 г. [Маяковский 1926: 14], смогло объединить еще и известного художника, плакатиста и фотографа Александра Родченко и неизвестного свидетеля эпохи, который также оставил свой след. Пятнадцать страниц текста, иллюстраций-фото-коллажей и владельческих помет позволяют исследовать этот экземпляр как исторический источник.

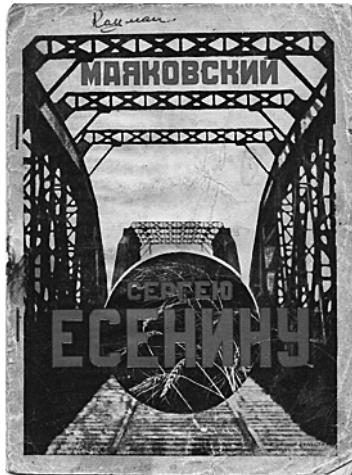


Рис. 1. Обложка издания «Маяковский Сергею Есенину»

Сам Маяковский в 1926 г. издает книгу «Как делать стихи» [Маяковский 1955–1961: 86], во второй главе которой проводит самоанализ стихотворения «Сергею Есенину» и рассказывает о задумке создания. Его анализ необходим для понимания задержки в издании рассматриваемого артефакта.

Отношения Маяковского и Есенина были довольно противоречивыми, недоверие к деревенскому парню в рубахе и лаптях возникло еще при их первой встрече [Маяковский 1955–1961: 90]. Несмотря на то что литературный талант Есенина был при-

знат, стихотворения поэта были чужды футуристам или, как говорил сам Маяковский, «враждебны». Использование метафор в создании образа, свойственное имажинистам, было недопустимо для футуристов, из-за чего неоднократно возникали скандалы между писателями.

Образ жизни Сергея Есенина был также порицаем многими из его окружения, пристрастие к алкоголю сделало дурную славу, о чем очень часто вспоминали те, кто пытался увековечить его память после трагической смерти. Последнее стихотворение поэта, написанное накануне самоубийства и подписанное кровью, стало подобием эпитафии в утренних газетах, которые сообщали о проишествии. Последние две строчки стали социальным заказом для всех поэтов Советского Союза:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

Психологически сложное окончание стихотворения, как и жизнь Есенина, шли вразрез с политикой государства, устремленной в светлое будущее.

Ответом на эти строки могли стать лишь строки других поэтов, только такая форма являлась приемлемой для Владимира Маяковского [Маяковский 1955–1961: 98]. Появляющиеся работы поэтов не нравились Маяковскому, он считал их «вредной чушью». Он отвергал подобранные в них слова, рифмы, метафоры. В связи с этим он говорит о необходимости выдержки произведения хотя бы в несколько дней, а лучше месяцев. Близорукость авторов не позволила им адекватно взглянуть как на жизнь самого Сергея Есенина, так и на ее трагическую концовку. Этим и объясняется почти трехмесячная работа Маяковского, который тщательно подбирал и пересматривал каждое слово. Смена места также была важна для оценки событий на расстоянии. Свою работу, которую он проделывал в Киеве, в нескольких сотнях километров от злополучной гостиницы «Англетеर», он задумывал как парализатор строк Есенина, так как они противоречат идеи славить «радость жизни, веселье труднейшего марша в коммунизм» [Маяковский 1955–1961: 99]. Двести десять строк переписывали тайком и читали еще до официальной печати, публикацию стихотворения «Сергею Есенину» требовала сама общественность, а в день выхода незамедлительно появилась рецензия. Само произведение стало масштабной поэтической основой для отдельной книги, о которой Маяковский договорился

с издательством «Заккнига» и заключил контракт на ее издание 25 марта 1926 г.

Иллюстрированием небольшой книги занялся друг Владимира Маяковского – Александр Родченко. Еще в 1923 г. он применил фотомонтаж для иллюстрирования книги «Про это». Богатый фотоматериал позволил создать несколько работ для создания четырех коллажей, которые имели непосредственное отношение к творчеству Есенина. Ученик Владимира Фаворского, Александр Родченко был непосредственно знаком с Есениным и его произведениями. Был поэт и в московском кафе «Питтореск» [Есенин 2017: 286], оформлением которого занимался в том числе и А. Родченко. Там же Сергей Есенин декламировал свои стихи, хотя это и не было местом собрания имажинистов. Известный иллюстратор-конструктивист делал макеты для изданий поэта, которые получили большую известность.

Родченко относился к разработке каждого фотомонтажа очень серьезно, конструирование печатной плоскости должно было быть направлено на усиление смысловой напряженности заголовка или текста. Отказ от прямой перспективы в авангардной фотографии позволил сместить визуальный акцент на знакомых вещах и местах и посмотреть на них под другим углом. В своих коллажах Родченко постарался изобразить символические отсылки как с самому Есенину, так и к стихотворению Маяковского.

В макете обложки присутствуют две фотографии, изображающие железнодорожный мост и поле со злаками, которое перекрывает центр моста. Отсылка к традиционной русской деревне и техническим достижениям есть и у самого Есенина в стихотворении «Я последний поэт деревни»:

Я последний поэт деревни,
Скромен в песнях дощатый *мост*.
За прощальной стою обедней
Кадящих листвой берез.

<...>

На тропу голубого поля
Скоро выйдет *железный гость*.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть.

<...>

Не живые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить!
Только будут колосъя-коны
О хозяине старом тужить.
<...>

Кроваво-красный заголовок «Сергею Есенину» является визуальной доминантой за счет увеличенной фамилии, что обусловлено теоретическим конструктивистским подходом Родченко. Сам автор – Маяковский – написан вверху без имени и визуально способствует прочтению «Маяковский Есенину».

На первой иллюстрации присутствуют также две фотографии руки, держащей перьевую ручку и перекрывающей сверху пишущую машинку Underwood. Вся композиция обрамлена по диагонали четвертью рамки.



Ruc. 2. Иллюстрация А. Родченко к изданию В. Маяковского

В селе Константиново Рязанской области, где провел детство Сергей Есенин, расположен музей-заповедник, посвященный поэту. Там можно увидеть стоящую на столе пишущую машинку. В те времена она стоила приличных денег и о сложности ее при-

обретения писали и Булгаков, и Маяковский, который приобрел портативную машинку в Америке, но так и не пользовался ею сам. У Есенина она появилась не сразу. Несмотря на технический прогресс, который позволял уйти от написания чернилами, многие писатели ими не пользовались, а просили своих друзей и помощников набирать тексты. Перо и чернила оставались верными помощниками поэтов. Это взаимоотношение классического и современного процесса написания работ и изобразил Родченко.

Следующая иллюстрация более сложная и изображает несколько групп людей, отдельных личностей и пейзажный вид поля с деревьями. Здесь мы узнаем изображение Леонида Витальевича Собинова – русского оперного певца, про которого пишет Маяковский:

Ваше имя
в платочки рассоплено,
ваше слово
слонявит Собинов
и выводит
под березкой дохлой –
«Ни слова, о дру-уг мой,
ни вздо-о-о-о-ха».

Наложение его фотопортрета на изображение берез является прямой отсылкой к стихотворению. Маяковский относился негативно к Собинову, считая, что он опошилил есенинскую работу. Чуть ниже портрета представлен Собинов в сценическом костюме, исполняющий роль в опере Рихарда Вагнера «Лоэнгрин», из его рта в виде лозунга исходят слова Есенина «...умереть не ново». Выступление Собинова после смерти поэта в Художественном театре с романом по мотивам немецкого стихотворения «Молчание» [Плещеев 1861: 110] на музыку Петра Чайковского вызвало негодование у Маяковского, за что тот и дал ему отчество Лоэнгринович – по одной из самых известных ролей Собинова [Лавута 1940: 209].

В левой нижней части коллажа мы видим двух людей, несущих черный гроб – отсылка к похоронам Есенина, гроб, представленный в виде черного многогранника – лишь символ, но четко узнаваемый. Более сложным представляется правый нижний угол с фигурами четырех людей. В центре на одном колене, видимо, умирающий Есенин, поддерживает его Анатолий Мариенгоф, он



Рис. 3. Иллюстрация А. Родченко к изданию В. Маяковского

узнается по своему пробору и по более ранним совместным фотографиям с Есениным. В девушке узнается возлюбленная и вторая жена Есенина – Зинаида Райх. Остается неизвестным мужчина, стоящий позади них, для его идентификации потребуется дополнительное изучение материалов и архивов Родченко. В одном фотоколаже удалось передать всю драму и отношение Маяковского к смерти Есенина.

Последней иллюстрацией является задняя обложка, на которой изображен угол кирпичного здания и в центре фотография деревянного деревенского дома. Сочетание города и деревни, контрастное, как и сам Есенин – «последний поэт деревни».

Несколько известных людей повлияли на создание этой книги, но есть еще один неизвестный автор, который в 1930 г. внес свой вклад, не менее занимательный. Речь идет о двенадцатой странице, на которой ничего типографией не изображено и где один из владельцев оставил чернильную зарисовку дирижабля с датой 13 – IX/X – 30 и фразой «Сколько их! 8! Одна сейчас прийдет. Она уже пришла». Книга стала не только прижизненным

произведением самого Маяковского, но и владельца, который спешно записал данную фразу в своем экземпляре. Обратимся к событиям, которые могли произойти в указанный период.

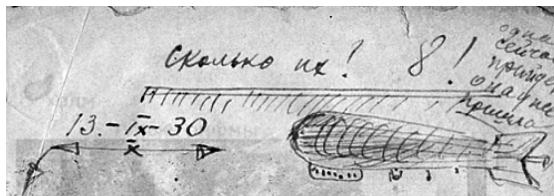


Рис. 4. Владельческие пометы

В сентябре 1930 г. над Москвой совершил полет самый большой на тот момент дирижабль LZ 127 «Граф Цеппелин», который произвел фотосъемку центра Москвы и успешно совершил посадку на Ходынском поле 10 сентября 1930 г. [Вострышев: 2011]. Более 200 красноармейцев помогали в посадке немецкого дирижабля, за которым наблюдали несколько тысяч приглашенных гостей. В тот же день дирижабль улетел обратно. Большое количество фотографий, сохранившихся в архиве, позволяет посмотреть на утраченную архитектуру центра Москвы, в частности район Зарядья, Храм Христа Спасителя до взрыва, почти снесенный Чудов монастырь. О прилете дирижабля в Москву писали не только советские газеты, но и зарубежные [Иллюстрированная Россия 1930]. В том же году вышла советская марка, на которой был изображен «Граф Цеппелин».

13 октября 1930 г. в газете «Известия» была опубликована новость, связанная с дирижаблями [Известия 1930: 6]. Заголовок звучал так: «Работники искусств должны стать ударными пропагандистами советского дирижаблестроения». В статье солист Большого театра Василий Дровянников призывает своих коллег из других театров организовать сбор средств на строительство «воздушных гигантов». В рамках призыва он предлагает целевой концерт, сбор от которого поступит в фонд строительства дирижаблей.

Остается неясным, какое именно событие произвело такое впечатление на владельца, что он решил зафиксировать его, также

непонятна и фраза, но точным остается одно: дирижабли над Москвой были, и они производили неизгладимый эффект. 1930 год станет значимым для советского воздухоплавания – в сентябре выйдет постановление Политбюро, после которого начнется активное строительство отечественных дирижаблей [Белокрыс 2017]. В том же году оборвется жизнь Владимира Маяковского, со стихотворения которого начинался данный анализ. Маяковский, Есенин и Родченко являлись людьми-дирижаблями своего поколения, их знали и замечали, их творчество мы изучаем по сей день.

Литература

- Белокрыс А.М. Девятьсот часов неба. Неизвестная история дирижабля «СССР-В6». М.: Paulsen, 2017.
- Вострышев М.И. Москва сталинская. Большая иллюстрированная летопись. М.: Эксмо, 2011.
- Есенин С.А. До свиданья, друг мой, до свиданья... // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002.
- Есенин С.А. С белых яблонь дым. Лучшие стихи и биография // Мировые шедевры. М.: АСТ, 2017.
- Иллюстрированная Россия // La Russie Illustrée. 1930. № 40 (281).
- Лавута П. Воспоминания // Знамя. 1940. № 4–5. С. 209–210.
- Маяковский В.В. Сергею Есенину. Тифлис: Заккнига, 1926.
- Маяковский В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Худож. лит., 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления (Ноябрь 1917–1930). 1959. С. 81–117.
- Плещеев А. Молчание // Время. 1861. Т. I. № 2. С. 140.
- Работники искусств должны стать ударными пропагандистами советского дирижаблестроения // Известия. 1930. № 283 (4130).

Сведения об авторе

Поляков Сергей Александрович, магистрант кафедры музеологии РГГУ (125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); travel.poliakov@gmail.com

Information about the author

Poliakov Sergey A., graduate student, Museology Department, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); travel.poliakov@gmail.com

Реставрация и атрибуция иконы Казанской Пресвятой Богородицы из собрания Государственного ордена Почета музея им. А.М. Горького

Аннотация. Процесс атрибуции произведений поздней русской иконописи представляет собой сложный процесс, каждая из составляющих которого вносит свой вклад в достоверность последующих выводов. Данная статья раскрывает каждую из ступеней этого интересного исследования, начиная с предреставрационного исследования и заканчивая анализом стилистических особенностей произведения.

Ключевые слова: реставрация, предреставрационное исследование, атрибуция, поздняя русская иконопись

Nadezhda Romanova
Restoration and attribution of the Kazan icon
of Our Lady from the collection
of Godufarstvennyi ordena Pocheta Musej A.M. Gorcogo

Abstract. Attribution of late Russian icons is a complex process and the information we get on each of its steps contributes to the reliability of subsequent conclusions. This article reveals every step of one interesting study, starting with a pre-restoration examination and ending with an analysis of the decorative features of the work.

Keywords: restoration, a pre-restoration examination, late Russian icons

Ни для кого не секрет, что процесс реставрации и атрибуции зачастую походит на настоящую детективную историю с целым рядом неизвестных. Особенно это относится к атрибуции произведений поздней русской иконописи, так как исследование может идти сразу по нескольким направлениям, начиная от места нахождения памятника и заканчивая признаками школы. Но ни один из этих признаков не даст нам точной информации, так как в 1905 г. с вступлением в силу «Указа об укреплении начал веротерпимости», подписанного Николаем II, иконы и иконописцы начали свое путешествие по России, перевозя и стилистические особенности, и сами иконы, писанные совсем в других местах.

Данная статья посвящена реставрации и последующей атрибуции иконы Казанской Пресвятой Богородицы из собрания Государственного ордена Почета музея им. А.М. Горького, которая является интересным образцом подобной «миграции стиля» поздней русской иконописи.

Реставрация иконы проходила в отделе темперной живописи ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря по общепринятой музейной методологии, работа по которой ведется и в ВХНРЦ, и в ГосНИИРе, и в большинстве музейных реставрационных мастерских.

Основным правилом данной методологии является обратимость используемых реставрационных материалов. Важное место уделялось укреплению памятника. Из повреждений у иконы были как вздутия, так и отставание в виде жесткого кракелюра с приподнятыми краями. Красочная поверхность была покрыта потемневшим слоем олифы, который практически закрывал собой живопись.

Очевидным фактом является то, что любые разрушения обусловлены естественным старением материалов, с помощью которых произведение создавалось. Причиной разрушения может стать технический просчет автора, воздействие окружающей среды или неблагоприятные условия хранения (нарушение температурно-влажностного режима). Часто встречаются механические повреждения, вызывающие, кстати, самые крупные утраты. Случаются они при транспортировке, реже – в результате чрезвычайных ситуаций (пожаров, наводнений, войн). Произведения темперной живописи часто страдают от заражения плесневыми грибами или от насекомых – так называемые биологические или энтомологические разрушения. Неумелое поновление или реставрация с не-

соблюдением технологических норм тоже часто являются причиной утраты или гибели памятника.

Перед началом реставрационных работ консерватор-реставратор обязательно проводит диагностическое исследование, без которого не имеет права составлять план реставрационных работ на вверенном ему художественном произведении.

В нашем случае помимо биологического анализа грунта (который часто играет немаловажную роль в определении периода создания произведения, ведь некоторые пигменты начали использоваться не так давно), икона была полностью рентгенографирована. В итоге этого исследования стало очевидным, что основа состоит из двух досок, укрепленных двумя встречными резными шпонками, оборот прокрашен. Грунт средней рентгеновской плотности. С лицевой стороны на стыке досок на грунт была положена паволока, представлявшая собой довольно крупную сетку. Подобная практика была введена в конце XIX в., и это один из штрихов, который помог нам в определении времени и места создания произведения.

Красочный слой на рентгенограмме был выявлен полностью. Нижележащего красочного слоя композиции на рентгенограмме не обнаружено. По всей рентгенографированной поверхности виден крупносетчатый кракелюр, незначительные осыпи красочного слоя, крупная трещина в правой нижней части доски (от нижнего поля к центру композиции).

Исследование изображения методом инфракрасной рефлекто графии (ИК) дает возможность увидеть предварительный рисунок или правки, авторские и поновительские, написанные углеродными пигментами.

В инфракрасной области видны только детали, написанные чистым углеродом или написанные с частичным использованием углеродных пигментов (различные оттенки серого), остальные органические и неорганические красящие вещества в этом диапазоне прозрачны.

В нашем случае при исследовании в ИК-диапазоне излучения читаются все фигуры, изображенные на иконе. Рисунок практически полностью совпадает с видимым изображением. Хорошо просматривается изображение лиц, складки и орнамент на одеждах. Рисунок по контуру фигур, возможно, обведен. И интересный факт: на левом поле иконы выявились буквы, не видимые при обычном освещении.

Исследование видимой люминесценции, возбужденной УФ-лучами, позволяет увидеть записи, рассмотреть наличие старого (люминесцирующего) и нового (не люминесцирующего) лака или старых и новых красочных слоев.

В нашем случае записи выявлены не были. После раскрытия иконы пришло время для иконографического и стилистического анализа, без которого дальнейшая атрибуция не представляется возможной.

На иконе мы видим Богородицу и Младенца, стоящего перед Ней слева. Богородица изображена в легком развороте в три четверти, как бы прикрывая свое божественное чадо, корпус Младенца же изображен фронтально. Богородица чуть склоняет голову в знак особой близости и материнской нежности, что, в свою очередь, является одним из приемов, создающих круговую композицию, увлекающую взгляд зрителя и ведущую его к Богомладенцу. Своеобразным композиционным центром здесь выступает согнутая в локте рука Спасителя, где складки зеленого хитона закручиваются и клубятся, украшенные золотыми звездочками орнамента, знаменуя торжество жизни, круг ее вечного обновления. Однако взгляд задумчивого лица Богородицы устремлен в пространство. Византийские описания икон Богоматери позволяют понять смысл этого странного взгляда: Она провидит будущее — крестные муки и искупительную жертву рожденного Ею Божественного ребенка. Взгляд Христа также устремлен в сторону от Богоматери, от молящегося и от земли — взгляды святых устремлены ввысь.

Глаза Богородицы и Богомладенца смотрят в пространство перед иконой, но не принадлежащее молящемуся, а выше него, тем самым оставляя его лишь созерцать молчаливое и таинственное обращение двух главных действующих лиц истории спасения к Господу. С этим невидимым молением связан и жест Спасителя — именословное благословение человечеству. Образ очень насыщен и надрывен по своей сути. Мать, предвидящая страдания своего Божественного ребенка, рожденного, чтобы дать людям надежду и вечную жизнь, отдает Его тем, кто впоследствии жестоко с Ним расправится. Отдает в благородном, высоком спокойствии и молится о грешных людях, среди которых Его палачи.

Очень разителен контраст между подоплекой изображенного и образом. Перед нами гармоничный, просветленный, спокойный, благодатный, благодарный, прощающий и теплый, ангельски-женский образ матери, стоящей за спиной трогательного младенца.

Момент интимный и естественный, если бы не многослойность смыслов, заложенных в данной иконографии. Причем толкование их в разных сочетаниях дает некоторое количество комбинаций, каждая из которых поразительно сильна.

Нужно отметить, что приведенная выше трактовка сюжета, казалось бы, никак не соотносится с изображением, поскольку художественный строй этого произведения настолько лиричен, свободен и прост, что гнездящееся внутри молящегося осознание трагедии мгновенно исчезает при взгляде на икону. Появляются легкость и надежда. Механизм, удивительно точно подмеченный и подхваченный восточной ветвью христианства. На фоне боли и беспросветной горечи существования – чистое, светлое, спокойное свечение, путь к спасению. И это не единственный из скрытых контрастов.

Нужно заметить, что живописное, многослойное, очень сложное и даже завораживающее письмо фигуры Богородицы контрастирует с изображением Младенца. Мафорий Богородицы, написанный двойником (золотом, наложенным на серебро для придания холодного оттенка и игры цветом), испещрен полосами-складками, сверкающими на выпуклых участках, и сложным графичным узором, исчезающими в теплой коричневой тени. Мафорий объемен, украшенвойной каймой – золотая лента с двумя полосами геометрического орнамента предваряет богато декорированный край с цветными бусинами и мельчайшими цветочками. С алой и зеленой окантовкой, радужной, жизнеутверждающей. Подкладка мафория темно-вишневого, насыщенного и очень глубокого цвета, иконописец приоткрывает нам ее только в трех маленьких треугольных складках, напоминая среди всего этого радостного жизнеутверждения о грядущей спасительной жертве. На самом деле, цвет этот очень похож на цвет крови, но форма его резко ограничена праздничной каймой, что придает иконе дух радости, силы и надежды. Этому же настроению вторит цвет платы Божественной Марии, зеленый, он утверждает Ее началом жизни, символом весны, плодородной земли, вечного обновления.

Хитон под мафорием Богородицы темно-зеленого цвета с багатоукрашенной каймой, делающей его похожим на одеяние императрицы. Правое плечо и лоб Марии украшают приснодевственные звезды, третья, являющаяся знаком Его появления, скрыта фигурой Спасителя.

С одной стороны, тонкость штрихов и мастерское их сведение в тень делают фигуру Богородицы практически объемной, но преувеличенная декоративность, тонкость золотого орнамента, гипертрофированная геометричность Ее фигуры создают ощущение нереальности образа, возвышая его до образа царского, явившегося, чтобы стать украшением земным.

Фигура Младенца, в отличие от почти телесной фигуры Матери, словно парит перед левым плечом Богородицы. Богато украшенные одежды в клубах и стрелах складок тем не менее плоскостны, условны. Фигура, согласно иконографии, изображена вытянутой почти в рост, спина прямая. Правой рукой Младенец благословляет, левая опущена и закрыта золотым рукавом гиматия, символизируя, что перед нами не просто беспомощный младенец, но воплощенный Царь Небесный.

Христос одет в зеленый хитон, украшенный золотыми звездочками причудливого орнамента, на правой стороне которого нашита вертикальная золотая полоска, клав, бывшая символом царской власти византийских императоров. Поверх хитона на Младенца наброшен гиматий, сплошь пронизанный асистом. Многочисленные лучи его написаны ритмично, то складываясь в остроугольные треугольники, то острыми иглами разбегаясь от золотых участков, как лучи от солнца. Божественность и царственность ребенка воспевается не только полной достоинства позой, но и этим золотым, неземным, лишенным объема, но все же узнаваемым одеянием, которое носили знатные сановники Римской Империи.

Лики, несмотря на использование одних и тех же приемов, совершенно разные. Лик Богородицы миловиден, лиричен, очень гармоничен. Лик этот объемен и полнощек, хотя мастер пытается уйти от реалистичности графической разделкой светотени: подбровная тень ровной чертой соединяет слезник и переносицу, волнистая линия губ складывается в полуулыбку, ровный, четко очерченный линиями нос будто написан по линейке. Веки чуть припухшие, рисунок глаз подчеркнут тонкими линиями пробелов. Пробелами также тронут подбородок, впадина над губой, нос и лоб. Подрумянок наложен очень гармонично, плавь нанесена без видимых переходов, что лишний раз подтверждает профессионализм автора. Глаза проникновенны, канонически не выделенный цветом белок тонкой кистью лессируют, видимо, рефтью (составная краска из чернил, дичи и белил в разных пропорциях), немного усиливая белый к слезнику. Блик у зрачка типичен начиная с позднего палеологовского искус-

ства, он делает взгляд проницательным, задумчивым, одухотворенным. Как пишет Адольф Николаевич Овчинников, этот завершающий сакральный штрих белилами обязательно производился в три мазка, что само по себе является символичным [Овчинников 1999].

Как и одежды, лик Богородицы воспроизведен с невероятным мастерством в объеме, но графичность уводит его от натураподобия. Темные тона и графичная разделка сосредоточены у края формы или в углублениях рельефа, характеризуя удаленность этих частей, а также – в рисунке и в структурных ее элементах, заставляя взгляд «вычитывать» темный каллиграфический узор, создавая представление о расчлененности формы. Светлые тона, выступающие на первый план, не наращивают форму, они призваны придавать эмоциональность и динамику лицу, то улыбающемуся, то полному светлой грусти. Тонкие черты, изысканный контур носа, белые блики у глаз, графичные брови и маковка пухлого подбородка, сложно написанные глаза и одухотворенный взгляд – образ, который притягивает и воодушевляет.

Лик Младенца, как уже говорилось, написан в той же манере, но более условно, плоскостно. Высокий лоб Его не проработан движками, что делает полукруглые мощные брови неподвижными. Прямой короткий нос, широко посаженные огромные глаза, взгляд, устремленный ввысь – все это уводит нас к ранневизантийским изображениям императоров, в который раз повторяя догму этой иконы – перед нами Царь Небесный.

Нимбы святых пересекаются. Находясь за их спинами, нимб Младенца перекрывает нимб Богородицы. Покрытые сусальным золотом и окантованные тонкой алой линией, они находят отблески в золотых узорчатых надписях в ковчеге.

Икона написана по оливковому фону, красные, даже алые, тонкие линии канта по краю лузги и по краю иконы придают ей нарядность. Черная тонкая линия по краю лузги при раскрытии смыывается очень быстро, скорее всего это поздняя запись. Стилистически она перегружает икону. Поля записаны, как мы увидели в предварительных исследованиях, значит, икона поновлялась. И алую окантовку видно только в месте пробного раскрытия, что, безусловно, слегка умаляет восприятие ее как истинной драгоценности.

Имея достаточное количество материала для атрибуции, осталось провести анализ стилистических особенностей, который оказался самой волнительной частью данного исследования.

Личное письмо тяготеет к древним образцам – лицо Богородицы милый, полнощекий, глаза с припухшими веками, прямой, графично прорисованный носик, лицо Младенца очень похож на ранневизантийские изображения императоров. Такая консервация древних традиций личного письма говорит о том, что перед нами икона, написанная в одной из старообрядческих мастерских.

Повышенная декоративная отделка одежды, похожая на народную роспись, говорит о вероятности производства ее в одном из центров, в которых мастера занимались декоративной росписью.

Влияние строгановской школы замечаем в форме, здесь явно скопирована икона Казанской Пресвятой Богородицы XVII в. строгановского письма.

Иконография переведена вплоть до складки на шее Богородицы, затемнение Ее фигуры проходит точно, как в вышеупомянутой иконе. Соответственно иконописная школа мастера была под сильным влиянием строгановской иконописи.

Доски, на которых написана икона, обработаны тщательно, покрыты темной краской. Стык практически не виден. В результате рентгенологического исследования было обнаружено, что паволока использовалась очень тонкая и только по стыку досок, что свойственно иконам уже конца XIX в.

Поиск аналогов среди известных иконописных школ сначала не дал точных результатов и повел меня по ложному пути: личное письмо и высокохудожественная обработка всей иконы заставили думать, что перед нами икона невьянской школы. Смущало только отсутствие золота в пробелах и сплошного золочения фона. В то же время уровень мастерства иконописца и изысканность иконы не позволяли думать, что это мог быть образец, золото на котором решили сэкономить. Также странным могло быть путешествие, которое совершила икона: ведь не стоит забывать, что она была пожертвована музею в начале 2000-х годов одной из коммерческих фирм Нижнего Новгорода (которой на данный момент не существует и связаться с руководством которой для уточнения истории появления иконы мне не удалось). Если атрибутировать икону как невьянскую, то получается, что она пришла к нам с Урала. Таким образом, два обстоятельства ставили под сомнение уральское происхождение иконы – местонахождение и отсутствие сплошного золочения.

Случайно на сайте одного из аукционных домов мне встретилась старообрядческая икона «Ангел в середу, Ангел в пяток с Ангелом-

Хранителем», выполненная в той же манере, что и наша. Тип лиц, спокойный и умиротворенный, проработка фона иконы и техника мастера, казалось, практически совпадали с нашей иконой.

Атрибуция аукционного дома утверждала, что икона была произведена в Заволжье в середине XIX в. Заволжье – обширный регион, включающий в себя и нынешнюю Нижегородскую область, в который в XIX в. входили такие старообрядческие иконописные центры, как Палех, Мстера, Холуй. Кроме того, в заволжские леса бежали гонимые за веру старообрядцы, среди которых было много иконописцев, и наша икона вполне могла быть единичным произведением уральского мастера, оказавшегося здесь.

Отсутствие аналогов позволило бы атрибутировать икону методом исключения – личное письмо далеко по приемам от палехского и холуянского, декоративные особенности вряд ли хоть немного походили на приемы, которыми пользовались мастера этих школ. Соответственно более вероятной казалась версия, что наша икона является либо исключительным созданием заезжего мастера, либо заказным произведением иконописца из Мстера.

Но случайно среди собрания икон Русского Севера проекта «Се Вера» мне встретилась икона, являющаяся практически копией исследуемого образа. Оказалось, что в проект попадают не только иконы работы северных мастеров, но и другие иконы.

Икона Казанской Пресвятой Богородицы, являющаяся интеллектуальной собственностью проекта «Туземная икона», принадлежит к концу XIX – началу XX в. и написана в Мстере. Данная икона является практически идентичной нашему образу.

Таким образом, наше исследование привело к следующим выводам.

Исходя из того, что икона Казанской Пресвятой Богородицы из собрания Государственного ордена Почета музея им. А.М. Горького была пожертвована музею в Нижнем Новгороде, вероятность того, что она была произведена в местных центрах, выше, чем возможность ее дальнего перемещения. Согласно стилистическим и иконографическим особенностям, икона была написана мастером старообрядческой школы.

По имеющимся двум аналогам – одному из них косвенному, но не противоречащему нашему выводу, а косвенно подтверждающему его и второму – прямому, мы можем с высокой долей вероятности утверждать, что икона была написана в Мстере в конце XIX в.

Икона являлась высококлассным образцом мастерской иконописи, изысканным и, по всей видимости, дорогим. Иконой дорожили: вероятно, еще во время ее бытования была проведена довольно искусная реставрация с восполнением сколов по краям и перекрашиванием полей, такое мастерское поновление действительно редкость, ведь в начале XX в. с приходом новых технологий и новой моды на иконы восстанавливали старые образцы, да еще и профессионально, только единицы. На левом поле при исследовании в ИК-диапазоне излучения, как мы помним, выявились закрашенные буквы. Подобные отметки могли ставиться на особо почитаемых предметах культа.

В качестве заключения хочется отметить, что захватывающий процесс атрибуции произведения искусства проходит сразу в несколько этапов. В нашем случае только после изучения русской иконописи XIX в., иконографического и стилистического анализа нашего памятника, а также найденных аналогий икону удалось атрибутировать как памятник мастерской иконописной школы конца XIX в. Данное произведение станет украшением коллекции Государственного ордена Почета музея им. А.М. Горького, ведь совершенно очевиден высокий уровень и немалая стоимость памятника, являющегося одним из прекраснейших образцов мастерской школы иконописи.

Литература

- Очинников А.Н. Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999.
Комашко Н.И. Русская иконопись Нового времени в частных собраниях //
Русское искусство. 2005. № 1. С. 125–140.
Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1914; Т. I. 1915. Т. II [Репринт: Elibron Classics, 2003].

Сведения об авторе

Романова Надежда Эдуардовна, историк искусства, реставратор, магистр музеологии, Москва, Россия; nadyaromanova@gmail.com

Information about the author

Romanova Nadezhda E., art historian, restorer, magister of Museology, Moscow, Russia; nadyaromanova@gmail.com

Фигурные и орнаментальные сюжеты изразцов на московских церквях и печах в XVI–XVII вв.

Аннотация. Сюжеты, встречающие на изразцах, украшавших печи и здания в Средние века и Новое время, часто повторяются. Не только «прямое» визуальное их сравнение, но и погружение этих предметов материальной культуры в литературный и социальный контекст, позволяет лучше понять механизмы заимствования и адаптации художественных концепций на территории Западной и Восточной Европы.

Ключевые слова: сюжеты, изразец, Средние века, культура

Natalia Uvarova
Figured and ornamental plots of tiles
on Moscow churches and stoves
in the 16th – 17th centuries.

Abstract. The plots on the tiles, that decorated stoves and buildings during the Middle Ages and the Modern age across different countries, were often reproduced. Not only a “direct” visual comparison of them, but also the immersion of these objects of material culture in the literary and social context, can allow a better understanding of the mechanisms of borrowing and adaptation of artistic concepts in Western and Eastern Europe.

Keywords: plots, tiles, Middle Ages, culture

Сюжеты, которые встречаются на изразцах разных стран в Средневековье и Новое время, часто похожи друг на друга и повторяются. Несмотря на то что данная работа посвящена преимущественно разбору изобразительного сюжета, следует оговориться и о заимствовании и развитии технологий производства изразцов. В России изразцами обычно называют плоскую пластину, имеющую с одной стороны изображения, а с другой – объемную конструкцию, называемую румпой. Изразцы украшают как русские печи, так и здания. Когда речь заходит о Западной Европе, в украшении фасада речь идет в основном о декоративных плитах, а изразцами украшают печи. Самые древние западноевропейские изразцы чаще всего имеют совсем небольшую видимую часть, и она обычно круглая, так что весь изразец напоминает скорее гриб. Вариаций такой формы и названий у данных изразцов достаточно много, при этом в России это чрезвычайно редкое явление. Такие факторы, как изменение формы румпы, использование цветной либо одноцветной глазури или ее отсутствие, часто позволяют датировать изразец [Баранова 2012: 96, 98, 99]. Миграция технологий безусловно связана и с миграцией сюжетов.

С теми или иными отличиями исследователи, как русско-, так и немецкоязычные [Баранова 2012: 62], делят изразцы XVI–XVII вв. по сюжетам приблизительно на следующие большие группы: геометрические и растительные орнаменты, сказочные и мифологические сюжеты, животные, архитектурные (текtonические) изразцы и религиозные / сакральные сюжеты. В Западной Европе также широко встречаются изразцы и декоративные плиты с гербами и портретами, в России из геральдических – в основном только изразцы с двуглавым орлом. К ним также иногда вместе или отдельной группой добавляются «сцены дворцового идеала» – сюжеты с изображением рыцарей, крепостей, влюбленных пар, охоты и пиров. Кроме того, зачастую аллегорические сюжеты выделяются в отдельную группу, в русских изразцах они мне также не встречались¹.

Безусловно, это сходство сюжетных групп в первую очередь наводит на мысль о миграции сюжетов изразцов в контексте общего культурного и научного обмена, происходившего между

¹ Об этих сюжетных группах, а также гербах и портретах на немецких изразцах см., например, [Hallenkamp-Lumpe 2006: 148, 173, 177].

Россией и Западной Европой при первых Романовых – Михаиле Федоровиче и Алексее Михайловиче. Кроме того, значительным фактором является развитие московских слобод, в том числе Гончарной, после Смутного времени, что позволило изразцам появиться на многих городских памятниках, а не остаться только на боярских печах [Баранова 2012: 95, 99]. Однако показательно, что именно изразцы имели еще и некий отдельный путь миграции, затронувший только этот вид декоративно-прикладного искусства. Речь идет о польско-литовских мастерах, оказавшихся в России после войны с Речью Посполитой (1654–1667) сначала в Иверском, потом в Новоиерусалимском монастыре, а затем и в Москве. Несмотря на это, конечно, миграцию сюжетов изразцов нужно изучать в широком контексте существующих русских и переводных текстовых источников, развитии гончарного производства в целом, развитии архитектуры и традиции украшения зданий керамикой, а также параллельно с изобразительными источниками, такими как лубок и книжная миниатюра.

Сама технология производства изразцов и декоративных плит – отпечатывание с формы – превращает их в своего рода средневековое «медиа», средство массового распространения информации, и как раз роднит их, например, с гравюрой. Но заимствование сюжетов не ограничивается простым повторением изображенного. Так, например, при создании изразцов, иллюстрирующих литературные произведения, которые могли бы быть непонятны зрителю, добавляются русские надписи, называющие сюжет или героев – Александра Македонского, Бову Королевича, Соловья Разбойника и так далее [Розенфельдт 1962: 254]. Иллюстрировались произведения, текст которых был распространен в России. Мне не встречались сюжеты, которые были бы «слепо» заимствованы из Западной Европы и существовали бы самостоятельно, а не как текстовая иллюстрация. Кроме того, даже надписи, украшающие фасад или интерьер церкви, выполненные также на изразцах, могут являться и самостоятельным мотивом, например, изразцовье надписи в Воскресенском соборе Новоиерусалимского монастыря, надписи на колокольне церкви Св. Адриана и Наталии, в храме Покрова-на-Рву (Св. Василия Блаженного). Таким образом, появление сюжета на изразце могло быть связано и с текстовым источником, а не только с прямым визуальным аналогом.

Такие русские изразцы, которые имеют не только прямые графические аналоги, но и являются зачастую иллюстрацией к текстовому описанию, особенно интересны для изучения. Один из таких сюжетов – единорог. Он, как и многие другие фантастические звери, появляется на изразцах из средневековых бестиариев – текстов, описывающих физические и семиотические свойства животных. Единорог упоминается и в Ветхом Завете, что, очевидно, делало его более «реальным» в глазах современников. Один из самых популярных сборников текстов о свойствах животных – «Физиолог» – был известен и распространен в переводе в России вплоть до XVII в. Кроме трактата «Физиолог», единорог, например, упоминается и изображается в «Христианской топографии» (также переведена на русский язык), в «Букваре» Кариона Истомина и в других источниках, которые в XVI–XVII вв. могли быть знакомы потенциальному русскому зрителю.

В России сюжет с единорогом существовал с давних времен, но становится распространенным во времена царствования Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. Алексей Михайлович охотно перенимал некоторые знаки власти западноевропейских правителей, причем именно в таком же качестве – как символы царского могущества на соответствующих предметах. Единорога можно увидеть, например, на саадаке, принадлежавшем Михаилу Федоровичу, входившем в состав «Большого наряда» царских регалий и выполненному, в том числе, немецкими мастерами. На саадаке изображены и другие символы царской власти – Георгий Победоносец, двуглавый орел, лев и грифон. Единорог фигурировал и на государственных печатях Бориса Годунова, Михаила Федоровича и Алексея Михайловича. На одной стороне печати был изображен орел с всадником на груди, а на другой – орел с единорогом на груди [Воронец 1898: 25]. Позже, однако, единорог как символ монархической власти использовался редко. Показательно, что в России единорог и, например, лев воспринимаются преимущественно как геральдические звери, а в Западной Европе у них, кроме этого, есть и сакральное значение. Поскольку, по легенде, единорог может быть пойман только девственницей, он символизирует Христа, как бы пойманного в лоно Девой Марии. В Германии в том числе известен в разных вариациях и сюжет с единорогом и девой [Rosmanitz 2017: 273–288].



Рис. 1. Печь в палате бояр Романовых

На изразцах такой сюжет (имеется в виду только единорог) встречался, например, на фасаде сегодня не существующей церкви Троицы в Костроме. Такой же набор зеленых муравленых изразцов, как на этой церкви, включая изразец с единорогом, можно встретить и на печах, например, на восстановленной (изразцы, однако, оригинальные) печи в палате бояр Романовых (рис. 1). Ростислав Розенфельд, занимавшийся изучением изразцов фриза Троицкой церкви, утверждает, что их конструкция совпадает с той, которая была введена в обиход мастерами Новоиерусалимского монастыря [Розенфельдт: 1962: 252–253]. Таким образом, не исключена вероятность, что над моделями изразцов для церкви Троицы в Костроме работали мастера из Польши и Литвы или их ученики, знакомые с западноевропейской традицией.

Показательно, что на церкви Троицы изразцовный фриз находился на высоте 14 м, т. е. хорошо разглядеть его прихожанину XVII в. не представлялось возможным. Но сегодня, когда костромской изразец с единорогом находится в Историческом музее в Москве, есть возможность осмотреть его поближе (рис. 2). По верхнему краю изразца находится надпись: «Инрок – зверь лютый». Надо заметить, что именно так в то время и описывался единорог – как свирепое животное (несмотря на его непорочность и способ-



*Рис. 2. Изразец из церкви Троицы в Костроме. 1645–1650 гг.
Москва. ГИМ. Витрина 1*

ность, например, очищать жидкости от ядов), особенно когда речь идет о подчинении и приручении человеком. Слова в надписи на изразце сокращены и пробелы опущены скорее всего для того, чтобы текст занимал как можно меньше места. Большую часть изразца занимает собственно этот «лютый зверь», с ощерившейся пастью и приподнятыми копытами. Тело непропорционально вытянуто, лапы короткие, голова большая. В общем его пропорции не очень похожи на лошадиные. Зверя окружают растительные орнаменты, которые, видимо, не имеют какого-то смыслового значения, а служат для того, чтобы полностью заполнить поверхность изразца.

Похожее изображение единорога встретилось мне на муравленых (покрытых зеленой глазурью) изразцах, найденных в швейцарском городе Берн и хранящихся там в Историческом музее. Следует отметить, что бернские изразцы датируются второй половиной XV в., а церковь Троицы в Костроме XVII в. Несмотря на то что изразцы сохранились лишь фрагментарно, можно примерно представить, как выглядели несохранившиеся фрагменты (рис. 3, 4). На обоих изразцах у единорогов приоткрыта пасть и приподняты передние лапы. Сразу бросается в глаза и отличие: лапы животных заканчиваются не копытами, а когтями, как у хищных птиц. Рога, как и у единорога на костромском изразце, опущены вниз.



Рис. 3. Частично сохранившийся изразец (часть карниза).

Вторая половина XV в.

Бернский исторический музей. Инв. № 35244(24)

Интересно, что позади крупов животных, на заднем фоне также наблюдается растительный декоративный элемент, похожий на куст. Однако в данном случае это скорее распущенный хвост единорога. У «костромского» единорога хвост лошадиный. Интересно, что на русском изразце глаза единорога непропорционально большие и у него два уха, а на бернском изразце – одно ухо и глаза маленькие. Т. е. русские мастера сделали изображение более символичным и условным, но само животное изображено вернее с точки зрения анатомии, если к сказочному существу вообще применимо такое понятие.

Важно заметить, что образ единорога – как в текстах, так и в изображениях – варьируется в различных источниках. Объем данной статьи позволяет сконцентрироваться на двух примерах. Исследователи, которые захотят изучить миграцию образа единорога из Западной Европы в Россию, несомненно, должны будут значительно подробнее и шире изучить иконографическую традицию. В заключение также следует сказать, что единорог – это лишь один из многих сюжетов, встречающихся в русском искусстве, который имеет, по всей видимости, западноевропейское происхождение. Более того, такое заметное внешнее сходство заставляет предпола-



*Рис. 4. Частично сохранившийся изразец.
Вторая половина XV в.
Бернский исторический музей. Инв. № 25147(2)*

гать, что, скорее всего, заимствование было не только по текстам или другим графическим изображениям, но, возможно, непосредственно с других изразцов. Разумеется, нельзя утверждать, что мастера, работавшие над изразцами церкви Троицы в Костроме, видели непосредственно бернских единорогов. Речь идет о том, что этот сюжет, встречающийся на многих изразцах Западной Европы, был по-своему переосмыслен и воплощен в России.

Литература

- Баранова, С.И. Русский изразец. Заметки музеиного хранителя. М., 2011.
- Баранова, С.И. Изразцовая летопись Москвы. М., 2012.
- Воронец Е.Н. Четырехсотлетие Российского Государственного герба / [соч. чл. О-ва ревнителей рус. ист. просвещения в память имп. Александра III Е.Н. Воронца]; с рис. Е.Н. Воронца. Харьков, 1898.
- Розенфельдт Р.Л. Изразцовый фриз церкви Троицы в Костроме // Розенфельдт Р.Л. (ред.). Советская археология. М., 1962. Т. 3. С. 252–259.
- Großmann G.U. (Hrsg.). Heiß diskutiert – Kachelöfen. Geschichte, Technologie, Restaurierung (Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum. Т. 9. Nurnberg, 2011.

Н.А. Уварова

- Hallenkamp-Lumpe J.* Studien zur Ofenkeramik des 12. bis 17. Jahrhunderts anhand von Bodenfunden aus Westfalen-Lippe. Mainz, 2006.
- Heege E.R.* (Hrsg.). Ofenkeramik und Kachelofen. Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters. T. 39). Basel, 2012.
- Kaufmann E.R., Buschor R., Gutscher D.* Spätmittelalterliche reliefierte Ofenkeramik in Bern. Herstellung und Motive. Bern, 1994.
- Rosmanitz H.* Vom Hölzchen aufs Stöckchen oder: Was hat ein Einhorn auf Ofenkacheln zu suchen? // Historische Archäologie. Sonderband 2017. C. 273–288.

Сведения об авторе

Уварова Наталья Александровна, бакалавриат история искусств МГУ, магистратура Технического университета, Берлин; nautar@ya.ru

Information about the author

Uvarova Natalia A., Bachelor of Arts (Moscow State University), Master of Arts (Technical University, Berlin); nautar@ya.ru.

В какие игры играли дети Тары в XVII–XVIII вв.: историко-археологический контекст

Аннотация. На материалах археологической коллекции игрушек детворы средневековой Тары рассматриваются игры как активная форма организации детьми своего пространства в мире взрослых и по его образцу, в котором игрушки помогают детям самоутвердиться, «населить собой» домашний мир усадьбы.

Ключевые слова: игры детей и игрушки, локализация в обжитом пространстве, Сибирь, Тара, археология

M. Chernaya
What games did the children of Tara play
in the XVII–XVIIIth centuries:
historical and archaeological context

Abstract. Based on the materials of the archaeological collection of toys, the article considers the medieval Tara children games as an active form of organization by children of their space in the adult world, in which toys help them to assert and “populate” themselves the home world of the estate.

Keywords: children’s games and toys, localization in the lived-in space, Siberia, Tara, archeology

Игра является естественным и необходимым компонентом культуры.

Разнообразие в повседневную жизнь средневекового города и деревни, заполненную трудами, вносили развлечения. Игра как важнейшая форма досуга давала возможность снять физическую усталость, получить эмоциональную разгрузку. Взрослые увлекались азартными играми: зернью, бабками, домино, шахматами, шашками, а позднее, с последней трети XVI – начала XVII в., картами [Чёрная 2015: 170–179].

Важнейшей составляющей игры как сферы повседневности выступают детские игры, которые являются особым способом обобщения и систематизации представлений детей о мире и активной формой организации своего пространства в мире взрослых и по его образцу. «Игры детства представляют собою горячую, неустанную, но вместе с тем и веселую работу, с помощью которой энергично развивается дух и тело ребенка, насыжаются в нем знания и опыт и закладываются первые основы для его будущей деятельности в жизни... ребенок, играя и шутя, подражая в своих забавах различным видам деятельности взрослых, мало-помалу, наконец, действительно подготавливается к трудной работе жизни» [Покровский, 1895]. Игровое поведение служит прообразом «взрослой» жизни, а символические игровые аналоги – инструментом обретения разумений, умений, навыков. Осваивая окружающий мир, дети – по отдельности и в компании – «определяют» себя, материализуют свое присутствие в определенных более или менее постоянных или временных местах для игр в доме, на дворе или за их пределами, но в границах освоенной территории, а также через вещи-заместили – игрушки, поделки, рисунки, при помощи которых они самоутверждаются в пространстве дома, «населяют собой» домашний мир [Осорина 2000: 37].

Материализация детского присутствия находит отражение и в археологическом контексте: в находках игровых атрибутов в пространстве дома – усадьбы – города, где играли дети. В культурных слоях городов от Древней Руси до Нового времени представлены серии игрушек, по составу, материалу, функциональному назначению которых предложены различные их классификации. Раскопки русских памятников Сибири пополнили археологическое собрание атрибутов детских забав, они встречаются в Верхотурье, Тобольске, Томске, Березове, Мангазее, Старотуруханске, Алазейском, Алба-

зинском острогах, на Изюке, Бергамаке, Ананьино и др. Эти находки существенно раздвинули географические границы бытования традиционной детской игровой культуры, что создает широкое пространственно-временное сравнительное поле.

В Таре, основанной в 1594 г. как важный форпост в противостоянии с ханом Кучумом, также собрана хоть и не очень многочисленная, но разнообразная археологическая коллекция игрушек детворы.

Материал, полученный при раскопках усадебного комплекса в историческом центре Тары, позволяет проанализировать освоение городского пространства детьми, «определенное» игрушками, на уровне микропланиграфии. Такой «крупный план» дает информационное преимущество, ибо миры взрослых и детей наиболее полно и органично сосуществуют именно в обжитом пространстве усадьбы, и во взаимодействии этих миров происходит развитие самосознания детей и их социализация, в том числе посредством игры.

Мощный культурный слой (более 3 м) свидетельствует, что усадьба существовала продолжительное время и неоднократно переставалась после пожаров. Основные объекты: пятистенок с обширными сенями и изба с большой печью; часть усадьбы занимал хозяйствственный двор [Татауров, Чёрная 2015].

Большинство игрушек найдено в трех местах: 1) в сенях дома (модели оружия, шары, полоз от санок), 2) в жилой его части (детская посудка, птичка-свиристулька, шарики из бересты), 3) во дворе был припрятан набор для игры в бабки (рис. 1).

Локализация игрушек связана с местами, где дети могли проводить свободное время и/или хранить свои сокровища, определяя, закрепляя свое присутствие в домашнем мире усадьбы.

В сенях мальчишки хранили свой «арсенал» – два лука со стрелами, два меча / сабли (рис. 2: 1–8).

Игрушки-оружие Тары имитируют «взрослые» экземпляры: ножи и сабли вырезали по боевым образцам, прорабатывая наиболее значимые детали – рукоять, гарду, клинок и т. д. Детские луки имеют признаки настоящего оружия – утолщение в центральной части (рукоять), концевые накладки, зарубки для крепления тетивы. Представление о наборе стрел в колчане тарского лучника дают стрелы детских луков с наконечниками разных типов – длинные узкие бронебойные, листовидные, тупые стрелы-томары (рис. 2: 3–6).



Рис. 1. Реконструкция вида усадьбы с местами детских игр

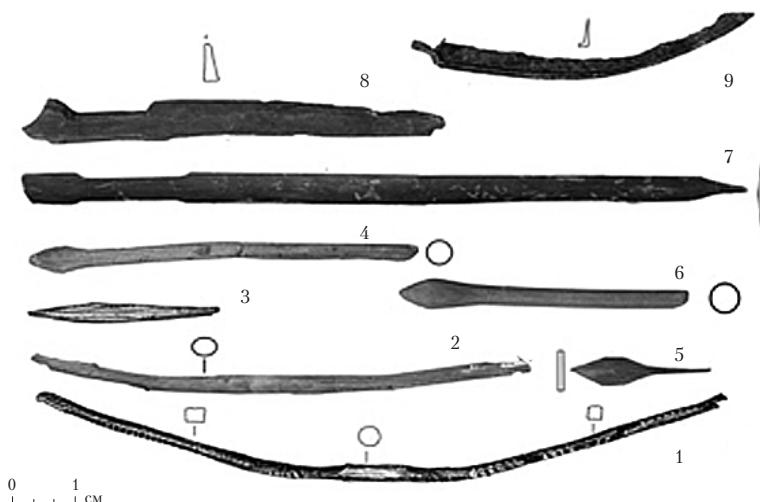


Рис. 2. 1, 2 – луки; 3, 5 – наконечники стрел; 4, 6 – стрелы;
7, 8 – мечи / сабли; 9 – коса. 1–9 – дерево, 9 – железо

Детские луки простой и подражающей сложному луку конструкции с достоверно проработанными деталями известны в археологических коллекциях Новгорода, Пскова, Старой Ладоги, Белоозера, Старой Руссы и др. из слоев IX–XVI вв. После XVI в. игрушечные луки в древнерусских городах почти не находят, что связано с выходом из употребления настоящих луков [Розенфельдт 1997: 115; Хорошев 1998; Закурина 2009: 34–36 и др.]. Зато в Сибири лук как боевое / охотничье оружие долго был востребован, что нашло отражение и в распространении его игрушечных моделей в сибирских городах [Пархимович 2014: 256, 259, 260; Визгалов, Пархимович 2017: 91, 99, 174].

Вместе с луками в сенях тарского дома найдены деревянные модели мечей или сабель – целая с длинным прямым клинком и обломанная, видимо, с изгибом (рис. 2: 8).

Схожее детское оружие найдено в Мангазее, хотя там известны и сабельки из прутьев с петлеобразной гардой [Визгалов, Пархимович, 2017, рис. 121: 16; 257: 4; Визгалов, Пархимович, 2008, рис. 166: 4]. Местная детвора, конечно, знала сабли, входившие в арсенал служилых Сибири, как знала о существовании мечей. Археологически это подтверждает находка рукояти меча с круглым навершием в Мангазее [Визгалов, Пархимович, 2008, рис. 166: 5], мечи с аналогичным навершием обнаружены в Новгороде и Сарапуле [Хорошев, 1998, рис. 1: 3; Сарапульская кладовая, 2018: 32]. Имитации клинового оружия, повторяя пропорции «взрослых» прототипов, по размеру (50–60 см) были подогнаны к детскому росту.

Игрушечное оружие из сибирских коллекций подтверждает вывод, сделанный по данным раскопок древнерусских городов: игрушки-имитации позволяют выявить типологически-эволюционные изменения боевого оружия и являются благодатным материалом для исследователей вооружения [Морозова 1990: 70; Хорошев 1998; Салмин 2013: 68–77].

Сходство с повседневными вещами демонстрируют, помимо детского оружия, игрушечные утварь, орудия труда, обувь, транспортные средства, представленные в Таре пока скромно (лопаточка, посуда, полоз от санок) по сравнению с другими городами [Розенфельдт 1997: 118, 119; Визгалов, Пархимович 2008, рис. 166–167; Визгалов, Пархимович 2017: 91, 137, 147, 165, 174, 185–185]. Модели лодок в Таре еще не найдены, но археологическая коллекция детских лодочек из Новгорода дает представление об уровне корабле-

строения, а находки лодочек в Мангазее – о разных типах судов [Морозова 1990: 70; Хорошев 1998; Пархимович 2014: 255].

Игрушки-имитации, оставаясь своего рода связующим звеном с миром взрослых, служат детям «строительным материалом» для создания своего мира, а подражание – механизмом познания окружающей действительности с ориентацией на взрослый мир, где есть готовые образцы вещей и модели обращения с ними, даже если их взрослый смысл не совсем понятен детям и они воспроизводят его на свой лад.

В сенях тарского дома найдены два шара, вырезанные из корней дерева (рис. 3: 3, 4).

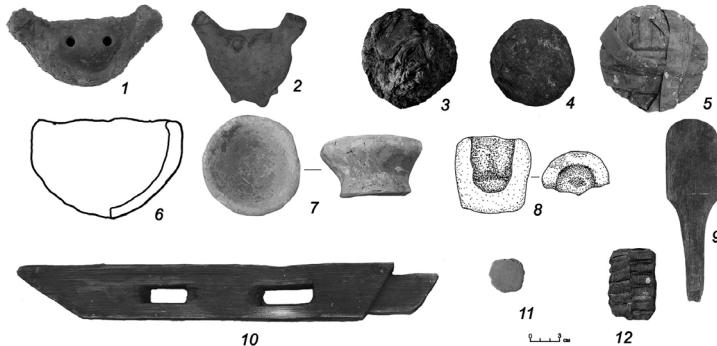


Рис. 3. 1, 2 – свистульки «курицы»; 3–5 – шары; 6–8 – сосудики; 9 – лопатка; 10 – полоз от санок; 11 – игральная фишка; 12 – фрагмент пояска. 1, 2, 6–8, 11 – керамика, 3–5 – дерево/береста, 9, 11, 12 – дерево

Игры в мяч / шар А. Терещенко относил к «играм мужеским». Поэтому логична локализация шаров вместе с «боевым арсеналом» в сенях, где мальчики семьи хранили предметы своих забав.

Деревянные шары и кожаные мячи – универсальные игрушки, широко распространенные в русских городах, – использовались в состязательных (подвижных) играх. В Таре найдена деталь мяча сегментовидной формы. Мячи из сегментов-ластовиц (обычно четырех) кроили из мокрой, иногда разноцветной, кожи. Внутрь плотно набивали шерсть, конский волос, мох, шерстяные нитки, кудель. После высыхания кожа плотно обтягивала мячик. Изготовление кожаных мячей носило характер подсобного производства в сапожном ремесле.

Игры в шар или мяч требовали проворства, тренированности, искусства. Одна из разновидностей игры предполагала выкапывание довольно большой ямы, называемой касло или котлом, вокруг выкапывали небольшие ямки-лунки по числу игроков. Водящий старался захватить чье бы то ни было место, загнав шар в лунку, остальные игроки должны защищать свои лунки, отбивая шар на лету [Покровский 1895; Терещенко 1848; Морозова 1990: 70; Розенфельдт 1997: 116; Рыбина 2006: 18; Векслер, Осипов, 2000: 155; Пархимович 2014: 258, 259; Осипов 2017: 117, 118]. Такой вариант игры в шар выражал набег врага на мирные жилища и был игровым аналогом реальных вражеских нападений / осад городов и их защиты горожанами, воспетывая боевой патриотический дух в подрастающем поколении. Отроки Тары, живущие в атмосфере полувоенного города, в азарте игры также развивали и укрепляли в себе дух защитников.

Подвижные коллективные игры, например с мячом, были характерны для детей всех возрастов, вместе с мальчиками играли и девочки [Забылин 2003: 526, 531, 532].

В жилой части хозяйствского дома в тарской усадьбе найдена звуковая игрушка-забава – керамическая свистулька в виде птички, покрытая цветной глазурью (рис. 3: 2). Свистульки-птички, отличающиеся морфологическими и техническими вариациями, – типичный атрибут народной музыкальной культуры и частая находка в поселенческих слоях [Фехнер 1945: 55; Розенфельдт 1997: 118; Хорошев 1998; Колызин 1998: 117; Ткаченко, Фёдорова 1998: 345, 346; Спиридонова 2002: 216; Татаурова 2008: 200; Воробьёв-Исаев 2014; Пархимович 2014: 258; Тропин 2017: 480; Баранов, Куприянов, 2017: 509, 510; и др.]. Свистульки, как и погремушки, кроме игровой, выполняли обережную функцию – шумом и свистом отпугивали от ребенка злых духов, что также объясняет их устойчивое бытование.

Девочки играли в жилой части тарского дома, где найдены миниатюрные сосудики разных форм (рис. 3: 6–8), деревянная лопатка (рис. 3: 9), маленькие (диаметр 4–5 см) шарики из берестяных лент, возможно, служившие головами кукол (рис. 3: 5), и большой (диаметр 15 см) шар, которым могли играть как мячиком. Девочки, больше привязанные к дому, матерям и бабушкам, в постановочных играх имитировали важные составляющие сценария взрослой жизни: маленькие хозяйки на игрушечной кухонной утвари «готовили еду», заботились о «ребенке», пеленая и одевая кукол, «пряли»

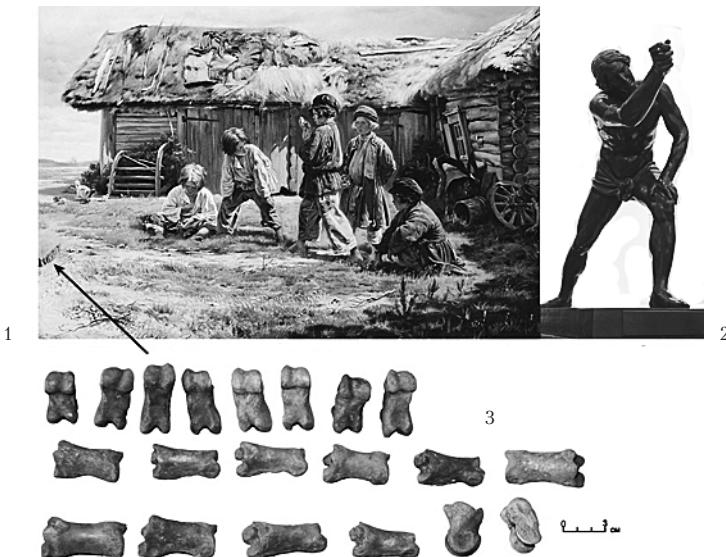


Рис. 4. 1 – В.Е. Маковский. Игра в бабки;
2 – Н.С. Пименов, Юноша, играющий в бабки. Фото Дм. Казакова;
3 – набор для игры в бабки из раскопок Тары

шерсть и т. д. Разнообразный ассортимент игрушечной утвари из городских и сельских памятников, значительная часть которой изготавливалась профессиональными гончарами, а руками старших – куклы из глины, дерева, соломы, тряпок [Фехнер 1949: 56; Розенфельдт 1997: 116, 118; Колызин 1998: 119; Татаурова 2008: 199; Пархимович 2014: 254, 255; и др.], свидетельствует о том, что подготовка девочек к важнейшей роли хозяйки-жены-матери шла во взаимодействии детей и взрослых.

На дворе тарской усадьбы обнаружен набор из 20 игровых бабок из подкопытной кости (рис. 4: 3), сложенных в ямку, прикрытою сверху куском бересты, вырытую у столба, подпиравшего завалинку избы.

Ребятишки собирались для игр в бабки на свободной от застройки площадке усадьбы. На аналогичной по расположению площадке играет детвора на картине известного русского художника В.Е. Маковского (рис. 3: 1).

Эта игра была одной из самых популярных, поэтому бабки в культурных слоях встречаются практически повсеместно, в Сибири, конечно, тоже, как в русских памятниках, так и в вещественных коллекциях аборигенных поселений среди комплекса предметов, попадавших к автохтонам от или через русских [Белов 1981: 43; Татаурова 2008: 198; Чёрная 2015: 170, 171; Баранов, Куприянов 2017: 504, 510].

Безусловно, важно, что тарский набор бабок припрятан в тайнике, где хранились необходимые для уличной / дворовой игры предметы. Однако наличие тайника, как и устраивание ему подобных, имеет не только утилитарный (удобно взять), но и символический смысл детского территориального поведения. Делая тайник, дети материализуют свое тайное присутствие в определенном месте, устанавливают глубинный личный контакт с обжитым пространством, потаенный материальный взаимообмен с окружающей средой, символический обмен с ней ценностями дарами. Устройство тайников и «секретов» – традиция детской субкультуры, один из символических способов овладения освоенной территорией через пребывание в самой плоти земли, через своеобразное врастание в почву. Детские тайники, фиксируемые, хотя и редко, археологически (например, тайничок с тремя птичками-свиристульками в Томской области), являются наряду со стационарными кладбищами, хранящими могилы предков, и строительными жертвами показателями прочного освоения пространства, обживания среды обитания [Осорина, 2000: 127–145; Пархимович 2004; Воробьев-Исаев 2014: 229; Чёрная 2015: 36, 37; Чёрная 2016: 17; Визгалов, Пархимович: 2017: 333–340].

Тайник для игровых бабок принадлежал тарскому мальчику, для которого важным было сознание и переживание того, что он обладает в пространстве усадьбы собственной тайной, недоступной для непосвященных.

В культурном слое тарской усадьбы и в острожной части города найдены круглые фишки диаметром 3–5 см, сделанные из осколов глиняной посуды (рис. 3: 11). Фишки использовали в играх в «кремешки», шашки, «купи-продай» как «денежки». «Креймешки» делаются из разбитой глиняной посуды и кафлей; округляют их величиною с грош, но не более пятака медного» [Терещенко: 1848]. Незамысловатость и доступность игрушек из разбитой керамической, фаянсовой посуды определяла повсеместность их бытования [Костылева, Уткин 2008: 216–218; Татаурова 2008: 198].



Рис. 5. Игры «в свайку» и «в ножички»

1 – А.В. Логановский Юноша, играющий в свайку. Фото Дм. Казакова;
2 – Дж. Аткинсон Игра в свайку; 3 – свайка из раскопок Тары;
4 – ножичек из раскопок Тары

Кроме простеньких керамических фишечек, найдены единичные осколки стеклянных сосудов европейского производства, выполненных в технике накладки стеклянных нитей. Разбившийся со- суд терял статус престижной вещи из взрослого мира, зато яркие цветные осколки становились настоящим сокровищем для детей, которые наделяли их новым смыслом, включая в орбиту своих переживаний, фантазий, интересов и отношений [Осорина 2000: 98, 138, 139]. Девочки привносили в процесс игры эстетическую составляющую: рассматривали, раскладывали, хранили завораживающие своей красотой осколки, «варили» суп из ярких цветов, лепестков, украшали кукол или себя доступными для того времени «дизайнерскими» средствами, например наборным берестяным ремешком, фрагмент которого найден на усадьбе (рис. 3: 12).

Ребятня из разных дворов собиралась на межусадебных участках для групповых забав. Одна из них, имевшая поистине народный характер, – игра в свайку, которой увлекались и мужчины, и подростки. Свайка в виде заостренного железного (18,7 см) стержня с массивной головкой, обработанной на 12 граней, найдена в острижной части Тары (рис. 5: 3). Суть игры заключалась в попадании свайки в лежащее на земле кольцо.

Увлечение свайкой заметили и иностранцы. Побывавший в Московии в 1670-х годах Я. Рейтенфельс отметил: «Мальчики играют заостренными кусками железа, норовя попасть в лежащее на земле кольцо» [Рейтенфельс]. Дж. Аткинсон, совершивший на рубеже XVIII–XIX вв. путешествие по России, оставил описание и рисунок: «Это игра на ловкость, свойственная русским. Небольшое железное кольцо диаметром около полутора дюймов укладывается на землю, куда бросают тяжелый железный штырь, с большой круглой ручкой наверху, ограниченной восьмиугольными гранями, как бриллиант. Игров держит штырь или свайку и бросает его таким образом, чтобы, крутясь, кончик воткнулся в землю посередине кольца. Если он промахнется, он обязан передать свайку остальным игрокам, пока другой не промахнется и не уступит черед первому» [Аткинсон].

Свайка еще и холодное швырковое оружие, способное пробить самые крепкие доспехи. Приемы метания свайки в игре и в бою одинаковы, поэтому подростки могли учиться метать свайку вместе с родителями – служилыми людьми. Молодецкие игры в народе любили. «Потехи» полуспортивного, полувоенного характера – борьба, состязание в беге, верховой езде, стрельбе из лука, перетягивание на палке или веревке – воспитывали в подростках мужество, выносливость, ловкость [Леонтьев 1977: 64, 65].

Популярность свайки, названной Н.В. Гоголем «прямо-русской», как и игры в бабки, запечатлена в скульптурах, представленных в 1836 г. на выставке в Академии художеств в Санкт-Петербурге: «Юноша, играющий в свайку» А.В. Логановского и «Юноша, играющий в бабки» Н.С. Пименова. Статуи сопровождены четверостишиями А.С.Пушкина (рис. 4: 2; 5: 1).

В Таре неоднократно находили миниатюрные ножички (длина около 11 см), использовавшиеся для затачивания гусиных перьев (рис. 5: 4). Помимо своей утилитарной функции, они служили атрибутом игр подростков.

Игра «в ножички» – более поздняя филиация, специализированный (и, вероятно, модернизированный) вариант игры «в свайку» – принадлежит к обширному классу игр в разновидности «состязание с вещью» (как и «бабки», «чиж», «мяч», «шар», «лапта», «свайка», «кости», «камешки», «бирюльки», «перегон», и т. п.) [То-поров 1998: 251, 252, 269, 270]. Игра «в ножички», имеющая большую историю в русских забавах, помогала обретать навыки владения ножом как в быту, так и на военной службе.

Анализ археологической коллекции игрушек из тарской усадьбы позволил определить места игр, которые являются конструктивным способом социализации детей, освоения ими обитаемого пространства и создания в нем своего микромира. Роль игрушки во взаимодействии среды и ребенка необычайно велика, поскольку с игровых форм начинается познание мира – от случайных предметов: камешков, шишечек, сучков, использования отходов при изготовлении орудий и изделий, отживших свой век вещей «мира взрослых» – к специализированному игрушечному ремеслу [Церетели 1933: 21; Глиняные игрушки... 2002: 3]. Родители, бабушки-дедушки, мастера-игрушечники выступали старшими партнерами детей, делая им на забаву игрушки.

В живой практике игра и игрушки были неотъемлемыми элементами бытовой культуры. Из поколения в поколение внутри семьи и на уровне игрушечного ремесла передавались традиции, навыки, мастерство изготовления игрушек, что отражают и археологические материалы – от Древней Руси до этнографической современности. Игры и игрушки, присутствуя в жизни с младенчества, развлекали, учили, воспитывали, помогали взросльть и осваивать окружающий мир. Через игру в сознание закладывались определенные социально-бытовые представления, диапазон которых рос по мере расширения границ обжитого ребенком социокультурного пространства, выходя за пределы семейного уклада – к укладу общественному.

Литература

- Аткинсон Дж. «Игра в свайку» [Электронный ресурс]. URL: https://imgfotki.yandex.ru/get/71249/97833783.11cf/0_17aff4_6ca4e7aa_XXXL.jpg; https://imgfotki.yandex.ru/get/66316/97833783.11cf/0_17aff5_f7082977_XXXL.jpg <https://humus.livejournal.com/4831830.html> (дата обращения 18.10.2020).
- Аткинсон Дж.А., Волкер Дж. Живописные зарисовки манер, обычаев и развлечений русских: В 3 т. Лондон, 1803–1804.
- Баранов М.Ю., Куприянов В.А. Культурно-хозяйственный комплекс приобских остатков XVII–XIX вв. (по материалам исследования поселения «Урочище Бала 1») // Культура русских в археологических исследованиях. Омск: ИД «Наука», 2017. С. 504–510.
- Белов М.И., Овсянников О.В., Старков В.Ф. Мангазея. М.: Наука, 1981. Ч. 2: Материальная культура русских полярных мореходов и землепроходцев XVI–XVII вв.

- Векслер А.Г., Осипов Д.О.* Инструменты сапожника и кожаные изделия из раскопок Старого Гостиного двора в 1998 году // Археологические памятники Москвы и Подмосковья // Тр. МИГМ. 2000. Вып. 10. С. 153–159.
- Визгалов Г.П., Пархимович С.Г.* Мангазея: новые археологические исследования (материалы 2001–2004 гг.). Екатеринбург; Нефтеюганск: Магеллан, 2008.
- Визгалов Г.П., Пархимович С.Г.* Мангазея: усадьба заполярного города. Нефтеюганск; Екатеринбург: «Издат. группа Караван», 2017.
- Воробьёв-Исаев А.А.* Нахodka глиняных птичек-свиристулек в устье реки Таган // Культура русских в археологических исследованиях. Омск; Тюмень; Екатеринбург: изд-во «Магеллан», 2014. Т. I. С. 228–230.
- Глиняные игрушки XIV–XVIII вв. из археологических коллекций ВСМЗ: Каталог / Авт. сост. Н.В. Нестерова. Владимир, 2002.
- Забылин М.* Русский народ. Его обычаи, предания, обряды и суеверия. М., 2003.
- Закурина Т.Ю., Салмин С.А., Салмина Е.В.* Находки игрушечных деревянных луков в Пскове // Археология и история Пскова и Псковской земли. Семинар им. акад. В.В. Седова: Материалы 54-го заседания. Псков, 2009. С. 34–36.
- Колызин А.М.* Игрушки и игры XII–XVII вв.: (по данным археологических исследований Московского Кремля) // Росс. археология. 1998. № 2. С. 113–122.
- Костылева Е.Л., Уткин А.В.* Игрушки деревенской детворы с селища Кнутиха на р. Уводь // Археология Владимира-Сузальской земли: Материалы науч. семинара. М.: ИА РАН, 2008. Вып. 2. С. 214–218.
- Леонтьев А.К.* Нравы и обычай // Очерки русской культуры XVI века. М.: Изд-во МГУ, 1977. Ч. 2. С. 33–75.
- Логановский А.В.* Юноша, играющий в свайку [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spb-guide.ru/img/507/125457big.jpg>; https://www.spb-guide.ru/foto_125457.htm (дата обращения 18.10.2020).
- Маковский В.Е.* Игра в бабки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artsait.ru/art/m/makovskyV/img/24.jpg>; <http://www.artsait.ru/foto.php?art=m/makovskyV/img/24> (дата обращения 18.10.2020).
- Морозова Н.А.* Игрушки древнего Новгорода // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Новгород, 1990. Вып. 3. С. 69–71.
- Осипов Д.О., Татауров С.Ф., Тихонов С.С., Чёрная М.П.* Коллекция кожаных изделий из Тары (по материалам раскопок 2012–2014 гг.) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2017. Т. 45, № 1. С. 112–120.
- Осорина М.В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 2000.
- Пархимович С.Г.* Детские игрушки в русских поселениях севера Сибири конца XVI–XVIII вв. // Культура русских в археологических ис-

- следованиях. Омск; Тюмень; Екатеринбург: Изд-во Магеллан, 2014. Т. I. С. 253–267.
- Пархимович С.Г.* Магические строительные обряды в Мангазее // Русские: Материалы VII Сибирского симпозиума «Культурное наследие народов Западной Сибири». Тобольск: Изд-во Омск. пед. ун-та, 2004. С. 47–53.
- Пименов Н.С.* Юноша, играющий в бабки [Электронный ресурс]. URL: <https://www.spb-guide.ru/img/507/125456big.jpg> на https://www.spb-guide.ru/foto_125456.htm (дата обращения 18.10.2020).
- Покровский Е.А.* Детские игры, преимущественно русские (В связи с историей, этнографией, педагогией и гигиеной). М., 1895 [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/p/pokrowskij_g_a/text_1895_detskie_igry.shtml (дата обращения 18.10.2020).
- Предварительные результаты первого года раскопок археологической экспедиции Тюменского университета в Тобольске / Матвеев А.В., Анонко О.М., Сомова М.А., Селиверстова Т.В., Бормотина Ю.В. // Ab origine: проблемы генезиса культур Сибири. Тюмень: ИД «Три Т», 2008. Вып. 2. С. 114–149.
- Рейтенфельс Я.* Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме Третьему о Московии // Средневековые исторические источники Востока и Запада [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vostlit.info/Texts/rus9/Reutzenfels/text31.phtml?id=1183> (дата обращения 18.10.2020).
- Розенфельдт Р.Л.* Игры детей // Древняя Русь. Быт и культура. М.: Наука, 1997. С. 114–119.
- Рыбина Е.А.* Мир вещей средневекового Новгорода (по археологическим находкам) // Вестн. Новгород. гос. ун-та. 2006. № 38. С. 14–19.
- Салмин С.А.* Деревянное «оружие» из раскопок в Окольном городе Пскова: игрушки, модели, реквизит // Археология и история Пскова и Псковской земли. Семинар имени академика В.В. Седова: Материалы 58-го заседания. М.; Псков, 2013. С. 68–78.
- Сарапульская кладовая: Иллюстрир. каталог / Сост. С.А. Перевозчикова, Н.Л. Решетников. Сарапул; Ижевск, 2018.
- Спиридонова Е.В.* Керамические изделия XVIII века из Ярославля (раскопки 1999 г.) // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. Тверь: Изд-во ОАО «Тверс. обл. тип.», 2002. Вып. 4. С. 215–221.
- Татауров С.Ф., Чёрная М.П.* Усадьба в Тарской крепости: опыт реконструкции комплекса // Культура русских в археологических исследованиях: Сб. науч. ст. к 50-летию Л.В. Татауровой. Омск: Издатель-Полиграфист, 2015. С. 214–219.
- Татаурова Л.В.* Игры и игрушки русского населения Среднего Прииртышья в XVII–XIX вв. (по данным археологии) // Время и культура в археолого-этнографических исследованиях древних и современных

- ных обществ Западной Сибири и сопредельных территорий: проблемы интерпретации и реконструкции: Материалы XIV Зап.-Сиб. Археол.-этногр. конф. Томск: Аграф-Пресс, 2008. С. 197–200.
- Терещенко А.* Быт русского народа. 1848. Ч. 4. Забавы и игры [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=185044&p=6> (дата обращения 18.10.2020).
- Ткаченко В.А., Фёдорова Л.И.* Глиняные игрушки XVI–XVII веков из Калужских находок // Тр. VI МКСА. М.: Эдиториал УРСС, 1998. Т. 4. С. 345–348.
- Топоров В.Н.* Детская игра «В ножички» и ее мифоритуальные истоки // Слово и культура. М.: Индрик, 1998. Т. II. С. 242–272.
- Тропин Н.А.* Мир материальных ценностей зажиточного жителя Ельца второй половины XVII – начала XVIII века (по материалам раскопок 2007 г. по ул. Маяковского, д. 5) // Культура русских в археологических исследованиях. Омск: ИД «Наука», 2017. С. 477–484.
- Фехнер М.В.* Глиняные игрушки московских гончаров // Материалы и исслед. по археологии Москвы. 1949. № 12. С. 52–56.
- Хорошев А.С.* Детские игрушки из Новгорода (классификационный обзор археологических находок) // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Новгород: Изд-во НГОМЗ. Вып. 12. 1998 [Электронный ресурс]. URL: <http://bibliotekar.ru/rusNovgorod/70.htm> (дата обращения 18.10.2020).
- Церетелли Н.* Русская крестьянская игрушка. Л.: Academica, 1933.
- Чёрная М.П.* Воеводская усадьба в Томске 1660–1760 гг.: историко-археологическая реконструкция. Томск: ИД «Д'Принт», 2015.
- Чёрная М.П.* Сибирский опыт освоения пространств в историко-археологическом контексте // От Смуты к Империи. Новые открытия в области археологии и истории России XVI–XVIII вв.: Материалы науч. конф. М.; Вологда: Древности Севера, 2016. С. 14–23.

Сведения об авторе

Чёрная Мария Петровна, доктор исторических наук, заведующая кафедрой археологии и исторического краеведения, заведующая Лабораторией археологических и этнографических исследований Западной Сибири НИ ТГУ – ИАЭТ СО РАН (634050, Россия, Томск, пр. Ленина, 34); mariakreml@mail.ru

Information about the author

Chernaya Mariya P., Doctor Habil. of Historical Sciences, Head of the Department of Archeology and Historical Local History, Head of the Laboratory of Archaeological and Ethnographic Studies of Western Siberia National Research Tomsk State University and Institute of Archaeology and Ethnography SB RAS (pr. Lenina 36, Tomsk, Russia, 634050); mariakreml@mail.ru

«Хранить на память в Музеуме...»: забытые и утраченные реликвии эпохи Павла I

Аннотация. В настоящее время утраченное культурное наследие исследуется менее активно, чем сохраненное. В статье поставлен вопрос о целесообразности изучения ныне забытых и утраченных предметов эпохи Павла I. Их изучение может пролить свет на особенности павловской материальной культуры и даст понимание ценности сохранившихся предметов этой эпохи.

Ключевые слова: история материальной культуры, военная история, униформология, вещеведение, Павел I

Bella Shapiro

“To be kept as a memento in the Museum...”:
forgotten and lost relics from the time of Paul I

Abstract. Currently, the lost cultural heritage is less actively explored than the preserved one. The article raises the question of the expediency of studying now forgotten and lost objects of the epoch of Paul I. Their study may shed light on the peculiarities of the Paul I material culture and will give an understanding of the value of the preserved objects of this epoch.

Keywords: history of material culture, military history, uniformology, material history, Paul I

В заголовок вынесена фраза из небольшого, в два листа, документа, хранящегося в ГАРФ: он представляет собой описание павловских экипажей, составленную в 1828 г. после смерти вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Согласно документу, павловские экипажи планировались к хранению в Придворном Конюшенном музее¹ – его коллекция, как мы знаем, была разгромлена в 1917 г., и лишь немногие уцелевшие экипажи «сохранились на память», составив собрание музея как филиала Государственного Эрмитажа.

Исследование инициировано фразой «ради шмуток... Павла», взятой из диалога главного хранителя Гатчинского дворцово-паркового ансамбля А.С. Елкиной и председателя Гатчинского исполнкома Бородина [Елкина 2014: 31]; она прозвучала в конце 1960-х годов., когда решался вопрос о судьбе павловской загородной резиденции, пострадавшей в Великой Отечественной войне.

С тех пор многое сделано. Восстановлены Павловский (реставрация с 1944 г., поэтапное открытие залов с 1957 г.) и Гатчинский (реставрация с 1976 г., первые посетители дворца с 1985 г.) дворцово-парковые ансамбли, публикуются «павловские» исследования [Агеева 2018; Юркевич 2007; Юркевич 2016]. Однако павловская материальная культура до настоящего времени не относится к числу популярных исследовательских направлений. Этому отчасти есть объяснение: павловская эпоха (императорская, не велиокняжеская) была крайне непродолжительной, с 6 ноября 1796 г. по 12 марта 1801 г. Однако все же она составила целый пласт самобытной культуры.

Ее уникальность обусловлена прежде всего особенностями личности Павла I, который, как известно, воображал себя рыцарем, новым Готфридом Бульонским, стоящим во главе верной и преданной армии [Панчулидзев 1901: 154]. Павловским апофеозом стал военный парад, соединенный воедино с религиозным торжеством. Церемония, продолжающая коронационные празднества, состоялась в Московском Кремле в день Преполовения Пятидесятницы 29 апреля 1797 г.: во главе церемонии был Павел — в далматике,

¹ ГАРФ. Ф. 663. Д. 116. Опись экипажей императрицы Марии Федоровны, составленная после ее смерти. Копия. 1828 г. Л. 1–2 об. Техническая подготовка текста к печати – Д.С. Муравьева, РГГУ.

регалиях и короне — первый и единственный русский император, командовавший войсками духовный отец и монарх в одном лице [Уортман 2002: 243; Шильдер 1901: 344, 349].

К коронации переформируется его личная охрана — кавалергардия. Ей присваивается парадное обмундирование в виде полных рыцарских лат: серебряные кирасы и серебряные же шишаки со страусовыми перьями. Вот как описывал очевидец эту картину: «...за Государем и Императрицей шла... блестящая свита, где военные были в большинстве, потом рота телохранителей, покрытых с головы до ног вооружением: кирасами, кольчугами, в касках с разевающимися перьями, как у древних рыцарей — все из массивного серебра, сверкавшего и сиявшего на солнце» [Панчулидзе 1899: 46].

Сохранение павловской материальной культуры было начато вдовствующей императрицей Марии Федоровной, а после ее смерти продолжено императором Николаем I. Павловские покой (жилые, рабочие и покой для так называемых малых приемов) в Гатчинском дворце стали своеобразным «семейным музеем» Романовых, где поддерживалась обстановка на осень 1800 г. (когда Павел посетил Гатчину в последний раз) с прибавлением императорских венцей из Михайловского замка, в том числе любимых картин, походной кровати, одежды, шпаги и трости Павла.

Но прежде всего здесь хранились дворцовая мебель и убранство. В перечне значились «образа, статуи, шкафы, столы, столики, бюро, диваны, канапе, кресла, стулья, скамеечки, каминные экраны, ширмы, ларцы, часы, подсвечники, жирандоли, люстры, бронзовые фонари, фарфоровые вазы, таган для камина, ящики, занавеси, шторы, ковры, спальные принадлежности и даже “судно ночное, обитое малиновым штофом и золотым гасином”» [Выскоков 2013: 30–31]. Часть венцей была передана в Зимний дворец и сейчас находится в собрании Государственного Эрмитажа. Там же хранится «та самая» табакерка графа Н.А. Зубова.

Предметы одежды, связанные с коронацией Павла I, сегодня хранятся в Музей Московского Кремля; отдельные предметы костюма — в Музее костюма ГМЗ «Павловск» [Императорский и великолукской костюмы 2018: 116–135]. Экипажи, с упразднением придворного Конюшенного музея, в 1926 г. были переданы в ряд музеев Москвы и Санкт-Петербурга; карета, пожалованная Павлом I митрополиту Платону (Левшину), хранится

в Сергиево-Посадском музее-заповеднике [Шапиро, Фрольцова 2018; Шапиро, Фрольцова 2019].

Все перечисленное образует довольно обширный комплекс предметов, который, к сожалению, не полон. В «Сводном каталоге утраченных ценностей РФ» как военные утраты упоминаются «Рубашка ночная Павла I белого полотна с рюшью, разорванная от ворота до низу. Треуголка Павла I черного фетра с плюмажем и кокардой в форме восьмиконечной звезды» и другие детали одежды [Сводный каталог утраченных ценностей]. В военное время была утрачена походная кровать императора [Выскочеков 2013: 31].

Крайне скромно представлена «рыцарская» сторона павловской материальной культуры. Прежде всего нужно упомянуть изменения, которые претерпел Михайловский замок, с самого момента своего создания получивший репутацию рыцарского. Известно, что он планировался и был создан как неприступное здание, окруженнное со всех сторон водами рек Мойки и Фонтанки, а также искусственными каналами – Церковным, Воскресенским и плацканалом. После смерти Павла I замок потерял статус императорской «рыцарской» резиденции. В 1822 г. он перешел во владения Главного Инженерного училища. Уже в 1823 г. был засыпан Церковный канал, плац-канал засыпали в середине XIX столетия, а Воскресенский канал – в 1879–1882 гг. О ходе работ свидетельствуют публикации в печати: «...по случаю засыпки канала при Инженерном, бывшем Михайловском замке, продаётся разной величины гранитный камень и тесаная плита, также плита бутовая с тем, чтобы желающие купить сами выломали оныя с своею отвозкою, куда им надобно», «Инженерный департамент вызывает желающих на перевозку водою выламываемаго с каналов, окружающих Инженерный замок, гранита в город Ревель» и т. п. [Столпянский 1916: 345] (На настоящий момент гидросистема замка частично восстановлена, обсуждается проект дальнейших работ.) Намного меньше повезло «рыцарскому» серебру – латам телохранителей императорской семьи. Кроме кавалергардии, о которой говорилось выше, охрану осуществлял Лейб-гвардии Кирасирский Ее Величества полк. Полк, основанный еще Анной Иоанновной в 1733 г., был армейским, а не гвардейским, но имел привилегии перед другими кирасирскими полками; в числе привилегий было и почетное шефство царствующей особы. Знаком особого положения полка были монаршие милости, проявленные к нему в разные годы: серебряные трубы и литавры, а также положение образцовой ка-

валерийской части. Особенно богатой на события история полка была в правление Павла I, который высказывал неизменное расположение к нему, выделяя многочисленными наградами. В 1799 г. император пожаловал полку серебряные трубы и серебряные кирасы (11 офицерских и 219 солдатских), с высочайшим повелением употреблять эти кирасы в почетный дворцовый караул, для чего сохранять их навсегда.

В марте 1801 г. на престол взошел Александр I, после чего была создана Воинская комиссия, призванная сократить расходы на армию. Комиссия признала кирасирский тип конницы не соответствовавшим современности и упразднила часть кирасирских полков, переформировав в драгунские; для немногочисленных оставшихся кирасир было отменено ношение кирас. Но для лейб-кирасир Ее Величества было сделано исключение — им было разрешено по-прежнему надевать высочайше пожалованные серебряные кирасы в почетные дворцовые караулы [Шапиро 2019].

В преддверии Отечественной войны 1812 г., возможно опасаясь уступить неприятелю полковые святыни, Александр I распорядился обратить серебряные кирасы в деньги на пользу полка. Подробности видны из приказа по полку от 24 февраля 1811 г.: «Во исполнение... Высочайшей воли кирасы сданы в Смоленскую комиссиатскую комиссию, а серебро, которого снято с кирас 10 пудов, 1 фунт и 15 золотников, да с гвоздей и чешуй — 27 фунтов и 61 золотник, продано за 23592 р. 86 1/4 коп. ассигнациями. Деньги эти причислены в офицерский капитал» [Марков 1884: 203].

Часть уставных (обычных) кирас Лейб-кирасирского полка в 1823 г. послужила для оформления Арсенала Гатчинского дворца. На акварели Э.П. Гау «Оружейная галерея» (1880) они изображены в вертикальных рядах, разделяющих шкафы с оружием и оружейные арматуры. Есть здесь и одна светлая, возможно, стальная или случайным образом избежавшая переплавки серебряная кира.

Следующее столетие, вплоть до начала Великой Отечественной войны, кирасы Лейб-кирасирского полка не покидали Арсенала Гатчины. В 1941 г. коллекция была эвакуирована; оружие по большей части сохранилось, но витрины, шкафы и кирасы были утрачены [Елкина 2014: 258]. Так затерялся след, возможно, и последней сохранившейся серебряной «рыцарской» кирасы павловской эпохи.

В настоящее время рыцарские вещи павловской эпохи представлены немногими раритетами, украшающими лучшие музейные собрания: Государственный исторический музей, Центральный музей Вооруженных Сил РФ, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Музей военной формы одежды Российского военно-исторического общества, где медная черненая уставная кираса образца 1796 г. открывает экспозицию «Спасенные реликвии. Два века славы».

Завершая анализ, можно заключить, что значительный пласт материальной культуры эпохи Павла I утрачен. Войны, революции, смены правления, личное отношение к павловскому наследию — это основной перечень факторов, негативно повлиявших на его сохранность. Очевидно, что вопрос нуждается в дальнейшем изучении, а понимание объема и ценности утраченного даст понимание ценности сохраненного.

Литература

- Агеева О.Г. Императорский двор России эпохи Павла I. М., 2018.
- Выскочков Л.В. Память об отце: Николай I и Павел I // Власть, общество, армия: От Павла I к Александру I. СПб., 2013. С. 22–34.
- Елкина А.С. Гатчина. Мой дворец. Черновые заметки главного хранителя. М., 2014.
- Императорский и великолукской костюмы середины XVIII – первой трети XIX века / ГМЗ «Павловск». Полный каталог коллекций. Т. IV. Ткани. СПб., 2018.
- Марков М.И. История Лейб-гвардии Кирасирского Ее Величества Полка. СПб., 1884. 484.
- Панчулидзев С.А. История кавалергардов: 1724–1799–1899: По случаю столетнего юбилея Кавалергардского ее величества государыни императрицы Марии Федоровны полка: В 4 т. СПб., 1899. Т. 1.
- Панчулидзев С.А. История кавалергардов: 1724–1799–1899: По случаю столетнего юбилея Кавалергардского ее величества государыни императрицы Марии Федоровны полка: в 4 т. СПб., 1901. Т. 2.
- Сводный каталог утраченных ценностей Российской Федерации. Т. 2. Государственный музей-заповедник «Павловск». Павловский дворец [Электронный ресурс]. URL: <http://lostart.ru/catalog/ru/tom2/> (дата обращения 04.08.2019).
- Столлянский П.Н. Старый Петербург. Перезина // Зодчий. 1916. № 38. С. 341–346.
- Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002.

Б.Л. Шапиро

- Шапиро Б.Л.* «Для вечного хранения...»: полковые реликвии эпохи Павла I // Обсерватория культуры. 2019. № 1 (16). С. 30–39.
- Шапиро Б.Л., Фрольцова П.А.* Кареты Павла I и Марии Федоровны в музеях и архивах // Filo Ariadne. 2018. № 4. С. 225–238.
- Шапиро Б.Л., Фрольцова П.А.* Экипажи императора Павла I и его семьи: музеи и архивы // История: факты и символы. 2019. № 1 (18). С. 62–72.
- Шильдер Н.К.* Император Павел Первый. СПб., 1901.
- Юркевич Е.И.* Военный Петербург эпохи Павла I. М., 2007.
- Юркевич Е.И.* Обмундирование русской армии в царствование императора Павла I (1796–1801 гг.): анализ и оценки // История военного костюма: от древнего мира до наших дней: Материалы междунар. воен.-истор. конф. СПб., 19 ноября 2015 г.: Сб. ст. СПб., 2016. С. 179–189.

Сведения об авторе

Шапиро Бэлла Львовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии РГГУ (125993, Россия, Москва, Миусская площадь, 6); b.shapiro@mail.ru

Information about the author

Shapiro Bella L., PhD in History, associate professor, Chair of the Museology, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993); b.shapiro@mail.ru

«Вещь: время и место» Основные сведения о семинаре

Регулярный (4 сессии в год) Международный семинар «Вещь: время и место» начал работу 25 марта 2019 г. на факультете истории искусства РГГУ как межрегиональный. С самого начала семинар формировался как род консорциума, в кооперации с Институтом археологии РАН. Участвуют в консорциуме крупные вузы, такие как Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова и ее филиал в Перми, причем не только московские, но и сибирские (Томский государственный университет), а также музеи (Ярославский художественный музей). В 2020 г. в состав участников вошел Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина, с 2021 г. – Самаркандский университет (Узбекистан). Таким образом, основу консорциума образуют высшие учебные заведения, исследовательские институции (прежде всего – Российской академии наук) и музеи, в числе которых теперь и зарубежные.

За 2019–2021 гг. были проведены 9 семинаров, на которых выступили 65 докладчиков и присутствовали около 900 слушателей. В настоящее время в семинаре принимают участие представители из 10 стран и 36 регионов России.

Проведя год в традиционном формате, с 2020 г. семинар ушел в онлайн. Это позволило резко расширить географию и количество участников. В 2020 г. число слушателей семинара достигло 250 человек, а в качестве докладчиков приглашались ученые из Белоруссии, Германии, Израиля, Украины; в 2021 г. ожидаются докладчики из Литвы и Швеции.

Избранная для изучения тематика, вещь в историческом времени и пространстве, дает широкие возможности для интерпретации на конкретных примерах событий и персонажей мировой истории, социальных отношений и социальной психологии, всех аспектов истории искусства и музейного дела.

Девиз проекта, фраза Владимира Соллогуба *«Старина наша не помещается в книжонке, не продается за двугривенный, а должна приобретаться неусыпным изучением целой жизни»*, предполагает, что лучший способ научиться исследовательской работе – прямое участие в ней.

Организация процесса – экспериментальная форма обучения в ходе прямого и равного рабочего контакта ученых разных уровней («диахронного» коллектива). Практические занятия поднимают уровень знаний и навыков научной работы студентов. Одновременно преподаватели и исследователи знакомятся с интересами тех, кого они обучают. Важный продукт процесса – новые научные исследования отнюдь не ученического уровня, часть которых публикуется. Так формируется рабочий коллектив единомышленников.

Цель – помочь студентам и аспирантам достичь уровня фундаментальной науки уже в процессе обучения, путем участия в исследованиях по истории, искусству, музеиному делу; создание научно-исследовательских коллективов, где на равных основаниях исследователями выступают бакалавры, магистры, аспиранты, доценты, профессора и академики.

Пространство контакта

Периодический семинар с докладами и дискуссиями. Участники семинара выполняют задачу самостоятельного и всестороннего рассмотрения избранного предмета («вещи») как исторического источника, построив на ее основе специальный историко-культурный экскурс. В рамках заседаний проводятся небольшие разовые выставки исторических артефактов, демонстрирующие аспекты «вещизма» и помогающие сформировать навыки прямого контакта с предметом (осмотр, обмер, описание и другие процедуры).

Важные особенности семинара:

- равное для всех время на презентацию и оценка содержательной части работы не взирая на лица: на равных участвуют бакалавры, магистры, аспиранты и профессора; нет ни скидок для самых юных участников, ни привилегий для маститых ученых;
- высокая планка требований к докладам: по качеству и форме они не должны уступать квалификационным работам уровня ВАК, а принятые к печати тексты должны быть оформлены академически, поскольку они публикуются в специальном сборнике.

На каждой сессии представляется один пропедевтический доклад, служащий камертоном заседания. Обычно с таким докладом выступает профессор РГГУ, историк искусства Александр Викторович Марков, один из руководителей семинара или представитель институции-участницы.

Руководители семинара и его основатели

Светлана Измайлова Баранова, главный научный сотрудник
ФИИ РГГУ

Леонид Андреевич Беляев, член-корреспондент РАН, Институт
археологии РАН

Оргкомитет семинара

Владимир Алексеевич Колотаев, доктор филологических наук,
профессор кафедры кино и современного искусства, декан факультета
истории искусств РГГУ

Чёрная Мария Петровна, доктор исторических наук, профессор,
заведующая кафедрой археологии и исторического краеведения
факультета исторических и политических наук Томского государствен-
ного университета, директор Научно-образовательного центра «Ин-
ститут археологии, этнографии и физической антропологии»

Опарина Татьяна Анатольевна, кандидат исторических наук,
профессор, декан факультета искусствоведения ФГОУ ВПО Российской
академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Горшкова Виктория Викторовна, кандидат исторических наук,
заведующая отделом древнерусского искусства Ярославского худо-
жественного музея

Галеева Тамара Александровна, кандидат искусствоведения,
заведующая кафедрой истории искусств и музееведения Уральского
федерального университета имени первого Президента России
Б.Н. Ельцина

Ответственный секретарь: *Митник Маргарита Андреевна*,
аспирант ФИИ РГГУ

CONTENT

| | |
|--|----|
| Introductory part | 7 |
| <i>Belyaev L.A.</i> Alone with the subject | 9 |
| <i>Markov A.V.</i> The Place of the Thing and the Structuralist Idea of Cinematography | 21 |
| Articles, publications, notes | 29 |
| <i>Astafieva N.A.</i> Thing as a Reflection of Cultural and Historical Realities. Georgian Air “Golgotha Cross” of the 1540s. | 31 |
| <i>Baranova S.I.</i> Anna Pavlovna's Own Service | 39 |
| <i>Bykova A.O.</i> Expertise in the works of art as a forensic science field | 50 |
| <i>Garkusha S.A.</i> Hagiographic cycles of the St. Sergius of Radonezh in Russian art from the middle of XV–XVI century in their relation to the editions of the hagiographic text | 57 |
| <i>Glazunova O.N.</i> Patriarch's Masters. About the technology for the production of tiles in the New Jerusalem Monastery in the 17th century | 65 |
| <i>Gorshkova V.V.</i> Icon of the Mother of God Hodegetria of the late 13th –early 14th century from the collection of the Yaroslavl Museum. New attribution | 77 |

| | |
|---|-----|
| <i>Goryunov S.A.</i> The rationalistic turn and the “theology of the painting”. Document, event and artifact in the religious painting of V.D. Polenov (on the issue statement) | 87 |
| <i>Dolgikh E.V.</i> Vases-poems by Maestro Galle. Dialogue and associations | 105 |
| <i>Elkina I.I.</i> What can an archaeological textile find tell about? Textile object from the burial place of the Conception (Zachatievskii) Convent in Moscow | 114 |
| <i>Meyer E.E.</i> On the question of the place of the Peutiger table in the works of modern researchers | 124 |
| <i>Mitnik M.A.</i> Chandelier by master Fischer from the decoration of the Art Gallery of the Ostankino Palace. On the question of attribution | 132 |
| <i>Oparina T.A.</i> The thing that does not exist. The magic crystal of the alchemical practices of the “Greek” immigrants (first half of the XVII century) | 138 |
| <i>Polyakov S.A.</i> “Airships” of the time | 149 |
| <i>Romanova N.E.</i> Restoring and attributing the Kazan Icon of the Most Holy Theotokos from the collection of the State Order of Honor the A.M. Gorky Museum..... | 158 |
| <i>Uvarova N.A.</i> Figured and ornamental plots of tiles on Moscow churches and stoves in the 16th–17th centuries | 168 |
| <i>Chernaya M.P.</i> What games did the children of Tara play in the 17th–18th centuries. Historical and archaeological context | 177 |
| <i>Shapiro B.L.</i> “To keep in Commemoration in the Museum...” Forgotten and lost relics | 192 |

Thing: Time and Place. Yearbook of the Scientific Seminar on the Study of the Art Objects and Material Culture.

ISBN 978-5-7281-3054-3

ISBN 978-5-7281-3030-7 (Vol. 1)

The first volume includes the works of the experimental scientific seminar "Thing: Time and Place", presented in 2019–2020. It includes the theoretical and specific historical studies of a wide range of civilizations, from antiquity to the Soviet period, focused on the issues of attribution and comprehensive analysis of the objective world of man. Among the subjects – works of the applied and high art, books, reconstructed ancient items, etc. Articles are written by scientists of all levels (from students to professors and academicians) from universities and research institutes throughout Russia and abroad. For museum workers, archaeologists, the art and cultural historians, teachers

В40 **Вещь**: время и место: Ежегодник научного семинара по изучению объектов искусства и материальной культуры / Под ред. С.И Барановой, Л.А. Беляева. Т. 1. М.: РГГУ, 2021. 198 с.

ISBN 978-5-7281-3054-3

ISBN 978-5-7281-3030-7 (Т. 1)

В первый том вошли работы экспериментального научного семинара «Вещь: время и место», представленные в 2019–2020 гг. Включены теоретические и конкретно-исторические исследования широкого круга цивилизаций, от античности до советского периода, ориентированные на проблемы атрибуции и всестороннего анализа предметного мира человека. Среди предметов – произведения прикладного и высокого искусства, книги, реконструируемые древние изделия и др. Статьи написаны учеными всех уровней (от студентов до профессоров и академиков) из вузов и научно-исследовательских институтов по всей России и за ее пределами.

Сборник будет интересен работникам музеев, археологам, историкам искусства и культуры, преподавателям.

УДК 7.02(063)

ББК 85.101я431

Научное издание

Вещь: время и место

*Ежегодник научного семинара
по изучению объектов искусства
и материальной культуры*

Том 1

Дизайн обложки
E.B. Амосова

Редактор
T.YU. Журавлева

Корректор
O.K. Юрьев

Компьютерная верстка
E.B. Амосова

Подписано в печать 20.09.2021.

Формат 60×84^{1/16}

Уч.-изд. л. 11,0. Усл. печ. л. 11,6.

Тираж 500 экз. Заказ № 1178

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
8-499-973-42-06