

НИНА МОЛЕВА  
ЭЛИЙ БЕЛЮТИН

# АРХИВНЫМИ ТРОПАМИ

ББК  
УДК  
ISBN

НИНА МОЛЕВА  
ЭЛИЙ БЕЛЮТИН

# АРХИВНЫМИ ТРОПАМИ

В новой книге Нины Михайловны Молевой, доктора исторических наук, кандидата искусствоведения, профессора, члена Союза Писателей СССР и РФ, члена Союза Художников СССР и РФ, «Архивными тропами» собраны исторические очерки и повести, рассказы и научные статьи, ставшие результатом кропотливых архивных поисков, работы с подлинными документами.

События российской истории и жизни знаменитых людей прошлого, описанные ярким, неподражаемым литературным языком писателя Нины Молевой, становятся очень близкими, почти личными, побуждая к сочувствию и душевному переживанию.

Особое место в книге занимает, звучащий как реквием рассказ «Всплохи памяти», посвященный ушедшему из жизни мужу, знаменитому русскому художнику-авангардисту Элию Белютину.

Штрих-код

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»  
Москва, 2012



## ПОСТСКРИПТУМ

[Элий Белютин]

Вечно идущие – авангард, жестокость,  
воля, сила, движение, вера, надежда,  
рука, протянутая вперед,  
лицо – и синие валы навстречу.

*Элий Белютин*

*Темы для неуправляемой живописи.*

«Бренд» – расхожее слово XXI столетия. Но появилось оно у нас, кажется, много раньше. 1950 – «Молева – Белютин». Сочетание, непонятое для окружающих: актриса первого положения Малого театра – художник, имеющий студию из 120 профессиональных мастеров, прошедший две персональные выставки в Академии архитектуры и с ног до головы заляпанный обвинениями в формализме не за работы, а за то, что как староста аспирантской мастерской осмелился пригласить в качестве руководителей Павла Кузнецова и Льва Бруни.

Над «брендом» трудились слухи, которые почему-то в конце концов оправдывались. Заказ именно этим несовместимым лицам статьи о Чистякове для самой железобетонной газеты ЦК – «Культура и жизнь». Предложение им обоим войти в число штатных сотрудников Старой площади (у обоих никаких партбилетов). Предложение им обоим войти в число штатных сотрудников Старой площади (у обоих никаких партбилетов).

Но ведь именно актриса принимала участие в символическом разгроме авторов многолистного доноса на первый том «Истории всеобщего искусства» М. В. Алпатова – Дмитрия Сарабьянова и Александра Каменского. С подачи зава кафедрой МГУ А. А. Федорова-Давыдова они разоблачили автора идейного врага марксизма-ленинизма, она сумела убедить ЦК, что это подвиг советской культуры.

Та же пара выпустила ещё при жизни Сталина свою первую общую книгу «Чистяков – теоретик и педагог» и сразу же том эпистолярного наследия великого педагога – объяснение органичности развития русского искусства в направлении авангарда.

Они же сумели объединить в то время несоединимое – новорожденную Академию художеств, призванную отстаивать соцреализм и позиции партийного руководства, и МОССХ с его ещё живыми корнями из 20-х годов, традициями ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа во главе с Фёдором Богородским и Аркадием Гиневским. Результат – единственная в истории русского и советского искусства занявшая все залы Академии художеств выставка «П.П. Чистяков и его ученики». Без каталога (вышел через год с лишним), без афиш, пригласительных билетов, каких бы то ни было упоминаний в СМИ, но с толпами зрителей, штурмовавших каждый выставочный день. После Сталина это казалось – надеждой на новый курс в культуре.

Как же не «бренд», когда выходят один за одним четыре тома истории и теории художественной педагогики, притом только на архивных, в основном никем не использованных материалах, и вдобавок (по заказу ЦК в связи с предполагаемым

первым приездом в Москву Иосифа - Броз Тито) «Школа Антона Ашбе» – смысл метода Кардовского.

Любовники? Это говорилось шепотом за их спинами. Но ведь оба свободные, не связанные браком, а само подозрение в «незаконной связи», пропущенное через спецчасть, означало конец любой карьеры и служебного успеха. Значит, какие-то особые, неизвестные окружающим высшие цели. Белютин не выставляется – в этом ему уже отказано, но за 50-е годы основы его системы преподавания выходят в общей сложности полуторамиллионным тиражом в СССР, на языках республик, в Чехословакии, Венгрии, даже Китае. Он работает в вузах и получает так называемый «белютинский», никем не контролируемый, факультет в Институте повышения квалификации руководящих работников полиграфической промышленности – трехлетняя программа, включающая летние творческие колонии и легендарные «белютинские» пароходы. Молева, оставив театр, стала преподавать, в том числе на Высших Литературных Курсах – единственное место, где можно было читать курс «Психология создания и восприятия художественного произведения» с примерами от изо до литературы, музыки, архитектуры, театра и кинематографа. Среди учеников не «шестидесятники» Политехнического музея – «деревенщики», не устраивавшие начавшую складываться правительственную элиту ни строем мыслей, ни обиходом, ни склонностью к жёсткой откровенности: Виктор Астафьев, Евгений Носов, Анатолий Знаменский, «русский Ремарк» Юрий Гончаров, Новелла Матвеева, Римма Казакова, Владимир Короткевич, Анатолий Жигулин, прошедшие кто фронт, кто зоны

и все неудобье послевоенной страны. Доносы на лекции Н. Молевой могли бы составить объёмный том.

«Солидарная ответственность» – так определялись в договорах отношения внутри «бренда». На деле они обвенчались до всех «синих валов», два прошедших войну лейтенанта, в 1949-м в маленькой церковке на Преображенской площади, недалеко от родного Белютина Красного Села и Сокольников. Потому что рискнул на подобный акт – до загсовской регистрации! – отец Михаил Галунов, последний настоятель замоскворецкой церкви Климента папы Римского на Пятницкой, атрибуция которой (с помощью настоятеля!) принесла Молевой первое место на конкурсе университетских студенческих работ и ломоносовскую стипендию. Свидетелями в закрытом для посторонних храме стали Павел Вафоломеевич Кузнецов и Сарра Дмитриевна Лебедева. Никто из участников не дал пицци для «сарафанного радио». «Бренд», не имевший отношения к семейным узам, остался нетронутым.

Загадки «бренда» не нарушил и быт семьи Белютиных на Русаковской улице, где начинает бывать круг художников 20-х годов. Постоянные гости – это Павел Варфоломеевич с супругой Еленой Бебутовой, молчаливой красавицей, несмотря на небольшие годы. Когда было настроение, она присаживалась к пианино и как-то очень по-своему играла Грига, реже Мендельсона. Сарра Дмитриевна Лебедева всегда приезжала с Робертом Рафаиловичем Фальком – последние три года его жизни каждую субботу, когда хозяйки изошрялись в кулинарных тонкостях. В Смоленском гастрономе можно было доставать куропаток, за несколько дней их мариновать и подавать каждый раз с

другим сортом варенья. Всеобщий любимец Илья Григорьевич Цирлин, одновременно заведовавший кафедрой во ВГИКе, руководивший искусствоведческой секцией МОССХа и редакцией изо в издательстве «Искусство». В двух распластавшихся окнами у самого тротуара комнатенках на спуске от Садово-Кудринской площади к улице 1905 года когда-то местился его тесть, латавший и перешивавший старую одежку. Изменить облик комнат Илья то ли не хотел, то ли не имел средств. Ограничился тем, что покрыл все стены репродукциями импрессионистов, Матисса, Пикассо, которые и решили его судьбу. Во время очередной ссоры жена решила написать разоблачение пристрастий мужа в искусстве в парторганизации всех мест его работы. «Охота за ведьмами» прошла в молниеносном темпе: Илья был уволен со всех мест работы и послушно переизбран в секции МОССХа. Печально знаменитая Мэри Черейская, всегда приходившая в гости в прозрачных платьях, несмотря на время года, не рассчитала. Цирлин сначала переехал к знакомым у Петровских ворот, но вскоре умер от инфаркта в поезде Петербург-Москва. Никаких похорон никто из учрежденных ему устраивать не стал. Просто был человек, и его не стало.

Илья Эренбург, семья певцов Пироговых, Георгий Шторм, Алиса Коонен, лишившаяся в 1950-м А.Я. Таирова и отказавшаяся навсегда выходить на сцену, ее племянница – режиссер Камерного театра Нина Сухоцкая. Михаил Жаров, работавший редактором в издательстве «Искусство», хороший поэт Лев Тарасов, Лев Жегин-Шехтель, сын знаменитого архитектора, занимавшийся теорией перспективы в живописи, иногда Марина Тимофеевна Семенова – список можно



было продолжать и продолжать... Все они не входили в элиту советскую, но были подлинной элитой культуры русской. А еще профессура польских университетов Ягеллонского и Радзивилловского, председатель Союза польских художников Раймунд Земский, главный редактор самого крайнего по своим авангардистским устремлениям журнала «Проект» Александр Войцеховский, директор издательства «Дом слова польского» Адам Высоцкий, в будущем Директор Института научно-технической информации ЮНЕСКО в Париже, директор галереи «Кшиве коло» в Варшаве живописец Марьян Богуш. Кстати, это были едва ли не первые визиты иностранцев в обыкновенных частных московских домах (в коммуналке с тазами и велосипедами, развешанными по стенам коридора). Возможно исключение, вызванное тем, что дед Элия Белютина был своего рода национальным достоянием Польши как создатель и многолетний руководитель Краковской оперы. Эта родственная связь была открытой. Дирижер Паоло Стефано Беллучи через Красный крест поддерживал внука вплоть до того момента, когда упал между странами гитлеровский занавес. Больше того. Он хлопотал о возможности вывезти единственного продолжателя рода Беллучи. О расстреле сына без суда и следствия он знал, и тем более пытался спасти от подобной судьбы внука.

На одной из встреч старого нового года промелькнул Андрей Гончаров с женой и дочерью Наташей, получивший даже в подарок, по его просьбе, то современное французское кресло, в котором ему довелось сидеть. Но именно он счел нужным сообщить соответствующим органам о «сборище левых». Это стало

причиной ухода с его кафедры в Политехническом институте Элия Белютина и исчезновением Гончарова из круга гостей.

В квартире на Русаковке стены стали заполняться картинами гриневской коллекции, той самой, которую с 1870-х годов начал собирать дед Элия Белютина по матери Иван Егорович Гринев. Подросток, с 16 лет поступивший мальчиком на побегушках к великому по тем временам Федору Вальцу, машинисту и постановщику Московской конторы императорских театров. Он овладевал всеми премудростями сложнейших оперных и балетных постановок – за сезон в Большом и Малом театре должно было состояться не менее десяти премьер. Стать артельщиком-исполнителем декораций означало немалые заработки, которые он полностью обратил на собирание живописи. Повальное увлечение созданием собственных и непременно общедоступных музеев не обошло его стороной. В свободные летние месяцы он ездил по европейским антикварам, посещал распродажи собраний и привозил свои сокровища в Москву. Даже вопрос создания семьи был им отложен из соображений экономии. Только когда в 1904 году во 2-ом Красносельском переулке был построен специально для коллекции дом, Иван Егорович, разместил в нем коллекцию и позволил себе жениться, чтобы через год приобрести единственную дочь и наследницу Лидию Ивановну, в будущем Беллучи, или в транскрипции советского паспортного стола – Белютину. Ее матерью была княжна Мария Никитишна Курбатова, бесприданница с далекой Полтавщины, принесшая с собой мужу только обстановку флигелька в имении Кибинцы Д. П. Трощинского, где провел детство Н. В. Гоголь.







Рождение «бренда» неожиданно принципиально сказало на формировании коллекции. Дед Молевой по матери – последний дежурный генерал императора Николая II по западному фронту – дворянских корней не имел. Сын огородника из тихих Ливен, он окончил в родном городе реальное училище, затем Чугуевскую школу подпрапорщиков и начал долгий путь по армейской лестнице чинов и должностей, в чине штабс-капитана оказался в Варшаве и, пробыв здесь до начала Мировой войны, пристрастился к понятной всем полякам слабости – предметам прикладного искусства. В квартире на углу Королевской и Саксонского сада стали появляться предметы обстановки, начиная с XVI века. С началом Мировой войны генералу была поручена организация эвакуации всех государственных служащих из Царства Польского в Россию. Эвакуация тех лет означала выезд не только со всеми семьями, полной обстановкой, даже домашними растениями и животными. Уезжали все государственные учреждения, высшие и средние учебные заведения вплоть до музыкальных средних школ. Объем перевозок в условиях военного времени казался невыносимым, но личное письмо Николая II генералу свидетельствовало: никаких нареканий в его адрес не было. Таких личных благодарственных писем и по иным особым поручениям в семейном архиве Ивана Гавриловича Матвеева сохранилось шесть, и это не считая орденов и военных наград. Теперь эта мебель, приобретенная и в Германии, и во Франции могла войти в семейную коллекцию «бренда».

Там же оказалась еще одна составляющая, по материнской линии, восходившей к И. С. Тургеневу: через родного бра-

та бабушки писателя Екатерины Ивановны Лутовиновой-Лавровой. Лавровы ливенские, как их называли, имели небольшое поместье Богдановку, на краю Русского Брода, на Орловщине. Здесь были вещи из личного обихода писателя, предметы прикладного искусства, галерея семейных портретов, кабинетная филармония, библиотека, время от времени пополнявшаяся подарками от дальнего, но высокопочитаемого родственника Алексея Николаевича Апухтина.

Сегодня паласы из тургеневского кабинета в доме на московской Остоженке, молитвенник Варвары Петровны, матери писателя (конечно на французском – помещица Спасско-Лутовинова на ином языке к православному Богу не обращалась), каминные часы, мебель подарены Литературному музею И. С. Тургенева в Орле. Почему не Спасскому-Лутовинову? Потому что там не сохранилась у приходского храма могила Стефана Львовича Лаврова, прямого прадеда Нины Михайловны. Обиды за своих «стариков» ожили в далеких потомках. Главное – чтобы хранили артефакты настоящие музейщики...

*[Рукопись не дописана 23 февраля 2012 года.  
Художника не стало 26 февраля того же года].*



## О МЕТОДИКЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ АРХИВНЫХ ФОНДОВ

[Э. М. Белютин, Н. М. Молева]

В трудах советских искусствоведов давно уже появляются ссылки на архивные материалы, однако вопрос о характере использования этих материалов, критической оценке, а главное – о путях архивных поисков остается пока весьма туманным.

История искусства, как наука, очень молода. Ее возникновение относится к середине прошлого столетия, а уже в 60-х годах XIX в. Первые ученые в лице Н. П. Собко и П. Н. Петрова обращаются к архивам. Для обоих исследователей методика архивной работы рисовалась еще очень смутно. Они перепоручали поиски техническим исполнителям, не пользовались сравнительным анализом документов, допускали, не оговаривая, смешение сведений, заимствованных из архивных источников, со сведениями из источников библиографических и даже словесных. Эти характерные для раннего периода развития искусствознания черты и рожденные ими ошибки не заслуживали бы упоминания, если бы труды обоих исследователей не продолжали бы оставаться основными справочными пособиями искусствоведов. Речь идет прежде всего о «Словаре русских художников» Собко, изданном впрочем только на три буквы – А, И, П, и



составленном Петровым «Сборнике материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования». Использование их, как и обширнейшего фонда Собко (Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), продолжает сохранять не критический характер. И в этом проявляют себя некоторые общие тенденции, бытующие в нашем искусствознании.

Среди искусствоведов вплоть до настоящего времени остается господствующим убеждение, что их профессия предполагает преимущественную, если не исключительную работу непосредственно над произведениями искусства, приложением к чему – и притом необязательным – служат отдельные обнаруживаемые в архивах сведения. Поиски искусствоведа в архиве чаще всего носят узко практический характер, касаясь дат биографии художника, места рождения, службы, заказов и т. п. Считается, что подобным кругом вопросов исчерпывается цель поисков.

Здесь невольно хочется обратиться к уточнению смысла самой специальности искусствоведа. Существует два ее определения – искусствовед или историк искусства. В наши дни гораздо чаще применяется первое, и это точно отражает преобладающую тенденцию в работе исследователей. Искусствовед имеет дело с художественными произведениями, анализирует и изучает именно их и через призму искусства старается рассмотреть данную эпоху. Но это связано с серьезнейшей опасностью, избежать которой редко кому удается.

На основе анализа собственно художественных произведений у исследователя рождается определенная, по существу

априорная концепция, творчества мастера, лишь очень относительно учитывающая те исторические условия, в которых оно протекало и которые оно отражало. Обнаруживаемые архивные сведения или подчиняются этой концепции, или – если явно противоречат ей – получают предвзятое истолкование. Возникает положение, которое можно определить как абсолютное господство «зрительного ряда». «Зрительный» ряд диктует исследователю выводы, касающиеся не только стилистических особенностей памятников, но и идейных воззрений мастеров, характеристики эпохи.

Хотя формально такой путь и представляется возможным, по существу он противоречит принципам нашей исторической науки и свидетельствует о продолжающемся господстве сохранившегося еще с XIX в. Пассивного сравнительного метода. Нельзя забывать, что искусство представляет собой одну из форм общественной деятельности человека и всегда имеет общественное значение. Само собой разумеется, что речь идет не о социологически огрубленных связях между искусством и общественной жизнью, которые обычно намечались в искусствоведческой литературе 30-х и 40-х годов нашего времени, а о том сложном комплексе взаимоотношений, познать который позволяет именно архивная работа.

Без углубленного знания исторической действительности часто не удастся правильно понять художественное произведение и определить то место, которое должно ему принадлежать в истории искусства. Ведь на сколько произведения искусства позволяют увидеть современную им жизнь, настолько и жизнь, в условиях которой они создавались, предопредели-

ла их появление, смысл, содержание, эстетические и чисто формальные особенности. Соответственно изучение искусства необходимо вести как бы с двух сторон, причем ни одна из них не должна доминировать. В противном случае неизбежны поверхностные заключения и прямые ошибки. Приведем показательный пример.

Одной из наиболее изученных личностей в истории русского искусства первой половины XVIII в. считался пенсионер Петра I, «персонных дел мастер» Иван Никитин. Его биография отличалась достаточной разработанностью, но играла второстепенную, как бы подтверждающую роль по сравнению с выводами, сделанными из анализа произведений художника. В частности, последняя из известных нам работ, несущая подпись Ивана Никитина и датированная 1731 годом, – «Древо государства Российского», резко отличается от предшествующих картин мастера своей лубочностью, примитивностью живописи и содержанием. Она представляет символическое в духе панегирических украинских «тезисов» изображение, долженствующее подтвердить право на престол Анны Иоановны. Это дало основание искусствоведам придти к заключению, что после смерти Петра Никитин примкнул к старорусской оппозиции и обратился к приемам почти иконописи в виде формы политического протеста.

Подобное заключение формально подтверждалось тем, что Никитин оказался замешанным в деле М. Родышевского по поводу пасквиля на Феофана Прокоповича. Прокопович известен как прогрессивный деятель петровского времени, и выступление против него, казалось, могло вестись только с консервативных позиций. Однако подробное ознакомление с архивными

материалами Тайной канцелярии, Верховного тайного совета и Синода позволило авторам статьи выявить совсем иную картину.

Родышевский был одним из доверенных лиц Прокоповича еще в бытность того новгородским архиепископом. Когда в епархии раскрылись крупные растраты, связанные с широким образом жизни обоих церковников, ответственность целиком была возложена на Родышевского. Феофан Прокопович просто «повинился», Родышевский же лишился места судьи архиерейского дома и был «оставлен в подозрении». Считая, что с приходом к власти Анны Иоановны положение Прокоповича может пошатнуться, он решил свести с ним счеты. Доводы памфлета откровенно преследуют эту цель, противореча общим взглядам Родышевского. Выходец с Украины, он выступает в памфлете против засилия малороссиян при дворе, имея в виду одного Прокоповича. Он защищает чистоту православия, хотя сам, как свидетельствуют архивы, Петербургской Александро-Невской лавры, был униатом. В материалах Преображенской канцелярии сохранилось возбуждавшееся против него дело по обвинению в сочувствии к католицизму. С поляками-католиками Родышевский был близок вплоть до ареста.

Не менее существенно и то, что мера наказания для автора памфлета оказалась значительно меньше, чем для Никитина, обладателя одного из переписанных экземпляров. Родышевского после недолгих допросов отправили в монастырь, Никитин пять лет содержался в Петропавловской крепости в одиночном заключении, затем был бит плетью и сослан на вечное поселение в Сибирь. Тайная канцелярия противодействовала его амнистии: понадобилось три именных царских

распоряжения, чтобы художника вызвали из Тобольска.

Розыски в материалах Верховного тайного совета позволили выяснить, что еще в период правления Петра II, когда у власти находилась консервативная боярская партия, началось преследование художника. Пасквиль Родышевского послужил только формальным предлогом для осуждения Никитина. Сопоставление ведшихся на протяжении пяти лет допросов художника восстанавливают подлинный его облик – поборника передовых представлений об организации русского государства.

Все обнаруженные факты говорили за то, что Никитин не мог быть автором «Древа государства Российского». Возникло предположение, что картина была написана каким-то другим Иваном Никитиным. Действительно дальнейшие архивные поиски выявили существование однофамильца и тезки мастера, московского живописца-ремесленника, писавшего картины типа «Древа». Об этом свидетельствует Изуграфская контора, проверявшая все изображения лиц царской семьи.

Таким образом, архивные документы не только доказали несостоятельность сделанных на основании одного лишь статистического анализа заключений. Они позволили определить творческое и неразрывно с ним связанное гражданское лицо выдающегося живописца, подлинный путь его творческого развития.

Пример с Никитиным вскрывает еще один встречающийся в искусствоведческих исследованиях недостаток – отсутствие интереса к историческому анализу. Отдельные периоды и проблемы разработаны в нашей науке в различной степени. Зачастую бывает невозможно искать ответы на возникающие

вопросы, хотя бы в силу их специфической обстановки, у историков, однако, самостоятельное исследование в этой области считается не входящим в компетенцию искусствоведения. Поэтому выводы искусствоведов по поводу тех или иных явлений общественной жизни обычно носят описательный, а не аналитический характер.

Как правило, искусствовед ограничивается знанием основной фактической канвы данного периода и неких вневременных, абстрагированных – от конкретных социальных и политических условий категорий, вроде крепостного права вообще, купеческого сословия вообще, социального положения художников в XVIII в. в целом и т. п. Хотя в исторической действительности все эти категории постоянно эволюционируют, отражая общие изменения, происходящие в структуре русского общества и государства.

Для работ, посвященных русскому искусству XVIII в., характерно представление, что художники занимают одну из низших ступеней социальной иерархии. Отсюда указание на принадлежность живописца к приказному, или, тем более, купеческому сословию расценивается как явление исключительное, свидетельствующее о том, что призвание заставило художника побороть сословные предрассудки. Знакомство с архивными материалами опровергает подобное убеждение и позволяет восстановить очень любопытную, притом быстро меняющуюся картину социального состава художников и их общественного положения.

К концу XVII столетия среда художников складывалась преимущественно из посадских людей, детей «приказных



чинов», стрельцов. Редким явлением были выходцы из крестьянства, хотя документы содержат указание на то, что иконопись к этому времени стала разновидностью промысла. Ею занимались в городах и деревнях целые семьи, включая «баб» и «девок», - факт, не известный истории искусства. Однако продукция этих своего рода кустарей не учитывалась ввиду считавшегося недостаточным профессионального ее уровня.

Установление в начале XVIII в. нового взгляда на искусство и его государственное значение существенным образом сказалось на художественной практике. В свою очередь указ Петра об обучении дворянских недорослей приводит к тому, что юноши из «шляхетства» начинают учиться на своем «коште» и живописи. Художники из дворян становятся обычным явлением не только в обеих столицах, но даже в сибирских городах. Для подготовки живописцев отбираются и посылаются за границу воспитанники ряда специальных технических училищ – обстоятельство, также остававшееся до нашего времени не известным историкам искусства, как и имена пенсионеров – К. Суздальцева, А. Чоглокова, Я. Полозова, Г. Кобельцына. Среди художников появляются офицеры и офицерские дети, причем в отношении первых устанавливается практика их прикомандирования к полкам. Начиная с этого времени Преображенский, Семеновский и другие полки русской армии имеют в своем составе живописцев с учениками, которые выполняют все работы, связанные с оформлением полковой жизни, а также многочисленные государственные заказы. Поэтому военные и ведомственные училища, архивы представляют собой очень ценный, ранее не использовавшийся источник сведений о русских художниках.

В течении всей первой половины столетия считается возможным привлечь к выполнению государственных живописных заказов лиц других специальностей, в том числе занимающих немаловажные чиновничьи должности, лишь бы они обладали необходимыми художественными навыками. Последнее стало возможным еще в петровский период благодаря тому, что изобразительное искусство преподавалось во многих общеобразовательных и специальных учебных заведениях – Карповской школе Феофана Прокоповича, Морской академии, хирургической школе при Петербургском военном госпитале, инженерном и кадетском корпусах и других, причем на очень высоком для своего времени уровне. В результате их выпускники, вроде академика Г. Н. Теплова, приобретали достаточную выучку, чтобы работать наравне с профессиональными живописцами. Подобное умение не считалось зазорным, а наоборот ставилось в заслугу. Кстати сказать, эта довольно многочисленная категория лиц, известная по своему участию не только в коллективных, художественных работах, но и по сохранившимся картинам, представляет особые трудности для розыска. Никаких материалов о ней в архивах собственно художественных ведомств не содержится.

К концу 20-х годов среди художников появляется значительное и все возрастающее число выходцев из купеческого сословия. Для характеристики современного общественного положения живописцев существенно напомнить, что согласно регламенту от 16 января 1721 года все городское население, за исключением иностранцев, духовенства, шляхетства и «подлых», делилось на две гильдии. К первой и высшей были отне-



сены «банкиры, знатные купцы, которые имеют отъезжие большие торги и которые разными товарами в рядах торгуют, городские доктора, аптекари, лекари, шкиперы купеческих кораблей, золотари, серебрянники, иконники, живописцы». Положение о гильдиях определило формы организации художников и методы использования их труда государством – создание цехов, обладающих определенными привилегиями и значительным кругом обязанностей. К этому времени следует отнести возникновение систематизированной документации о живописцах, содержащейся в материалах городских магистратов, гильдейских списках и податных ведомостях. Обязательными для фиксации становятся сведения о полном имени, возрасте, происхождении художника, пройденном им обучении, местожительстве и наличии недвижимой собственности, которой располагала значительная часть живописцев.

Однако необходимо сразу же оговорить, что никаких сводных списков художников не существовало, как не было и ведомств, в которых бы главным образом сосредотачивались сведения о них или же осуществлялся исключительный контроль над их деятельностью. Ни гильдейские книги, ни сословно-податные документы здесь не могут считаться универсальным пособием уже по одному тому, что специальность в них не всегда оговаривалась. Она могла опускаться в отношении представителей купеческого сословия, священнослужителей и их детей, лиц, принадлежащих к мещанскому сословию и занесенных в списки тяглецов той или иной слободы, потому что будучи заинтересованными в выполнении налоговых обязательств, фискальные учреждения способу заработка денег значения не придавали.

В сороковых годах среди художников появляется еще одна категория – дети церковнослужителей, которые занимаются не только иконописью, но и собственно светской живописью. К той же группе можно отнести церковнослужителей-живописцев, особенно многочисленных в третьей четверти века. Состоя в штате церкви священниками, дьяконами, реже дьячками и пономарями, они одновременно профессионально занимаются изобразительным искусством и выполняют государственные заказы.

По мере ослабления общественной роли искусства и исчезновения связывающихся с ней просветительских задач в сословном составе и положении художников начинают намечаться известные изменения. Почти исчезают учащиеся из «шляхетства» и обер-офицерских детей, перестают вызываться для участия в художественных работах чиновники, государственные служащие. Тем не менее сохраняется государственное подчинение мастеров искусств вне зависимости от их сословной принадлежности и даже крепостного состояния.

Здесь приходится коснуться широко распространенного в искусствovedческих трудах заблуждения, основывающегося опять-таки на использовании вневременными историческими категориями, – о неизменном правовом положении крепостного художника. Но как формы крепостной зависимости претерпевали эволюцию, так менялось и положение художника, которое находилось, кроме того, в прямой зависимости от отношения государства к изобразительному искусству.

Примечательно, что сама по себе эта категория живописцев впервые начинает фигурировать в исторических доку-

ментах сравнительно поздно – в конце 1720-х годов и то в лице единичных ее представителей. В течении тридцатых годов они составляют все еще незначительную группу, зато в последующем десятилетии число их среди исполнителей государственных заказов резко возрастает. Права помещика на крепостного художника существенно ограничивались тем, что каждый живописец состоял на своеобразном государственном учете. По первому требованию строительных организаций, придворной канторы и других учреждений художник должен был поступать в их распоряжение и оставаться на работах столько, сколько они считали необходимым.

Фактически крепостные живописцы на протяжении всей жизни находились в их ведении. В отдельных случаях они прямо поступали на государственную службу, например, в Канцелярию от строений, на одинаковых правовых и материальных основаниях с вольными. Единственное отличие заключалось в том, что для них исключалась возможность получения чинов. Фонд Канцелярии от строений содержит многочисленные тому примеры.

Значительные перемены, начинающиеся в шестидесятых годах, связываются с одной стороны, с общим процессом укрепления крепостного права, с другой – с открытием Академии художеств. Хотя первоначально социальный состав ее учеников не предусматривался и имелось в виду «образовывать новую породу людей» из представителей достаточно широких слоев населения, на практике академическими воспитанниками становились главным образом выходцы из малоимущих слоев. Достаточно многочисленные выпуски академии быстро стали

удовлетворять потребность государственных организаций в художниках. Исчезает необходимость обращения к крепостным мастерам. К концу века ставшая очень обширной категория крепостных художников почти полностью исчезает с государственной службы. Помещики впервые становятся их полновластными хозяевами, а живописцы низводятся до положения дворовых людей. Они лишаются возможности заниматься в академии художеств, которая полностью для них закрывается в 1817 году.

Эволюция исторических категорий сопровождалась и изменением терминологии, что почти никогда не учитывается в искусствоведческих трудах и легко ведет к искажению содержания архивного документа. В качестве примера можно привести наиболее часто встречающуюся ошибку, связанную с определением положения художника – вольного или крепостного.

Исследователи обычно смешивают понятия «служителя дома такого-то» и «человека такого-то», предполагая в обоих случаях обозначение крепостной зависимости. В действительности же в русской художественной жизни 1740-1760 годов получил широкое распространение вольный найм художников, – что не нашло никакого отражения в литературе по искусству, – и именно эта форма подразумевается и во всяком случае всегда может подразумеваться под понятием служителя. Так, долгое время состоял на службе у А. П. Бестужева-Рюмина художник Артемий Бутковский, числившийся в документах «служителем». В его обязанности входило обучение живописи крепостных. Впоследствии он перешел в качестве живописца в Герольдмейстерскую кантору. Существовала и иная форма, когда наниматель брал на службу человека по одной специальности,

а использовал как живописца. Так было часто с церковниками, которым эта форма облегчала занятие светским искусством. Живописцем был, например, «дьякон дому князь Ивана Юрьевича Трубецкого» Афанасий Семенов, работавший же вместе с ним сын, Николай Афанасьев, значился просто служителем. Оба художника вызывались для росписи императорских дворцов в Петербург именно под этими определениями. В дальнейшем Н. Афанасьев поступил в штат Канцелярии от строений.

Вопрос содержания термина требует внимания и осторожности со стороны исследователя. Важно, кроме того, различать термины правовые, юридические, особенно точные, когда речь идет об установлении прав собственности, и понятия, имевшие обиходное распространение и ни к чему в правовом отношении не обязывавшие.

То, что это принципиальное различие оказалось неучтенным, привело к возникновению одной из наиболее известных искусствоведческих загадок – вопросу об авторстве хранящей в Русском музее картины «Куликовская битва». Картина датирована 1719 годом и подписана одним из заграничных пенсионеров петровского времени Андреем Матвеевым. Хотя подпись сама по себе не вызывала сомнений и безусловно является подлинной, ее стали считать недостоверной главным образом по двум соображениям. Первое, что в подписи художник назван «гофмалером», тогда как подобной официальной должности при русском дворе не существовало. Второе, что в 1719 году Матвеева не было в Петербурге, он учился в Амстердаме. Безоговорочная вера в термин в данном случае даже над выводами стилистического анализа, подтверждающего близость картины

к манерам именно Матвеева, а не вышеупоминавшегося Ивана Никитина, с чьим именем ее стали условно связывать.

Действительно, понятия «гофмалера» как придворной должности в России тех лет не было, но в документах самого разнообразного характера оно фигурирует как обиходное выражение, к которому достаточно часто и по всяким поводам прибегали современники. Одним из наиболее принятых поводов для его применения служило выполнение художником какого-либо заказа двора. Но подпись на «Куликовской битве» прямо говорит о подобном заказе, к тому же картина по всей вероятности писалась в Амстердаме, где в глазах учителя художника и всего окружения связь Матвеева с двором давала ему право на имя «гофмалера».

То, что «Куликовская битва» могла быть написана вне Петербурга, находит подтверждение в архивных документах. Из Амстердама Матвеев регулярно посылал в Петербург свои работы в качестве отчета, причем в накладных ведомостях, передаваемых шкиперу шедшего в Россию судна, есть указания на картину аналогичного размера – очень большого и потому исключительного.

Здесь возникает чрезвычайно важная применительно к архивной работе проблема установления исторического факта, а вместе с ней значимости конкретного документа, его критического и сравнительного анализа. В литературе по искусству вообще наблюдается тенденция отдавать предпочтение библиографическим источникам по сравнению с архивными. Это неизбежное следствие господства теории «зрительного ряда». Роль документально установленного и перепроверен-

ного факта в научном исследовании тем самым снижается, а иногда и вовсе теряется. Вопрос, как устанавливается факт и в каких случаях он может считаться неоспоримо доказанным, по существу не возникает в искусствоведческой литературе. И первым результатом этого становится признание одинаковой значимости как за подлинными современными документами, так и за их копиями или простыми ссылками на них, содержащимися в личных фондах историков, например, И. Е. Забелина (Отдел письменных источников Государственного исторического музей), Я. Штелина или Н. П. Собко (оба в Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Совершенно очевидно, что необходимо проведение четкой качественной грани между сведениями, содержащимися в фондах историков, и содержанием подлинных документов. Обнаружение в фондах исследователей данные могут рассматриваться только как указания на факты и служить уточнению направления архивных поисков, но не быть основанием для установления исторического факта и тем более предметом специальной публикации. Тем не менее в искусствоведческой литературе многие сведения заимствуются именно из этих источников, а ссылка на архив, где рукописи хранятся, придает им кажущуюся неопровержимость.

Вырванный из контекста, скопированный документ всегда может заключать в себе неточности, а то и вовсе опровергаться следующими по времени данными. В качестве примера можно привести сведения о художнике Конюшенной конторы Никите Быкове. В фонде Собко имеются указания на то, что он

принимал участие в росписи большого Царскосельского дворца в качестве помощника Д. Валериани. Это указание неизменно сохраняется за именем живописца. Однако ознакомление с подлинниками документов показывает, что вызов художников производился Валериани не для себя, а для всего строительства. Как специально указывается в его донесении, лично он их не знал, а руководствовался чужими рекомендациями. Что же касается Быкова, то Конюшенная контора спустя почти месяц до получения вызова отказалась его прислать, ссылаясь на занятость художника. Такими же отказами встречались и все последующие вызовы живописца на работы по дворцовым росписям.

Одним из основных принципов работы над архивными материалами является установление тончайшей границы между фактическим содержанием документа и логическими выводами из него исследователя. При несоблюдении этого условия возможна неосознанная фальсификация, когда желаемое выдается за действительное и в дальнейшем остается в литературе как исторически неоспоримый факт. Подобное необоснованное заключение было сделано в одном из последних по времени искусствоведческих исследований по поводу отца московского архитектора Ивана Жеребцова.

Встретив в материалах Оружейной палаты 1710-х годов имя живописца Ивана Жеребцова и сопоставив примерный возраст с предполагаемым годом рождения архитектора, исследовательница пришла к заключению, что это и есть отец зодчего. Вывод был сделан на основании совпадения фамилий, соотношения возрастов и косвенного упоминания о том, что отец архитектора участвовал в работах Оружейной пала-

ты. Однако, подобная аргументация, особенно применительно к русскому искусству XVIII в., совершенно недостаточна.

Переведенный в 1710 году при содействии Оружейной палаты в Петербург, Иван Жеребцов прослеживается в дальнейшем по документам Канцелярии от строений, в которую он прикомандировывается в новой столице. С 1718 года и позднее он состоит на кирпичных заводах ведения той же канцелярии и расписывает «образцы» – кафель. Это одна из наименее квалифицированных живописных работ, и занимающиеся ею художники оставались, как правило, на заводах до конца своих дней. Кстати сказать, дела канцелярии не заключают никаких указаний на перевод или отпуск в Москву Жеребцова, что впрочем возможно только по старости. Окончательно опровергнуть поспешный вывод помогли авторам статьи материалы, обнаруженные в фондах ЦГАДА. Они позволили установить, что дед архитектора был дьячком церкви Вознесения в Коломенском, а отец, родившийся около 1685 года, состоял вольным московским живописцем и вызывался на работы в Оружейную палату, причем он носил имя Петра. Как художник высокой квалификации, Петр Жеребцов участвовал в 1731 году в росписи церкви в Домодедове, в 1737 году поступил в ведомство Гофинтендантской конторы, куда годом раньше был зачислен живописным учеником его сын Иван. Вдвоем с сыном они вызывались для участия в живописных работах в Петербург в 1743 году, позднее Иван перешел обучаться архитектуре.

Само собой разумеется, архивные материалы далеко не всегда могут дать исчерпывающий и точный ответ на конкретный вопрос. Но если архивные исследования не эпизод в работе

историка искусства, а составляют неотъемлемую постоянную ее часть, тогда каждый прочитанный документ, в том числе и не имеющий прямого отношения к разрабатываемому в данный момент вопросу, входит золотой крупицей в актив ученого. Такое общее знание тем более необходимо, что именно оно, а не пресловутая интуиция предопределяет успех архивных поисков. И тем не менее все высказанные соображения не исключают ставшей в настоящее время насущей необходимостью разработки источниковедения применительно к истории искусства. Здесь одинаково важно установление круга учреждений и ведомств, так или иначе сопричастных к искусству, их компетенции, взаимосвязи, характера и содержание, сохранившихся архивов.

Так, в XVII в. мы сталкиваемся с единым центром художественной жизни страны в лице Оружейной палаты. Палата имеет обширный штат, собственных, состоящих на жаловании, художников и организует выполнение самых разнообразных художественных работ как с их помощью, так и вызывает для этой цели «кормовых», по денно оплачиваемых мастеров из Москвы и других городов. По существу все обладавшие достаточным уровнем иконописцы и живописцы находились у нее на учете, периодически «пересматривались» царскими мастерами и получали отметку о «статье» мастерства в зависимости от своего умения. Таким образом, фонд Оружейной палаты является основным источником сведений о художниках этого периода, потому, что его документы содержат обстоятельное описание производившихся работ, их характера и особенностей.

Подобная централизация начинает нарушаться уже в 1690-х годах в связи с превышенными вызовами живописцев

для работ в «потешные» полки, на корабельные верфи и в Каменный приказ, где соответственно появляются сведения об их деятельности. В 1711 году Оружейная палата перестает существовать. Основное ядро ее мастеров (203 человека) переводится в Петербург в Оружейную канцелярию, остальные – в том числе художники – исключаются из штата и остаются в Москве. В старой столице образуется большая группа вольных мастеров, с трудом поддающихся учету. С одной стороны, они подчиняются городским властям и фиксируются магистратом, с другой – для наблюдением за их деятельностью учреждается в те же годы Изуграфская контора, которой вменялось в обязанность контролировать профессиональный уровень и продукцию художников. Однако и живописцы и иконописцы старательно укрываются от ее надзора, тем более, что он был связан с уплатой налога за каждую освидетельствованную картину или икону. Поэтому архив Изуграфской конторы, находившейся в ведении Синода, не отличался полнотой. Дополнительным источником сведений об этой категории художников служат документы, связанные с вопросами землевладения, а с 1730-х годов – цеховой архив московского магистрата. В 1730-х годах большинство из них регулярно вызывается для участия во временных живописных работах Канцелярией от строений, Придворной конторой, Петербургской и Московской гофинтендантскими конторами и Московской сенатской конторой.

Образованная в 1712 году Оружейная канцелярия наследовала только часть функций Оружейной палаты. Именным указом ей было предписано «ведать... С-Петербургский цейгауз

всякими военными припасами и делами, также велено размножить типографию и гридорованные дела». В состав канцелярии вошла Петербургская типография, а также, сохраняя сложившуюся административную структуру, в ней были оставлены художники. Впрочем подчинение этих последних носило чисто формальный характер, т. к. они находились на работах в других ведомствах.

Сложившееся положение было закреплено в 1720 году с расформированием Оружейной канцелярии. Цейхгауз со всеми оружейниками поступил в ведение Главной артиллерии и фортификации, остальные мастера и ремесленники переведены в Берг- и Мануфактур- коллегии, Канцелярию от строений, а типография – в Синод. В 1727 году типография была закрыта, а издательское дело в Петербурге передано в Сенат (печатание указов) и в Академию наук (все виды книг). Находившиеся же в составе Оружейной канцелярии художники оказались распределены по этим ведомствам.

Это характерная для петровского времени постоянное перемещение учреждений, главным образом из Москвы в Петербург, образование новых и переформирование ранее существовавших (при обязательном изменении круга их функций и соответственно – ведомственного подчинения) создает исключительные трудности при розысках архивных сведений об отдельных художниках и целых учреждениях. Тем не менее применительно к петровскому времени правильнее говорить не об исчезнувших, а о не разысканных до настоящего времени архивных фондах, затерявшихся в ведомствах, куда они были переведены.

Эстетические представления начала XVIII в. неразрывно связывают художественное творчество с решением чисто практических вопросов. Соответственно художники придаются почти всем вновь организуемым или переформирующимся учреждениям. При этом вводится, условно говоря, межведомственное их подчинение. Независимо от того, в каком учреждении состоял в штате живописец, по первому же требованию ведшего любое государственное строительство архитектора он поступал в его распоряжение. Именно архитекторы имели представление о круге работавших в Петербурге и в Москве мастеров. Эти живописцы приглашались для выполнения крупных художественных заказов, и тем не менее найти данные о конкретных, участвовавших в работах, живописцах не всегда бывает просто. Постоянная и тесная связь художников с архитекторами носила специфический, условно говоря, личный характер. Никаких свободных списков живописцев не существовало. Вплоть до 1760-х годов руководители строительных или оформительских работ ограничивались в этом отношении собственной памятью и рекомендациями других архитекторов или живописных мастеров. Ведущая роль здесь неизменно принадлежала архитекторам Канцелярии от строений, имевшей в своем составе наиболее значительный контингент живописцев. Хотя помимо нее застройку Петербурга вели еще два учреждения – подчиненная Синоду Контора Александр-Невского монастыря и Адмиралтейская коллегия, именно Канцелярия от строений стала подлинным художественным центром России. Компетенция Канцелярии отличалась исключительной широтой в ее ведении входили все виды петербургских

построек, что Канцелярия от строений наследовала от упраздненной в 1709 году Канцелярии городских дел, затем – императорские резиденции (в самом Петербурге, Петергофе, Стрельне, «Царском селе» и в крепостях Кронштадт и Шлиссельбург), – потом все общественные и правительственные постройки, кроме дворцов («церкви, коллегии, гостиные дворы, госпитали и другие всякие строения»), и т. д. не меньшей широтой отличался и профиль производившихся канцелярией работ – от разработки архитектурного проекта до полной отделки внутренних помещений. Организуя выполнение значительных для своего времени художественных работ и привлекая для участия в них многочисленных живописцев, в том числе из других городов, канцелярия фиксировала в своих документах факт работы и оклад каждого художника, не всегда – ведомственную принадлежность и никогда не касалась биографических сведений. И вместе с тем именно знание ведомственной принадлежности мастера открывает наиболее верный путь к восстановлению его биографии.

К началу 1730-х годов в ведомственном делопроизводстве окончательно складывается форма учета состоящих в штате служащих, которая предполагала указание возраста, состава семьи, прохождения ученичества и последующей службы, отзывать мастеров на предмет подтверждения квалификации и последовательного роста оклада. Примерно те же сведения художнику приходилось повторять в связи с любым прощением, с каким ему только приходилось обращаться к администрации. Таким образом, в архивах появляется род автобиографий, тем более ценных, что многие из них написаны художниками



собственноручно. Однако поскольку обнаружение такого вида документа является редкостью, приходится обратиться к имеющему особое значение для разбираемого периода вопросу идентификации находимых в архиве имен.

Основная трудность порождается здесь характерным для XVIII в. отсутствием единообразного написания имен и редким применением развернутого имени, то есть вместе с отчеством и фамилией. Иногда в документах указывается имя и отчество, иногда имя и фамилия. Подобный разноречивый в отношении художников сохраняется даже в практике Академии художеств, и естественно приводит в искусствоведческой литературе к «раздвоению» живописцев. Примерами такого рода неточностей богаты справочники А. И. Успенского, основывающегося на архивных источниках, и картотеки Н. П. Собко в его рукописном фонде. Так в Канцелярию от строений переводятся в 1736 году в связи с расформированием Карповской школы двое учеников – Алексей и Максим Васильевы. На протяжении ряда лет они встречаются в материалах только под этими именами и лишь в связи с профессиональной аттестацией начинают упоминаться их фамилии: первого – Белопольский, второго – Гарканецкий. Надо специально оговорить, что установление исследователем развернутого имени требует особой осторожности. Нельзя, в частности, считать, что отчество отца обязательно становится фамилией – такого правила не существовало. Не может служить основанием для выявления отчества и фамилии простое совпадение имен. Подобное заблуждение возникло в отношении живописца Андрея Матвеева. В ряде трудов и музейных каталогов ему стало приписываться отчество Меркурьевич,

поскольку известно его участие в росписи петербургской церкви Симеона и Анны, а на одной из икон этой церкви есть подпись: «Андрей Меркурьев». И в данном случае углубленные архивные розыски опровергли поспешный вывод. Как показали документы, А. Матвеев специально вызывал из Москвы Андрея Меркурьева по фамилии Поспелов, для написания икон в иконостасе. Таким образом, это были два разных лица.

Одним из существенных признаков при идентификации личности художника можно считать ведомственную принадлежность. Переход из одного учреждения в другое вообще практиковался не часто, но главное и в случае такого перехода за живописцем сохранялась и во всяком случае время от времени упоминалась старая ведомственная принадлежность: «из оружейных», «из адмиралтейских» и т. п. например, Михайла Некрасов, автор первого русского руководства по рисунку, долгие годы состоял в штате Академии наук, но при выходе из него был представлен как бывший ученик Оренбургской экспедиции, где он начинал службу.

При составлении документов различных ведомств, где работал художник или во всяком случае где встречается аналогичное сочетание имени и фамилии, руководящим указанием является выплачиваемый оклад, оставшийся неизменным вне зависимости от характера выполнявшихся работ. Любое незначительное его повышение связывалось со специальной переемтацией и требовало проществия нескольких лет.

Что же касается творческого профиля художника первой половины XVIII в., то его отличала исключительная широта. Так, Дмитрий Соловьев, живописец Оружейной палаты, пе-

реведенный затем в Мануфактур-коллегию, пишет образа, станковые картины, картоны для шпалер, делает фресковые росписи в зале Сената и акварели в миниатюрной технике для Герольдмейстерской конторы, и он не представляет исключения.

Относительно точным указанием для идентификации может служить местожительство, особенно если он связано с владением собственной землей, двором. К тому же документы, фиксирующие такого рода купли-продажи, для всех городов сохранились, а для Москвы XVIII в. были опубликованы. Аналогичного рода сведения всегда можно найти и в церковноприходских книгах, но к ним следует подходить критически. Самые незначительные отклонения допускаются здесь в указаниях возраста, который вообще дается приблизительно. Не отличаются достоверностью указания на ведомственную принадлежность. Например, Роман Никитин называется в исповедных книгах 1743 года придворным живописцем, хотя никогда им не был. Алексей Ищин фигурирует в 1737 году как рисовальный подмастерье Академии (без указания, какой именно), в то время как он работал в Морской школе и т. п. . Достаточно часто встречается искажение имен и фамилий, когда речь идет не о главах семей, а о живущих в доме временных жильцах, в частности учениках живописцев. Остается важным сам факт жизни в данном переходе, наличие примерно совпадающего по описанию местоположения дома и состав семьи, который также мог меняться в связи с появлением детей, вторичными браками и т. п.

Иными словами, только группа взаимоподтверждающих документов может обычно считаться удовлетворяющим источником какого-либо биографического сведения, каждый

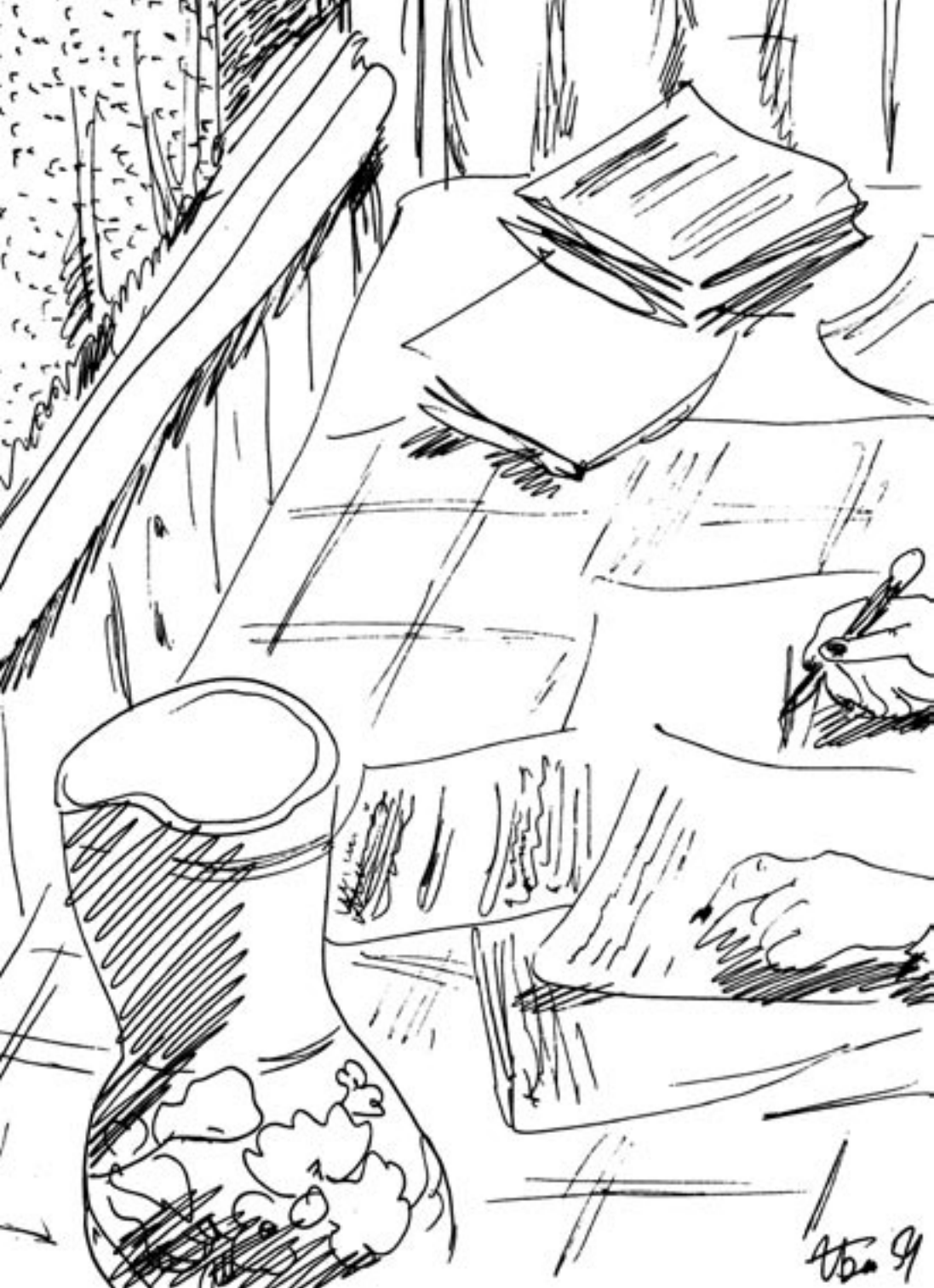
же отдельный документ нуждается в сопоставлении с другими материалами и проверке.

Вся практика искусствоведческой работы в архивах подсказывает необходимость обобщения накопившегося опыта изучения документов. Настало время заняться созданием специальной методологии архивной работы историка искусства как одного из условий успешного развития советского искусствоведения.

---

#### ЛИТЕРАТУРА:

- <sup>1</sup> «Вопросы архивоведения». Научно-информационный бюллетень. Главное архивное управление при Совете Министров СССР. 1963, No 2.
- <sup>2</sup> ЦГАДА, ф. 7, разряд III, NoNo5, 221 (чч. 1-6), 266, 267, 272
- <sup>3</sup> ЦГАДА, ф. 9, кн. 57, 1721 г., лл. 768, 776, 778, 884
- <sup>4</sup> ГИАМО, ф. 397, оп. 1.
- <sup>5</sup> ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г., кН. 4; оп. 2 (23/187), 1723 г., кН. 36 – I; оп. 4, 1717 г., No 18; 1718/1719 г., No 213; 1720 г., No 260; 1721 г., No 28.
- <sup>6</sup> ЦГИА СССР, ф. 468, оп. 32, 1743 г., No 720 и ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3 (81), 1730/32г., No 41089; 1737 г., No41167.
- <sup>7</sup> ЦГАВМФ СССР, ф. 144, оп. 1.
- <sup>8</sup> ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, д. 6, 1737 г., л. 436.



## ЦЕХОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ В МОСКВЕ XVII - XVIII вв.

Вопрос о профессиональной организации русских художников в XVII - первой половине XVIII в. оставался до настоящего времени открытым. Хотя специальных исследований в этой области не велось, сложилась точка зрения, что никаких аналогий ни с западноевропейскими странами, ни с представителями других профессий в самой России здесь не существовало. Цеха, объединявшие в той или иной форме русских ремесленников, художников якобы не включали, и поэтому правовое, административное, хозяйственное и творческое положение последних было лишено каких-либо особенностей.

Однако подобное мнение вступает в противоречие с тем, как понималось изобразительное искусство в тот период. В 1721 г., утверждая Регламент магистрам о разделении городского населения на две гильдии, Петр I рассматривал изобразительное искусство как вид ремесла. Признание того, что искусство играет просветительскую и воспитательную роль, нашло отражение в том, что художники оказались отнесенными к первой – высшей – гильдии. По Регламенту в число «первостепенных» входили «банкиры, знатные купцы, которые имеют отъезжие большие торги и которые разными товарами в рядах

торгуют, городские доктора, аптекари, лекари, шкиперы купеческих кораблей, золотари, серебрянники, иконники, живописцы»; второстепенными же признавались те, «которые мелочными товарами и харчевными всякими товарами торгуют, рукомерленные, рещики, токари, столяры, портные, сапожники и сим подобные». Архивные материалы со всей очевидностью свидетельствуют о том, что в XVII - XVIII вв. в Москве существовала профессиональная организация художников, основанная на цеховых началах. Настоящая статья представляет первую попытку рассмотреть, что представлял собой этот институт.

Зарождение цеховой организации московских художников следует отнести к первой половине XVII в., точнее – ко времени появления в составе Оружейной палаты иконописцев возникнув в XVI столетии как учреждение, предназначенное для обслуживания царского двора, и будучи связана первое время почти исключительно с оружейным делом. Оружейная палата с годами приобретает все более широкие функции. Очень скоро из простого хранилища великокняжеского оружия она превращается в его мастерскую, переходящую на обслуживание русской армии. В нее включаются оружейники, кузнецы, чеканщики, златописцы, ювелиры, золотых и серебряных дел мастера. Из числа художников первыми появляются «прикладники», занимавшиеся росписью знамен, стягов, палаток, затем иконописцы, мастера росписи и украшения книг, басманного и финифтяного дела. Вместе с ними начинают работать каменных дел мастера, плотники, резчики, живописцы и т. д. оружейная палата помимо удовлетворения непосредственных нужд цар-

ского двора, выполняла заказы для отдельных городов, крупных монастырей, даже иноземных правителей, по специальным просьбам которых мастера отпускались за рубеж. По мере превращения палаты в художественный центр страны возникает необходимость учитывать художников сначала в Москве, потом и за ее пределами, классифицировать их соответственно профессиональному уровню и возможностям, выработать общие правила, которым бы они подчинялись, иными словами, более четко определить их профессиональные обязанности и права.

В результате к 30-м годам XVII в. складывается организация художников, формально связанная с Оружейной палатой, но фактически вполне самостоятельная. Во главе ее стояли так называемые жалованные иконописцы – художники наиболее высокой квалификации, единственные получавшие постоянный денежный оклад от палаты. По существу своей деятельности и обязанностям они во многом напоминают мастеров западноевропейских цехов. Умея выполнять весь круг существовавших художественных и художественно-прикладных работ, жалованные художники, однако, в отличие от западных цеховых мастеров никогда не были ограничены наиболее сложными их видами. Понятие высшей квалификации иконописца или живописца на Руси предполагало не ограничение круга работ, а лишь степень сложности любой из них. Так жалованный иконописец Иван Безмин пишет на полотне образ Распятия, сразу по его окончании золотит и серебрит фон у написанного другим мастером образа, ему же приходится к приезду персидских послов расписать специальный парадный наряд для 100 царских сокольничих – крепившиеся за их спинами

крылья. Карп Золотарев за один только год выполняет притчи по полотну, расписывает большой сундук и пишет парадный портрет патриарха Иоакима в святительском облачении.<sup>1</sup>

Хотя назначение в жалованные санкционировалось административным руководителем Оружейной палаты, последний исходил из заключения других жалованных художников.<sup>2</sup> Количество жалованных ничем не ограничивалось, но никогда не превосходило пяти-шести человек.<sup>3</sup> Практически все выдающиеся русские иконописцы XVII в. достигли этой степени. Жалованные составляли своеобразный совет мастеров, занимавшийся организацией выполнения конкретных заказов, привлечением и распределением соответствующих исполнителей и то, что самое главное, аттестацией последних. Они оказывали значительное влияние на общее развитие искусства в стране не только собственным творчеством, но и теми требованиями, которые предъявлялись ими при аттестации.

Аттестация – «разбор» русских художников в условиях XVII в., не носила характера специального испытания, предполагавшего выполнения предложенного задания, а обуславливалась текущей практикой художников. Для этого существовало два пути, одинаково связанных с Оружейной палатой. Либо художник обращался с челобитной в палату и кто-нибудь из жалованных по последним его работам, а правильнее, по участию

<sup>1</sup> «Русский художественный архив», 1894, ч. II, дела за 1674 год.

<sup>2</sup> Это правило нарушалось лишь для первых живописцев, таких, например, как И. Дитерс, Д. Вухтерс и некоторые другие, которые приезжали из-за рубежа в то время, когда русское искусство еще располагало одними живописцами (ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (23), No 37162).

<sup>3</sup> Там же, No37143.

в общих работах давал необходимое заключение, либо аналогичная аттестация проводилась без просьбы иконописца. Последний вариант обычен для иногородних, приезд которых в Москву был сопряжен с немалыми трудностями. Но во всех случаях имелась в виду не столько работа, выполнявшаяся на экзамен (и в этом принципиальное отличие русского цеха художников от аналогичных ремесленных объединений на Западе), сколько совокупность всей творческой деятельности данного лица.<sup>4</sup> Поэтому и уровень его мастерства устанавливается не абсолютно, а относительно других его товарищей по ремеслу. Применявшаяся формула указывала, что данный художник пишет «против такого-то» или «лучше такого-то». О переводимом в более высокий разряд Кирилле Уланове жалованный иконописец Федор Евтифеев Зубов дает, например, характерное заключение: «Пишет де он Кирилла иконное художество, крупное и мелочное, мастерством против умершего иконописца Никиты Павловца, а Сергея Рошкова, Никифора Бовыкина, Петра Афонасьева лутче».<sup>5</sup> Основными критериями суждения о художнике были уровень его мастерства и разнообразие выполняемых им работ. В представлении современников одно неразрывно связывалось с другим.

Следующую ступень после жалованных составляли кормовые художники – московские и иногородние. Их отношения с Оружейной палатой определялись договорным порядком. Человек, выразивший желание вступить в категорию кормовых

<sup>4</sup> «Русский художественный архив», 1894, ч. III, дела за 1676 год. Отзыв Ивана Салтанова о Карпе Иванове и др.

<sup>5</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (16), No 25864.

художников, после соответствующего профессионального освидетельствования представлял по себе поручную запись, которая должна была обеспечивать его явку по каждому вызову палаты: «Поручилися [мы] по Оружейные полаты по кормовом иконописце по Никифоре Иванове сыне Пикторове в том, что по указу великих государей и по грамоте и Оружейные полаты жить ему Никифору в Троицком остроге, а как по наряду из Оружейные полаты к великих государей иконописным делам к Москве в Оружейную полату спросят, и ему, Никифору, быть за нашею порукою готову, а буде он, Никифор, за нашею порукою как по указу великих государей и по наряду из Оружейные полаты ево спросят, а он, Никифор, не будет и на нас на поручиках великих государей... пеня, а пени нам порутчиком что великие государи укажут...».<sup>6</sup>

По уровню мастерства кормовые делились на три «статьи», высшей считалась первая. Работа их оплачивалась из расчета поденного корма. Во время выполнения исходившего от Оружейной палаты заказа они освобождались от всех поборов и повинностей (постоя и пр.).<sup>7</sup> Для московских кормовых иконописцев, практически используемых палатой в течение всего года, это приобретало особенно большое значение. Существенно отметить, что палата не ограничивала работу кормовых художников на стороне. Они свободно вступали в договорные отношения с частными лицами и учреждениями, набирали учеников. Поручная запись гарантировала Оружейной палате право преимущественного использования худож-

<sup>6</sup> Там же, оп. 1 (17), No 28980.

<sup>7</sup> Там же, оп. 1 (5), No 5141, и др.

ника, но не ставила последнего в безусловную от нее зависимость.

Последняя и наиболее многочисленная категория - городовые художники - формально не была связана с Оружейной палатой. Тем не менее они также подчинялись вызовам палаты с той разницей, что явку в Москву городских иконописцев обеспечивали воеводы, обязанные представлять на каждого временную поручную запись. На время выполнения заказа, исходившего от Оружейной палаты, городовые уравнивались в правах с кормовыми и аттестовывались по тем же категориям - «статьям». О систематичности привлечения городских иконописцев свидетельствует, в частности, факт постоянного наличия иногородних среди работающих по заказам художников этой категории. «У дела в селе Коломенском» состоят, например, городовые иконописцы: 6 из Переяславля Залесского, 7 из Костромы, 7 из Ярославля, 8 из Великого Устюга, 5 из Вологды, 9 из Новгорода, 3 из Пскова.<sup>8</sup> Новгородские мастера в 1661 году сообщают, что вызываются «к Москве для твоего государева архангельского иконного стенного письма в четвертой ряд».<sup>9</sup>

Но параллельно с оружейной палатой и независимо от нее существовала иная форма организации художников - Иконный ряд. Причисление к нему происходило в результате соответствующего профессионального освидетельствования, осуществлявшегося старшими членами ряда во главе с выборным старостой. Причастность к ряду обеспечивала профессиональные преимущества и определенное правовое положение. Имен-

<sup>8</sup> Там же, оп. 1 (23), No 37116.

<sup>9</sup> Там же, оп. 1 (6), No 7614.



но ряд устанавливал цены на отдельные виды работ и требования к уровню их исполнения. Этими критериями неизменно руководствовались жалованные иконописцы в оценке своих работ, производившихся по заказам Оружейной палаты. Входившие в состав ряда художники делились на работавших по подрядам и договорам и писавших исключительно на продажу. Последние обычно имели «место» в торговом ряду, территориально не обязательно Иконном. В документах второй половины XVII в. обычны указания: «сидит в конном ряду», «сидит в овощном ряду» и т. п.<sup>10</sup>

Характерно различие, существовавшее между иконописцами первых двух статей и всеми остальными. Иконописцы первой и второй статьи торговали иконами собственной «работы». Если каждый из них и имел помощников, то последние выполняли подготовительные стадии письма. Наиболее же сложный завершающий этап всегда оставался за самим иконописцем. Иконник «низшего разбору», располагавший торговым «местом», не мог считаться автором всех реализуемых им икон. Он представлял собой своеобразную артель, в которой производили работу несколько художников, в том числе члены его семьи. До настоящего времени иконописание считалось исключительной привилегией мужчин, однако вновь открытые документы свидетельствуют, что на этом поприще подвизалось большое число женщин. Между прочим, в штате самой Оружейной палаты многие годы работала левкащица Марья Степановна. В 1707 г. специальным указом было

<sup>10</sup> Там же, оп. 1 (23), No 37109.

предписано: «А не искусным того художества, грамотным и неграмотным и бабам и девкам писать...».<sup>11</sup>

Практика иконописцев, работающих по подрядам, обладала значительной спецификой. Если в западноевропейских странах заказ получал мастер и выполнял его с помощью своих подмастерьев и учеников, то на Руси соотношение исполнителей каждой частной, то есть не связанной с Оружейной палатой, работы было иным. С середины XVII в. мы сталкиваемся с таким любопытным явлением, как групповая работа городских художников, объединявшихся по принципу артели. Разделение труда в подобных группах являлось результатом внутренней договоренности иконописцев, имевшей в виду наиболее быстрое и умелое выполнение тем или иным художником определенного ряда письма. Соответственно появляются и становятся все более частыми факты совместного проживания участников «артели» на одном дворе, в одном доме. В регулярно составлявшихся «Росписях кормовых и городских иконописцев» обычны указания такого рода: «Иван Володимиров з братом Борисом, Степан Вавилов, Андрей Савинов, травщик Семен Константинов, Григорий Макаров живут на Покровке у Козмодемьянского пономаря» или «Кузьма Константинов, Иван Кирилов, Филипп Павлов, Прокофей Михайлов живут в Мясниках у (...) священника».<sup>12</sup> Ни в договорах, ни в переписях указаний на наличие в «артели» мастера и соподчиненных ему художников нет.

<sup>11</sup> Там же, ф. 9, отд. 2, кн. 25, л. 5 и сл.

<sup>12</sup> Там же, ф. 396, оп. 1 (23), No 37109.



В принципе, аттестованные художники, как и неаттестованные иконописцы, селились в Москве независимо друг от друга, в разных концах города, что облегчало, по-видимому, получение заказов. Единственной закономерностью было то, что подавляющее большинство их жило в больших и богатых приходах. В среде ремесленников художники принадлежали к наиболее состоятельной ее части. К началу 1690-х годов около 80% из них, в том числе более 90% аттестованных иконописцев и живописцев, имели в Москве собственные дворы или, во всяком случае, строения. Отсутствие сплошных городских переписей за этот период не позволяет восстановить полную картину земле- и домовладения у художников, тем не менее можно сделать вывод о примерных границах стоимости недвижимой собственности у представителей различных категорий. У жалованных художников она достигает 150-200 руб., у кормовых снижается до 80-90 руб., у городских падает еще ниже и в среднем колеблется между 20-30 рублями. Нередки случаи, когда жалованные и кормовые иконописцы и живописцы имели по два двора, как, например, Иван Кирилов Уланов Ноза Тверскими воротами, в приходе церкви Иоанна Богослова что в Бронной», и «за Покровскими воротами на Воронцовском поле».<sup>13</sup> Примечательно, что происхождение этих дворов более чем в 70% случаев не наследственное, а благоприобретенное. В семьях, где профессия иконописца передавалась из поколения в поколение, представитель каждого поколения мог иметь свой двор, как у тех же Улановых, Одольских, Зубовых, Бушуевых и других. Дворы и земля служили постоянным предметом купли-продажи среди московских художников в XVII веке.

Социальное происхождение художников представляется для конца столетия следующим образом. Не более 40% составляли потомственные иконописцы, в остальном – это выходцы из свободных сословий: дети ремесленников (менее 10%), торговых людей (около 10%), стрельцов (5%), тяглецов слободских (около 5%) и церковников (менее 5%). Крестьян и крепостных нет.<sup>14</sup> Одно из немногих исключений представляет иконописец Георгий Зиновьев, крепостной московского дворянина Гаврилы Островского. Будучи замеченным жалованным царским иконописцем Симоном Ушаковым, он не только завершил у знаменитого «изографа» свое профессиональное обучение, но и благодаря его вмешательству прошел освидетельствование и в 1668 г. был выкуплен по царскому указу. Тогда же его приняли в штат Оружейной палаты, а спустя два года Зиновьев сам оказался признанным жалованным иконописцем. В дальнейшем ему поручались более ответственные заказы, поступавшие в палату. В 1682 году он посылается для живописных работ к гетману Самойловичу на Украину, в Батурин, в 1686 г. едет работать к имеретинскому князю Арчилу, годом позже пишет иконы по заказу константинопольского патриарха и т. д.<sup>15</sup>

Таким образом, объединение художников, возглавлявшееся Оружейной палатой, представляло профессиональную организацию свободных ремесленников. Именно связь с палатой обеспечивала им особое правовое положение. Приписыва-

---

<sup>13</sup>. Вычисление произведено автором на основании материалов ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (1-23).

<sup>14</sup>. Там же.

<sup>15</sup>. Там же, оп. 1 (23), No 37112.

лись иконописцы, а впоследствии и живописцы по стрелецким приказам в Москве и по посадам – в других городах. Соответствующие административные органы обеспечивались выплатой подушной подати, от которой полностью освобождались жалованные и кормовые. За городскими и иконописцами сохранялась первоначальная приписка даже в том случае, когда они меняли место жительства, в частности переезжали в Москву. Обычно указания при именах: «торопчанин» – из Торопца, «муромец» – из Муромы и т. д. – означали не происхождение, административную единицу, за которой числился иконописец, подобно московским определениям «Таганной слободы иконописец», «иконописец Иванова приказа Федоровича Полтева» или «Гончарной слободы живописец».

Большим своеобразием отличался и институт ученичества. Опять-таки в отличие от западноевропейской практики ученик иконописца во второй половине XVII в. не был связан конкретным художником даже договорными обязательствами. Понятие ученик означало определенный уровень профессиональных навыков; ученика могли использовать в качестве неквалифицированной подсобной силы и в любой коллективной – «артельной» – работе. Исходя из круга выясненных до настоящего времени документов, есть основания считать, что плата за обучение в этот период не практиковалась.<sup>16</sup> Подросток поступал к иконописцу как бы в качестве помощника, чей труд первоначально оплачивался едой и жи-

---

<sup>16</sup> Там же, оп. 1 (8), No 11011; оп. 1 (10), No 13820; оп. 1 (11), No 15720; оп. 1 (12), No 18928 и др.

лем – своеобразными «кормовыми». По мере приобретения умения он мог претендовать на определенное жалованье, не теряя возможности свободного перехода от одного художника к другому. Во всяком случае, каждый данный иконописец-учитель не брал на себя обязательства довести ученика до определенного уровня мастерства. Поэтому можно сказать, что институт ученичества носил на Руси как бы более общественный характер, чем на Западе. Он остается неизменным и после того, как в самой Оружейной палате начинает складываться практика отделения собственно обучения от работы – зародыш будущих профессиональных школ. Впрочем, следует отметить, что подобное новшество относилось только к живописи как новому виду искусства, которое благодаря этому получило благоприятные возможности для развития.

Принципиальные изменения в организации художников намечаются в 1690-х годах вместе с изменением характера осуществлявшихся ими работ. В связи с тем, что в это время начинают осознаться воспитательные и пропагандистские возможности искусства, живописцев и иконописцев привлекают ко всем отраслям зарождавшегося производства: кораблестроению, оформлению архитектурных сооружений, внешнего вида городов, народных празднеств и т. д. искусство направляется на то, чтобы, говоря словами А. П. Сумарокова, «воздействуя на чувства, покорить разум»: убедить людей в целесообразности проводимых реформ, пробудить в них самих творческие силы и вовлечь в то грандиозное строительство, которое постепенно охватывает Россию. Серьезность отношения к искусству и понимание его задач обуславливают то, что формы его использо-

вания становятся предметом постоянных обсуждений и забот Петра I и его соратников. При этом государство стремится использовать не отдельные виды, а всю совокупность и разнообразие форм искусства.

Круг заказанных работ, предполагавших участие художников, неизмеримо расширяется по сравнению с теми, которые осуществлялись в Оружейной палате во второй половине XVII века. Вместо царского двора, монастырей и отдельных церквей (неважно, кто именно ассигновал средства на строительство и роспись последних, – город, посад или частные лица) потребителем художественных работ становится государство. Оно же в лице своих многочисленных, обретающих новую компетенцию учреждений делает заказы и наблюдает за их осуществлением. За Оружейной палатой начинает утверждаться роль административного вместо административно-исполнительского центра. Она высылает по соответствующему требованию художников в Азов и Воронеж «для прописки судов», в Каменный приказ и т. д. однако с момента подобной передачи художников на время работы в другое ведомство палата теряет контроль и руководство ими.<sup>17</sup>

Вместе с тем возрастает роль Оружейной палаты в качестве административного центра. Ее права в этом отношении превышают даже права лиц царской семьи. Для того, чтобы скрыть от учета Оружейной палаты необходимых им придворных художников, отдельные члены царского дома пускаются на хитрость, зачисляя иконописцев и живописцев в собственный штат в качестве истопников. Так было с семьями художников Мякотиных и Бушуевых, числившихся в «истопниках»

у царицы Прасковьи Федоровны, Филатом Власовым, состоявшим в той же должности у царевны Екатерины Алексеевны. Преемники палаты требовали специального разъяснения по данному вопросу: «Мастеровые ж люди многие добрые мастера являются государыней цариц и царевен у комнат в истопниках и в мастерах, а по справке мастерския палаты у тех комнат их именами истопников не написано, а от тех комнат подают ведения за руками правителей что они при тех комнатах в истопниках и мастерах».<sup>18</sup>

При всей обширности круга художников, охватываемого Оружейной палатой, он не был достаточным относительно потребностей, выдвигавшихся временем. В ответ на эти потребности быстро множилось число мастеров, не связанных со старым художественным центром и не аттестованных в нем. Становилась очевидной необходимость в новых формах профессиональной организации и новом общегосударственном порядке установления уровня мастерства, свободном от связи с царской службой и рассчитанном на охват всех без исключения художников. Первая попытка в этом направлении была предпринята самим Петром I в виде создания учреждения, параллельного Оружейной палате. Указом 1707 г. известному архитектору и «изуграфу» Ивану Зарудному поручается наблюдение за осуществлявшимися в Москве живописными и иконописными работами на предмет качества их исполнения, а также учет мастеров в специально организуемой конторе: «для всякого в

<sup>17</sup> Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. Собко, № 131, л. 65.

<sup>18</sup> ЦГАДА, ф. 9, отд. 2, кн. 21, л. 550.

том осмотра и свидетельства, тем искусным икононого и живописного писания художникам, кто именем и какого чина, учинить ему, Ивану, записную книгу».<sup>19</sup>

Следующим этапом в развитии новообразованного учреждения, получившего название Изуграфской конторы или палаты, было препоручение ему освидетельствования художников и установления их «чинов», то есть определенной профессиональной категории. Здесь впервые появляются степени мастера – иконописного и живописных дел, замастера как предшествующий ему профессиональной ступени, живописца или иконописца трех степеней и ученика. Понятия жалованные и кормовые исчезают как непосредственно связанные с царской службой, зато возникает проект обеспечения всех живописцев, прошедших аттестацию, государственным окладом. Унаследованный от Оружейной палаты формой компенсации за жалованье должно было стать условие невыезда из города, чтобы в случае надобности художник мог быть немедленно вызван и использован. Но и, помимо этого, всеми сторонами своей деятельности художник оказывался связанным с конторой:» Буде кто вышеописанных мастерств людей на дела станет подряжать, и им иметь по ним подрядные записи с поручками, а подрядчиком беспоручных записей к делам никуда не подряжатца, а подряжатца с поручными записми и буде в поручных своих записях напишут. Что им дела свои отправлять по свидетельству со всяким прилежанием, а притом кто явитца в делах своих неисправен и будет обличен, и за те их вины чинить им по уложению, а те подрядные записи явить и записывать в полате изуграфств исправления, а пошлин

с подрядных записей в государеву казну иметь з денег с рубля по гривне, а против записей у дел людей усматривать, чтоб не свидетельствованных мастерств и отставных в подряд у дел в нем не было, а буде неискусные вышеявленных всех мастерств людей где явятца попрежнему в неискусном своем деле или у дел с подрядчика, а им того дела не велено, а велено кормитца иными промыслами, и таким людям за их вины чинить наказанье духовного чина смиренье и под начальством взяты на них пеню, смотря по вине, мирского чина грацких судом и пеню по уложению что надлежит».<sup>20</sup>

Вопрос о поручительстве не являлся новым для русской художественной практики. В последней четверти XVII в. наиболее распространенными были два вида оформления отношений «заказчик – художник». В первую художник поступал на время выполнения работы в материальную зависимость от заказчика, живя на регулярно выдаваемые ему незначительные суммы. Эти «зажилые деньги» позволяли заказчику, которым чаще всего оказывались монастыри, прибегать к самым жестоким формам эксплуатации при наиболее низкой оплате.<sup>21</sup> В другом случае договорная сумма устанавливалась подрядной записью, которая составлялась с обязательным участием поручителей. Примером подрядной может служить договор московского позолотчика Михея Никитина

<sup>19</sup>. «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. 2, ч. 1, стр. ССXLIX.

<sup>20</sup>. ЦГАДА, ф. 9, отд. 2, кн. 25, л. 5 и об.

<sup>21</sup>. Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, собрание Зинченко, No No 4035, 4100.

с архиепископом Устюжским и Тотемским.<sup>22</sup>

Поручительство гарантировало материальную ответственность, меры же, вводимые И. Зарудным, имели в виду обеспечить определенный профессиональный уровень исполнения. С той же целью предполагалось установить освидетельствование каждой отдельной работы – будь то икона или портрет, которые должны были иметь полную дату и подпись автора. Практика подписей, отсутствовавшая в иконописании, начала появляться еще в 80-х годах XVII в. причем не только у жалованных и кормовых художников. Городовые мастера обычно ставили свое имя на работах, выполнявшихся по заказам частных лиц, как своеобразную гарантию «доброго письма». Аналогичный смысл придавался подписям и Изуграфской конторой. Забегая вперед, следует отметить, что это правило не привилось ни в иконописи, ни даже в живописи. Подпись на художественных произведениях XVIII в. – явление более чем редкое, иногда просто случайное. Приходится

---

<sup>22</sup> С сытного двора сторож Михей Микитин в... двухсотом году октября в первый день подрядился я Михей, у преосвященного Александра архиепископа Устюжского и Тотемского вызолотить иконостас на медной пояс золотить в кютах флям с лица и от икон красных золотом, а чтоб столб и каптели красные же золотом, а у гзымсов карниз и архидрав и [...] золотить красным золотом, а у праздников караштыни по лицу золотить по местам, где доведетца... К сей подрядной записи живописец Логин Михеев вместо отца своего родного Михея Никитина по ево воле руку приложил. Золотописец Карп Иванов сын Золотарев ручал ируку приложил. К сей подрядной записи иконописец Иван Михеев вместо дяди своего родного государя Мастерския палаты часовника Левонтия Микитина Бушуя по ево велению руку приложил. Живописец Логин Михеев руку приложил. Живописец Иван Михеев руку приложил. Дмитрий Иванов сын Золотарев ручал и вместо брата своего Алексея Золотарева по его велению руку приложил» (там же, No 1288).

чаще выяснять, почему художник в том или ином варианте ставил свою подпись, чем почему он свои работы не подписывал. В этом вопросе национальная традиция, сложившаяся в Древней Руси, вплоть до XIX столетия оставалась неизменной.

Предмет особых забот Изуграфской конторы составляло ученичество. Та же возрастающая потребность в художественных и притом высококвалифицированных кадрах рождает проект оформлять отношения каждого ученика и учителя договорным порядком с тем, чтобы контора имела реальную возможность проверить добросовестность выполнения художником своих обязательств по отношению к обучающемуся. Однако эта заимствованная из западной практики юридическая форма не укоренилась и прежде всего потому, что она предполагала оплату обучения и связывала учащегося с данным художником на определенный срок, существенно усложняя переход к другому учителю. Несмотря на все постановления и рекомендации, принципы ученичества остаются старыми, и лишь в конце 1720-х годов появляются первые попытки их нарушения художниками, прошедшими выучку за рубежом (Андрей Матвеев, Михаил Захаров, Логин Дорицкий и некоторые другие).

Создание Изуграфской конторы было связано с давно назревшей необходимостью реорганизовать Оружейную палату. В силу того, что последняя утратила роль исполнительского центра, она не могла даже для немногих оставшихся в ее собственном распоряжении художников найти работу. Иконописцы и живописцы состоят «при хранении оружия», «при клеймении бумаги», ее продаже и т. п.<sup>23</sup> в качестве организационного центра она тем более лишается базы, так как с момента основа-

ния Петербурга подавляющее большинство мастеровых стягивается в новую столицу. Периодические вызовы специалистов из Москвы, к которым первоначально прибегали руководители строительства не оправдывали себя, препятствуя нормальному ходу работ и в Москве и в Петербурге. Документы того времени пестрят жалобами мастеров на невозможность выполнять задания в виду постоянных пересылок их самих и их помощников из города в город. Необходимость создания организационного руководящего профессионального центра именно в Петербурге была очевидной.

При всей тяге Петра I к коренным преобразованиям в данном случае он не решает уничтожить проверенную временем организацию художников. В 1711 г. они в составе 208 мастеровых Оружейной палаты переводятся в Петербург вместе с возглавлявшим палату дьяком Михаилом Аврамовым и образуют Оружейную канцелярию. В соответствии с функциями своей предшественницы канцелярия сохраняла в качестве основной обязанности руководство оружейными делами, военными припасами, в частности Петербургским цейхгаузом. При неизмеримо расширившимся по сравнению с концом XVII в. объеме деятельности подобного рода пребывание в новом учреждении художников становилось простой данью прошлому и не заключало в себе никаких перспектив развития их профессионального объединения. В решении Петра I о преобразовании Оружейной палаты сказалось влияние М. П. Аврамова, одного из крупнейших культурных деятелей, чье непосредственное участие в практике современного искусства представлялось, безусловно, желательным. Не случайно

в составе Оружейной канцелярии и первая Санкт-Петербургская типография (предназначенная для печатания советской литературы), в которую привлекались художники, особенно из числа граверов. Небезынтересно отметить, что именно при типографии, первоначально располагавшейся в частном доме Аврамова, создается первая в России Рисовальная школа, где вводится не только неизвестный иконописи академический рисунок, но и вовсе чуждая ей работа с обнаженной модели.

Вместе с функциями Оружейной палаты Оружейная канцелярия наследует и ее недостатки, в том числе в отношении к художникам. Руководство ими не только не перестает носить формальный характер (поскольку числящиеся в ее штате иконописцы и живописцы работают по удовлетворяемым ею вызовам в других ведомствах), но распространяется на все меньшее число мастеров. Когда Оружейная канцелярия в 1720 году была, в свою очередь, раскассирована, в ее составе насчитывалось менее 20 художников.<sup>24</sup> Все они получают назначение в штат определенных учреждений.

Превращение незначительного числа художников в государственных служащих не решало проблемы организации главной их массы. Перевод ведущих мастеров Оружейной палаты в Петербург не затронул основного ядра московских художников. К тому же немногие из числа переведенных обосновались в новой столице. Большая часть сумела вернуться в Москву, в чем немаловажную роль сыграли преимущества по-

<sup>23</sup>. ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (22), №№ 34241, 34615, 34928.

<sup>24</sup>. ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 4, 1724 г., № 413, л. 2.



ложения свободного ремесленника по сравнению с казенным служащим. Это доказывается тем, что те же художники охотно брали петербургские подряды, оставаясь приписанными в административном отношении к Москве. Даже в 1729 г. среди московских ремесленников числились 134 человека из числа бывших мастеровых Оружейной палаты и 142 казенных ремесленника.<sup>25</sup>

Подобное положение открывало формально большие перспективы перед Изуграфской конторой. Понимая это, Зарудный хлопочет о правильном ее расположении (не в Кремле, как хотел Петр, а в Иконном ряду), разрабатывает подробности статуса конторы, добивается утверждения значительного административного штата, в который входят такие ведущие мастера, как живописцы Г. Одольский и И. Рефусицкий, иконописцы Т. Филатьев и Карп Евтихеев. И тем не менее в сентябре 1725 г. он вынужден признать, что за все время существования Изуграфской конторы ей пришлось освидетельствовать только 16 живописцев, 107 иконописцев и 5 живописцев по финифти, что составляло немногим более 30% работавших в Москве художников. Роль, которую играла для московских художников Оружейная палата, была унаследована не конторой, а вновь образованным цехом городского магистрата. Попытки конторы присвоить себе его функции или чем-то дублировать их оказываются обреченными на полную неудачу.

По существу, все намечавшиеся Зарудным условия составляли принципы организации цеха и потому не могли быть реализованы конторой, которая по идее, вела лишь цензурный и профессиональный надзор за художественной продукцией.

Цеховая принадлежность четко определяла правовое положение художника. Его налоговые обязательства ограничивались выплатой одной подушной подати. Складывающийся в ведении магистрата цех не требовал регистрации учеников, среди записанных в нем лиц молодежи вообще не было, зато работы по подрядам и договорам начинают фиксироваться в обязательном порядке. В случае недовольства заказчика или его отказ уплатить деньги вмешивался цех, отстаивавший права художника. Цех производил и квалификационные разграничения иконописцев и живописцев по трем ступеням. Художники не получали при этом соответствующих дипломов, на которых настаивал Зарудный. Запись в цеховых документах признавалась достаточной для установления цен на выполняемую работу, что прежде всего и имелось в виду. Характерно, что цех не прерывает прямой связи с Оружейной и сопутствовавшей ей Мастерской палатами. Ученные ими художники непосредственно приписываются к цеху. Для членов последнего обычна запись: «Иван Степанов сын Смирной – отец его был иконописного дела мастер ведомства Мастерской и Оружейной палаты и получал жалованья, а он Иван по мастерству своему записан в цехе в Московском магистрате»,<sup>26</sup> или «Степан Будутин – отец его и он Степан по мастерству своему были в ведомстве Мастерской и Оружейной палаты московские жители, и от той палаты был отрешен и записан был в цех».<sup>27</sup> Примечательно, что

---

<sup>25</sup> ЦГАДА. Книга цеховая московской ратуши по нарядам питейных сборов 1742 г., № 28.

<sup>26</sup> Там же, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720, л. 6 об.

<sup>27</sup> Там же, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

цеховые списки имелись, помимо городского магистрата, и в Мастерской палате.

Несмотря на прямую преемственность относительно Оружейной палаты, состав художников в цехе заметно разнится от нее. Возрастает до 55% число потомственных художников и до 10% - выходцев из среды церковников за счет сокращения числа солдатских детей. В то время как выбор детьми церковников светских профессий поощрялся, дети солдат в организованном порядке зачислялись в школы и на обучение тем видам ремесла, в которых государство испытывало особенно острую нужду. Почти полностью исчезают дети подьячих, иначе говоря, государственных служащих, зато до 6% состава цеха приходится на представителей шляхетства. В этом сыграл свою роль указ Петра I обучении недорослей.<sup>28</sup> Об одном из таких художников, И. В. Чернавском, указывалось: «Дед его был из шляхетства и служил по городу, а родитель прапорщик Василий, Матвеев сын, Чернавский служил прежние Крымские и Азовские походы, а сам он, по силе указа Петра, коим повелено из шляхетства всякого звания обучаться разным наукам и всякого мастерства, был в учении живописной науке в Москве с 712 по 718 год...».<sup>29</sup> В некоторых случаях выбор недорослем профессии художника происходил добровольно, в других – был результатом назначения. По-прежнему

<sup>28</sup> Там же, ф. Герольдмейстерской конторы. Книга решения дел Герольдмейстерской конторы № 278 (2), № 19. И. В. Чернавский работал живописцем-миниатюристом вплоть до своей смерти в 1744 году.

<sup>29</sup> Там же, ф. Герольдмейстерской конторы. Книга решения дел Герольдмейстерской конторы № 278 (2), № 19. И. В. Чернавский работал живописцем-миниатюристом вплоть до своей смерти в 1744 году.

в цехе крайне редки случаи поступления выходцев из крестьян и полностью отсутствуют крепостные.

Материальная обеспеченность членов цеха относительно представителей других видов ремесла оставалась высокой. За редким исключением все они обладали земельной собственностью в городе, располагали «своими дворами». Это положение достигалось и сохранялось именно благодаря цеху. Его организация оказала существенное влияние на художественную жизнь Москвы, между прочим, и в том, что примерно 15% общего числа работавших в городе иконописцев были вынуждены переменить профессию. Причиной послужило не сокращение спроса на иконопись «старой манеры», как то пытались объяснить отдельные историки искусства, но установление определенного профессионального уровня, который определял зачисление в состав цеха. Без цеха же работа художника становилась почти невозможной. Единожды наложенное запрещение на «неискусное письмо» тщательно соблюдалось административным надзором, особенно в отношении торговых рядов. И сбыт художественной продукции, не получившей одобрения цеха, было слишком трудно организовать.

В практике цеха впервые начинает осуществляться специализация художников. В частности выделяются художники: живописцы, иконописцы, работавшие над оформлением театральных представлений (например, семьи Молчановых, Фирсовых), мастера стенописей и т. п. их преимущественное право на соответствующие заказы учитывалось и оберегалось цехом. Примечательно, что именно цех способствует, с одной стороны, усилению кастовости среди художников, которая про-

является, между прочим, в стремлении селиться группами, в определенных районах, с другой стороны, зарождению элементов профессиональной солидарности даже в наиболее сложных конфликтах с властями. Когда, например, один из наиболее известных живописцев петровского времени, Роман Никитин, оказывается заключенным в Петропавловскую крепость в связи с политическим «делом Родышевского», жена его, подвергшаяся полугодовому домашнему аресту, при первой же возможности берется на поруки группой московских художников, связанных исключительно цеховыми отношениями.<sup>30</sup>

Еще более яркий пример такой солидарности представляют отношения московских художников с Изуграфской конторой. Будучи практически ограничена функциями цензурного надзора, контора пытается связать его с высокими пошлинами на выдаваемые дипломы мастерства, а также на каждую отдельную освидетельствуемую работу в размере 10% стоимости последней. Это положение вызывает резкое недовольство среди художников, выражавшееся сначала в бойкотировании конторы; а затем – в открытом выступлении против нее. В 1725 году цех обращается в московскую контору правительствующего Сената с требованием оградить его членов от дополнительного налога, так как по существовавшему установлению о цехах их налоговые обязательства ограничивались подушным окладом. Сенатская контора, полностью приняв сторону цеха, до подробного рассмотрения принятого вопроса решает подвергнуть аресту Зарудного (он находится под арестом с 3 по 28 августа того

<sup>30</sup>. Там же, ф. 7, No 221, ч. IV, л. 12.

же года). Спорный вопрос становится основанием для правового конфликта между Сенатской конторой и московской Синодальной конторой, в чьем ведении находился И. Зарудный. Учреждение, в момент своего возникновения имевшее в виду стимулировать развитие цеховых начал в организации художников, превращается в основное препятствие для них. Органы государственной власти негласно санкционируют его бойкот. Оказавшись во все усиливающейся изоляции, Изуграфская контора незаметно кончает свое существование. В 1731 г. Зарудный упоминается уже в документах как «бывший суперинтендант». Любопытно, что окончательное заключение Сената по делу конторы было выслано в Синод лишь в марте 1743 г., когда никакой необходимости в нем уже не было.

К концу 30-х годов XVIII в. цех художников перестает функционировать в Москве. В этом немалую роль сыграло развитие Канцелярии от строений, имевшей в своем составе наряду с представителями всех строительных специальностей и прикладных искусств «живописную команду». Функции Канцелярии, являвшейся основным руководителем застройки Петербурга и его окрестностей, существенно разнились от функций Оружейной палаты. Но и Канцелярия, подобно палате, собирает художественные силы всей страны. Канцелярия производит аттестацию художников во всех городах, в том числе и крепостных, привлекает их к государственным работам и с этого момента фактически освобождает от подчинения каким бы то ни было административным органам и даже владельцам. Она заменяет собой цех, сохраняя ведущие его принципы в практике русского искусства вплоть до конца 1750-х годов.

Анализ деятельности Канцелярии от строений и ее влияния на организацию художников является темой особого исследования. Однако следует подчеркнуть, что практика живописных команд послужила, с одной стороны, основанием для определения правового и профессионального положения русских художников в последующие 100 лет, с другой – предопределила особенности формирования русской Академии художеств как центра художественной жизни страны.

## ПЕРВЫЕ РУССКИЕ ЖИВОПИСЦЫ – ПРОФЕССИОНАЛЫ (XVII в.)

Еще в прошлом столетии установилась и сохраняется в литературе наших дней точка зрения, что появление в России живописи, как и понятия «живописец», должно быть отнесено к последней четверти XVII века.<sup>1</sup> Однако архивные источники позволяют внести определенные коррективы в решение этого вопроса. Уже во второй четверти XVII в. в практике Оружейной палаты, игравшей роль художественного и художественно-образовательного центра Руси допетровского периода прочно укореняется понятие о живописи как прямой противоположности иконному письму, или «иконному изображению». Под живописью подразумевается искусство, непосредственно связанное с «живством», подражающее «естеству» и добивающееся оптического сходства с окружающей действительностью. Мастера Оружейной палаты первыми выступили с теоретическим обоснованием общей направленности русского искусства к жизненности и своеобразной реалистичности изображений, что, противореча самой природе религиозных представлений,

---

<sup>1</sup> Петров П. Н. Русские живописцы – пенсионеры Петра Великого. – Вестник изящных искусств. Вып. 1 СПб. 1883; Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в. М. 1955; Портрет петровского времени. Л. 1973 и др.

лежавших в основе иконописи, вело к перемещению последней на второй план.

Впервые профессия живописца начинает фигурировать в материалах этой палаты в 1643 г. в связи с зачислением в ее штат иноземца Анца Дитерса.<sup>2</sup> Обстоятельства ее приема на русскую государственную службу свидетельствуют о том, какую ценность представляла новая специальность для царского двора и руководства палаты. Награда, которую художник получил «за приезд», намного превосходила вознаграждение всех остальных художественных профессий и по своим размерам приближалась к пожалованиям, которые давались в исключительных случаях руководителям художественных работ (например, в 1649 г. коломенцу Логину Оголину за надзирание над иконописцами, расписавшими Савинно-Сторожевский монастырь в Звенигороде).<sup>3</sup>

Круг работ, поручаемых Дитерсу не отличался от тех, что выполняли иконописцы. Среди них преобладали заказы прикладного искусства – роспись полковых знамен, завес, подволоков в царских палатах, предметов дворцового и церковного обихода.<sup>4</sup> К художнику были прикреплены двое русских учеников – Исачко Аврамов и Фролка Степанов. Руководство Оружейной палаты сочло необходимым соблюдать в искусстве живописи те же указания, которые еще в предшествующем столетии были сформулированы в «Царских и соборных определениях о живописцах и честных иконах». Обучение изобра-

<sup>2</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (4), No 4135.

<sup>3</sup> Там же, No 4043.

<sup>4</sup> Там же, No 4032; оп. 1 (5), No 5166 и др.

зительному искусству ставилось «Определениями» под прямое покровительство царя и церкви: «А иже от хитрых и от гордых мастеров живописцев укрыет который талант, что ему бог дал, иных не научит и не укажет, да будет от Христа осужден, скрывшим талант в муку вечную. И того бо ради живописцы учили учеников безо всякого коварства да не осуждены будете в муку вечную».<sup>5</sup>

Иными словами живопись не противопоставлялась иконописи. Более того предполагались действенные меры для развития первой. Руководство Оружейной палаты охотно соглашалось на увеличение живописным ученикам кормовых денег и постоянно требовало отчета об их успехах, что в отношении иконописных учеников никогда не делалось. После четырех лет занятий Дитерс «сказал, что ученики ево всякое живописное дело писать умеют, но не таково чисто, как он мастер как де побудут с ним еще год, научатся писать против ево слово в слово».<sup>6</sup> На пятый год обучения ученики вели уже самостоятельные работы, в том числе расписывали подволоку в палатах царицы Марьи Ильиничны. Сам Дитерс оставался на службе в Оружейной палате и умер в Москве в 1655 году. Неизвестно, какой характер носило творчество Дитерса. Даже принадлежность его к какой-либо национальной художественной школе остается невыясненной. Высказывавшиеся гипотезы о голландском происхождении художника не находят документальных подтверждений, а ряд косвенных свидетельств

<sup>5</sup> Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи. Т. I. М. 1850, с. 1-2.

<sup>6</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (4), No 4135.

указывает на его связь с государствами Ближнего Востока.

В 1662 году в Москву прибыл Паисий Лигарид, митрополит Газы. Приглашенный за несколько лет до того патриархом Никоном для участия в проведении церковной реформы, он оказался в числе наиболее ярых врагов опального патриарха. Всячески подчеркивая свое желание разоблачить Никона, Лигарид между прочим писал, каким бешеным волком представился ему тот на портрете, который создал «отличный художник Иоанн, мой приятель».<sup>7</sup> Однако вместе с Лигаридом никакой художник в Москву не приезжал. К тому же после отречения 10 июля 1658 года от сана патриарха Никон находился в Воскресенском монастыре и никому в столице позировать не мог. Следовательно, приятель Лигарида должен пребывать в Москве достаточно долго и иметь доступ к патриарху. Среди немногочисленных тамошних мастеров таким живописцем мог оказаться только Дитерс, связанный с окружением Никона. Об этом свидетельствует косвенным образом и совпадение имен (Анц – Ганс, уменьшит. От Иоганн – Иоанн).

По окончании православной коллегии в Риме Лигарид некоторое время принимал участие в распространении католицизма в Польше и Греции, затем направился в Константинополь, откуда уже в годы пребывания Дитерса в Москве переехал в Иерусалим, а потом в Молдавию. Если предположить, что, говоря о своем приятеле, Лигарид имел в виду Дитерса, значит у первого появившегося в штате Оружейной палаты живописца существовали связи с иерархами восточной церкви. Этим обстоятельством можно объяснить то доверие, которое оказывал Дитерсу Никон, и почет, с которым художника при-

няли в Оружейной палате и при дворе. Первых выучеников Дитерса Никон забирал для работ в своей любимой резиденции – Воскресенском на Истре монастыре, который заложил в 1655 году. Именно тогда Никон достиг наибольшего влияния, получив под надзор и опеку царскую семью в связи с отъездом Алексея Михайловича из столицы по ратным делам на Запад.

Польская кампания, сопряженная для Алексея Михайловича, боярства и служилого дворянства с поездками по западным землям (Полоцк, Витебск, Могилев, Вильно), содействовала, в частности, усилению тяги к общим с Западной Европой формам организации быта, в чем участие живописца представлялось необходимым. Вот почему на освободившееся место Дитерса и его двух пришедших на службу к Никону учеников был назначен царским указом выходец из смоленских земель Станислав Лопуцкий.<sup>8</sup> Он получил на обзаведение значительную по тем временам сумму в 20 руб., а через несколько месяцев – ответственный заказ на царский портрет. По предложению чл.-корр. АН СССР А. А. Сидорова, именно конный портрет кисти Лопуцкого воспроизведен на титульном листе изданной в 1663 г. московским Печатным двором библии, оформленной известным гравером Зосимой. По выполнении портрета руководством палаты принимается решение организовать под главенством Лопуцкого живописную школу.

Однако наметившиеся в придворной среде тенденции использования живописи (говоря современным языком) ди-

<sup>7</sup> Субботин Н. И. Дело патриарха Никона. М. 1862, с. 67-68.

<sup>8</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, No 946, л. 14; No 947, ч. 1, л. 14.



зайна в их новом, светском качестве не могли реализоваться, пока Никон сохранял влияние на Алексея Михайловича и церковь. Этим можно объяснить назначение Лопуцкому вдвое меньше по сравнению с предшественником оклада, хотя никаких работ для аттестации художник в Оружейную палату не представлял и никакого разбора его мастерства не производилось. Основные поступавшие к нему заказы были связаны с нуждами армии. Начавшаяся в 1658 г. опала Никона совпала с тем, что Лопуцкий начал получать заказы на большее число работ для дворца. В 1660 году пересмотрели и его оклад.<sup>9</sup> Одновременно ставится вопрос об окладах живописным ученикам, обстоятельства которого излагаются Лопуцким: «И ныне по твоему великого государя указу учу я холоп твой двух учеников Ариста да Семушку, а поить и кормить и одежда давать нечего, что им жалованья корма и жалованья ничего не дают: а през сего государь у моего бывшего товарища у немчина Ивана Детерса учеником его даван корм из приказу большого приходу».<sup>10</sup> Соответственно обоим ученикам – Гавриле Аристовскому и Самошке Швайлову был назначен оклад, намного превосходящий оклад среднего иконописца.

Не удовлетворяясь воспитанниками Лопуцкого, администрация Оружейной палаты с 1659 года начала усиленно пополнять свой штат живописцами. В нее поступали киевлянин Кондрат Петров Иевлев, проработавший в палате 10 лет, иноземец Иван Микулаев, Юрий Иванов, многочисленные живопис-

<sup>9</sup>. Там же, оп. 1, ч. 6, No 7267.

<sup>10</sup>. Там же, No 6981.

ные ученики.<sup>11</sup> О принципиальных переменах в отношении к живописцам свидетельствует и то, что Лопуцкому впервые предоставляется возможность использовать для заказных работ иконописцев в качестве подчиненных ему исполнителей. В июле 1660 г., например под его руководством написали по камкам и тафтам знамена городовые иконописцы из Костромы, Пскова, Москвы. Среди них – такие мастера, как иконописцы «большой статьи» Гурей Никитин, Иван Володимеров, Семен Павлов. Часть рапортов об их работе подписывает знаменитый Симон Ушаков.<sup>12</sup>

Круг выполнявшихся Лопуцким работ велик. Он пишет парсуны (портреты); знает «каретное дело» – роспись колымаг и повозок на новомодный манер; умеет снимать «чертежи земли». Специально посланный на Железные заводы, за 6 недель выполняет их карту. Художник представляет в Оружейный приказ «чертеж всего света» и «чертежи земель Московской, Литовской и Черкасской», каждый из которых был затем высоко оплачен.<sup>13</sup> Но главным для Лопуцкого остаются художественно-прикладные работы. Насколько ценили художника именно за них, можно судить по тому, что он единственный среди мастеров Оружейной палаты имел в собственном пользовании казенную лошадь. Ему принадлежал в Москве большой двор со специально оборудованными для живописных работ «светлицами». Таким же свидетельством высокой оценки его таланта становится полученная Лопуцким в феврале 1668 г.

<sup>11</sup>. Там же, оп.2, No 949, лл. 30, 56, оп. 1 (6), No 7697; оп. 2, No 951, лл. 6, 14, 20 и др.

<sup>12</sup>. Там же, оп. 1 (7), No 8014.

<sup>13</sup>. Там же, оп. 1 (6), NoNo 6590, 7673, оп. 1 (8), No 8822.

награда: ему был выдан «кафтан атласной, другой суконной кармазиновой холодные со всем прикладом для того, что он, Станислав, с польскими послы в Литву не поехал», т. е. не пожелал вернуться на родину и предпочел остаться в Москве.<sup>14</sup>

Идентичная ориентация на декоративно-прикладные работы не менее явственно дает о себе знать в отношении других состоявших в штате Оружейной палаты живописцев. Так, среди первых исполненных Иевлевым заказов имеются росписи полковых знамен, образцы золочения киотов и аналоев для царских палат и церквей и др. В последние годы правления Алексея Михайловича Иевлев был занят почти исключительно отделкой мебели. Он расписывает столовые доски – столешницы, в частности для царевича Алексея Алексеевича, кресла для царицы Марьи Ильиничны и самого царя, «государевы стулы», колымаги, церковную утварь. Аналогичные работы выполнял и другой живописец, Иван Микулаев, который так и пишет о себе в челобитной: «Работаю я, холоп твой, твое великого государя резное золоченое посольское дело».<sup>15</sup> Отношение к мастерству Иевлева в Оружейной палате достаточно своеобразно. Он не имел учеников. Тем самым его знания не признавались достаточно ценными. Но это не мешало руководству Оружейной палаты постоянно поощрять его работу. В марте 1663 г. Иевлев получил деньги на крещение сына. В декабре 1664 г. по случаю рождения другого ребенка ему выдаются вино, пиво, половина осетра, осмина ржи, полчетверика круп и икра. В 1665 г. он уже

---

<sup>14</sup>. Там же, оп. 1 (9), No 11621.

<sup>15</sup>. Там же, оп. 1 (7), No 8014.

имеет собственный двор в Белом городе на Воскресенской улице – признак благосостояния, отличавший, впрочем, большинство московских живописцев.<sup>16</sup>

Особое положение живописцев сказывалось прежде всего на институте ученичества. Факт занятий живописцев с учениками специально оговаривался в договорных условиях и упоминался по каждому поводу в челобитных. Живописные ученики числились в штате Оружейной палаты, чего нельзя сказать об иконописных. Напрашивается вывод, что потребность в живописи не была случайно; что заказчики в лице руководителей Оружейной палаты стремились обеспечить себя художниками, сознавая, что без исключительных мер не удастся в скором времени справиться с возрастающим объемом живописных работ. Правда, первая попытка перейти от индивидуального ученичества к групповому – живописной школе – оказалась неудачной. Присланные из Троице-Сергиева монастыря и Александровской слободы в Москву иконописные ученики разбежались. Монастырское начальство, согласно царскому указу, прибегло к розыску. Однако подобное предупреждение против живописи широкого распространения уже не имело. Оружейной палате не представляло труда набрать желающих учиться новому мастерству тут же, в Москве, прежде всего среди детей ремесленников и городских мастеровых. Так, вдова оружейника Оружейной палаты Матрена Безминова ходатайствовала о назначении ее сына, будущего известного живописца Ивана Безминова, в обучение к живописцу как о своеобраз-

---

<sup>16</sup>. Там же.

ном награждении семьи заслуженного мастера.<sup>17</sup> Был назначен обучаться живописи Елисей Иванов, «Федорова приказу Александра стрелецкий сын,.. а велено его выучить живописному письму за службу и за смерть отца его», и по той же причине – Тимофей Сергеев, «выборного Агеева полку Шепелева солдатский сын». Руководство Оружейной палаты, со своей стороны, всячески поддерживало и поощряло живописных учеников.

Если для иконописцев любая форма дачи – продовольствием или одеждой – была связана с выполнением сложной и удачной работы, свидетельствующей о высоком уровне мастерства, то живописные ученики могли рассчитывать на эти дачи с первых месяцев зачисления в штат палаты. Тот же Безмин вместе с одновременно принятым в обучение к Лопуцкому Дорофеем Ермолиным в год поступления в палату получил на кафтаны зеленого сукна 3 аршина и 3 вершка и по паре телятинных сапог. Предлогом послужила помощь учителю в выполнении карты московских, литовских и украинских земель.<sup>18</sup> В следующем году Безмин получил шубу. Затем оба ученика обратились в Оружейную палату со следующим прошением: «Твоего государева поденного корму жалованья учинено нам на день по алтыну; и тем нам холопом твоим будучи у твоего государева беспрестанного дела прокормитца нечем; а людишки бедные, платишком ободрались и обувью обносились, ходим наги и боси; а нашей братье серебряные полаты учеником корму идет на день по два алтына, да им же выдано на рубашки холсты и шапки и рукавицы, а нам холопом твоим того твоего госу-

<sup>17</sup>. Там же, оп. 1 (8), No 10077.

<sup>18</sup>. Там же, оп. 1 (7), No 8854.

дарева жалованья ничего не дано. Милосердный государь пожалуй нас холопей своих бедных за беспрестанную нашу работишку своим царским жалованьем».<sup>19</sup>

Отзыва Лопуцкого и представленных учениками работ оказалось достаточно, чтобы по их просьбе было принято благоприятное решение: «По указу великого государя дано его великого государя жалованья живописного дела учеником Ивашку да Дорошке в приказ из приказа большого дворца по шубному кафтану, по 7 аршин крашенины, по 10 аршин холста, для того по скаске мастера их живописца Станислава Лопуцкого те ученики к тому живописному делу впредь будут прочны и учатца с радением». Одновременно и без всякого ходатайства руководство Оружейной палаты решило вознаградить и труд учителя: «Живописного дела мастеру Станиславу Лапуцкому за его раденье, что он учеников учит с раденьем и мастерства своего от них не скрывает, и впредь тем его ученикам то уменье будет прочно, дать государева жалованья тафту добрую с казенного двора да с дворцов: 10 четей муки ржаной, 3 чети круп овсяных, 5 ведр вина, два пуда соли».<sup>20</sup>

Всякая возможность подготовить собственных живописцев поддерживалась и оценивалась с щедростью, которая никогда не проявлялась в такой степени в отношении иконописцев. Характерна челобитная иконописца из числа жалованных Степана Резанца: «Был я за тобою великий государь на службе в Смоленске и в Вильне и всякую нужду и бедность терпел; и многим дворовым людям твоим было твое государе-

<sup>19</sup>. Там же, No 8858.

<sup>20</sup>. Там же, No 9281, л. 23 и др.

во жалованье сукна и в оклад им прибавлено и товарищу моему Федору Козлову за ту же службу дано твое государево жалованье сукно доброе кармазин, а мне холопу твоему ничего не дано... пожалуй меня холопа своего, чтоб мне с стужи и нужи без одежды не погибнуть». <sup>21</sup> Зато Безмин и Ермолин получали и после перехода к другому учителю отрезывали холста на рубашки, кафтаны холодные и шубные, сапоги телятинные цветные, зимние шапки, а при случае и пушкарские рукавицы. <sup>22</sup> Только зачисление в отряд собственно живописцев положило конец их просьбам.

В результате поддержки нового вида искусства Оружейная палата к 1667 г. располагала примерно 10 живописцами и живописными учениками (точное число установить сложно). Составлявшиеся ежегодно штатные списки, как правило, опускали мастеров, работавших по указу Оружейной палаты на стороне, и учитывали преимущественно тех, кто регулярно являлся в «светлицы» – рабочие помещения для живописцев. Отсюда – обычная оговорка: «В Оружейной палате налицо». <sup>23</sup> Еще более примечательно, что к тому времени в Москве складывается практика вольных живописцев, не связанных ни с штатом Оружейной палаты, ни даже с дворцовыми заказами. Так, приехавший в 1663 г. вместе с шведским посольством Б. Горна художник Данила Данилов сын Вухтерс (Вохтерь, как называют его документы) в течение последующих 4 лет жил в Москве на собственные «живописные зара-

<sup>21</sup> Там же, оп. 1 (6), No 7506.

<sup>22</sup> Там же, оп. 1 (8), NoNo 9746, 9885, 10085, 10226.

<sup>23</sup> Там же, оп. 1 (23), No 37382.

ботки», которые позволили ему не только содержать семью, но и обзавестись двором. <sup>24</sup>

Согласно установившемуся порядку, Вухтерс обратился в Оружейную палату с прошением. В нем он рассказывал о круге работ, которые он может выполнить и ссылался на признание, которым пользовался при других европейских дворах: «А мастерство мое живописное, парсуны и иных бибилиских (библейских. – Н. М.) историй в человека величеством, да как в иных государствах ведетца посольское воображение полотеным письмом». <sup>25</sup> В свою очередь, Оружейная палата интересовалась условиями, на которых ранее зачислялись и работали живописцы, и одновременно предложила Вухтерсу взять на себя обучение учеников и выполнять необходимые «пробы мастерства». <sup>26</sup> Для подобного профессионального испытания Вухтерс выбрал сложную многофигурную композицию «Пленение града Иерусалима на полотне». Еще до нее он нарисовал «по полотну живописным письмом государеву персону» <sup>27</sup> – обстоятельство, оставшееся историкам искусства ранее неизвестным. Портрет получил высокую оценку. Оружейная палата определила Вухтерсу жалованье 13 руб. в месяц (Дитерс получал 20, Лопуцкий – 10). В счет проработанного полугода, фактически за картину, Оружейная палата выплатила еще 20 руб. и кормовую дачу – 20 четей ржи, 10 четей пшеницы, четверть круп грешневых, 2 чети гороха, 10 четей солода, 10 четей овса, 10

<sup>24</sup> Oud-Holland, 1940, No 57, p. 239.

<sup>25</sup> Забелин И. Е. Материалы для истории иконописи. Т. II. М. 1852, с. 76.

<sup>26</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 1 (8), No 10745.

<sup>27</sup> Там же, оп. 2, No 955, л. 36.

лотей мяса, 10 ведер вина, 5 белужек и 5 осетров. Эта дача намного превзошла все предшествующие дачи живописцам, и в распоряжении о ней специально оговаривалось: «А иным живописцам в корму выдача не в образец для, что тот мастер живописец свидетельствованной и пишет живописное письмо самым мудрым мастерством».<sup>28</sup>

К середине 1660-х годов Оружейная палата как художественный центр Российского государства уже обладала четким представлением о живописи и обратила свои усилия на развитие этого нового для России метода изобразительного искусства. Десятилетием позже значительно увеличилось число вольнопрактикующих живописцев в Москве, а в Оружейной палате возникла целая их «команда», насчитывавшая до 40 мастеров и учеников. Это обстоятельство сыграло затем существенную роль в развитии отечественной культуры.

---

<sup>28</sup>. Там же, оп. 1 (9), No 11961.

## МАСТЕР ИЗ ДЖУЛЬФЫ

В документах посольского приказа отмечен в 1660 г. приезд в Москву группы армянских купцов. Ходжа Захар и еще девять торговцев из Джульфы искали приема у царя Алексея Михайловича. Они привезли образцы товаров, а так же подарки царю. Среди подарков был алмазный трон, поныне остающийся одним из интереснейших экспонатов Оружейной палаты Московского Кремля. Латинская надпись на нем гласит: «Могущественнейшему и непобедимому московскому императору Алексею, на земле счастливо царствующему, сей трон, с величайшим искусством и тщанием сделанный, да будет счастливым предзнаменованием грядущего... 1659 год».<sup>1</sup> Изготовленный из сандалового дерева трон, был украшен 28 фунтами золота, 8 фунтами серебра, алмазами и жемчугом, причем несколько тысяч необходимых для него драгоценных камней было специально закуплено в Индии. Выполнили трон в Джульфе армянские мастера из мастерской Сагада, отца Ходжи Захара. Трону придавалось определенное символическое значение, что соответствовало тогдашним переменам в русско-армянских связях.

---

<sup>1</sup>. «Собрание актов, относящихся к истории армянского народа». Т. Л. М. 1883, стр. 64.

В XVII столетии эти связи приобрели весьма благоприятную почву для развития. Сказывалась необходимость объединения усилий обоих народов против общей опасности – притязаний султанской Турции. Вместе с тем дар царю воплощал надежду на помощь со стороны России в освобождении Армении и приобретении ею самостоятельности. Иранское государство, на территории которого оказались многие армяне, насильственно туда переселенные, также выступало за противодействие Турции. В 1654 г. в Москву прибыл советник персидского шаха армянин Василий Даудов (Аламарцян). Вскоре он поступил в Посольский приказ и оставался на государственной службе в России почти 50 лет. Его личное влияние и дружеские отношения с возглавлявшим Посольский приказ А. Л. Ординым-Нащокиным сыграли известную роль в том благоприятном приеме, который встретили затем в Москве посланец персидского шаха армянин Григор Лусиков и приехавшие с ним представители армянской торговой компании во главе с Ходжой Захаром<sup>2</sup>, совмещавшим собственные торговые интересы с дипломатической миссией.

Когда в 1660 г. армянские купцы вновь приехали в Москву, Ходжа Захар был принят по протоколу посланника: представлен на особой аудиенции царю, потом приглашался на дворцовые приемы, имел перед домом, где остановился, караул. Вместе с тронем была преподнесена Алексею Михайловичу

---

<sup>2</sup> Архив Ленинградского отделения Института истории АН СССР, ф. Астраханской приказной палаты, No 4334; V.K. Voskanian. Les armeniens a Moscou du XVe au XVIIe siecle. «Revue des etudes armeniens». Nouvelle serie. T. IX. P. 1972.

особенно ему понравившаяся гравированная на меди композиция «Тайная вечеря». Посольский приказ, в свою очередь щедро одаривая армянских купцов, выразил пожелание увидеть в Москве армянских художников, а также «различных ремесленников, драгоценные камни, диких зверей»<sup>3</sup> и после второго приезда джюльфицев стал готовить посольство в Персию. Оно выехало из Москвы в 1662 г. под начальством сокольничего Ф. Я. Милославского. Посольство везло необычный подарок шаху Аббасу II – большой многорегистровый орган, созданный в московской кремлевской мастерской органов и клавишных инструментов. Сопровождал орган в пути, а в дальнейшем должен был показать в Исфахани игру на нем руководитель мастерской Симон Гутовский.<sup>4</sup> Выбор подарка оказался удачным: Аббас II просил Алексея Михайловича о присылке второго инструмента, а своим представителям поручил приобретать в Москве органы по любой цене.

В результате посольства Ф. Я. Милославского русские купцы получили существенные льготы на всей территории Иранского государства. Послы возвратились на родину к середине 1664 г., а в феврале 1666 г. в Москву приехали 40 армян, представлявших торговую «компанию из Джульфы». Их переговоры в Посольском приказе длились 15 месяцев и закончились заключением 31 мая 1667 г. соглашения, по которому «компания из Джульфы» приобрела право торговли на всем пути от Астрахани по Волге, а также до Архангельска с такими тамо-

---

<sup>3</sup> ЦГАДА, ф. 100 (СРА), 1660 г., л. 18.

<sup>4</sup> Там же ф. 396, оп. 2, д. 963, л. 696 об.

женными преимуществами, какими не пользовалось в России ни одно государство. Эти преимущества распространялись не только на джюльфийцев, но и на всех купцов-армян, независимо от места их жительства.<sup>5</sup> Кроме того, привлекались для работы в России армянские ремесленники. В Москве была открыта фабрика Айрапета Мартынова по выделке сафьяна. Она просуществовала около шести лет. Встал вопрос и о художниках. В письме Алексею Михайловичу от 1666 г. Ходжа Захар рекомендовал находившегося в его джюльфийской мастерской, где была созданная гравированная на меди «Тайная вечеря», хорошего мастера, «а имя ему Богдан». Богдан Салтанов принимал, по-видимому, участие и в создании алмазного трона. В письме посольскому дьяку Алмазу Иванову Ходжа Захар советовал также использовать Салтанова в качестве учителя искусства.

Пребывание в Джульфе служило лучшей рекомендацией для армянского художника XVII века. Джульфа (Новая Джуга) – это армянское предместье Исфахани, столицы Персии. Оно было образовано в 1604 г. в связи с насильственным переселением шахом Аббасом десятков тысяч армян. Имея в виду использовать их в своем государстве, шах действительно добился того, что Исфахань быстро превратилась в город с развитой ремесленной промышленностью и торговлей, а Джульфа стала одним из ведущих центров армянской культуры со своими школами, типографиями, скрипториями, художественными мастерскими. Из среды джюльфийских армян вышел ряд круп-

---

<sup>5</sup> В. К. Восканян. Новоторговый устав и договор с Армянской компанией. «Teghekgagir de l'Academie de Sciences», 1947, No6.

ных торговцев, церковников, дипломатов, с помощью которых, в частности, устанавливались деятельные связи с Арменией, Турцией, Кавказом, Крымом, странами Запада, Россией.

Миссия «компания из Джульфы» носила не только торговый, но и политический характер. В ходе переговоров все 40 их участников подписали интересный документ – письмо к армянам Константинополя, куда собиралось выехать русское посольство во главе с А. Л. Ординым-Нащокиным. Джульфийцы призывали оказать всяческое содействие этому посольству, а особенно самому послу, которого характеризовали как сторонника армян и поборника идей антитурецкой лиги. Они ссылались на участвующего в посольстве В. Даудова, который лично мог объяснить сородичам роль и значение Ордина-Нащокина для дела освобождения армян.<sup>6</sup> Но еще до выезда в Константинополь Даудову нужно было представить к царскому двору живописца Салтанова.

В сопровождении Даудова Салтанов прибыл в Преображенское, где находился в то время Алексей Михайлович. Эта встреча являлась нарушением установившегося в Москве порядка приема иноземцев на службу. Если все иноземцы, оказавшись здесь, должны были сами заботиться о жилье, то Салтанову предоставлялось право жить на Посольском дворе, а затем он приобрел собственный дом у устья Яузы. Помимо «посольского» жилья, Салтанов получил при приеме на службу такую кормовую дачу, которая по регламенту полагалась высоким чинам иностранных посольств. Согласно записи в столбцах Оружей-

---

<sup>6</sup> V. K. Voskanian. Op. cit., p. 114.



ной палаты от 15 июня 1667 г., царь «указал быть вновь в Оружейной палате иноземцу армянские веры в живописцах Богдану Салтанову, которой по указу его великого государя прислан в Оружейную палату ис Посольского приказу с перевотчиком с Васильем Давыдовым и выучить ему своему мастерству из русских людей учеников впредь для ево государевых живописных дел а для ево иноземчества великий государь указал ему дать своего государева жалованья в приказ с дворца питья и корму».<sup>7</sup> Кормовая дача состояла из 10 ведер вина дворянского, 1 ведра вина двойного, полуведра «романеи», полуведра «ренского», 10 ведер меду, 16 ведер пива, нескольких штук белуги и осетрины, разных «свежих рыб», 6 ведер «хлебного» и 1 осмины пшеничной муки. Размер дачи художнику столь невероятен, что в указе было специально оговорено: «А иным живописцам в корму выдача не в образец».

Исключительность положения Салтанова была вновь подтверждена в связи с пожаром на Посольском дворе. 23 августа 1667 г. в делах Оружейной палаты делается запись, что государь «указал быть вновь в Оружейной палате для своих государевых прибылых живописных дел кизилбашския земли армянския веры живописцу Богдану Салтанову, а для ево доброва мастерства и пожарнова ради разорения, что он на новом гостином дворе погорел, пожаловал велел ему дать своего государева жалованья в приказ 50 рублей».<sup>8</sup> Для определения значительности подобной дачи можно сопоставить ее с окладом

---

<sup>7</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 8, 11011.

<sup>8</sup> Там же, ч. 9, д. 11929.

прославленного царского иконописца Симона Ушакова, составившим в том же году 30 руб. годовых, по 26 четей ржи и овса. Оклад следующего «по списку мастерства» Степана Резанца ограничивался 18 руб., а таких известных иконописцев, как Федор Козлов или Федор Евтихеев Зубов, – 12 рублей.<sup>9</sup>

Среди первых заказов, получениях Салтановым от царского двора, были входившие тогда в моду перспективные картины с изображением вымышленных архитектурных мотивов также написанные маслом на медных досках картины религиозного содержания. Именно в те годы, в московских домах традиционная икона на доске начинает уступать место живописным религиозным картинам на холсте, картинам, выполненным в аппликативной технике, резным из янтаря и алебастра и особенно гравюрам (негодовавший по этому поводу патриарх Иоаким говорил в 1670-х годах, что новые изображения приобретаются «не для почитания образов святых, но для пригожества»)<sup>10</sup> Основное время поглощали у Салтанова работы прикладного характера – роспись тканей, например, «объяринных обрасцов травчетых», разнообразных «обрасцов бархотных», которые имитировали вошедшие в моду во Франции и других странах Европы декоративные ткани, использовавшиеся в качестве настенных обоев. Художник изготовил также ряд предметов обстановки для царских палат, вроде «ящика с дверцами, расписано по золоту и красками 50 лиц», золоченого или «взчерненного» ящика, расписанного красками

---

<sup>9</sup> Там же, д. 11232.

<sup>10</sup> Там же, оп. 2, д. 956, лл. 18 об., 30 об.

ми стола.<sup>11</sup> Хотя эти работы получили полное одобрение, новые обстоятельства жизни царской семьи определили тогда тот факт, что Алексей Михайлович временно утратил интерес к дворцовому обиходу и новшествам в нем. В феврале 1669 г. умерла его новорожденная дочь царевна Евдокия, в марте – его жена Мария Милославская, в апреле – один из сыновей, царевич Симеон, а в январе 1670 г. – объявленный наследником престола царевич Алексей. Объем дворцовых заказов Салтанова существенно сократился. Мастер получил возможность заняться назначенными к нему учениками, среди которых оказались, в частности, в будущем ведущие живописцы Оружейной палаты Иван Безмин и Карп Золотарев.<sup>12</sup>

Вторичная женитьба Алексея Михайловича на Натальи Нарышкиной в какой-то степени определила вследствие прозападнических настроений непосредственного окружения молодой царицы проявившийся в дворцовом и отчасти боярском обиходе интерес к западноевропейским формам быта и обстановки. Именно в это время происходит выявление многие годы накапливающихся и усиливающихся определенных тенденций в развитии прикладного искусства – внутреннего оформления и убранства помещений. Новые формы прикладного искусства и быта диктовались социальными сдвигами. В этом сложном и многостороннем процессе Салтанову предстояло сыграть значительную роль. В 1671 г. он получил возможность использовать свои познания художника-прикладника в ново-

---

<sup>11</sup> Там же, д. 957, лл. 16, 17, 20, 23, 24.

<sup>12</sup> Там же, ф. 396, оп. 1, ч. 9, д. 13001.

строившихся палатах царицы. Салтанов выступил также одним из исполнителей и руководителем всех художественных работ. Находки мастера в оформлении интерьера новых видов мебели скоро вышли за пределы дворцового обихода и стали достоянием широкого круга зажиточных москвичей.

В московских домах уже в середине XVII в. явственно давала о себе знать тенденция многокрасочного оформления интерьера с использованием различных по фактуре и расцветке материалов. Эта тенденция в большей степени сказывалась в частных домах, нежели во дворцах, где продолжали преобладать стенные росписи, хотя и менявшиеся по характеру. Вместо открытого материала стен и потолков, будь то бревна или кирпич, стены затягивались тканью или иным материалом. С конца третьей четверти XVII в. в больших по размерам помещениях одинаковым материалом декорировались только две противоположные стены. Для остальных же подбирались другие материалы. Именно такой вариант интерьера разрабатывался Салтановым: «С двух сторон сукно красное, да в шти рамах расписано по холстам розными краски, и два наугольника, обиты по стенам месты кожами золочеными». Писанные по грунтованному холсту обои становились одной из высоко ценимых специальностей Салтанова.<sup>13</sup> В отдельных случаях роль писанных «образцов» выполняли широко распространенные в Москве индийские и персидские ковры.

В оформлении потолков Салтанов отдавал предпочтение плафонным многофигурным сюжетным композициям.

---

<sup>13</sup> Там же.

Сюжеты заимствовались главным образом из «священного писания». Так, в новых деревянных комнатах царицы Наталии в 1684 – 1685 гг. художник пишет «Приведение ко Ироду; приведение к Пилату; бичевание у столба; на лобном месте когда народ вопияху возьми и распни его; когда несет крест на Голгофу; положение в гроб; воскресение; сошествие во ад; отечество». <sup>14</sup> Среди работ, выполнявшихся Салтановым для дворцовых интерьеров, особое место занимали «расписанные красками по слюде окончины». <sup>15</sup> Эта своеобразная интерпретация западных витражей и живописи на стекле появилась в Москве в годы, когда там работал Салтанов. Трудно связать распространение подобной моды конкретно с его именем, но деятельное участие художника в развитии этой своеобразной техники очевидно. Роспись по слюде и стеклу, сочеталась с использованием цветных стекол, вставлявшихся в различных комбинациях в окна и в специальные наборные потолка, которые также проектировал Салтанов.

Если в Западной Европе художники, занимавшиеся оформлением интерьеров, обычно ограничивались именно этим видом работ и не имели отношения к производству мебели, то Салтанов занимался и тем и другим. К «убиранию покоев» он обратился с 1671 г., а проектирование и украшение мебели стало одной из ведущих сторон его деятельности через несколько месяцев после поступления в штат Оружейной палаты. Салтанов оказался одним из основоположников собственно московского

<sup>14</sup>. Там же, оп. 2, д. 936, лл. 118, об., 119.

<sup>15</sup>. Там же, оп. 1, ч. 11, д. 15867.

стиля в общеевропейских формах мебели, где обычная инкрустация, интарсия (инкрустация полированными кусочками дерева разных пород), прорезь заменялись сплошной живописной росписью. Живопись служит у Салтанова заменой, а в некоторых случаях способом имитации тех видов материалов, приобретение и обработка которых были тогда затруднены в России. Для кровати XVII в., например, в Западной Европе была характерна широкая деревянная рама, на ножках, с бортами и стойками для балдахина по углам. В немецких образцах использовалось ореховое дерево с богатой резьбой и вставками из зеркал или живописи на «испode» балдахина. В московском варианте Салтанова кровать – это «рундук деревянной о 4-х приступах, прикрыт красками. А на рундуке кроватной испод резной на 4-х деревянных пуклях, а пукли на птичьих когтях; кругом кровати верхние и исподние подзоры резные, вызолочены; а меж подзоров писано золотом и расцвечено красками». От художника зависел и порядок, как «убирать» такую кровать. Обычно на матрац и клавшееся под подушки «зголовье» надевались наволочки рудо-желтого, а на подушки – пунцового цвета с обшивкой из серебряных или золотых кружев. Постель прикрывалась покрывалом из черного китайского атласа с цветной вышивкой. Насколько высоко ценилась кровать вводимого Салтановым «новомодного» убора, можно судить хотя бы по тому, что ее цена – 100 руб. – в 1,5 раза превосходила цену самых дорогих часов в фигурном футляре.

Характерно, что первые, выполненные собственно для дворцового обихода образцы быстро появились в домах не только наиболее состоятельных бояр из царского окружения, но (в упрощенном, удешевленном варианте) их начали продавать

в торговых московских рядах. К концу века, их можно было найти уже у москвичей средней зажиточности, например, у священника кремлевских соборов Петра Васильева или жильца того же попа, часовых дел мастера Якова Кудрина. Упомянутое обстоятельство относилось и к таким повсеместно модным в Европе типам мебели, как бюро-кабинеты, столы на резных подстолях, шкафы, кресла. Особую ценность для современников представляли те виды работ, которыми Салтанов был занят постоянно, – «выаспидить», «взчернить» или «раскрасить розными красками» отдельные предметы обстановки. От мастера требовалось достичь наиболее возможного сходства с широко распространившимся в Европе ввозным черным деревом, а также, с мрамором, собственно аспидом, наложить на мебель позолоту согласно французскому образцу. Подобная рецептура вводилась впервые и только еще осваивалась местными мастерами.

Успех работ Салтанова при московском дворе, по-видимому, навел его на мысль окончательно обосноваться в русской столице. В связи с этим в апреле 1674 г. художник принял решение перейти в православие, а «за службу и крещение» просил дать ему дворянство и записать как дворянина по московскому списку при Оружейной палате.<sup>16</sup> Несмотря на беспрецедентность подобной просьбы со стороны художника, она была удовлетворена. Салтанов, ставший именоваться после крещения Иваном Богдановичем, с этого момента и вплоть до смерти возглавлял список живописцев Оружейной палаты.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Там же, дд. 14943, 14952, 14956, 15250.

<sup>17</sup> Внесение Салтанова в список московского служилого дворянства означало, что оклад ему стала выплачивать Оружейная палата, а Приказ Новой чети.

К середине 1670-х годов в положении И. Б. Салтанова наметились существенные перемены. К тому времени число живописцев в Оружейной палате сравнялось с числом иконописцев. Появилось много «живописных» учеников, основная масса которых находилась под наблюдением и руководством Салтанова. Это входило в его обязанности «надзорщика» над живописными делами, которые были переданы художнику после его включения в списки, московского служилого дворянства, как и организационная сторона производимых Оружейной палатой работ. Салтанову было назначено огромное для того времени жалованье – 206 руб. годовых и 50 руб. дворцового корма. Следующий по списку и мастерству Иван Безмин получал за полгода 32 руб. 28 алтын 2 деньги, к которым ему только в 1679 г. было прибавлено 50 руб. дворцового корма.

Но 1676 – 1677 гг. оказались переломными для Салтанова не только в отношении его обязанностей. Признавая ценность декоративно-прикладных работ мастера и не отказываясь от них, окружение нового царя Федора Алексеевича особое внимание уделяет портретным работам. В октябре 1677 г. Салтанов получил заказ написать «ево великого государя персону золотом и краски в длину и в ширину по размеру».<sup>18</sup> Спустя три месяца художник получил не менее ответственный заказ – на «Распятие с предстоящими», где должен был изобразить Алексея Михайловича, царицу Марию и умершего царевича Алексея. Предложенное художником решение оказалось настолько удачным, что Салтанову пришлось неоднократно повторять компо-

<sup>18</sup> ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, д. 956, л. 223 об.

зицию, меняя лишь материал (медная доска, полотно) и состав изображенных лиц. Успех живописца был отмечен денежным вознаграждением с пометой: «За ево многие живописные дела». В марте 1678 г. Салтанов получил новый заказ – на «персону блаженныя памяти... Алексея Михайловича во успений».<sup>19</sup>

Последующие годы отмечены в Москве увлечением живописью, особенно живописными стенными росписями. Каменные палаты царевен и деревянные комнаты царицы Наталии целиком покрываются росписями. В работе участвуют под руководством Салтанова 47 живописцев и учеников. Для каждого помещения характер и содержание росписи определялись вкусами владельца. Но всегда это были сюжетные многофигурные сцены, дополнявшиеся в виде обрамления орнаментальными мотивами. Такие же сюжетные сцены использовались для плафонной живописи – «подволок». Хотя подробной документации на отдельных исполнителей не сохранилось, очевидно, Салтанову принадлежали многие композиционные решения. Ему же принадлежат серия картин на евангельские сюжеты и роспись жилых комнат Н. К. Нарышкиной.<sup>20</sup>

Со смертью царицы он, по сути дела, перестал заниматься дворцовыми заказами. Круг заказных работ, предполагавших участие художников, неизмеримо расширился по сравнению с теми, которые осуществлялись Оружейной палатой до XVIII века. Помимо царского двора и церкви, потребителем художественных работ становится государство в целом. Онов лице своих

<sup>19</sup>. Там же, лл. 298 об. – 300 об.

<sup>20</sup>. Там же, оп. 1, ч. 17, д. 27190; ч. 19, д. 30620.

все более многочисленных и приобретающих новую компетенцию учреждений делало заказы и наблюдало затем за их осуществлением. За Оружейной палатой утверждалась роль своеобразного административного центра, а Салтанов являлся руководителем этого разраставшегося и активизировавшегося учреждения. Он оформлял на улицах Москвы первые массовые зрелища – празднование побед русского оружия, писал вместе с другими художниками огромные панно. Салтанову Петр I поручил ведение архитектурно-строительных работ в столице. В 1701 г. ему предписывалось «быть в надзирании» начатого строительством в Кремле Арсенала и наблюдать параллельно за разборкой там же Стрешневского дворца.<sup>21</sup> Работа Салтанова на строительстве Арсенала продолжалась 2 года. В 1703 г. в приходо-расходной книге Оружейной палаты появилась такая запись: «Февраля в 27 день по указу великого государя подьячему Андрею Беляеву выдать от прихода денег дворянина Салтанова Ивана жене его вдове Домне за многие мужа ее службы и непрестанные работы: на поминование души ево... окладу ево сто рублей».<sup>22</sup> Этим коротким упоминанием как бы подводился итог 36-летней работы армянского художника в России.

Документы не сохранили нам никаких сведений относительно обстоятельств смерти художника. Что касается функций мастера,<sup>23</sup> то по Арсеналу, надзору за художниками

<sup>21</sup>. Там же, оп. 2, д. 968, лл. 105 об., 125 об., 134 об.

<sup>22</sup>. Там же, д. 988, л. 83.

<sup>23</sup>. О развитии руководимой Салтановым системы организации живописцев см.: Н. Молева, Э. Белютин. Живописных дел мастера. М. 1965; Н. М. Молева. Цеховая организация художников в Москве XVII – XVIII вв. «Вопросы истории», 1969, No 11.

Оружейной палаты и выполняемыми ими работами они перешли к его ученику живописцу Михайле Чоглокову, а в большей своей части были отнесены к компетенции вновь образованных затем учреждений, ведавших вопросами искусства или использовавших живопись на практике.

## «ПЕРСОНЫ» ВСЕШУТЕЙШЕГО СОБОРА

«Сумасброднейший всешутейший и всепьянейший собор» – до сих пор эта затея Петра I продолжает оставаться одной из своеобразных исторических неясностей. В частности, до последнего времени не решен вопрос и о серии портретов шутов, которые якобы из года в год заказывались Петром I русским живописцам. Документальных подтверждений существования такой серии пока нет. Однако сложившаяся в литературе традиция исключала какие-либо сомнения в факте заказа. Исследователи называли более широкий, то более узкий круг портретов шутов, хранящихся в музеях страны (Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея). Связь же между портретами серии устанавливалась не на основании отношения изображенных лиц к Всешутейшему собору или к петровскому двору: одни из них не были разъяснены вообще, другие вызывали сомнения или допускали множественные толкования по стилистическим признакам. Во всех случаях это были собственно живописные, далекие от декоративной условности «парсун» (плоскостных портретов польского типа) изображения, отмеченные попытками раскрыть человеческие характеры. Они резко отличались от парадных портретов, исполненных появлявшимися при дворе иностранными мастерами, своей суровой

простотой композиционных и цветовых решений, живописной манерой и бытовыми подробностями.

Вопрос датировки так называемой серии существовала, имеет принципиальное значение для определения характера русской художественной культуры на рубеже XVII – XVIII веков. Несмотря на тщательные поиски, ни в одном из петербургских дворцов, возникших в петровское время, никаких следов серии или хотя бы отдельных, предположительно связываемых с нею портретов не было. Из числа произведений русской портретной живописи, как, впрочем, и иностранной, там преобладали изображения самого Петра I и членов царской семьи, дополнявшиеся единичными портретами европейских монархов или некоторых наиболее близких к Петру русских государственных деятелей. О портретной галерее, не имевшей отношения к царской фамилии и вместе с тем совершенно очевидно связанной с Всешутейшим собором, впервые удалось узнать из описи исчезнувшего еще в XVIII в. царского дворца в селе Преображенском, которая была составлена в 1739 г. по личному указанию Анны Ивановны. Небольшой по размерам Преображенский дворец состоял из передней, столовой, спальни, токарни, где стояли четыре станка (на которых Петр I, по свидетельству дворцовых документов, работал почти каждый день), нескольких подсобных помещений и единственной парадной залы для ассамблей. Украшениями горниц служили развешанные под потолками и расставленные на подставках модели кораблей, компасы простые и «затейные», вроде «жестяного вызолоченного сделанного корункою» (в форме короны) зеркала в свинцовых оправках выделки московского стекольного завода, «что

у Новодевичья монастыря». Но совершенно исключительным было наличие большого количества картин, гравюр и ландкарт, причем последние ценились нисколько не ниже оригинальной живописи.

В одной горнице могли, например, находиться «две картины в рамках черных на бумаге, написаны Галеры; три ландкарты на бумаге в рамках деревянных; картина на бургаменте (пергаменте. – Н. М.) в рамках белых; две картины в черных рамках, написаны корабли; ландкарта на бумаге в черных рамках; две ландкарты на бумаге, одна в черных рамках, другая в белых простых; картина на бумаге, написаны папы римские и патриархи; картина в черной раме маленькая продолговатая, написана Азовская баталия; картина на полотне, написан Мушкатон; картина в черных рамках, письменная арифметика; ландкарта бумажная в белых рамках разодрана». В этом обилии гравюр Преображенский дворец следовал традиции и моде убранства зажиточных московских домов, установившейся во второй половине XVII века. Зато в ассамблерной зале попеременно с гравюрами и ландкартами была размещена портретная галерея, носившая уважительное название «бояре висячие» и очень любопытная по составу представленных в ней лиц. В нее входили «персона князь Федора Юрьевича Ромодановского, персона Никиты Моисеевича Зотова, персона Ивана Ивановича Буторлина, персона иноземца Выменки, персона салтана турецкого, другая персона жены ево, картина над дверьми большая в трех персонах в черных рамках, персона Матвея Филимоновича Нарышкина, персона Андрея Бесящего, картина Алексея Ленина с хлопцом, персона Якова Федоровича Тургенева, персона дура-



ка Тимохи» . Из этих портретов большинство было неизвестно историкам искусства, кроме двух – Якова Тургенева и Андрея Бесящего, которые, согласно традиции, прочно связывались с шутовской серией.

Галерея, несомненно, имела непосредственное отношение к Всешутейшему собору. Не случайно она размещалась в зале, где с момента основания собора и вплоть до переезда дворца в Петербург происходили всешутейшие собрания и празднества. О том же свидетельствуют современники, в частности голландский путешественник и живописец К. де Бруин, живший в Москве в 1701–1703 и в 1708 годах . Не менее существенно и то обстоятельство, что после перенесения столицы в Петербург, куда были переправлены основные предметы дворцовой обстановки, мебель, которой постоянно не хватало, и иконы, портретная галерея «бояр висячих», словно потеряв, былую ценность, осталась в Преображенском. Относительно этих портретов не было отдано никаких распоряжений, и это обстоятельство совпадает с изменением характера собраний Всешутейшего собора. На петербургской почве собрания все больше превращались из массового зрелища в обычный для западноевропейских дворов род внутренних придворных празднеств и развлечений.

Появление Всешутейшего собора можно отнести к середине 1690-х годов, ко времени «Кожуховского дела», этих первых развернутых маневров, наглядно доказавших преимущество врученных по новому образцу «потешных» над старыми драгунскими, стрелецкими и солдатскими полками. «Кожуховское дело» послужило непосредственным поводом для заказа

первых портретов Преображенской серии, прежде всего «персоны» И. И. Бутурлина, командовавшего под Кожуховом «потешными». Один из способных военачальников, он, несмотря на молодость, уже в чине генерал-майора приведет затем под Нарву под своим командованием Преображенский, Семеновский и четыре, других пехотных полка. В дальнейшем нарушение Карлом XII его гарантий обрекло Бутурлина на 10 лет шведского плена, из которого он вернулся в русскую армию накануне битвы при Гангуте, где снова отличился.

Одновременно заказывается «персона» Ф. Ю. Ромодановского, командовавшего вторым из сражавшихся под Кожуховом лагерей. Отсюда – оставшиеся за ними прозвища, которыми наделил Петр обоих командиров по названию местностей, где располагались их части: Ф. Ю. Ромодановский – «царь Федор Плешбурский», И. И. Бутурлин – «царь Иван Семеновский». Царские регалии возлагались на того и другого на всех многочисленных собраниях собора. В царском облачении XVII в. Бутурлин и Ромодановский предстают и на известной гравюре Адриана Схоонебека, представляющей свадьбу шута Ф. Шанского. Впрочем, и в этом случае применение понятия «шут» довольно условно: Ф. Шанский входил в ближайшее окружение Петра I и получил образование за рубежом в числе русских волонтеров 1697–1698 годов. Ф. Ю. Ромодановскому царь поручал ведение государственных дел на время своей поездки по Западной Европе в составе Великого посольства. Начальник Преображенского приказа Ф. Ю. Ромодановский был наделен титулом «князя-кесаря» и в дальнейшем нес на себе обычно ту, полностью царского представительства, которой Петр I всегда тя-

готился. Если в последующие годы Ф. Ю. Ромодановского изображали на портретах в латах и горностаевой мантии по западноевропейским образцам, то на Преображенском портрете он одет в кафтан поверх шелкового платья, с длинными волосами и длиннейшими, по последней польской моде усами.

Наиболее характерным образцом традиционного шутовского портрета считали «Портрет шута Я. Тургенева» (так он неизменно обозначался в каталоге Русского музея, инв. No Ж-5657). И хотя документ, послуживший основанием для подобного утверждения, имени Я. Ф. Тургенева не заключал, у искусствоведов (Н. Н. Коваленская, Г. В. Жидков и др.) не возникало сомнений, что именно он подразумевался под «малым Бахусом», изображение которого, было заказано живописцу И. Одольскому в 1725 году. Однако в действительности заказ, сделанный к тому же не Петром I, а уже после его смерти Екатериной I, имел в виду певчего К. Карпова, с успехом исполнявшего роль мифологического божества. Что касается Я. Ф. Тургенева, то он умер еще до 1700 года. Дьяк приказа, ведавшего «потешными», он отличился и под Кожуховом, и в первом Азовском походе, после которого в Москве состоялась его шумно отпразднованная свадьба «на дьячей жене – в шатрах, на поле промеж сел Преображенского и Семеновского», заключающая в себе много черт будущих торжеств Всешутейшего собора. К 1695 г. можно отнести появление в Преображенском дворце портрета, на котором Я. Ф. Тургенев вопреки утверждению вышеназванных историков искусства изображен, не с шутовской палкой, а с жезлом военачальника, имевшим применение в «потешных» частях.

Но если три первых изображенных в преображенской серии лица имели в действительности лишь косвенное отношение к Всешутейшему собору и соответственно к самому понятию петровских шутов, то два следующих по времени портрета оказываются связанными именно с ним. Судя по переписке Петра I с Н. М. Зотовым, с Азовского похода начинается настоящее оформление собора ролей и званий его участников. Тогда-то и заказываются «Патриарх Милака» и «персона» Н. М. Зотова. Во все годы хранения в Русском музее «Патриарх Милака» (инв. No Ж-3935) представлял полнейшую загадку. Невыясненность изображенного лица, седеющего рыжебородого мужчины с посохом в простом оливково-желтом кафтане, рождала сомнения в правильности написания имени (сопровождаемого к тому же в некоторых музейных документах знаком вопроса). Среди участников собора такое имя не удавалось найти, хотя стилистические признаки позволяли говорить о наличии прямой связи картины с портретами преображенской серии. Зато загадка «Милаки» позволила выяснить одного из первых участников и основателей Всешутейшего собора.

Первым его патриархом, скрывавшимся под прозвищем Милаки, был один из деятельных участников нарышкинской партии, двоюродный дед Петра I по матери М. Ф. Нарышкин. Он сыграл немаловажную роль и в отстранении от власти царевны Софьи, и в подавлении стрелецкого восстания 1698 года. Уже пожилым человеком М. Ф. Нарышкин становится во главе организуемого Петром I Всешутейшего собора и, по-видимому, достаточно точно улавливает намерения царя, ибо в 1717 г., составляя формулу поставления очередного «князя-ке-

саря», Петр I обращается к его имени как к олицетворению самого духа Всешутейшего собора. Будущий «князь-кесарь» должен был приносить своего рода присягу: «Еже да поможет мне честнейший отец наш Бахус предстательством антицесарцев моих Милака и Аникиты, дабы их дар духа булл сугуб во мне» . «Аникита» (Н. М. Зотов, первый учитель Петра I) был избран «князь-папою» и патриархом собора в 1696–1697 гг. и оставался в этой роли до конца своих дней, ровно как по-прежнему был одним из наиболее доверенных лиц царя, ведавшим наравне с кабинет-секретарем А. В. Макаровым его личной канцелярией. Уменьшенная копия «персоны» Зотова из преображенской серии сохранилась в одном из частных собраний Парижа.

Но существовали ли вообще шутовские портреты в преображенской серии? «Персона дурака Тимохи» не найдена, о самом же Тимохе известно только то, что он занимал почетное место на свадьбе Шанского. Шутовская роль принадлежала, судя по прозвищу, А. Бесящему, хотя его портретная характеристика не содержит никаких юмористических черт (Русский музей, инв. No Ж-3984). Как удалось установить, под прозвищем Бесящего скрывался А. М. Апраксин. В прошлом любимый стольник царя Ивана V, он представлял собой ту часть бояр, которая, если и не была враждебна правительству Петра I, то и не принимала участия в проводимых им преобразованиях, не желая к тому же полностью подчиниться его единовластию. Среди неоднократно пресекавшихся Петром выходок Апраксина одна вызвала самое больше возмущение царя: Апраксин «с людьми» в 1695 г. «смертно прибил» стольника Желябужского с сыном, а затем на розыске отказался от

своего поступка. Разгневанный Петр приговорил его к огромному штрафу и битью плетью. От последнего наказания спасла Апраксина его сестра, царица Марфа, вдова Федора Алексеевича, старшего брата Петра I. Ее «слезные мольбы» побудили царя заменить плети присвоением Апраксину прозвища «Бесящей», что привело к написанию в том же году портрета, вошедшего в преображенскую серию «для науки другим». На портрете Апраксин представлен в костюме, характерном для участников Всешутейшего собора рубежа XVII–XVIII в. – темной мантии с откинутым на плечи капюшоном на цветной подкладке и большим шелковым воротником. Если эта одежда была пародией на монашескую, то другая ее разновидность, которую носили менее именитые участники собора и слуги, – пародией на послушническую .

Подобная одежда изображена на полотне, носившем до настоящего времени в музейной документации и специальной литературе ошибочное название «Два шута» (Русский музей, инв. No Ж-3982). В действительности это, по определению Преображенской описи, «картина Алексея Ленина с хлопцом», то есть не столько портрет, сколько запечатленная реальная сцена. В то время как на стряпчем А. Н. Ленине надет кафтан и парик по западному образцу, на «хлопце» – прислужнике – некое подобие послушнического подрясника. Подобное единообразие одежды сохранялось в практике Всешутейшего собора только в московский период. В Петербурге Петр I настаивал на изобретении для каждого раза и каждым участником новых одежд, все больше приближая «действия» к западным придворным маскарадам и турнирам.

В результате из всей преображенской серии собственно шутовским портретом оказывается единственное изображение «Выменки». Выходец из польских земель, чье имя так и осталось неизвестным, он был зачислен в придворный штат специально на должность шута и получил от царя титул «кардинала и принца де Вимине, короля Самоедского». Прозвище возникло из выражения «вы меня», искаженного иноземным акцентом любимого присловья «принца». «Выменка» выступает как один из первых объектов и основоположников русской политической сатиры. Сохранилась его переписка с Петром I, относящаяся к середине 1700-х годов, а также сочиненная им «грамотка» к польскому королю и курфюрсту саксонскому Августу II по поводу далеко шедших военных планов последнего. Умер «Выменка» в 1714 г., но еще в начале петербургского периода он перестал сколько-нибудь серьезно интересовать Петра. Имеются веские основания считать, что именно портрет «Выменки» долгое время фигурировал в трудах по истории искусств под видом портрета шута Балакирева (Русский музей, инв. No Ж-4853). Только этот портрет и несет в себе некоторые элементы сатиры: небрежная поза сидящего старика в пышном алом с шитьем кафтане, со шпагой в одной руке и четками в другой, в съехавшем на бритый затылок пышном пудреном парике и с нелепо нависшей над головою треуголкой.

Кроме ассамблейной залы, в Преображенском дворце находился еще ряд «персон» той же серии, занимавших второстепенное положение. Сюда входили портрет А. М. Воейкова, принимавшего деятельное участие в «действиях» Всещутейшего собора и умершего в первых годах XVIII в. (его имя долгое вре-

мя ошибочно читалось как Алексей Василов), портрет остающегося до сих пор недостаточно выясненным одного из представителей семьи Волконских-Веригиных, а также изображения стольников И. А. Щепотева, выполнявшего разного рода секретные государственные поручения Петра и скончавшегося в 1700 г., и М. Ф. Жирового-Засекина, который носил в соборе титул «преосвященного Михаила митрополита Казанского» (в изображенном лице ошибочно усматривали сначала шута царя Алексея И. А. Жирового-Засекина, возведенного при нем в дворянское достоинство; затем видели в нем Н. М. Жирового-Засекина, не занимавшего в соборе сколько-нибудь заметного положения).

Таким образом, документированная переатрибуция позволила всю преображенскую серию отнести к 1690-м и самому началу 1700-х годов. Это значит, что серия возникла не сразу и предшествовала по времени творчеству первых так называемых заграничных пенсионеров-живописцев. Авторы серии являлись, по-видимому, первыми учителями того же И. Н. Никитина. Но кем же они были? Прежде всего ясно, что не приезжими мастерами, а штатными живописцами Оружейной палаты. С октября 1681 г. в палате работал «Григорий Николаев сын Отдольской». Спустя 10 лет туда же пришел «Иван» Петров сын Арефусицкий, иконописного и живописного дела мастер». Арефусицкому постоянно заказываются «персоны», в том числе царские. В 1692 г., например, он написал портрет царевича Александра, только что умершего сына Петра I. «Так же изволь прислать, – указывал царь Ф. Ю. Ромодановскому в 1703 г., – Ивана Петрова в Ладугу и с красками, писать некото-

рую персону. Сие изволь учинить с нарочным посланным, как возможно скорее» . После переезда двора в Петербург Одольский и Арефусицкий задержались в Москве, где владели богатыми дворами «в приходе Николы Чудотворца от Арбатской на Никитскую» под номерами 20 и 21, как свидетельствуют мостовая перепись города от 1716 года. Они получали в то время многочисленные заказы специально на царские портреты. В частности, в течение 1711 г. Арефусицким по приказу Петра I написана несколько раз «на серебряной дщице персона царского величества, которая послана в армию».

Наиболее интересным художником среди мастеров преображенской серии представляется М. И. Чоглоков. Он был учеником Оружейной палаты, куда поступил в 1680 году. Через 6 лет ему поручили написать портрет умершего сына Л. К. Нарышкина. В 1694 г., работая почти исключительно в Преображенском, он пишет портрет матери Петра I Натальи Кирилловны «во успении», а в дальнейшем совмещает занятия живописью и архитектурой. Чоглоков становится руководителем достройки Сухаревской башни, когда она была отдана под математические и навигацкие классы, и вместе с другим живописцем Оружейной палаты И. Салтановым назначается «к надзиранию» строительства Арсенала в Московском Кремле. Петр I не однажды награждал Чоглокова «за его во искусстве дел живописи непрестанно тщательные и во управлении строений верные работы». Чоглоков после переезда двора в Петербург остался в Москве (где еще в 1718 – 1723 гг. за ним числился большой двор «в Белом городе Покровской сотни на тяглой земле идучи от Покровских ворот в город по Большой

Покровской улице на левой стороне» под номером 629) . По-видимому, как раз у него получал первые уроки живописи И. Н. Никитин и именно с оригинала М. И. Чоглокова написал он свою самую раннюю из известных нам работ – портрет Натальи Кирилловны, до последнего времени считавшийся произведением неизвестного художника.

По своему характеру преображенская серия заметно отличалась от русского портрета XVIII века. Если обычно под портретом принято подразумевать фиксацию определенного длительного состояния человека, анализ его внешности и характера, то преображенские «персоны» были задуманы как фиксация как бы мгновенных «лик» тех или иных людей. Таким способом отмечалось полезное деяние человека или, наоборот, его осуждение, или же, наконец, просто фиксировались черты его лица. «Сказывал мне князь Борис Алексеевич, – писал Петр I в 1701 г. А. А. Виниусу, – что персона Федора Федоровича (только что умершего Ф. Ф. Плещеева. – Н. М.) не потрафлена (не похожа – Н. М.). Прошу вас извольте с лица его сделать фигуру из воску или из чего знаешь, как ты мне сказывал, о чем паки прошу дабы исправлено было немедленно».

Написание «персон» становится все более насущной потребностью. Несмотря на ограниченность ставившейся перед ними задачи, художники, кто – с большим, кто – с меньшим успехом, добивались в своих холстах сколка с характерной внешности человека, с его «нрава» и даже свойственного ему эмоционального состояния. Отсюда рождается впечатление передачи характера, подчас прямого психологизма. В этом

нашел свое отражение общий процесс переоценки человеческой личности, которым отмечен конец XVII – начало XVIII вв. и относительно которого связь преображенных портретов с Всешутейшим собором может считаться ныне всего лишь формальным предлогом их возникновения.

## ИВАН НИКИТИН И БИРОНОВЩИНА

«Об архимандрите Маркеле Родышевском, обвинявшем Ф. Прокоповича в неправославии; о переводе книги пастора Рибейры против Буддея; о противниках Прокоповича: Мих. Аврамове, Феофилакте Лопатинском, Ефимии Колетти, Платоне Малиновском, а также о лицах, прикосновенных к делам о них: Ал. Барсове, титулярном советнике А. Макарове и др. 1726 – 1745 гг.» – такой заголовок носит одно из самых объемистых дел в архиве Тайной канцелярии, ныне хранящееся под No 221 фонда VII Центрального государственного архива древних актов (Москва). Это дело не привлекало специального внимания историков: слишком очевидным казался реакционный смысл выступления против ведущего идеолога преобразований России, тогда как богословская почва обвинений и состав участников «дела» заставляли видеть в нем всего-навсего проявление церковной оппозиции. Зато «дело Родышевского» знакомо искусствоведам. С ним связано имя крупнейшего художника петровских лет, одного из первых русских живописцев, Ивана Никитина.

В то время, как русское национальное искусство преодолевало присущую иконописи умозрительность подхода к изображению и только начинало учиться воспроизведению природы, Никитин создает портреты, передающие не только вне-

шний вид человека, но и его характер, даже душевный мир. Мастерство художника поражало современников, в том числе самого Петра. «Катеринушка, друг мой, здравствуй, – писал в 1716 г. Петр жене, находившейся в Берлине. – Попались мне навстречу Беклемишев и живописец Иван. И как они приедут к вам, попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать; также и протчих, каво захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть из нашего народа добрыя мастера».

В России слава «доброто мастера» давно укрепилась за Никитиным. К тому времени им были написаны портреты любимой сестры Петра, Натальи Алексеевны, дочерей Иоанна Алексеевича – царевен Прасковьи и Екатерины, царицы Прасковьи Федоровны, посмертное изображение матери царя Натальи Кирилловны (находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, музее-заповеднике в Загорске). В 1716 г. Петр направил его первым из русских художников в Италию для совершенствования мастерства. Через три года Никитин возвратился в Петербург. Он стал более зрелым мастером, но остался верен своим творческим принципам. Никитин был зачислен в придворный штат на учрежденную для него должность «персональных дел мастера»; для художника по его собственному проекту была построена превосходная живописная мастерская.

Петр заказывает Никитину портреты всех членов своей семьи, сам неоднократно позирует художнику и обязывает придворных приобретать у него копии портретов «царских персон» по баснословной для того времени цене – 100 рублей. Один из никитинских портретов императора будет взят впоследствии за

основу при создании скульптуры «Медного всадника». Кисти Никитина принадлежит последнее изображение Петра – на смертном одре, через несколько часов после его смерти, среди только что зажженных погребальных свечей (обе картины находятся в Государственном Русском музее).

Через несколько лет Никитин, по-прежнему сохранявший свое место в придворном штате, оказался замешанным в «дело Родышевского». Самый факт его участия в «деле» рассматривается искусствоведами как неопровержимое доказательство измены художника былым передовым убеждениям. Его связь с духовенством и выступление против Феофана Прокоповича объяснялись тем, что Никитин, якобы разочаровавшись в идеях коренной перестройки России, примкнул к оппозиции, мечтавшей о восстановлении допетровских норм жизни. Однако подобное утверждение вызывает ряд серьезных возражений. Прежде всего непонятно, почему защита Прокоповича могла не только стать делом Тайной канцелярии, но и вестись с удивительным рвением на протяжении более чем десяти лет, когда влияние новгородского архиепископа было далеко не таким значительным.

«Дело Родышевского» возникает еще при Екатерине I, в 1726 г. При ее преемнике Петре II (Алексеевиче) обстоятельства складываются для Прокоповича очень неблагоприятно. Он был одним из активных исполнителей воли Петра в процессе над царевичем Алексеем, отцом нового императора, а теперь все бывшие судьи подвергаются преследованиям. Ситуация меняется при вступлении на престол Анны Иоанновны в 1730 году. Прокоповичу удается вовремя продемонстрировать свои



верноподданнические устремления. Он выступает активным сторонником передачи новой правительнице самодержавной власти. Поэтому враги новгородского архиепископа превращаются в глазах Анны Иоанновны в ее собственных противников, а также противников идеи самодержавной власти.

Тем не менее роль Прокоповича при дворе и участие в государственных делах не были настолько значительными, чтобы ради него одного привлекались десятки виновных, лишались сана и священства виднейшие деятели церкви, велись бесконечные допросы «с пристрастием» – дыбой и всем арсеналом пыточных средств. А именно такой характер приобретает «дело Родышевского» по его возобновлению в 1730 году. Теперь этот процесс носит уже чисто политический характер и продолжается все годы правления Анны Иоанновны. И если даже считать, что он в известной степени инспирировался Прокоповичем, с одной стороны, обретавшим таким образом оружие против своих личных врагов, а с другой – поддерживавшимся начальником Тайной канцелярии А. И. Ушаковым, проявлявшим служебное рвение в борьбе с «врагами престола», все же существо «дела» этим не исчерпывалось.

Начать с того, что имя Маркела Родышевского трудно связать с консервативно настроенными церковниками. Выходец из Польши, униат, он привлекался ранее Преображенским приказом по подозрению в сочувствии католицизму. Родышевский преподавал в московском Заиконоспасском училищном монастыре, затем был переведен во вновь образованный Александро-Невский монастырь в Петербурге. Здесь он «особенно сблизился с Прокоповичем. Родышевский состоял при нем

в разных должностях. Так, в 1725 г. по личному ходатайству Феофана, ставшего новгородским архиепископом, он был назначен судьей Новгородского архиерейского дома. К этому времени и относится история о снятых с икон ценных окладах, которые были использованы обоими церковниками для далеко не монашеского образа жизни. Прокоповичу после долгих перипетий удалось отделаться покаянием и штрафом, тогда как Родышевский был лишен должности и «оставлен в подозрении». Феофан не считал нужным за него заступаться. Возмущенный предательством бывшего товарища, Родышевский решил ему отомстить, обвинив Феофана в «неправославии». Однако результат оказался неожиданным: Прокопович сумел добиться ареста Родышевского, который без допросов и выяснения существа дела просидел в заключении с 1726 до 1730 года.

За это время возникли новые конфликты между Прокоповичем и другими деятелями церкви. Все споры оппонентов с Феофаном формально носили сугубо теософский характер и потому не могли быть рассматриваемы в Тайной канцелярии. Но любопытнее всего то, что канцелярия в следствии по «делу Родышевского» вообще не касалась этих споров. Следователей интересовали не религиозные убеждения привлеченных по делу лиц и не их отношение к Прокоповичу.

Сам Прокопович выступает здесь в качестве добровольного их помощника. Он сопоставляет высказывания обвиняемых для того, чтобы выявить их политическую позицию и общность взглядов. Им же в ходе следствия составляется и в высшей степени красноречивая формула их допроса: «Что у вас подлинное намерение было, и чего хотели, и с кем чинить,

и в какое время, скоро ли, или еще несколько утерпя, и каким образом, явным или тайным». Иными словами, имеется в виду заговорщическая деятельность. Поэтому внимание следователей было обращено на связи подозреваемых, их знакомства и переписку.

Начальник Тайной канцелярии А. И. Ушаков в любопытнейшем личном письме, адресованном Анне Иоанновне в обход кабинета министров, в составе которого он подозревает сочувствующих «злодеям», излагает свою точку зрения на «дело Родышевского». Никаких религиозных проблем он не затрагивает, зато прямо говорит об антиправительственной направленности деятельности задержанных, которые составляют, по его мнению, организованную «фракцию» (то есть «группу действия»). «Что я в проявившемся ныне мятежесловии примечаю, писал Ушаков. - Которой компании был бывшей иеродиакон, что ныне рострига Иона (речь идет о двоюродном брате Ивана Никитина, Иосифе Васильеве, авторе пасквиля на Прокоповича. – Н. М.), нельзя помыслить, чтобы не ис их той же компании или фракции и доселе происходящие подметы, понеже и материи были как их, и намерение одно, еще же и в речах согласие. И по кому еще того гнезда свершки сидят в щелях и посвистывают, а дал бы бог изыскать их и прогнать». «Кратко сказать, – заключает он, – ищут враги России и внутренней болезни, и внешнего бедства, и тому происку служат и с нашей стороны лица духовные и присяжные».

Действительно, среди привлеченных по делу лиц были люди различного социального положения, рода занятий, происхождения. Наряду с высоко образованным церковным де-

ятелем, выходцем из Греции Евфимием Колетти фигурируют живописец из Великого Устюга Козьма Березин, руководители двух основных книгопечатных центров России – только что упраздненной Петербургской типографии Михайло Аврамов и Московского Печатного двора Алексей Барсов, «купецкие» и «посадские» люди, чиновники ряда коллегий, в том числе иностранных дел, Сибирского приказа, Герольдмейстерской конторы, канцелярии московского губернатора, руководители церкви, «богаделенный нищий», переписавший тридцать экземпляров памфлета на Прокоповича, поэт Василий Тредьяковский и, наконец, Иван Никитин с братом, также живописцем, Романом.

Всех этих людей объединяет одна общая черта: они не имеют «знатной породы», но обладают достаточно высокой образованностью и своим общественным положением обязаны только самим себе. Не будет преувеличением назвать их первыми представителями той социальной группы, которая появляется в результате петровских преобразований и приводит в дальнейшем к формированию русской интеллигенции. Возникающее в их среде недовольство не могло вызываться (в этом А. И. Ушаков совершенно прав) простыми богословскими разногласиями. Оно касалось прежде всего вопроса организации государственной жизни, форм правления, проводимых правительством мероприятий. Поэтому безо всякой, казалось бы, логической связи с существом спора о чистоте православия следователи допытываются на допросах, какие высказывались мнения о «переделке малых серебряных денег в рублевики», «о войске российском якобы уже в слабом состоянии обрета-

ся», «о скудости народной и недородах хлебных», «о вывозе богатств ее императорского величества в Курляндию», о наследии престола, «о титуле императорском», «о возке по Волге-реке корабельных материалов», «о смерти и о погребении Петра Первого», «о преимуществе иноземцев над российскими», о польской войне.

Затрагиваемые вопросы точно определяют круг интересов «злодеев» (как их называет Ушаков), которые надеялись на принципиальные изменения государственной политики и связывали это с переменой монарха. Именно надежда на дворцовый переворот заставляла их поддерживать контакты с представителями иностранных держав в России.

После смерти Петра II в 1730 г., когда встал вопрос о престолонаследии, в начавшейся сложной политической игре отдельные придворные группировки в той или иной мере получали поддержку от иностранных держав, поскольку проблема претендента живейшим образом затрагивала интересы последних. От родственных связей претендента зависела позиция, которую он мог в будущем занять в международных отношениях. Значительная группа государств поддерживала потомков Петра I. Как идеальный для себя вариант представители Голштинии, германского императора, Бранденбурга и Швеции рассматривали избрание на престол сына Анны Петровны Петра при условии регентства его тетки Елизаветы. Но зато этот «голштинский вариант» совершенно не устраивал Данию.

Особую позицию заняла Испания. Испанская королева рассчитывала с помощью русского вмешательства возвести на английский престол католика Якова, племянник которого

дук Де Лирия и представлял в те годы в России испанскую корону. Де Лирия играл значительную роль при дворе Петра II. Неожиданное усиление влияния Курляндии, происшедшее с приходом к власти Анны Иоанновны, дочери старшего брата Петра I, явно нарушало его планы. Поэтому испанское посольство откровенно поддерживало тех оппозиционеров, которые хотели дискредитировать окружение императрицы и непосредственных ее советников. Отсюда и предельная настороженность Тайной канцелярии в отношении всяких связей с этим посольством.

Упомянутая в «деле Родышевского» книга священника Рибейры заключала весьма опасное и «соблазнительное» рассуждение о законности прав правителей на престолы. И хотя приводимый автором пример касался поддерживаемого Испанией претендента на английский престол, Ушаков усматривал в этом прямой намек на положение Анны Иоанновны. «В той же книге, – пишет он, – Аглинской претендент правильным королем называется к поношению настоящего, будто бы незаконного. И понеже хотели они книгу оную и на русском языке вашему величеству дедиковать, то кажется явно, что искали они сугубой себе оттуда пользы...»

Тайная канцелярия устанавливает не только существование «факции», но и подлинные ее намерения. Не менее важным для Ушакова было выявить ее главного деятеля, чье имя ввиду его исключительного значения начальник канцелярии не доверил писарю: в черновике донесения на его месте оставлены отточия. Совпадение приводимых фактов и дат позволяет установить, что речь идет об Иване Никитине.

Племянник духовника Петра I, с детства связанный с членами царской семьи, пользовавшийся любовью Петра, художник представлял фигуру, труднодоступную для Тайной канцелярии. Для его ареста необходимо было личное указание императрицы, которое и последовало в августе 1732 года. Ввиду особой важности роли Никитина в «деле» арест производил обер-гофмейстер С. А. Салтыков, он же начальник московского отделения Тайной канцелярии. Обстоятельства ареста, «крепкой караул», помещенный в московском доме художника на все долгие годы следствия, содержание инструкции, выданной сопровождавшему его при пересылке в Петербург офицеру, – все говорило о преступнике государственного значения.

Мы располагаем только одним из немногих адресованных Никитину писем, которые удалось перехватить Тайной канцелярии, и то лишь в результате того, что они пришли в Москву, когда художник уже находился под арестом (всю остальную свою корреспонденцию Никитин сумел заблаговременно уничтожить). Письмо написано из Кракова неким «Г. Грабнецы з Розенбергу» по-латыни. Его автор в очень осторожных выражениях, полунамекami рассказывает о ходе выборов нового польского короля и просит поставить об этом в известность заинтересованных лиц, в том числе баронов Строгановых и Василия Петровича Голицына. Он подчеркивает, что писал Никитину неоднократно и с нетерпением ждет условленного ответа.

Необъяснимый на первый взгляд интерес художника к польскому вопросу является лишним подтверждением того, что «факция» действовала против Анны Иоанновны. Вступление на польский престол избранного сеймом и поддерживаемого

Потоцкими Лещинского давало членам «факции» лишнее основание надеяться на реальность переворота в пользу младшей дочери Петра, Елизаветы. То, что надежды «факции» и самого Никитина связывались именно с ней, подтверждается и материалами следствия и составом лиц, с которыми был связан художник. Среди его личных друзей особенно близки Елизавете Петровне братья Строгановы, люди блестяще образованные, сторонники широкого просвещения, сами занимавшиеся литературой. Между прочим, Александр Строганов был первым переводчиком на русский язык «Потерянного рая» Мильтона. Его младший брат, Сергей, чей великолепный портрет был написан Никитиным в 1726 г., состоял в штате цесаревны и долгие годы оставался ее любимым собеседником и доверенным лицом.

Ответственная роль, которую играл Никитин в делах «факции», определила особое отношение к нему Тайной канцелярии. Формальным поводом для ареста художника послужило то, что в его личных бумагах обнаружили экземпляр пасквиля на Прокоповича. За подобную провинность следовало сравнительно мягкое наказание: виновного били плетьюми и «отпускали с паспортом». С Никитиным случилось иначе. Хотя доказать его участие в создании пасквиля и распространении последнего не удалось, художник был в 1732 г. заключен в тюрьму. Пять лет продолжались допросы, и все это время «реестры содержащимся в Санкт-Петербургской крепости колодникам» доносили, что он находился в одиночной «казарме» под надзором специально выделенного «ефретура» и трех солдат. Всякое общение с внешним миром, писание и получение писем, даже разговоры были запрещены.

Поведение Никитина на следствии – образец редкого самообладания и огромной внутренней выдержки. Художник не назвал ни одного имени, не раскрыл ни одного факта, упорно настаивал на том, что он действовал по личным убеждениям, хотя его утверждения прямо противоречили доказательствам, которыми располагали следователи. Даже в отношении предъявленных ему писем Никитин заявлял: «С какого виду к нему, Никитину, писали не знает, и случаю де никакова со оними людьми он, Никитин, не имел и писем напред сего писывано к нему не бывало, он де, Никитин, [сам] к ним не писывал, и по письмам тех людей представительства никакова [...] он, Никитин, не имел». Поэтому вслед за каждым допросом появлялась очередная резолюция руководителей Тайной канцелярии: «В подлинной правде разыскивать и допрашивать накрепко».

Упорное молчание Никитина привело к тому, что в 1737 г. следствие о нем было прекращено. Художник приговаривается к наказанию плетьюми и пожизненной ссылке в Сибирь. Местом его жительства назначается Тобольск, где он должен был находиться под постоянным надзором. В ссылку он был направлен с обоими братьями. Инструкция сопровождавшему Никитиных офицеру отличалась такой же суровостью, как и при аресте художника. Караульным предписывалось следить, чтобы колодники не общались ни с кем и в том числе друг с другом, не отправляли и не получали корреспонденции, а главное, «не учинили над собой какова зла», то есть не совершили самоубийства. Задерживаться в пути было строжайше запрещено. Тайная канцелярия не просто наказывала своего узника – она продолжала его опасаться.

Тяжело заболев, Анна Иоанновна перед смертью «прощает» Никитина. Однако подписанная 28 апреля 1740 г. амнистия не достигает цели. Случай почти невероятный: Тайная канцелярия не подчиняется распоряжению императрицы. Ушаков выжидает, какой оборот примет болезнь Анны, и не торопится выпускать человека, который являлся представителем враждебной ему партии. Он не выполняет и два других именных указа об освобождении художника, подписанных правительницей Анной Леопольдовной (матерью императора Иоанна Антоновича, 1740 – 1741) 14 декабря 1740 г. и 30 июня 1741 года.

Понадобился четвертый именной указ, уже Елизаветы Петровны, данный ею устно сразу же после переворота 1741 г., чтобы заставить Ушакова подчиниться, и притом немедленно. Никитин принадлежал к сторонникам новой императрицы, и ждать больше нечего. Примечательно, что Елизавета называет Ивана Никитина и его брата в числе первых пяти освобождаемых ею лиц. Однако воспользоваться свободой Никитину не пришлось. Он умер в 1742 г. на пути из Тобольска в Москву. Так, по существу, закончилось дело большой политической группировки, выступившей в годы безвременья и реакции за сохранение и развитие принципов государственных и культурных преобразований, которые наметились при Петре I.



## ИЗ ЖИЗНИ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

[Л. Н. Семенова. Очерки истории быта и культурной жизни России. Первая половина XVIII века Л. Наука, 1982. 279 с.]

[Рецензия – Н. М. Молева]

Петровские социально-экономические и государственные преобразования неизменно привлекают внимание исследователей. Связанные с ними проблемы освещены в многочисленных трудах. В меньшей степени предметом изучения являлись вопросы развития национальной культуры того же периода, хотя и они отчасти рассматривались в работах, где прослеживались ослабление влияния церкви на государственную, общественную и частную жизнь, расширение внешних связей.<sup>1</sup> При этом условия быта разных социальных групп и особенно реализации в нем общих тенденций развития культуры находили в специальной литературе лишь фрагментарное отражение. Материалы, изученные и опубликованные в дореволюционный период, касались преимущественно господствующих классов, царского двора и еще не подвергались

---

<sup>1</sup> Краснобаев Б. И. Основные черты новой русской культуры. – Вопросы истории, 1976, No 9, с. 109 -111; его же. Некоторые проблемы становления истории культуры как научной дисциплины. История СССР, 1979, No 6; Сахаров А. М. Россия и ее культура в XVII столетии. В кн.: Очерки русской культуры XVII века. Ч. 1. М. 1979; Леонтьев А. К. Быт и нравы. – Там же. Ч. 2. М. 1979.



анализу. Среди исследований советского времени выделяется небольшая группа основанных на архивных материалах трудов о деревенском и городском населении, появившаяся в 70-х годах.<sup>2</sup>

В отличие от ранее делавшихся попыток пролить свет на отдельные стороны повседневной жизни русских людей в первой половине XVIII в. книга старшего научного сотрудника Ленинградского отделения Института истории СССР АН СССР кандидата исторических наук Л. Н. Семеновой представляет первый серьезный опыт более разностороннего исследования темы – русского быта в связи с эволюцией национальной культуры. Автор основывается преимущественно на литературных источниках, включая мемуары и разнообразные материалы – от законодательных актов до русского и иностранного эпистолярного наследия. Эти источники, как показала практика, представляют для исследователя немалые трудности, поскольку нуждаются в тщательной корректировке относительно реальной практики русской жизни. Автор обращает внимание на то, что между жизнью и требованиями отцов церкви или официальными нормами поведения людей всегда существовал значительный разрыв. То же относится к свидетельствам иностранцев, вызывавшим возражения из-за своей необъективности уже у современников.

---

<sup>2</sup> Бакланова Е. Н. Крестьянский двор и община на русском Севере (конец XVII – начало XVIII в.). М. 1976; Рабинович М. Г. Очерки этнографии русского феодального города. М. 1978; Александров В. А. Сельская крестьянская семья в Западной Сибири (XVIII – первая половина XIX в.). Новосибирск. 1979; Миненко Н. А. Русская крестьянская семья в Западной Сибири (XVIII – первая половина XIX в.). Новосибирск. 1979.

Автор использует эти трудные для анализа свидетельства, разумеется, в сопоставлении с другими источниками, и стремится расширить круг объективных сведений о быте и культуре рассматриваемой эпохи за счет архивных данных. Привлечены материалы основных архивов Ленинграда, а также ЦГАДА, рукописные собрания Института истории СССР АН СССР и Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Возможно, конечно, и дальнейшее расширение источниковой базы, например, могли бы быть использованы материалы переписей Москвы и северных городов XVII – первой половины XVIII в., юридические акты о купле-продаже недвижимого имущества, переписи товаров в торговых рядах, которые содержат данные о домашнем хозяйстве, характере распределения и использования дворовой земли, об обстановке домов различного достатка.

Структура книги основывается на анализе семьи как ячейки феодального общества в различных аспектах ее материального, правового и духовного существования – от заключения брака до характера и условий семейной жизни, потребления, трудовых процессов и развлечений. Этот смысловой стержень помогает организовать весьма разнообразный материал очерков. Проблема же, объединяющая их, пожалуй, одна – отражение сословных общественных отношений в бытовой повседневной жизни различных социальных слоев и процесс разрушения всевозможных феодальных ограничений.

Л. Н. Семенова подчеркивает необоснованность традиционного представления о тюремном характере жизни русских женщин, который в действительности имел место только



в боярской среде. В остальных слоях городского и тем более крестьянского населения, где женщина извечно вела трудовой образ жизни, никакого затворничества не было. Можно было бы добавить, что в XVII в. существовал ряд ремесленных профессий, которыми издавна наравне с мужчинами занимались женщины, например, иконописный промысел. Участие в нем женщин было запрещено только специальным указом Петра I, а прежде некоторые из связанных с этим промыслом специальностей (левкащицы) состояли даже на службе в Оружейной палате.

Анализируя изменения в порядке заключения брака, автор обращает внимание на характерные вообще для России того времени проявления веротерпимости, наблюдаемые в семейных отношениях (с. 41-42, 156-157). В подтверждении вывода о распространенности смешанных православно-иноверческих браков можно было бы привести данные переписей московских Мещанских слобод, населенных выходцами из Смоленщины и Литвы, нередко католиками. Интересна освещенная в книге практика бракоразводных дел первой четверти XVIII века. Многие мог бы дать и анализ одинаково распространенных во всех слоях русского общества повторных браков, связанных с решением сложных имущественных вопросов и проливающих дополнительный свет на правовое положение женщины. Автор в данном случае, к сожалению, ограничился немногими ссылками на законодательные нормы, несколько отставшие от жизни. Характерное обстоятельство: жалованье находившихся в «походе» на государственной службе мастеровых, художников, музыкантов получали их жены, а не дети;

они же фактически имели право на «достаточные» деньги в случае смерти главы семьи. Жены, даже если были бездетные, признавались единственными законными наследницами и остававшегося после мужей имущества.

Утверждение сословного характера брака, обстоятельство, показанное Л. Н. Семеновой, все же не исключало взаимности чувств. Ко второй половине XVIII века начинает складываться еще один, ранее, видимо, полностью отсутствовавший фактор – общность культурного развития и интересов супругов. Если приводимый в книге в качестве примера (с. 74-76) мелкий провинциальный дворянин А. Т. Болотов исходит исключительно из размеров приданного свое 12-летней невесты, то столь же ограниченным в средствах, провинциальным дворянином Г. Р. Державиным дело обстоит иначе. Его привлекают не только внешность и манера будущей супруги (с. 78-79). Е. Я. Державина-Бастидон относилась к числу образованных женщин своего времени, о чем свидетельствует ее обширная переписка с семьями Н. А. Львова и В. В. Капниста. Она писала стихи, делала литературные переводы, искусно вырезала портретные силуэты, занималась пейзажной живописью. Однако характер ее образованности, как и особенности взаимоотношений с Г. Р. Державиным могут служить примером дворянского быта последней четверти, а не первой половины XVIII века.

Резкая черта рассматриваемой в книге эпохи – суровость и требовательность к детям, родительское единовластие и вместе с тем сознание необходимости просвещения, все более овладевавшее среднесостоятельным дворянством, купечеством, офицерами, мастерами. Правительственные указы об

обучении детей встречали наиболее упорное сопротивление среди боярства. Для исследователей в дальнейшем предстоит несомненный интерес анализ программ, по которым велось обучение в светских школах, открывшихся на рубеже XVII-XVIII веков. Автор, по существу, только перечисляет их на с. 93-95.<sup>3</sup> Особенностью учебных заведений петровского времени была многопредметность (до 20 преподаваемых дисциплин), что создавало известные трудности, но в то же время помогало ученику выбрать специальность согласно своим природным наклонностям. Не будучи обязан посещать занятия я по всем предметам, он занимался преимущественно теми, которые заинтересовывали его. Поэтому во всех училищах, где наряду с прочими дисциплинами преподавались рисунок и живопись, среди выпускников были художники.<sup>4</sup> Из Морской академии, помимо кораблестроителей, навигаторов, геодезистов, выходили в архитекторы, поскольку в ней читался курс гражданской архитектуры.

Отмечая, что характерные для средневековой культуры черты застойности наиболее резко проявились в жизненном укладе, автор вместе с тем наглядно показывает процесс обновления быта. Двигателем этого процесса уже в XVII в. становится развитие городов и городской культуры, просвещения, торговых и культурных сношений с другими странами. «Рус-

<sup>3</sup> Первым из таких заведений следует считать не Школу математических и навигацких наук или Артиллерийскую (точнее, Пушкарскую) школу, открывшиеся в 1701 году, а школу при Преображенском полку, основанную в 1698 г. под началом «капитана от бомбардир» Н. Д. Иванчина-Писарева.

<sup>4</sup> Натурный рисунок признавался практически полезным представителям самых разнообразных профессий – естествоиспытателям, навигаторам, инженерам.

ские люди, – пишет Л. Н. Семенова, – стали чаще общаться с иностранцами, наблюдали за их образом жизни в иноземных слободах, знакомились с западной бытовой культурой, ее удобством и комфортом. В результате уже в XVII в. в русских городах появились люди, следовавшие европейской моде в одежде и домашнем быту и брившие бороду» (с. 123). Подтверждением этого положения могут служить в частности, материалы московских переписей 1620 и 1638 гг., называющие среди ремесленников «перюшнова дела мастеров», изготавливающих парики, а также портретный материал допетровского времени (портреты М. В. Скопина-Шуйского, стольника Г. П. Годунова, В. Ф. Люткина, Л. К. Нарышкина и др.). автор доказывает, что нововведения в области моды, не исключая бородобрития, готовили общественное сознание к более важным реформам, выявляя отношение определенных групп населения к преобразованиям.

Особенно богатые возможности для изучения той живой взаимосвязи русской и западноевропейских культур, которая прослеживается на протяжении всей книги, дает музыкальная и театральная жизнь России рассматриваемого периода. Если празднества Всещутейшего собор, которым посвящен специальный очень содержательный раздел, ускоряли, по определению автора, разрушение старого уклада дворцовой боярской жизни, то интереснейшие явления музыкальной и театральной жизни конца XVII – начала XVIII в. сказывались самым непосредственным образом на формировании всей национальной культуры. Исследование процессов, происходивших в этой области культуры. Исследование про-

цессов, происходивших в этой области культуры, – одна из задач наших историков.

Рассчитанная на широкий круг читателей, от любителей истории до собственно историков, рецензируемая книга может рассматриваться как успешное начало разработки важной темы связи государственных реформ с культурой и бытом.

## «ПОТЕМКИНСКИЕ ДЕРЕВНИ»

2 января 1787 г. из Петербурга в Киев выехал грандиозный кортеж. Екатерина II с полной свитой и в сопровождении иностранных дипломатов направлялась осматривать вошедшие в состав Российской империи земли Новороссии – южные районы Украины и Крым. Крымская поездка преследовала несколько целей. Прежде всего это была политическая демонстрация, рассчитанная на устрашение порты, в отношении с которой назревал новый конфликт. Не случайно имелось в виду совместить эту поездку со встречей Екатерины с австрийским императором Иосифом II, а для участия в поездке были приглашены дипломатические представители Англии и Франции. Действительные и потенциальные союзники России получали возможность убедиться в могуществе и процветании державы. Назначенная в Каневе встреча с польским королем принципиального значения иметь не могла, но и она должна была подчеркнуть силу империи.

Усиленно распространяемая самой Екатериной версия о желании просто познакомиться с новыми краями и подвергнуть контролю деятельность их наместника, «светлейшего» князя Г. А. Потемкина служила не слишком убедительным (для Европы во всяком случае) камуфляжем, хотя и содержала в себе крупицу истины. Екатерина была недовольна бывшим

фаворитом и не оставалась равнодушной к разговорам о самодержавном характере его наместничества и фантастических тратах им казенных сумм. Потемкин в полной мере отдавал себе в этом отчет. Поэтому должный прием Екатерины в Новороссии приобретал для него исключительное значение.

Назначенный «главным командиром Новороссии» в 1774 г. Потемкин на протяжении первых шести лет лишь посылал туда из Петербурга распоряжения. И только когда в 1780 г., во время свидания Екатерины с Иосифом II в Смоленске, была высказана мысль о поездке императрицы на Украину (Крым в то время еще не был присоединен), Потемкин поспешил на юг. Однако было очевидно, что до решения вопроса с Крымом условно намеченное Екатериной свидание с австрийским императором в Херсоне не могло состояться. Этого не требовали и внешнеполитические дела России. Зато к 1784 г., когда перспектива подобной поездки стала приобретать реальные очертания, Потемкин занялся подготовкой к приему императрицы: появляются его предписания строить кирпичные и черепичные заводы, прокладывать дороги, подвозить строительные материалы для Екатеринослава, возводить путевые дворцы.

Размер начатых работ был таков, что осуществить их целиком за оставшееся до поездки время не представлялось возможным. Поэтому, когда определился точный срок выезда императорского кортежа (январь 1787 г.), Потемкин прибег к экстраординарным мерам для создания той картины освоения края, которая удовлетворила бы Екатерину и отвела бы от него обвинения. Расчет «светлейшего» основывался на том,

чтобы поразить Екатерину контрастом благоустройства и роскоши своего наместничества по сравнению с ранее увиденными ею губерниями. На всем протяжении пути от Киева на юг строились дворцы в тех местах, где предполагались ночевки, и крытые галереи со столами там, где предстояло задерживаться для смены лошадей или просто для трапезы. Повсюду воздвигались триумфальные арки и ворота. Сотни подвод с мебелью, зеркалами, предметами обстановки и посудой направлялись из Москвы, Петербурга, богатейших имений Потемкина для оформления временного царского жилья.

Зная тщеславное желание Екатерины прослыть покровительницей наук и искусств, Потемкин закладывает в Екатеринославле (который мыслился столицей края) 12 фабрик, биржу, лавки и грандиозный городской собор – точную копию собора Петра в Риме, с той лишь разницей, что в плане он должен был быть «на один аршин больше», а кроме того театр, музыкальную академию и университет, где предполагалось преподавать «не только науки, но и искусства».

Осуществление проектов имело для Потемкина смысл только к моменту приезда императрицы, и не позже. Чтобы убедить окружающих и особенно царицу в реальности своих замыслов, он еще до начала строительства приглашает в качестве директора будущей музыкальной академии находившегося в то время при петербургском дворе известного итальянского композитора Джузеппе Сарти. Вслед за Сарти появилось еще несколько выписанных из-за рубежа профессоров для университета. Еще в 1796 г. в одном из трактиров Екатеринославля будет продолжать жить профессор музыка итальянец Иосиф

Винченци, так и не получивший обещанного жалования и задолжавший трактирщику грандиозную по тому времени сумму в 4 266 рублей.

Улицы в городах, по которым должна была проехать Екатерина, Потемкин отдает распоряжение застраивать «хорошими домами и лавками», а улицы, видимые в отдалении, декорировать отдельно сооружаемыми фасадами. На большом тракте предписывалось: «отступя 10 сажен, все удобные места к посеянию хлеба – вспахать и засеять». Для создания впечатления о густой населенности края из дальних районов сгонялось крестьянское население и скот. Их располагали вдоль большака и по берегам Днепра, где предстояло плыть царской флотилии. Фоном для них служили «искусственные деревни» на ближайшем от проезжавших расстоянии и «фасады деревень» в отдалении. Бутафория использовалась в самых разнообразных видах. В огромных амбарах и житницах для хлеба расставлялись мешки с песком, которые должны были изображать отсутствующее зерно. Вокруг дворцов высаживались парки из вековых деревьев. Хорошо известная современникам изобретательность «светлейшего» не знала границ. Бывший французский посол в Петербурге Л.-Ф. Сегюр в своих мемуарах писал: «Старались украсить все временно для императрицы. После отъезда ее все чудеса исчезнут. Я знаю князя Потемкина; его пьеса сыграна, занавес упал...»

Среди бесчисленных распоряжений Потемкина, сохранившихся в фонде, бывшего Таврического наместничества и других архивных фондах, обращает на себя внимание письмо, адресованное президенту Академии художеств И. И. Бец-

кому. В январе 1786 г. Потемкин просит Бецкого срочно прислать в Екатеринослав группу художников. Недавнему всесильному фавориту, хотя и уступившему место около императрицы другим преемникам, но все еще пользовавшемуся особым положением при дворе, не приходилось стесняться казенными средствами для удовлетворения собственных прихотей, а тем более прихотей, связанных с приемом императрицы. Имея возможность пригласить любых знаменитостей, Потемкин тем не менее был заинтересован именно в неизвестных художниках чей отъезд на юг мог остаться незамеченным. Однако Бецкой не имел в своем распоряжении художников. Согласно уставу академии, всякое использование ее учащихся для производства художественных работ категорически запрещалось. Потемкин был достаточно хорошо осведомлен о том, что нарушить этот запрет невозможно. Впрочем, Бецкой и не собирался пойти по такому пути. Он от своего имени повторил просьбу Потемкина крупнейшей строительной организации – Канцелярии от строений, которая имела в своем составе «живописную команду», получил значительную группу живописцев и выслал ее на юг. Таким образом, «светлейший» использовал Бецкого как своеобразное подставное лицо.

Не успели откомандированные художники приехать на юг, как Потемкин обратился к Бецкому с новой аналогичной просьбой. Переписка между Потемкиным и Бецким по-прежнему сохраняла частный характер. Не получили огласки и отданные президентом академии соответствующие распоряжения.

Потемкин нуждался в специалистах двух родов: в мастерах для отливки громадной статуи императрицы в Екатери-

нославе и в живописцах-перспективистах. Из числа первых на службе у него оказались литейщики И. Я. Зайцев и В. П. Екимов (приобретший впоследствии широкую известность), чеканщик И. В. Бавыкин и трое учеников академии выпускного возраста: «скульптор на мраморе» Г. И. Шальнов, чеканщик В. А. Телегин и «словописец на меди» Н. И. Федоров. Однако справиться своевременно с работой им не удалось: слишком она была трудоемкой.

Бецкой направил в распоряжение Потемкина не только литейщиков и чеканщиков, а и живописцев, которые могли писать перспективы (очень распространенный и модный тогда вид декоративной живописи). Однако существовавший в академии класс собственно перспективной живописи был крайне малочисленным. Поэтому выбор президента пал на воспитанников близкого к нему по характеру ландшафтного класса, а также класса живописи зверей и птиц и класса батальной живописи. К ним были присоединены все пенсионеры Бецкого, то есть учащиеся, содержавшиеся в академии на личные средства президента, среди которых оказались и портретисты. Последними Бецкой мог распоряжаться совершенно свободно. Таким образом, у Потемкина оказалось свыше сорока живописцев, из них большая часть – с академической подготовкой, ученики известного пейзажиста Семена Щедрина и оригинального жанриста К. Ф. Кнаппе.

Поездка Екатерины во всех подробностях нашла освещение в донесениях дипломатов, обширнейших эпистолярных памятниках и мемуарной литературе. Тем не менее ни один из ее участников не упоминает о каком бы то ни было «применении живописи». Усилия художников как будто пропали бес-

следно, хотя в действительности их роль в разыгранном «светлейшим» спектакле была очень ответственной: именно ими изготовлялись «фасады» домов, улиц и деревень. Вот это-то молчание и свидетельствует о том, сколь искусно мастера выполнили свою задачу.

Определяя характер работы художника-перспективиста, один из виднейших теоретиков русского искусства XVIII в., Иран Урванов писал: «Достоинство оного состоит в прекрасном изображении дальности предметов с помощью оптики (света и тени) и с присовокуплением фигур человеческих и ландшафта». Архитектурные и пейзажные мотивы, входившие в перспективные картины, панно или росписи, были рассчитаны на обман зрения, то есть на создание возможно более совершенной зрительной иллюзии, сохраняющейся даже при ближайшем рассмотрении. Именно с этой целью «перспективы» включались в оформлении интерьеров, использовались в садах и парках. Во внутренних помещениях чаще всего изображались пейзажи; комнаты имитировали беседки и террасы, а глухие стены – окна. На открытом воздухе, наоборот, предпочтение отдавалось имитации архитектурных сооружений, павильонов, руин, иногда уголков регулярного парка с боскетами, цветниками и скульптурами. В некоторых случаях среди зелени размещались иллюзионистски изображенные статуи или просто человеческие фигуры. Наиболее удачным применением перспективной живописи была декорация живописца Гонзаго при Розовом павильоне в Павловске, изображавшая русскую деревню.

Новым в замысле Потемкина, расположившего «перспективы» вдоль дороги и главным образом по берегам Днепра,

был, как видно отсюда, не самый принцип, а масштаб использования. Замыслу «светлейшего» особенно благоприятствовало то, что Екатерина ехала по точно намеченному маршруту, не изменяя его, не выходя в неожиданных местах из кареты или не сходя с галеры. Иными словами, местоположение зрителей относительно каждой «перспективы» можно было установить заранее. Правда открывалась только тем, кто нарушал это условие и начинал передвигаться независимо от царского кортежа. Зато приведенная в восторг Екатерина даровала Потемкину по окончании крымской поездки титул Таврического и написала ему знаменательные строки: «Между тобою и мною, мой друг, дело в кратких словах: ты мне служишь, а я признательна; врагам своим ты ударил по пальцам...». В честь князя Таврического была выбита памятная медаль.

Но, несмотря на безусловный успех своего предприятия, Потемкин предпочел позднее держать около себя всех художников, участвовавших в выполнении «перспектив». Те из них, кто уже имел академические аттестаты (пейзажист И. К. Нестеров, «зверописцы» Д. А. Борисов и Ф. М. Лопухин, архитектор Кузьма Заснев), перешли на службу к «светлейшему» непосредственно после работы в Новороссии; те, кто еще учился в академии («зверописцы» С. Ф. Фомин и П. А. Шепталин, талантливый баталист В. И. Кормовесицкий), оказались на ней спустя полгода после получения аттестатов. Любопытная деталь: предложенная советом Академии художеств в том же 1787 г. конкурсная программа на золотую медаль по перспективной живописи, по существу, повторила сюжеты потемкинских «перспектив»: «Представить в прешпекте вид улицы,

в которой бы по одну сторону виден был гостинный двор, а по другую обывательские дома, и украсить все оное приятною дальностию». Однако президент предложил заменить ее иной, по-видимому, для того, чтобы избежать каких бы то ни было нежелательных аналогий: «Представить нутренний вид в прешпекте российской церкви». Секрет Потемкина тщательно оберегался, и только смерть «светлейшего» освободила от связи с ним тех художников, которые были причастны к тайне.

Однако строгое соблюдение тайны (учитывая размах предпринятых Потемкиным работ, число их участников и зрителей) практически не представлялось возможным. Упоминания об обмане «светлейшего» проникают в переписку современников и как устное предание передаются из поколения в поколение среди украинских крестьян. Выражение «потемкинские деревни» в начале XIX в. постепенно становится таким же обиходным, как впоследствии «мертвые души» Гоголя. Предпринятая во второй половине прошлого столетия публикация донесений иностранных дипломатов и их личных писем, с одной стороны, и архивные изыскания историков искусства, в частности публиковавшиеся в журнале «Старые годы», – с другой, пролили более определенный свет на этот вопрос. Значительный объем сведений был собран исследователями, занимавшимися архивом Таврической губернии и делившимися своими открытиями в «Записках» Одесского общества истории и древностей. Весь этот материал вместе с архивными находками последних лет позволяет составить достаточно полное представление о печально знаменитом секрете князя Потемкина.





## СУВОРОВСКИЕ МЕСТА В МОСКВЕ

Москва – это город, где родился великий, русский полководец, прошли его детство и юность, были сделаны им первые шаги на военном поприще и произошли многие знаменательные события последующей его жизни. Москве Суворов во многом обязан своим формированием как человека и патриота, складом характера, привычек, профессиональных и культурных интересов, особенностями судьбы. Поэтому выявление московских адресов Суворова, круг которых довольно велик, ведет не только к определению мемориального комплекса связанных с памятью полководца зданий и уголков столицы, но и к уточнению некоторых существенных вопросов его биографии.

До настоящего времени существуют различные мнения относительно происхождения полководца. Хотя еще современники Суворова подвергли сомнению версию о выехавшем в 1622 г. из Швеции предке Суворе, данная фамилия представлялась многим исследователям либо иностранной, либо, во всяком случае, основывающейся на редком прозвище. Отмечая факт наличия в России конца XVII в. 19 помещиков Суворовых, историки не исключали принадлежности их к одной быстро разросшейся семье.

Никто из этих специалистов, однако, не заглядывал в материалы городских переписей Москвы XVII века. А они

дают основания считать, что Суворовы – коренная русская, причем достаточно распространенная фамилия, встречавшаяся среди разных слоев населения. Ее носят слобожане – красноселец Иван Суворов, Сыромятной слободы Фаддей Гаврилов Суворов, Конюшенной слободы Фаддей Герасимов Суворов, чья тягла земля оценивалась в конце столетия в пределах 7-20 рублей. Имел двор на Старом Ваганькове стрелецкий сотник Тарас Суворов, а за р. Пресней, у Нового Ваганькова, – «дворянин Яков Федоров сын Суворов». Много носителей этой фамилии состояло на приказной службе. Под 1638 г. упомянуты живший на подворье Калязина монастыря стряпчий Антип Иванов Суворов по прозвищу Водополю; стряпчий Сытного двора Ондрей Суворов, которому наследовал сын. Гаврила, тоже стряпчий. В прямом родстве с семьей полководца находилась семья стряпчего стольника Естифея Иванова Суворова, сохранявшая до 1710-х годов родовое владение за Белым городом у Кречетного двора.

Документы позволяют установить, что прадед полководца состоял в 1650-е годы подьячим приказа Большого двorca. Двор Григория Суворова, унаследованный впоследствии его дочерью Натальей Григорьевной Самсоновой, находился у Никитских ворот, вблизи Федоровского больничного монастыря. Монастырская церковь, превращенная с упразднением при Петре I монастыря в приходскую церковь Федора Студита, стала семейной усыпальницей Суворовых (ныне – по ул. Герцена, д. 27).

Сведения о деде полководца Иване Григорьевиче достаточно противоречивы. Ряд биографов поддерживал версию,

что после многолетней службы генеральным писарем лейб-гвардии Преображенского полка он принял священнический сан и последние годы жизни состоял при Благовещенском соборе Московского Кремля. Именно общением с дедом объясняют они, в частности, религиозность полководца, его приверженность к соблюдению обрядовой стороны жизни. Но если ряд указов и «памятей» 1698 г. был подписан И. Г. Суворовым в качестве генерального писаря Преображенского полка, то в актах 1710-х годов он занимает ту же должность в отношении как Преображенского, так и Семеновского полков. При этом жил он отнюдь не в полковых слободах (с чем ошибочно связывают сохранившееся до наших дней название Суворовской улицы). Дом его находился за Покровскими воротами, в Барашевской слободе, в межах с двором стольника Ивана Беклемишева. За сына другого соседа, царева жильца Архипа Самсонова, была выдана замуж сестра И. Г. Суворова Наталья. Этот брак свидетельствовал о принадлежности Суворовых к зажиточной части служилого населения, ибо Самсоновы владели не только московским двором, но и деревнями.

Кроме двора в Барашах, оцененного в 1715 г. в 100 р., И. Г. Суворов имел также двор за Сретенскими воротами в приходе церкви Троицы, ценою в 49 р. 30 алтын 2 деньги, и огромный боярский двор в Конюшенной слободе Большие Лужники, стоимость которого определялась в 300 рублей. Скорее всего именно последний стал позднее местом жительства суворовской семьи, потому что, распродав в 1715 г. московские владения, И. Г. Суворов переселился во вновь приобретенный двор в том же Замоскворечье, в приходе церкви Никиты Мученика.

В должности генерального писаря он оставался, однако, до конца своих дней и вопреки вышеупомянутому мнению церковного сана не принимал, что подтверждается составленными его вдовою Марфой Ивановной закладными. В списках причта Благовещенского собора Кремля имени И. Г. Суворова нет. Соборным протоиереем, который одновременно являлся царским духовником, в 1710-е годы состоял Тимофей Васильевич. Главное же заключается в том, что Суворов-дед вообще не мог встречаться со своим внуком, ибо умер в первой половине 1716 г., оставив отца полководца в возрасте 10 лет.

Самый характер службы И. Г. Суворова и близость с Петром I, несомненно, сказались на судьбе четырех его сыновей. Так, Терентий был подьячим Оружейной канцелярии и жил в Замоскворечье, в Кадашевской слободе. Иван был «сослужителем государева дома» и, подобно отцу, располагал в Москве несколькими благоприобретенными домами, в том числе двумя в приходе церкви Никиты Мученика на Старой Басманной, а также лавками в Китай-городе (в Старом Суроженском ряду), жил же в оцененном в 800 руб. дворе на Большой Сретенской улице, в приходе церкви Введения Богородицы. Его внук, премьер-майор II Санкт-Петербургского драгунского полка Н. С. Суворов, позднее стал причиной разлада полководца с женой.

В специальной литературе утвердилась точка зрения, что отец Полководца, предназначив сына для гражданской службы, изменил решение только благодаря деятельному вмешательству А. П. Ганнибалы, заинтересовавшегося военными играми мальчика. Но если даже мнение старого сослуживца

и оказалось решающим, то самый интерес к военному делу легко мог возникнуть у ребенка благодаря окружению. Еще в 1725 г. двоюродный брат полководца Василий Иванович имел чин подполковника. Третий дядя Суворова Александр служил в Преображенском полку в чине капитан-поручика. Это на его петербургской квартире молодой Суворов будет затем жить, проходя солдатскую службу в том же полку, и до конца не перестанет заботиться о жене дяди Анне Васильевне (внучке первого учителя Петра I Н. М. Зотова). Каждый свой приезд в Москву Суворов навещал тетку, которая жила в собственном доме на Мясницкой, в приходе церкви Николая Чудотворца, и поддерживал хорошие отношения с ее сыновьями Федором и Никитой Александровичами. Последний, в частности, принимал участие в низложении Петра III и вышел в 1777 г. в отставку в чине бригадира.

Обстоятельства рождения и юности Василия Ивановича, четвертого, младшего из сыновей генерального писаря, до настоящего времени оставались во многом невыясненными. Принятый в литературе год его рождения (1705) ставится под сомнение данными исповедных росписей церкви Николы Чудотворца, что в Покровском, в приходе которой долгое время жила суворовская семья: в 1741 г. ему было 33 года, в 1745-м – 37, в 1755-м – 47. Тем самым годом его рождения следует признать 1708-й, что существенно меняет предполагавшуюся канву его жизни. Один из биографов полководца утверждал, что крестник Петра I В. И. Суворов стал заграничным пенсионером по кораблестроительному делу, привез из европейской поездки перевод известного сочинения французского маршала

и академика С. де Вобана «Истинный способ укрепления городов», изданный затем в 1724 г. в Петербурге, и продолжил свою службу царским денщиком. Не говоря уже о том, что самый факт заграничного пенсионерства Василия Ивановича еще не нашел документального подтверждения, а перевод книги Вобана, как научно установлено, принадлежит другому автору, маловероятно, чтобы в 14 лет можно было уже закончить специальное образование.

В 1722 г. отец полководца действительно был назначен царским денщиком. Незаурядные познания В. И. Суворова и его знакомство с несколькими живыми и мертвыми языками скорее приходится признать результатом личной одаренности и самообразования. Косвенным доказательством тому служит его отношение к обучению сына. По существу, все свои обширнейшие военные, гуманитарные и лингвистические познания полководец приобрел без учителей и учебных заведений, из одной лишь природной любознательности и по унаследованным от отца лингвистическим способностям. Как известно, Александр Васильевич свободно владел несколькими языками и даже писал на них стихи.

Выпущенный после смерти Петра I в Преображенский полк бомбардир-сержантом, Василий Иванович вскоре женился на Авдотье Федосеевне Мануковой. Этот брак закрепил те служебные и соседские связи, которые издавна соединяли две служилые московские семьи. Подобно Суворовым, среди Мануковых в течение всего XVII в. преобладали приказные – подьячие и стряпчие. Их дворы располагались за стенами Белого города, от Арбатских до Никитских ворот, на улицах Смоленской,

Воскресенской, Кормовой, в Момстриюковом переулке и вокруг Федоровского больничного монастыря, с которым были связаны их семейные погребения. Дед полководца Ф. С. Мануков с 1693 г. до 1710 г. служил дьяком Поместного приказа, позднее состоял вице-президентом Вотчинной коллегии. О его состоятельности свидетельствует оценка проданного им в 1702 г. двора у Арбатских ворот; 375 рублей. С этого времени мануковская семья жила на Арбате, у Серебряного переулка. Обширное домовладение с несколькими постройками было впоследствии поделено между дочерьми Манукова: младшей, Прасковьей, вышедшей замуж за полковника М. Ф. Скарятину, и старшей, Авдотьей, матерью полководца.

С семьей рано умершей П. Ф. Скарятиной Суворов поддерживал отношения всю свою жизнь. В детстве он бывал в ее доме за р. Пресней, в приходе церкви Иоанна Предтечи на Песках, при которой и была похоронена его тетка. О ее дочери Устинье Марковне Суворов пишет в 1781 г. из Астрахани, что «делал ей в церкви комплименты». С Авдотьей Марковной, вышедшей замуж за поручика Ф. А. Раевского, он годом раньше поссорился из-за вмешательства в его семейные дела. Одна из дочерей Раевских, Олимпиада, стала женою сослуживца Суворова генерал-поручика В. И. Розена и матерью генерала от инфантерии Г. В. Розена.

В литературе о Суворове местом его рождения обычно называется Большая Никитская (ныне ул. Герцена). Это недокументированное утверждение находило косвенную поддержку в легенде о крещении будущего полководца в церкви Федора Студита. Хотя метрических книг по приходу за XVIII в.

не сохранилось, связь семей Суворовых и Мануковых с бывшей монастырской церковью действительно существовала, с тем, однако, уточнением, что жили родители Суворова не на Большой Никитской, а в наследственном дворе Мануковой на Арбате. Их каменный, обращенный фасадом на улицу дом находился в межах с двором известного портретиста петровских лет, «Мастерской и Оружейной палаты надзирателя» И. Г. Одольского и П. Ф. Скарятинной, на месте нынешнего сада в домовладении No 14. Именно здесь родился и провел детские годы Александр Васильевич.

Сестры почти одновременно продают свои арбатские дворы: Прасковья – в 1739 г., Авдотья с мужем – в 1740 году. К тому времени Василий Иванович после годичного участия в разбирательстве дела Долгоруковых был определен в Берг-коллегию. Вместе с семьей он переезжает на ул. Покровскую в селе Покровском, на берег р. Яузы (ныне – Бакунинская, участок домовладения No 90), и получает назначение на должность прокурора Берг-коллегии. В 1744 г. в его семье родилась вторая дочь и умерла Авдотья Федосеевна, похороненная рядом с родителями в церкви Федора Студита. На этих-то могилах Суворовых и Мануковых полководец и служил панихиды в каждый свой приезд в Москву.

Вступление в январе 1748 г. на действительную военную службу (формальное зачисление состоялось в 1742 г.) надолго удалило Александра Васильевича из Москвы. Однако исповедные росписи приходской церкви свидетельствуют, что периодически ему удавалось жить в отцовском доме, например, в 1755 г., когда отец уже был генерал-майором и членом

Военной коллегии, а сын – поручиком, назначенным в Ингерманландский пехотный полк. В доме на Яузе воспитывались и обе сестры полководца. Хотя известно, что Василий Иванович поспешил на учителей для сына и тем более не тратился на воспитание дочерей, обстановка в доме была такова, что последних отличала широкая для того времени образованность. Не случайно старшая, Мария, вышла замуж за известного просветителя А. В. Олешева, друга литератора М. Н. Муравьева (отца будущих декабристов), которому тот посвятил свою «Эклогу». Помимо философских статей в «Трудах» Вольного экономического общества, Олешев был автором выдержавшей несколько изданий книги «Цветы любомудрия, или, философические рассуждения» (СПб. 1777) и переводчиком публицистических трудов зарубежных авторов (объединены в сборник «Начертание благоденственной жизни». СПб. 1774; изд. 2-е – 1780). Полководец был весьма расположен к своему племяннику, будущему действительному статскому советнику и камергеру В. А. Олешеву.

Тесная дружба связывала Александра Васильевича и с его младшей сестрой, Анной, вышедшей в 1760-е годы замуж за генерал-поручика кн. И. Р. Горчакова. Частым гостем их семьи был, между прочим, Г. Р. Державин, отметивший кончину Анны в 1813 г.: «Се Горчаковых мать, Суворова сестра». И. Р. Горчаков выполнял отдельные хозяйственные поручения Суворова, у родственников жены которого, Сафоновых, он приобрел в 1790-е годы дом в приходе церкви Покрова в Левшине (ныне пер. Малый Левшинский). Под прямым влиянием заботившегося о них дяди сыновья Горчаковых избрали воен-



ную карьеру: Андрей, назначенный в 1797 г. флигель-адъютантом Павла I и пытавшийся как-то наладить скверные отношения полководца с императором, и Алексей, генерал от инфантерии, военный министр при Александре I. В 1789 г. их сестра Аграфена вышла замуж за состоявшего с 1784 г. опять же при Суворове гр. Д. И. Хвостова.

Бесталанный, но плодовитый стихотворец, «подполковник, шатающийся иногда у подошвы Парнаса», как он сам отзывался о себе, Хвостов пользовался особой симпатией своего начальника, между прочим, за пристрастие к литературе, всегда и во всех поощряемое Суворовым. Именно в письме Хвостову Суворов привел знаменитую свою эпиграмму на кн. Г. А. Потемкина («Одной рукой он в шахматы играет, другой рукою он народы покоряет»). Попечению Хвостовых поручил Суворов свою дочь Наталью – Суворочку. По окончании занятий в институте благородных девиц она была взята Екатериной II во дворец, но отец вопреки желанию императрицы передал ее в семью племянницы. В петербургском же доме Хвостовых Суворов, попавший в очередную опалу Павла I, провел последние дни своей жизни.

По выходе в отставку в 1768 г. Василий Иванович расстался с двором на Яузе и возвратился в ту часть города, где началась его семейная жизнь. В 1768 г. он приобретает дом в приходе церкви Большого Вознесения (ныне – ул. Герцена, д. 42). Домовладение располагалось на 1000 кв. саж. земли, имело большой сад, службы и каменный дом площадью около 800 кв. м на; двух этажах. Принадлежало это владение вдове умершего двумя годами ранее, и похороненного в той же церкви «капита-

на морского флота» М. В. Ржевского. Александр Васильевич стал постоянным посетителем дома у Никитских ворот.

Бытующее в литературе утверждение, будто дело своей женитьбы полководец полностью передоверил отцу, противоречит фактам. Остановившая выбор на княжне В. И. Прозоровской с ее приданым в 5000 руб. (за, своими дочерьми Василией Иванович давал в три с лишним раза больше), этот «расчетливый купец», как его именовали современники, руководствовался соображениями, высказанными как раз сыном. Среди них немалое значение имело родство невесты с известным военачальником гр. П. А. Румянцевым, женатым на ее тетке, урожденной Е. М. Голицыной. Отец будущей жены полководца отставной генерал-поручик И. И. Прозоровский жил в собственном доме на Большой Дмитровке, в приходе церкви Сергия. Однако венчание молодых состоялось, по преданию, все в той же скромной церкви Федора Студита. Недолгая совместная жизнь супругов, прерванная отъездом Александра Васильевича в Действующую армию, началась в доме Суворовых у Никитских ворот.

После смерти отца Александр Васильевич стал в 1775 г. владельцем этого дома, завел службы для дворни, в основном здании устроил себе квартиру и разместил управление именьями. Здесь же постоянно жили многочисленные певцы и музыканты, которых он направлял из своих деревень в Москву для профессионального обучения. Отметим, что круг связанных с полководцем московских адресов можно значительно расширить за счет его музыкальных и театральных интересов. Он бывал во многих крепостных театрах, которых в Москве последней четверти XVIII в. насчитывалось 53. Сюда относятся: театр

Н. П. Шереметьева (Никольская, ныне ул. 25 Октября, д. 10) с его превосходным оркестром и хором под управлением композитора С. А. Дягтярева, руководимая Д.Н. Кашкиным капелла Г. И. Бибилова, постоянно дававшая концерты в его доме (Пречистенка, ныне ул. Кропоткина, д. 17), Знаменский оперный театр с гастролировавшей в нем в 1776 – 1780 гг. труппой кн. П. В. Урусова (Знаменка, ныне ул. Фрунзе, д. 12). Последний, представлявший собой деревянную пристройку к дому Р. И. Воронцова, сгорел, и вместо него был сооружен Петровский театр на месте нынешнего Большого (ул. Петровка, д. 1). Дельные указания Суворова своим крепостным артистам служат подтверждением того, насколько хорошо знаком был полководец с музыкальными новинками столичных сцен.

Художественные увлечения Александра Васильевича разделяли многие его товарищи по оружию, в частности близкий ему генерал С.С. Апраксин. Апраксинский театр, законченный вместе с жилым домом в 1792 г. по проекту Ф. И. Кампорези, видел в своих стенах и Суворова (Знаменка, д. 19).

К сожалению, можно назвать лишь незначительную часть адресов сподвижников Суворова, с которыми он был тесно связан и у которых часто бывал. Таков дом генерал-фельдмаршала П. А. Румянцева-Задунайского, приобретенный им в 1793 г. (Маросейка, ныне ул. Богдана Хмельницкого, д. 17). И. И. Моркова, участника штурмов Очакова и Измаила, Суворов называл «храбрым и непобедимым офицером», добавляя, что у него «благороднейшее сердце, характер прямой и бескорыстный, истый витязь без страха и упрека». Домовладение Моркова располагалось по ул. Тверской, д. 6. У своего соратни-

ка С. А. Талызина, жившего в собственном доме на Воздвиженке (ныне проспект Калинина, д. 5), Суворов крестил сына Александра. В дальнейшем семье породнились: крестник полковника женился на его внучке О. Н. Зубовой. К числу близких Суворову сподвижников относились генерал Ю. И. Поливанов (Большая Бронная, д. 20/1) и полковник И. И. Бенкендорф (Страстной бульвар, д. 6). В дальнейшем дома Бенкендорфа и Суворова перешли в руки одной семьи – Свербеевых.

С 1798 г. дом у Никитских ворот был предоставлен Суворовым его жене, пользовавшейся им до смерти, а затем переменял много владельцев. После пожара 1812 г. он был восстановлен Н. Я. Свербеевым, в 1830-е годы составлял собственность французского консула ростовщика Н. Н. Вейера. 30 мая 1913 г. на средства очередного владельца К. И. Гагмана на доме была установлена Московским отделом Русского военно-исторического общества доныне существующая мемориальная доска.





## ВСЕГО ОДИН ПОРТРЕТ

### СЛУЧАЙНЫЙ ВОПРОС

В глубине души я убеждена, что все начала бывают простые. Потом придет путаница находок и потерь, колебаний и решений, но начало...

Мы стояли с группой студентов в зале Русского музея около работы Андрея Матвеева, живописца начала XVIII века. «Автопортрет художника с женой. 1729 год» – сообщила надпись на этикетке. Разговор шел об удивительном для тех далеких лет ощущении человека: о цвете – сложном, вибрирующем, будто настроенном на это душевное состояние, о технике – манере стремительной, уверенной, легкой, где скрытая за широкими жидкими мазками первая прокладка цвета создает ощущение внутреннего свечения живописи. И вдруг нелепый вопрос: «А на сколько лет выглядит женщина на портрете?»

Признаться честно, преподаватели не любят «бытовых» вопросов. Обычно за ними откровенное равнодушие к холсту, признание, что ничто в человеке не откликнулось на картину. Значит, просчет педагога. И моя первая реакция была чисто «педагогической»: какая разница, сколько лет можно дать женщине с двойного портрета?! Документально это давным-давно установлено, ну а впечатление... Впечатления бывают разные.

Но в досадливом взгляде на картину меня поразило вдруг не возраст – люди XVIII века выросли раньше нас, – а возрастное соотношение изображенной пары. Мужчина выглядел моложе своей спутницы, хотя только что я повторила студентам то, что говорит каждый искусствовед перед матвеевским полотном: написано сразу после свадьбы художника, когда ему самому было двадцать восемь, а его жене всего четырнадцать лет.

Что это? Обман зрения? Нет, впечатление не проходило. В кипении узкого луча, протиснувшегося у края глухой шторы, лицо молодой женщины раскрывалось все новыми чертами. Не мужчина представлял зрителям свою смущающуюся подругу, – она сама рассматривала их прямым равнодушным взглядом. Ни угловатости подростка, ни робости вчерашней девочки. Руки женщины разворачивались в заученных движениях танца, едва касаясь спутника, и более молодежеского, и более непосредственного в своих чувствах. И тут крылась новая загадка. Автопортреты пишутся перед зеркалом, и в напряженном усилии держать в поле зрения и холст, и подробности отражения взгляд художника неизбежно обретает застылость и легкую косину. У мужчины на матвеевском полотне этого напряженного, косящего взгляда не было.

И кстати, почему картина оставалась незавершенной? Художник сделал первую, как принято говорить, прокладку, наметил костюмы, прописал лица, но не закончил даже их. Матвеев должен был бы дописать это полотно. Непременно. Как семейную памятку. Пусть не сразу, со временем. Модели всегда под рукой, к работе легко вернуться в любую свободную минуту.

## ДОСЬЕ

Случайный вопрос рождал то знакомое беспокойство, от которого теперь вряд ли удастся уйти.

Ни одно из сведений на этикетке картины не сопровождалось знаком вопроса – знаком, которым искусствоведы помечают данные предположительные или косвенным путем установленные. И тем не менее все здесь было предположительным, хотя бы по одному тому, что на холсте не было ни подписи Матвеева, ни даты.

Моя первая мысль – история картины. Каждая картина, поступившая в музей, имеет свое досье, иногда превращающееся в повесть, иногда не выходящее за рамки телеграфного сообщения: автор, название, размеры, техника. На куске лохматящегося по краям куска картона переливающийся из буквы в букву почерк прошлого столетия, поздние пометки – торопливые, чаще еле приметные, с краю, карандашом.

Сведения о матвеевской картине предельно кратки. Ни малейшего намека, как установлено имя художника, дата. Единственное указание – портрет поступил из музея Академии художеств. Но старые академические каталоги немногословны. Да и о чем говорить, если, оказывается, полотно принадлежало родному сыну художника Василию и было им подарено в 1808 году Академии как портрет родителей. Слишком коротко и просто для возникшего вопроса. А если обратиться к общеизвестной биографии живописца?

## СУДЬБА, ИЗВЕСТНАЯ ВСЕМ

Матвеев Андрей. Отчество неизвестно. Год рождения предположительно 1701-й. С его юностью связываются две взаимоисключающие, но одинаково романтические истории. По одной Петр I встретил будущего художника в Новгороде, где во время богослужения в соборе мальчик украдкой пытался рисовать его портрет. По другой – он же заметил Матвеева на смотре дворянских детей в Петербурге. И так, и так – монаршья милость, особые обстоятельства, рука Петра. В 1716 году Матвеев отправлен обучаться живописи в Голландию. Вернулся спустя одиннадцать лет, работал в Канцелярии от строений – учреждении, ведавшем застройкой Петербурга. Умер в 1738 году. Снова никаких подробностей. Остается единственный выход – архив.

Книга за книгой ложатся на стол – переплетенные в заскорузлую кожу тома протоколов Канцелярии от строений. Февраль, апрель, июнь, октябрь... 1727, 1728, 1729, 1730 годы. День за днем рука писаря заносит на шероховатые синие листы происходившие события, приезды начальства, указы, споры о поставленных материалах, распоряжения по строительным работам. К этой руке привыкаешь, ее перестаешь замечать. Рисунок букв, медлительный, придуманно-витиеватый, сливается с представлением о происходившем, становится звучащим. Как много значит для исследователя вязь давно ушедших людей и как ее помнишь годами!

До конца XVII века в русском искусстве преобладала иконопись. Опыты живописи были редкими, для них приглашались иностранные художники. Петру нужны отечествен-

ные живописцы, и он посылает учиться в западные страны русских юношей – пенсионеров. Матвеев оказывается в числе первых. Только спустя несколько лет после смерти Петра Матвеев возвращается на родину. Но петровские годы прошли. Молодой мастер с европейским образованием никому не нужен, никого из окружающих престол временщиков не волнуют судьбы искусства. Матвееву не остается ничего другого, как на общих основаниях просить о зачислении на службу в Канцелярию от строений.

Огромное колесо бюрократической машины медленно, нехотя приходит в движение. Нужны «пробы трудов», нужны отзывы, много отзывов, отовсюду и ото всех. Наконец он получает право на самостоятельную работу, но все это требует времени, усилий, обрекает на горькую нужду. «Заслуженное» за прожитые в Голландии годы пенсионерства жалованье остается невыплаченным. Канцелярия от строений не спешит с назначением оклада. Матвеев безнадежно повторяет в прошениях, что у него нет средств ни на «приносившуюся» одежду, ни на еду.

Никаких работ, кроме заказных, художники тех лет не знали, и трудно себе представить, чтобы Матвеев, да еще при полном безденежье, решил начать картину «для себя» – непозволительная, ничем не объясняемая роскошь.

Что ж, в документах действительно об автопортрете ни слова.

...Отступившее глубоко в амбразуру окно архивного хранения казалось совсем маленьким, ненастоящим. На вставшей перед ним стене бывшего Синода солнечные блики сбивчиво и непонятно чертили свои, очень спешные сигналы.

Временами наступала глуховатая городская тишина с дробным эхом далеких шагов. А страницы переворачивались медленно, будто нехотя.

К Матвееву почти сразу приходит руководство всеми живописными работами, которые вела Канцелярия. Талант и мастерство делают свое. Но это ежедневный шестнадцатичасовой труд, без отдыха, с постоянным недовольством начальства, штрафами, выговорами.

Работы для Летнего дворца – того самого, на берегу Невы, за четким и неощутимым рисунком решетки Летнего сада. Картины для Петропавловского собора – они и сейчас стоят над высоким внутренним его карнизом – «гзымсом», в непроницаемой тени свода.

Еще один документ: в январе 1730 года, чтобы приобрести хоть видимость независимости, Матвеев просит о звании живописных дел мастера – до сих пор он получал тот же оклад, что и в ученические годы в Голландии, 200 рублей в год.

Спустя много месяцев последовало заключение: «от его пробы довольно видеть можно что оной Матвеев к живописанию и рисованию зело способную и склонную природу имеет и время свое бесполезно употребил... к которому ево совершенству немалое вспоможение учинит прибавление довольно и нескудного жалованья, чего он зело достоин». Борьба с нуждой – этот бич художников современники Матвеева слишком хорошо знали и старались отвести от талантливого живописца. В июне 1731 года Матвеев получил звание мастера и оклад в 400 рублей.

## КАК ИСКАТЬ НАСЛЕДНИКОВ?

И все-таки одно обстоятельство непонятно. Для пробы мастерства от художника требовали представлять портреты с известных экзаменаторам лиц – чтобы «персона пришлась сходна», но он не обратился к автопортрету. Почему? Ведь это облегчало бы задачу тех, кто давал отзыв, и избавляло самого Матвеева от необходимости писать новый портрет, тратя на него силы и время.

Но каковы бы ни были причины этого молчания, оно не нарушается и в последующие годы: автопортрет вошел в наследство художника. Что же делать дальше? Отказаться от поисков? Или... или искать наследников Матвеева.

Трамвай скучно колесит по тесно врезанным в дома улицам. В проемах ворот – очередь дворов, булыжник, зашитые чугунными плитами углы – от давно забытых телег и пролетов.

Около Калинкина моста сквер – пустая площадка с жидкими гривками пыли на месте разбитого бомбой дома и коричнево-серое здание – Государственный исторический архив Ленинградской области. Здесь особенная, по-своему безотказная летопись города – рождения, свадьбы, смерти – на отдающих воском листах церковных записей и «Исповедные росписи»: раз в год все жители Российской империи должны были побывать у исповеди – обязательное условие обывательской благонадежности.

Серая разбухшая сшивка с шифром – и, наконец, в Троицко-Рождественском приходе двор «ведомства Канцелярии от строений живописного дела мастера Андрея Матвеева»

с жителями. Среди жителей вся матвеевская семья – сам художник, жена его, Ирина Степановна.

Под следующим годом повторение записи и последнее упоминание о художнике – в апреле Матвеева не стало. А дальше – дальше ничего, ни дома Матвеевых, ни сберегавшихся воспоминаний, ни просто семьи.

Жестокие в своей скупости строки тех же церковно-приходских книг рассказали, что двадцатипятилетняя вдова поспешила выйти замуж. Холсты, кисти, краски Матвеева долгое время оставались в канцелярских кладовых «за неспросом». Новый брак – новые дети. Ирина Степановна рано умерла. Немногим пережили мать старшие дети художника, да иначе отцовские вещи и не достались бы Василию Андреевичу, младшему в семье. Ему-то и суждено было стать историографом отца.

Итак, все, что мы знаем о двойном портрете, стало известно от сына живописца в 1800-х годах. Именно тогда профессор Академии художеств, один из первых историков нашего искусства – Иван Акимов начал собирать материалы для жизнеописания выдающихся художников. Акимову удалось познакомиться с Василием Матвеевым, с его слов написать первую биографию художника. Если к этому прибавились впоследствии какие-нибудь подробности, их, несомненно, учел другой историк искусства, Н. П. Собко, готовивший во второй половине XIX века издание словаря художников. В прозрачно-тонком конверте с надписью «Андрей Матвеев» – анекдоты, предания, фактические справки, и среди десятка переписанных рукой Собко сведений – на отдельном листке, как сигнал опасности, пометка: не доверять данным о Матвееве. Что же за-

ставило историка насторожиться? Присыпанные песчинками торопливого почерка страницы молчали.

Что же делать? Попробуем чисто логический ход. Без малого 70 лет отделяют рассказ Василия Матвеева от смерти его отца – крутое испытание даже для самой блестящей памяти. Правда, детские воспоминания зачастую сохраняют не стирающуюся годами четкость, но иногда подлинную, иногда мнимую. Василий же Матвеев и вовсе потерял отца двух лет. В рассказе его многое казалось странным.

Василий не называл отчества отца. Не знал или не привык им пользоваться? А ведь сын художника настаивал на дворянском происхождении Матвеева. Еще в петровские времена это предполагало обязательное употребление отчества. А как быть с романтическими историями детства живописца? При первой же, самой поверхностной попытке обе легенды попросту не выдерживали проверки фактами. Об этом, по-видимому, и думал Собко. Во всяком случае, его предостережение давало право на сомнения.

## ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЗАПАСНИКУ

...Если подниматься по парадной лестнице бывшего Михайловского дворца, где расположился Русский музей, то высоко под дымчатым потолком, между тяжело пружинящими атлантами еле заметны полукруглые окна – глубокие провалы среди сплошь нарисованной лепнины. Никто, кроме специалистов, не знает, что как раз за ними скрыт второй музей, многословная и подробная история живописи.

Надо пройти через несколько выходящих на фасад залов, огромными проемами открывающихся на сквер, свернуть в боковой коридор, долго считать пологие ступени в жидком свете колодца внутреннего двора, наконец, позвонить у запертой двери, и ты – в мире холстов. Нет, не картин, не произведений искусства – холстов, живых, кажется еще сохраняющих тепло рук художника, стоящих так, как они стояли в мастерской, где никто не думал об их освещении, выгодном повороте, развеске. Картина в зале – предмет созерцания, восхищения. Между тобой и ею стоит незримая, но такая явственная стена признания, славы, безусловной ценности. Не о чем спорить и не в чем сомневаться: история сказала свое слово. Картина в запаснике – совсем иное. Это твой собеседник, близкий, физически ощутимый. Ему жадно и нетерпеливо задаешь десятки вопросов, и он отвечает – особенностями плетения холста, подрамника, открывшимися надписями и пометками, кладкой красок.

На этот раз в моем путешествии по запаснику – от портрета к портрету от художника к художнику – не было заведомой цели. Нет, наверное, все-таки была, тайная, неосознанная – дать волю поиску памяти. И через много часов, вне всякой связи с Матвеевым, случайная встреча: Екатерина II в молодости, с на редкость некрасивым, длинным желтым лицом, в острых углах выступающих скул, рядом с будущим незадачливым императором Петром III, ее супругом. Молодой мужчина, чуть поддерживая протянутую руку своей спутницы, будто представляет ее зрителям. Заученные позы, нарочито гибкие, танцевальные движения, великолепные платья – сходство с матвеевской картиной доходило до прямых повторов.

Опять-таки супружеская пара, но какая! Придворный живописец Елизаветы Петровны Георг Грот изобразил наследников императрицы – наследников российского престола. Случайное совпадение композиционных схем?

Нет, Грот не повторял Матвеева. В западноевропейском искусстве подобный тип двойного портрета имел широкое, но специфическое применение. Это была форма утверждения будущих правителей государства в их правах – ее знал и использовал придворный живописец. Ее не мог не знать и воспитывавшийся в Голландии Матвеев.

## ПЛАТЬЯ И СНОВА АРХИВЫ

Так, может быть, совсем не случайна была встретившаяся мне как-то в архивном фонде историка П. Н. Петрова пометка по поводу матвеевской картины: «Государь с невестою»? Тогда она не привлекла внимания. Но теперь – после Екатерины II и Петра III, после Грота...

Можно ли представить, чтобы жена художника, в представлении XVIII века – и вовсе простого ремесленника, носила платье, которое изобразил Матвеев на двойном портрете?! Шелковистая, мягко драпирующаяся на перехваченных лентами и пряжками рукавах ткань, глубокий вырез, чуть смягченный дымкой газа по краям, – покрой, появившийся, и то лишь в придворном обиходе, в самом конце 1730-х годов.

Значит, нужно снова ехать в архив.

Книги кабинетов Екатерины I и Анны Иоанновны – время, когда работал Андрей Матвеев, – в Центральном госу-



дарственном архиве древних актов. Перечисление платьев – ткани, сколько ее нужно, на что именно. Рядом цены – фантастические даже для кармана императрицы. Так вот. Платье женщины на матвеевском портрете стоило много дороже тех 200 рублей, которые получал за год живописец.

Может быть, вымысел художника? Предположение резонное, но для XVIII века невероятное. Платье тогда – точный признак социальной принадлежности. За подобную вольность можно было дорого поплатиться. И Матвеев это знал.

Настоящий историк, Собко, очевидно, не смог пренебречь неожиданной пометкой Петрова. Но верно и то, что Собко поверил Василию Матвееву, утверждавшему, что двойной портрет был написан в 1720-х годах. Поэтому в своих поисках царственных пар («Государь с невестою») Собко ограничился Петром II и его двумя невестами – Марией Меншиковой, так поэтично обрисованной Суриковым, и Екатериной Долгорукой. Возрастное соотношение в обоих случаях соответствовало тому, которое наметил Андрей Матвеев, но все трое совсем не были похожи на молодых людей матвеевского портрета. И Собко признал пометку ошибочной.

## ОЖИДАНИЕ

Теперь репродукции двойного портрета стали неотъемлемой частью моего рабочего стола. Они смотрели на меня – черно-белые и цветные, «перезелененные» и «пережаренные», большие и маленькие, каждая на свой лад исправленные ретушерами.

Смотрели и ждали. Партия отложена и, возможно, в безнадежном для меня положении.

А что, если попытать счастья на той тропинке, которая никуда не привела Собко? Цена платья – она продолжала смущать. А что, если пренебречь точной датировкой? Может быть, она-то и ошибочна? Тогда та же формулировка «Государь с невестою» в следующем десятилетии будет означать иных людей. Это уже Антон Ульрих Брауншвейгский и принцесса Анна Леопольдовна, будущему сыну которых Анна Иоанновна завещала престол.

Внучка старшего брата и соправителя Петра, «скорбного главою» Иоанна, Анна Леопольдовна всю жизнь провела в России, принцесса по титулу, нахлебница по положению. Никто не был в ней заинтересован, никакого будущего ей не готовили. Пришедшее в результате сложнейшей политической игры решение о престолонаследии совершило чудо. Еле грамотная, обязанная образованием одному, да и то плохому танцмейстеру, Анна Леопольдовна – в центре внимания европейских дворов. Брак с ней означал союз – и какой союз! – с Россией. Правящая партия придирчиво выискивает претендента на ее руку, торгуется, выжидает момент, ставит все новые условия. Антону Брауншвейгскому милостиво дозволяется приехать в Петербург еще в 1733 году, но до 1738 года он не знает решения своей судьбы.

Многое меняется за эти пять долгих лет и для Анны Леопольдовны. Подросток превращается в девушку, приходит и уходит первая любовь, растущая неприязненная подозрительность императрицы учит владеть собой. Брак с нелюби-



мым Антоном становится единственной надеждой на освобождение и независимое положение. Но внешняя декорация по-прежнему старательно соблюдена – принцессе оказываются все знаки почтения, ее портреты появляются в присутственных местах. Документы напоминали, что писать их приходилось и Андрею Матвееву.

Тем не менее встреча с Анной Леопольдовной оказывалась для меня совсем нелегкой. Пришедшая к власти в результате переворота Елизавета Петровна прежде всего позаботилась уничтожить изображения своей свергнутой предшественницы и ее сына, провозглашенного российским императором Иоанном VI. Конец бывшей «правительницы», как ее именовали документы, прошел в «жесточайшей» ссылке. Судьба Иоанна Антоновича, лишившегося рассудка в пожизненном одиночном заключении и впоследствии зарубленного, известна.

...Фонды музеев, издания портретов, гравюры – ничто не приходило на помощь. На вид простейшая задача – портрет Анны Леопольдовны – казалась почти неразрешимой. Впрочем, еще оставался запасник московского Государственного Исторического музея. Да, изображения Анны Леопольдовны здесь были, их было даже несколько, но в копиях позднейших лет, где ошибка и выдумка неизбежно накладывают свой отпечаток на облик человека. Исключение – портрет, написанный в 1732 году очень посредственным художником И. Ведекиндом.

Заурядное решение, но именно оно и нужно. Ведекинд добросовестно помечает конструкцию необычного лица с высоким прямоугольным лбом, запавшими щеками, характерным

разлетом редящих к вискам бровей и длинным, утолщенным на кончике носом. Это было удивительное сходство с женским лицом матвеевской картины. Его незавершенность сохранила более проявленной конструкцию лица, помогая пробуждающемуся узнаванию. Теперь, как никогда, нужно было найти документальное подтверждение прояснявшейся загадки.

Наконец-то!

И снова поездка в Ленинград. Снова высокий торжественный зал Государственного исторического архива. По окнам медлительными струями стекает спокойный дождь. Давно прошло лето, осень, другое лето, другая осень. Вопросы историков не знают быстрых ответов.

Теперь уже не одни протоколы Канцелярии от строений, а все сохранившиеся ее документы тех лет извлекаются из хранения. Чем занимался Матвеев, кроме основных живописных работ, насколько был связан со двором, как хорошо знала его Анна Иоанновна – дорога каждая мелочь. Матвеев пишет портрет Анны Иоанновны для триумфальных ворот, портрет в коронационном одеянии, портрет в белом атласном платье, портрет с арапчонком, портрет для Синода, портреты погрудные и в полный рост... Императрица не могла не знать художника. Вот и еще одна подробность: совсем незадолго до смерти он работал в ее личных покоях.

Февраль 1738 года – и наконец есть заказ! Мастеру живописных дел Андрею Матвееву поручается написать двойной портрет Анны Леопольдовны и Антона Ульриха: императрица утвердила кандидатуру жениха, летом должно состояться торжественное бракосочетание.

Значит, было так. Художник провел несколько сеансов с натуры, а потом дописывал портрет в мастерской. Но закончить его не успел: непосильная работа без выбора, забота о растущей семье, еле скрываемая нужда сделали свое дело – в апреле Андрея Матвеева не стало. Это и решило судьбу полотна.

К тому же брак Анны Леопольдовны был заключен. Портрет стал попросту не нужен, а с вступлением на престол Елизаветы Петровны и вовсе крамольным.

Не потому ли Канцелярия от строений не задержала его у себя? А наследники – наследники могли толком не знать случайно промелькнувших около престола лиц, да и не интересовались ими. Зато спустя 70 лет двойной портрет оказался как нельзя более подходящим для престарелого сына художника, лелеявшего фантазию о высоком происхождении отца.

Случайный вопрос. И на пути к его объяснению – вся жизнь Андрея Матвеева, настоящая, трудная, невыдуманная. И последняя, недопетая песня мастерства, таланта, человеческого прозрения – двойной портрет в зале Русского музея.

## ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ

### ЯРЛЫКИ, КОГДА ИХ МНОГО

Портреты были небольшие, еще больше уменьшенные замысловатыми картушами, в которых, как в резных рамах, рисовались две полуфигуры. Мужчина в превосходном темном парике, зеленом с золотым галуном небрежно распахнутом мундире, с галереей орденов и знаков отличия – и совсем юная красавица в горностаевой мантии на полных обнаженных плечах.

Живые, непринужденные повороты. Уверенный взгляд словно следящих за зрителем глаз. Легко набросанные драгоценности, волосы, ткани. Все говорило о незаурядном мастерстве и навывке художника. Вот только какого? Шедшая по овалу тех же картушей подпись была самой что ни на есть подробной, но по сути дела не раскрывала ничего: «С: de: В: F: 1721». Кем был этот «С: de: В:», написавший свои портреты в 1721 году? Русский музей не имел о нем никаких сведений.

Вряд ли художник из местных – русские мастера тех лет не имели обыкновения прибегать к латинской форме подписи, да и были известны все наперечет. Впрочем, тем более известны поименно заезжие иностранцы, ни один из которых не мог миновать контроля Посольского приказа и петровского Кабинета. Ничьи инициалы под проставленную монограмму не

подходили. Не давали ответа даже специальные справочники художников-монограммистов. Мастерство таинственного «С: de: В:» ничего само по себе не могло изменить в судьбе портретов. Отнесенные к разделу так называемой Россики – работ иностранных художников в России, они тем самым лишались всякой перспективы оказаться в экспозиционных залах и в поле зрения более широкого круга исследователей. Единственным указателем для поисков оставались имена изображенных. В картуше мужского портрета жиденькие, осторожно выведенные черной краской строчки сообщали на самой высокопарной и торжественной латыни: «Григорий Федорович сиятельнейший князь Долгорукий посол священного царского величества у польского королевского величества. Подлинное изображение в лето господне 1721». В картуше женского изображения было помещено не менее подробное и тоже латинское объяснение: «Григория Федоровича сиятельнейшего князя Долгорукого супруга по рождению дочь князя Голицына. Подлинное изображение в лето господне 1721». Парные супружеские портреты слишком известных, чтобы могла быть, казалось, допущена хоть малейшая неточность лиц. Г. Ф. Долгорукий был послом Петра I при польском дворе трижды. Жена его действительно происходила из семьи Голицыных. Вот только...

Первое и, в общем, не имевшее отношения к искусствоведческому анализу «но». Почему на подрамниках обоих портретов находились наклейки с совершенно идентичной латинской надписью? Бумага наклеек дает основание отнести ее ко второй четверти XVIII века. Тем более – в чем заключался смысл подобного повтора? Или, иначе, что служило в данном

случае оригиналом и что повторением: текст ли наклейки воспроизводил надпись в картуше или... Или человеку, делавшему надпись на лицевой стороне холста, был подготовлен и прикреплен к подрамнику – чтоб не перепутать – нужный текст. Кстати, на подрамнике мужского портрета сохранился еще один приклеенный ярлык с текстом почти идентичным, но включившим на этот раз перечисление полученных Долгоруким орденов: «Григорий Федорович сиятельнейший князь Долгорукий действительный статский советник полномочный министр у его польского королевского величества орденов святого Андрея... и Белого Орла кавалер».

Итак, текст, приготовленный для кого-то – не для автора портретов. Приписать «С: de: В:» строчки в картуше трудно – слишком не вяжется их писарский, невыразительный характер с широкой, уверенной манерой живописи, слишком явно противоречит их убогое цветовое сочетание – черного с коричневым – присущему художнику чувству цвета.

Мало того. Зачем сообщать на лицевой стороне холста то, что это «С: de: В: F:» – подлинное изображение, повторяя к тому же находящуюся рядом в монограмме дату? И еще одно соображение. В 1728 году Г. Ф. Долгорукий скончался, а двумя годами позже подверглась опале вся его многочисленная родня. Вступившая на престол Анна Иоанновна вменила в вину фаворитам умершего Петра II, что «недоглядели» за императором, «не уберегли» от болезни, открывшей ей путь к власти. Предлог, само собой разумеется, значения не имел. Важно было быстро и решительно избавиться от могущественного клана. С этого времени и до прихода к власти Елизаветы Петровны

Долгорукие находятся в «жестокой ссылке» в Сибири. Простое упоминание их имен грозит нешуточными карами. Мужская часть семьи подвергается вторичному следствию и в конце концов приговаривается к смертной казни, в том числе и сын Г. Ф. Долгорукого Сергей.

Портреты скорее могли сохраниться без надписей, в качестве безымянных изображений. Зато после реабилитации оставшиеся в живых члены семьи с особенным рвением обращаются к восстановлению былых заслуг своего рода. Именно тогда, в сороковых годах XVIII века, появление пояснительной надписи становилось понятным и логичным: время прошло, чины и звания забылись. Находит оправдание и надпись на женском портрете – без имени княгини, с одной ссылкой на имя мужа и ее собственную семью.

Те же роковые для Долгоруких события сказались и на семейных архивах. В документах, которые дошли до наших дней, о заказе портретов речи не было. «С: de: В:» оставался по-прежнему неуловимым.

## АДОНИС ИЗ ГОЛЛАНДИИ

Такой путь поиска можно было назвать кустарным, непрофессиональным, самодеятельным и, во всяком случае, рассчитанным на собственную случайную удачу. Пересмотр музейных каталогов – всех и всяких, какие подвернутся под руку и удастся достать. Со времени издания самых полных энциклопедий и справочников проходят годы, и кто знает, какими новинками пополняются собрания музеев, главным образом не

самых знаменитых, провинциальных, частных, городских. На этот раз «поиск без надежды» относительно быстро увенчался успехом. Нужная монограмма упоминалась в связи с несколькими полотнами одного из венских музеев. Ответ музея тоже не заставил себя ждать – сотрудники не сомневались в содержании монограммы: конечно, Корнелис де Брюин, знаменитый путешественник и автор им самим иллюстрированных книг об этих путешествиях, конец XVII – начало XVIII века. По счастью, обе картины характерны для мастера – пейзажи Египта, Нильской долины и пирамид. Фотография монограммы как будто совпадала с той, что стояла на портретах Долгоруких. Но пейзажист и портретист – подобное совмещение представлялось далеко не слишком убедительным и очевидным.

Рисовать и даже писать виды пытался почти каждый из путешественников тех времен. Но портреты Русского музея свидетельствовали об ином – о высоком профессионализме. Откуда он мог (и мог ли?) появиться у де Брюина – к ответу на этот вопрос логичнее всего было подойти через биографию художника-путешественника. И вот тут-то начиналось самое удивительное.

Голландия последних лет жизни Рембрандта – де Брюину было десять лет, когда великого живописца не стало. Первые уроки живописи в родной Гааге, у местного, ничем не примечательного художника. Двадцати двух лет де Брюин отправляется в долгожданную поездку на родину искусств – в Италию. Он селится в Риме, где немедленно получает прозвище Прекрасный Адонис, посещает Неаполь и неожиданно для учителя и многочисленных друзей отправляется из Ливорно в далекую и дол-

гую поездку. Малая Азия, Египет, острова Греческого архипелага – в конечном счете де Брюин мог потратить на них значительно больше времени. Но он словно торопится вернуться, оказаться в Италии, снова заняться живописью – на этот раз в Венеции в мастерской пользовавшегося большим успехом Карло Лотти.

Восемь лет в Венеции – сначала учеником, потом помощником модного мастера, наконец, обладателем самостоятельной мастерской. Де Брюин по-прежнему хорош собой, а его воспитание – «любезность» – тем более привлекает к нему знатных дам. У него нет недостатка в заказах и посетителях, которые рады послушать занимательные рассказы о дальних странах, посостязаться с хозяином в остроумии, при случае приобрести какую-нибудь работу. Рассказов и впечатлений де Брюину, несомненно, должно хватить до конца его дней, и кто бы мог подумать, что он решится так неожиданно прервать удачно складывавшуюся венецианскую жизнь. Ветер странствий – он снова коснется беспокойного Адониса. Впрочем, Адонис – это в прошлом. Новое, более соответствовавшее прожитым годам прозвище назвало сорокалетнего де Брюина Летучим голландцем. От давних лет остались длинное с тонкими чертами лицо, широкий разлет бровей, «водопад» рассыпающихся по плечам по-прежнему пышных кудрей и смелый взгляд умных глаз. Де Брюин возвращается в родную Гаагу, чтобы на пять лет запереться от мира, отдавшись работе над книгой о своем давнем путешествии. Художнику уже сорок шесть лет, когда в Дельфте выходит его сочинение, снабженное двумястами его собственных гравированных рисунков. Успех издания превос-

ходит все ожидания. Первый географический бестселлер, переведенный едва ли не на все европейские языки.

В эпоху великих путешественников де Брюин оказывается одним из самых замечательных, потому что без экспедиции и кораблей, без помощников и снаряжения не просто посещает мало знакомые европейцам места. Он изучает и делает доступными для чтения все увиденные им уголки. Своими рисунками, гравюрами, дополненными обстоятельным, неторопливым и удивительно красочным рассказом, де Брюин показывает многие диковинки и достопримечательности далекой страны. Посмотрите, вот как все это было, как это выглядит, послушайте, каким представляется воображению, опыту и уму путешественника. Де Брюин похож и совершенно не похож на своих собратьев по мастерству. Похож профессиональной выучкой, не похож по характеру интереса к окружающему. В нем непонятным образом сочетаются несомненный талант живописца, скрупулезная объективность ученого и неистребимое любопытство простого бюргера, для которого каждая подробность быденного уклада дороже всяких обобщающих выводов и философствований.

## ВСТРЕЧА В МАСТЕРСКОЙ

Если по-настоящему разобраться, все началось с Лондона, с пустоватой и мрачной мастерской модного портретиста Георга Кнеллера.

Шел 1697 год. Де Брюин только что закончил свою первую книгу. Кнеллер не мог не написать портрет новой зна-

менитости, тем более он – старый друг путешественника. В мастерской приятеля де Брюин увидел только что законченный другой портрет – вороненые латы, пышный разворот бархатной мантии, лавровый венок и поле боя за спиной. Под именем корабельного десятника Михайлова, как называл себя написанный Кнеллером незнакомец, скрывался таинственный русский царь Петр I. Уже больше года колесил он по Европе в составе так называемого Великого посольства. Десятки русских дипломатов, двести пятьдесят человек свиты, целый список государств и монархов, с которыми предстояло добиться прочного союза против оттоманской Порты, и «волонтеры» – «охотники». Они были для Петра едва ли не самым интересным – русская молодежь, разъезжавшаяся по Европе учиться самым разнообразным профессиям. Ему самому хотелось научиться сразу и всему.

Об исторических личностях принято слагать легенды. Об их поступках, высказываниях, увлечениях. О Петре известно, что он по-своему интересовался живописью, положил начало нашим музеям и особенно ценил голландских маринистов – художников, изображавших корабли и морские пейзажи. Но с легендами – как со слухами. Их достоверность в конце концов можно определить вопросом «откуда» – откуда все это известно?

В личной переписке Петра, документах его лет нет ничего, что говорило бы об увлечении искусством. «Страшный суд» – исключение. Гравюры? Да, Петр вспоминает о них, потому что ими можно и нужно иллюстрировать научные издания. Рисунок с натуры? Петр ценит его, потому что он заставляет зафиксировать то, в чем может отказать человеческая

память. Обращаясь к нашим сегодняшним понятиям, это еще и интерес к пространственному мышлению, которое современникам Петра представлялось необходимым для всех – строителей, хирургов, механиков, артиллеристов, навигаторов. Ну а живопись – на царской службе уже давно было много живописцев. Конечно, не таких, как де Брюин. Совсем не таких.

Первые русские живописцы – художники, в отличие от иконописцев, начавшие писать с натуры – «с живства». Каких только самых невероятных для западноевропейских мастеров работ им не приходилось производить! Безоговорочно, спешно, независимо от характера дарования, интересов, призвания. Архивы – «столбцы» – ведавшие мастерами почти всех специальностей Оружейной палаты неистощимы в их перечислении. Взять одно только время Великого посольства. Тот самый живописец Михайла Чоглоков, который знал Петра с самых ранних его лет, учил царевича «краскам», пишет «персону» Натальи Кирилловны «во успении». Такой портрет умершего должен был точно соответствовать его росту – своеобразный двойник, который ставили «для памяти» у могильной плиты. Бухгалтерию не волнуют особенности и достоинства живописи. Куда существеннее, что материалов на «персону» пошло на один рубль восемнадцать алтын и четыре деньги.

Другому мастеру поручалось «написать на полотне живописным письмом перспективу длина аршин, ширина аршин, без дву вершков не замотчав» – немедленно. Срок исполнения и размеры картины здесь были главными. Спустя три дня фантастический, выдуманный художником пейзаж поступил в царские палаты.

Много живописцев отправлялось из Москвы в Воронеж для «прописки судов» – первых военных кораблей никто себе не представлял без живописных украшений. Беспокойная и многотрудная жизнь живописцев складывалась так, как писал в прошении один из них: «И в походе потешные дела и знамена писал, и в прошлом году послан он был из Оружейные палаты в вотчины боярина Льва Кириловича Нарышкина в село Кунцево да в село Покровское для письма живописных дел и работал во все лето, да он же работал в селе Измайлове у дела камеди (театральных декораций. – Н. М.), и на ево великого государя службу знамена и древки писал, да он же работал у корабельного дозорщика Франца Федорова Тимермана корабельные знамена писал...»

Узнать, понять, передать познанное другим – это то, чему должно было помочь искусство. Художник – путешественник и исследователь де Брюин представлялся с этой точки зрения идеальным примером живописца. Петр не может остаться равнодушным к такому человеку. Через посредство того же Георга Кнеллера Летучий голландец узнает, что его приезд в Россию был бы встречен очень доброжелательно. Еще не официальное приглашение, но уже прямая возможность пересечь границы занимавшего воображение многих в Западной Европе государства.

Отказаться от неожиданного приглашения? Не заметить царской любезности? Летучий голландец не заслуживал бы своего прозвища, если бы остался к ним равнодушным. К тому же у него давно зреет план новой поездки на Восток. Его увлекает Персия и острова Индийского океана. Так не счастли-

вое ли это стечение обстоятельств – добраться до цели своего путешествия сухопутным путем именно через Московское государство?

«По возвращении моем, после девятнадцатилетнего странствия, в мое отечество, – напишет в эти годы художник, – мною овладело желание увидеть чужие страны, народы и нравы в такой степени, что я решился немедленно же исполнить данное мною обещание читателю в предисловии к первому путешествию, совершить новое путешествие чрез Московию в Индию и Персию...». Заниматься живописью, обзаводиться мастерской, снова хлопотать о заказчиках и заказах де Брюину не хочется. В свои без малого пятьдесят лет он предпочитает целиком отдаться своей подлинной страсти: «Главная же цель моя была осмотреть уцелевшие древности, подвергнуть их обыску и сообщить о них свои замечания, с тем вместе обращать также внимание на одежду, нравы, богослужение, политику, управление, образ жизни...»

## ВСЕМУ НАЧАЛО – ДОРОГА

«...Земля, находившаяся у нас теперь в правой стороне, была берег Лапонии (Кольский полуостров. – Н. М.) ... В этой стране есть цепь гор не особенно высоких и почти всюду равной высоты, идущих вдоль моря; цвет этих гор с виду рыжеватый, а почва бесплодная. Во многих местах горы эти покрыты снегом, накопляющимся в расщелинах... Наконец 30-го вошли мы в так называемое Белое море... Утром 31-го нас было всего 21 судно, именно: 11 Голландских, 8 Английских и 2 Гамбургских корабля».



...Архангельск. 3 сентября 1701 года, Де Брюин сходит с голландского военного корабля, сопровождавшего караван русских купеческих судов. Все здесь полно дыханием шведской войны – шведские корабли только что сожгли селение вблизи города, и все говорит о мирной жизни.

В огромном каменном гостином дворе – «Палате» – хранятся и продаются товары русских и иностранных купцов. Иностранцев множество. Они обзавелись собственными домами и успели, подмечает де Брюин, найти свою моду. В отличие от русских, они обивают рубленые дома изнутри досками и украшают множеством картин.

«Что до города Архангельска, то он, – продолжается медлительный обстоятельный рассказ художника, – расположен вдоль берега реки на 3 или 4 часа ходьбы, а в ширину не свыше четверти часа. Главное здание в нем – палата или двор, построенный из тесаного камня и разделяющийся на три части. Иностранные купцы помещают там свои товары и сами имеют помещения, несколько комнат в первом отделении... Здесь же помещаются и купцы, ежегодно приезжающие сюда из Москвы и выжидающие отъезда последних кораблей, возвращающихся в свое отечество, что бывает обыкновенно в октябре месяце.

Входя в эти палаты, проходишь большими воротами в четырехугольный двор, где по левую и правую стороны расположены магазины. Во второе отделение вход через подобные же ворота, где находится другая палата, в конце которой находится Дума со множеством покоев. Третьи ворота ведут опять в особую палату, назначенную для товаров русских людей, в которой и купцы, хозяева этих товаров, имеют помещения для себя.

Кремль, в котором живет Правитель (Воевода – примеч. де Брюина. – Н. М.) содержит в себе лавки, в которые русские во время ярмарки выставляют свои товары. Кремль окружен бревенчатой стеной.

Что до зданий, то все дома этого города построены из дерева. Стены в этих зданиях гладкие, обшитые красивыми тоненькими дощечками. В каждой комнате обычно одна печь, затопляемая снаружи. Печи эти большею частию очень большие и устроены таким образом, что не только не портят, напротив – составляют украшение комнаты, так как они очень изящно сделаны».

Де Брюин не упускает добавить, что на торгах полно дешевого мяса, куропаток, тетеревов, рыбы. Но все это как бы между прочим. Главным увлечением художника оказываются «самоеды», коренные жители архангелогородских земель. Впереди встреча с Москвой, царским двором, дорога на Восток, а де Брюин отдает знакомству с ними целых четыре месяца. Внешний вид, одежда, характер, ремесла, конструкция детских люлек, упряжь оленей, охота на морских животных, впервые увиденные художником лыжи, описанные как обшитые кожей широкие деревянные коньки, – все для него интересно и важно. Де Брюин успевает разобраться и в основах верований, и отметить, что за невесту дают от двух до четырех оленей, а надоевшую жену за ту же цену перепродают или возвращают родителям. Он беседует с шаманами и с русским купцом Астафьевым, который знает все северные народы на Руси вплоть до юкагиров и чукчей. Будь хоть малейшая возможность, де Брюин сам отправился бы его путями. Но такой возможности нет. Двадцать первого декабря де Брюин выезжает в Москву.

...Холмогоры, где местный архиепископ Афанасий – де Брюин отмечает, что он высокообразован и любитель искусств, – устраивает в честь путешественника пышный прием.

«Относительно зданий ничто не показалось мне так удивительным, как постройка домов, которые продаются на торгу совершенно готовые, так же как покои и отдельные комнаты. Дома эти строятся из бревен или древесных стволов, сложенных и сплоченных вместе так, что их можно разобрать, перенести по частям куда угодно и потом опять сложить в очень короткое время».

...Вологда, где де Брюин останавливается в доме одного из обосновавшихся здесь голландских купцов, – город с каменными и деревянными церквями редкой красоты. Де Брюин сообщает, что город этот служит украшением всей страны и что вологодский собор – творение итальянского зодчего, построившего один из соборов в Московском Кремле.

Еще один из «знатнейших» городов Московии – Ярославль. Наконец, подробно описанный Троицкий монастырь, будущая Троицко-Сергиевская лавра, больше напоминавший де Брюину крепость, с живописной россыпью его богатейшего Сергиева Посада. И среди самых разнохарактерных подробностей точное перечисление деревень, расстояний, самого способа езды.

Как не отметить, что в Московии для путешествия надо было иметь собственные сани, а уже к собственным саням нанимались ямщики с лошадьми. Необычно и само устройство саней. Задняя стенка обита рогожей, все остальные – кожей или сукном от сырости и снега. Ездок укладывался в сани как в постель,

под вороха шуб и обязательную полость из меха или подбитой сукном кожи. Езда была на редкость спокойной, не больше пяти верст в час. Лошадей меняли каждые пятнадцать верст. И так, ровно через полмесяца по выезде из Архангельска де Брюин оказался в Москве. Только что наступил новый, 1702 год.

## МОСКВА, МОСКВА...

Это оказалось совсем не просто – определить для себя Москву. Облик города, дома, улицы – все отступает перед первыми впечатлениями московской городской жизни, слишком многолюдной, слишком шумной и конечно же необычной.

На второй день по приезде де Брюина – Крещение – праздник водосвятия. И путешественник боится пропустить какую-нибудь подробность в этом сказочном зрелище на льду.

«В столичном городе Москве, на реке Яузе, подле самой стены Кремля, во льду сделана была четырехугольная прорубь, каждая сторона которой была в 13 футов, а всего, следовательно, в окружности прорубь эта имела 52 фута. Прорубь эта по окраинам своим была обведена чрезвычайно красивой деревянной постройкой, имевшей в каждом углу такую же колонну, которую поддерживал род карниза, над которым видны были четыре филенки, расписанные дугами... Самую красивую часть этой постройки, на востоке реки, составляло изображение Крещения...»

Но странно, отдавая должное мастерству живописцев, де Брюин не поинтересовался ими: как живут, что собой представляют. Может, не увидел никакой разницы с их европейски-

ми собратьями? Да и откуда ему было узнать, что каждый русский живописец в те годы – доверенное лицо самого Петра. Да, узнать, передать познанное другим – это то, чему должно было помочь искусство. И сам художник. Ибо, убежден Петр, человеку, занимающемуся таким искусством, понятен и близок смысл всех происходящих в государстве перемен. Он не повернет к прошлому, не изменит духу реформ. И вот сопровождают живописцы – никто другой! – транспорты с оружием, чтобы «доглядеть всякое воровство». Наблюдают за изготовлением и распределением только что введенной гербовой бумаги, проверяют военного значения стройки – те самые живописцы, кто писал шатры над прорубью Москвы-реки (с рекой де Брюин все-таки ошибся: Яуза оставалась в стороне).

Спустя еще несколько дней по приезде де Брюина пришло известие о победе русских войск над шведским генералом Шлиппенбахом, и совсем особый праздник – представление из живописи и иллюминаций. Де Брюин видел достаточно всякого рода праздников, но здесь иное – наглядный урок и пояснение зрителям, что, если пока еще не все благополучно складывается в войне со шведами, победят все же русская правда и русское оружие. «...Около 6 часов вечера зажгли потешные огни, продолжавшиеся до 9 часов. Изображение поставлено было на трех огромных деревянных станках, весьма высоких, и на них установлено множество фигур, прибитых гвоздями и расписанных темною краскою. Рисунок этого огненного потешного увеселения был вновь изобретенный, совсем непохожий на все те, которые я до сих пор видел. Посередине, с правой стороны, изображено было Время, вдвое более натурального роста чело-

века; в правой руке оно держало песочные часы, а в левой пальмовую ветвь, которую также держала и Фортуна, изображенная с другой стороны, с следующею надписью на русском языке: «Напред поблагодарим бог!» На левой стороне, к ложе его величества, представлено было изображение бобра, грызущего древесный пень, с надписью: „Грызя постоянно, искоренит пень!“ На 3-м станке, опять с другой стороны, представлен еще древесный ствол, из которого выходит молодая ветвь, а подле этого изображения совершенно спокойное море и над ним полусолнце, которое, будучи освещено, казалось красноватым и было со следующею надписью: „Надежда возрождается“... Кроме того, посреди этой площади представлен был огромный Нептун, сидящий на дельфине, и около него множество разных родов потешных огней на земле, окруженных кольшками с ракетами, которые производили прекрасное зрелище, частью рассыпаясь золотым дождем, частью взлетая вверх яркими искрами».

Не меньшее впечатление производит и музыка. Де Брюину приходится ее слышать всюду – гобоистов, валторнистов, литаврщиков в военном строю и во время торжественных шествий, целые оркестры из самых разнообразных инструментов вплоть до органа у триумфальных ворот, на улицах и в домах, наконец, удивительное по стройности и чистоте звучания пение певческих ансамблей. Без этого не обходится ни один праздник в Москве.

Но и много позже, когда приходит привычка к пышности и распорядку московских торжеств, де Брюин словно не может сосредоточиться на «мертвой натуре» – архитектуре города. Для него это всегда впечатления разрозненные, неожиданные, подчас ошеломляющие.

Разве можно себе представить что-нибудь великолепнее игры солнца на золоте московских куполов, когда на них смотришь с высоты колокольни Ивана Великого! Правда, де Брюин верен себе – он и здесь успевает добавить, что церковей вместе с часовнями в Москве считается шестьсот семьдесят девять, а монастырей двадцать два и что сам Иван Великий построен еще при Борисе Годунове и это с него упал самый большой колокол, отлитый русскими мастерами.

Или вид Москвы с Воробьевых гор! Отсюда де Брюин по совету самого Петра рисовал, устроившись на верху Воробьевского дворца, панораму города и не мог не отдать должного его размаху. А дворец этот, добавляет он, деревянный, двухэтажный и такой большой, что только на первом этаже он насчитал сто двадцать четыре комнаты, не меньше должно быть и на втором. Живет же здесь летом любимая сестра Петра, царевна Наталья.

Впрочем, такой размах домов в Москве быстро перестал удивлять. Чего стоит один дом Лефорта на Яузе – громадное каменное здание «в итальянском вкусе» с превосходно обставленными комнатами и фантастическим количеством серебра. «Там стояли два громадные леопарда, на шейной цепи, с распростертыми лапами, опирающимися на щиты с гербом, и все это было сделано из литого серебра. Потом большой серебряный глобус, лежащий на плечах Атласа из того же металла, и, сверх того, множество больших кружек и другой серебряной посуды. И в то же время строится колоссальное здание Арсенала в Кремле, а на Красной площади, напротив Никольских ворот, закончен городской театр – «Комедийная хоромина». За актерами дело не станет. Труппа уже прибыла из Гданьска и начала давать спектакли

на первых порах в доме Лефорта.

А чего стоит зрелище царского выезда на улицах Москвы: «Царь впереди всех ехал на величавом черном коне. Платье на нем было из золотой парчи, самой великолепной: верхний кафтан был испещрен множеством узоров различного цвета, а на голове у него была высокая красная шапка, на ногах же желтые сапоги. Конь его в богатейшей упряжке покрыт был прекрасным золотым чепраком, а на передних ногах его блестяли серебряные кольца шириною в четыре пальца».

Но все это для де Брюина как бы частности. Предметом его подлинного интереса очень скоро становится повседневная жизнь, начиная с обычая оставлять в доме, из которого уезжаешь, хлеб и сено – пожелание благополучия новым жильцам, вплоть до манеры шить, надевая наперсток на указательный палец и придерживая полотнище ткани не коленями, а большими пальцами ног, или красить пасхальные яйца в самый любимый москвичами цвет «голубой сливы».

## НА ОГОРОДАХ И ТОРГАХ

Конечно, можно было сказать о Московии и так, как безымянный автор рукописной Космографии XVII века: большой здесь «достаток и много родится яблок, грушей, вишен, дынь, огурцов, тыков, арбузов и иных всяких ягод». Но разве де Брюину этого достаточно. Он без усталости колесит по подмосковным дорогам, заглядывает в огороды и сады, приценивается на торгах – сколько, почем, как на вкус. Он не прочь побывать и в погребках – что запасают, как и надолго ли хватает.

Ягоды? Больше всего в подмосковных лесах костяники. Едят ее с медом, едят и с сахаром. Готовят из нее похожее на лимонад питье, которое особенно полезно при горячке: снижает жар. Много под Москвой земляники, но куда больше привозят на торги брусники.

Эту ягоду готовят только впрок – заливают водой, подмешивают сахар или мед и употребляют как питье. Пожалуй, это основное, что приносят к столу московские леса, основное – огороды.

Впрочем, под огородом понимался и плодовый сад. Садам же назывался только цветочный, а было таких слишком мало и у слишком богатых людей. Вспоминает де Брюин сад в голландском вкусе в Сетуни у Данилы Черкасского. У других он не видел ни хитро нарисованных клумб, ни стриженных деревьев, ни фонтанов. Зато любовь к цветам у всех очень велика: «Для русских нет большего удовольствия, как подарить им пук цветов, который они с наслаждением несут домой».

Но это для души, а вот для жизни самое главное – капуста. Хотя бы потому, что ели ее русские самое меньшее два раза в день. Так же много потребляли они, пожалуй, только яблок и огурцов. Огурцы ели и свежими, и солеными, и в меду – круглый год. Весь год не исчезали из московских домов и яблоки...

«Яблоки там разного рода хороши, – поясняет Летучий голландец, – красивы на вид, кислые, равно как и сладкие, и я видел такие прозрачные, что насквозь видны были семечки». Вот эти «наливные» и закладывались для хранения в погреба и вылеживали до нового урожая.

Плодовые деревья в московских дворах – когда они появились? Де Брюин видит Москву цветущим садом, но ведь заботились о них еще в XVI веке. Знаменитый Домострой и вовсе устанавливал особо суровое наказание за воровство и поломку в садах и огородах. Куда суровее, если за каждое испорченное – не то что сломанное! – дерево полагался штраф в целых три рубля. Хороший художник зарабатывал в день один алтын – три копейки.

Превосходны дыни, пусть чуть водянистые, зато душистые и огромные. Средний их вес достигал полупуда, и ценились они от одного до четырех алтын за штуку. Восторги де Брюина, впрочем, разделяли и другие иностранцы. Москва, именно Москва славилась своими дынями. Первые из них вызревали к началу тогдашнего августа, поздние встречались со снегом.

Секретарь австрийского посольства Адольф Лизек, побывавший в Московии двадцатью годами раньше де Брюина, умудрился разузнать их секрет: «Посадивши дыни, русские ухаживают за ними следующим образом: каждый садовник имеет две верхние одежды для себя и две крышки для дынь. В огород он выходит в одном исподнем платье. Если чувствует холод, то надевает на себя верхнюю одежду, а крышкой прикрывает дыни. Если стужа увеличивается, то надевает и другую одежду, и в то же время дыни прикрывает другой крышкой. А с наступлением тепла, снимая с себя верхние одежды, поступает так же с дынями...»

И, словно предвидя недоуменные вопросы людей XXI столетия, де Брюин успевает отметить особенности московского климата – так ли уж разнящегося от наших сегодняшних дней?

«Месяц Апрель начался такую теплотою резкою, что лед и снег быстро исчезли. Река от такой внезапной перемены, продолжавшейся сутки, поднялась высоко... Немецкая слобода затоплена была до того, что грязь доходила тут по брюхо лошадям...» Летом особой жары не случалось, а в конце сентября выпал первый снег. В начале октября наступали морозы, вскоре и надолго сменявшиеся дождями, так что, когда в середине ноября Яуза стала и на ней начали кататься на коньках, снега все еще не было. И снова «под исход года время настало дождливое... Но в начале Генваря, с Новым годом, погода вдруг переменялась: сделалось ясно и настали жестокие морозы». И так повторялось из года в год.

## ИЗМАЙЛОВСКИЕ ЦАРЕВНЫ

Первое московское жилье де Брюина – дом одного из прижившихся в Москве голландских купцов. Нахлынувшая толпа гостей – хозяину приходится выставлять столы на треста человек. И среди них – сам Петр.

Другой купеческий дом. Те же столы на несколько сотен человек. Де Брюин ждет случай быть официально представленным царю. Случайно зашедший в комнату человек завязывает с ним беседу по-итальянски: князю Трубецкому достаточно знаком этот язык. Появляется Петр, и разговор переходит на голландский. Петру ничего не стоит служить переводчиком для остальных. И голландцу остается удивляться, с какой свободой и совершенством Петр это делает. Расспросы о Египте, Каире, разливах Нила, портах Александрия и Алек-

сандретта – спутники Петра достаточно сильны в географии.

День за днем де Брюин втягивается в круг придворной жизни. И спустя несколько недель – первый царский заказ. Петру срочно нужны портреты трех племянниц – дочерей его старшего брата и соправителя Иоанна.

Иоанна давно нет в живых, но церевны при случае легко могут превратиться в дипломатический капитал. Их будущими браками Петр рассчитывал укрепить политические союзы России. Слов нет, хватало и своих живописцев. Но от де Брюина ждали иного – полного соответствия европейским вкусам и модам. Русские невесты ни в чем не должны были напоминать провинциалок.

Четвертого февраля 1702 года Александр Меншиков везет де Брюина в Измайлово к матери царевен, вдовой царице Прасковье. Хоть и поглощенный придворным церемониалом, де Брюин успевает заметить, что дворец здесь совсем обветшал, что царица Прасковья когда-то была хороша собой, а из дочерей красивей всех средняя, Анна Иоанновна, белокурая девочка с тонким румянцем на очень белом лице. Две другие сестры – черноглазые смуглянки. Отличаются «все три вообще обходительностью и приветливостью очаровательной». Подобной простоты обращения в монаршем доме объездивший много стран путешественник и представить себе не мог.

Да, радушие и приветливость царицы и царевен поразительны. Да, простота обращения с художником Петра невозможна для других коронованных особ в Европе. И все же ничто не может скрыть от де Брюина смысла существующей в Московии

государственной системы. «Что касается величия русского двора, – приходит он к выводу – то следует заметить, что Государь, правящий сим Государством, есть монарх неограниченный над всеми своими народами; что он все делает по своему усмотрению, может располагать имуществом и жизнью всех своих подданных, с низших до самых высших; и наконец, что всего удивительнее, его власть простирается даже на дела духовные, устройство и изменение богослужения по своей воле».

## И РОДИЛАСЬ КНИГА

Де Брюин не торопился покидать Россию. Только пятнадцатого апреля 1703 года он решает тронуться в дальнейший путь. За Коломенским, у села Мячкова, он садится на судно армянских купцов, чтобы по Оке и Волге спуститься к Астрахани. И мелькают названия, наизусть заученные туристами наших дней: Белоомут, Щапово, Дединово, Рязань, Касимов, Муром – одни отмеченные дорожными происшествиями, другие запомнившиеся постройками, видами, иные просто отсчетом верст. Прошло четыре года. Позади Персия, Индия, Ява, Борнео. Летом 1707 года Летучий голландец снова в Астрахани, чтобы повторить старый путь теперь уже вверх по Волге. Хотел ли путешественник и на этот раз задержаться в старой русской столице? Во всяком случае, формального предлога для жизни в Москве не оказалось. Разговоров о заказах тоже нет. Сам того не зная, де Брюин помог своим мастерством превосходному русскому живописцу Ивану Никитину. Теперь Никитин, к полному удовольствию Петра, напишет и трех подросших царевен-

племянниц, и его сестру Наталью. А Петр, помня о рассказах Летучего голландца, отправит Никитина совершенствоваться в Италию, причем именно в Венецию. Только все это в будущем. А пока Петра занимают персидские дела. Пусть и не близко, но все же маячит впереди так называемый Персидский поход на берега Каспия, и Петру хочется по возможности больше узнать о тех местах. В Преображенском, в гостях у царевны Натальи Алексеевны, де Брюин должен подробно описывать каждую мелочь своих персидских впечатлений, особенности и достопримечательности страны, вплоть до развалин Персеполиса – города, который он чуть ли не сам открыл и, во всяком случае, первым описал. Для скольких поколений историков искусства и культуры это описание оставалось непревзойденным!

А между тем де Брюин внимательным и благожелательным взглядом замечает все, что успело измениться за время его отсутствия в Москве. На Курьеме торгу выросло нарядное здание аптеки, которая должна снабжать лекарствами всю русскую армию. Работают здесь восемь аптекарей, пять подмастерьев, сорок работников. Лекарственные растения разводятся в двух садах, и к тому же разыскиваются по всей стране вплоть до Сибири, куда снаряжается и отправляется за ними специальная экспедиция.

На Яузе появилась городская больница, иначе – странноприимный дом для больных и увечных, с двумя отделениями на восемьдесят шесть человек (к цифрам Летучий голландец питает совершенно исключительное пристрастие!). Де Брюин познакомился с ним достаточно внимательно, потому что может указать и число комнат в ней, и число печей, и рас-



сказать о дипломированном обслуживающем персонале – тут тебе и хирург, тут тебе и врач, тут тебе и аптекарь.

Рядом с больницей построена суконная фабрика с выписанными из Голландии специалистами. На берегу Москвы-реки, у Новодевичьего монастыря, начал работать стеклянный завод, где делают всякого рода зеркала до трех аршин с четвертью в высоту. Де Брюин видит, что исправлена Китайгородская стена, отремонтирован Кремль, а со слов москвичей ему становится известно, что в местном Печатном дворе появился латинский шрифт, выписанный из Голландии, и в городском театре на Красной площади идут регулярные представления.

«Многие писатели полагают, – подводит итог своим впечатлениям де Брюин, – что некогда город Москва был вдвое больше того, как он есть теперь. Но я, напротив, дознал по самым точным исследованиям, что теперь Москва гораздо больше и обширнее того, чем была когда-нибудь прежде, и что в ней никогда не было такого множества каменных зданий, какое находится ныне и которое увеличивается почти ежедневно».

В феврале 1708 года де Брюин окончательно прощается с Москвой. Спустя три года в Амстердаме выходит его книга о России – «Reizen over Moskovie door Persie en Indie», богато иллюстрированная тремястами двадцатью изображениями с натуры.

Труд голландского путешественника на голландском языке – что удивительного, если бы он прошел незамеченным или стал достоянием одних специалистов! Однако для де Брюина все складывается иначе. Одна за другой европейские стра-

ны переводят и переиздают его книгу. Ею зачитываются любители и изучают как учебник все, кому по роду службы или дел приходилось иметь дело с Россией. Это та мера доброжелательной объективности, которая могла дать настоящие знания о народе и о стране. Другое дело, что на русский язык книга осталась полностью не переведенной и по сей день.

## ВОЗРАЩЕНИЕ В РУССКИЙ МУЗЕЙ

Итак, биография Летучего голландца была восстановлена. Почти восстановлена, если не считать тех последних пятнадцати лет, которые он прожил после выхода книги и на которые пришлось появление портретов супругов Долгоруких. Как и при каких обстоятельствах встретился он с ними и мог ли вообще встретиться – вопрос тем более не простой, что жизнь Григория Федоровича Долгорукого спокойствием не отличалась.

В 1700 году Долгорукий получает от Петра секретное и исключительно важное для России поручение провести с польским королем переговоры о союзе и совместных действиях против шведов. При этом Петр рассчитывает на свою креатуру на польском престоле, что требует искусных дипломатических ходов. По-видимому, поведение Долгорукого его удовлетворяет, потому что сразу по окончании первой фазы переговоров русский дипломат получает назначение полномочным послом при польском дворе. В этой должности Долгорукий остается до 1706 года, когда успехи захватившего Варшаву Карла XII делают его дальнейшее пребывание за рубежом бесполезным. Иными словами, в первый свой приезд в Московию де Брюин не

мог ни писать, ни просто познакомиться с дипломатом.

Правда, на обратном пути с Востока случай мог свести художника с Долгоруким. Мог, но, по-видимому, не свел, иначе де Брюин непременно бы отметил в своих почти дневниковых записях факт знакомства с необычным, высокообразованным человеком, а главное – заказ на его портрет. Пусть монограмма заключала в себе точно указанный год, совершенно очевидно, что изображенному на портрете сановнику не могло быть, как Г.Ф. Долгорукому в 1721 году, шестьдесят пять лет. Тем более не имела ничего общего с изображенной де Брюином красавицей Марья Ивановна Долгорукая-Голицына, почти ровесница своего мужа. Возраст в те далекие времена давал о себе знать куда суровой и жестче, чем в наши дни.

Наступают решающие минуты Полтавской битвы. Г.Ф. Долгорукий принимает в ней очень успешное участие и сразу после поражения Карла XII получает назначение в Варшаву – теперь Петр и не мыслит себе другого посла. Григорий Федорович «умеет радеть» об интересах своего государства, но вот дипломатической гибкости ему, оказывается, недостает. В 1721 году он сам просит Петра об отставке: постоянные выступления в пользу православной церкви, откровенная борьба с костелом сделали его жизнь в Польше невозможной. Именно 1721 год – год его добровольного, но далеко не почетного снятия. Петр мог принять во внимание реальные обстоятельства, но недовольство возникновением подобных обстоятельств у него оставалось. Г. Ф. Долгорукий назначается сенатором, и все же... Вряд ли бывшему послу пришло бы в голову запечатлеть себя на память в том качестве, которое вызвало царское раз-

дражение. Тем более разговоры о снятии велись без малого год.

И еще оставался сам художник. Его жизнь после выхода книги о Московии ничем не напоминает былые, наполненные движением, событиями и впечатлениями дни. Былой Адонис, былой Летучий голландец стоит на пороге своих шестидесяти лет. Сил и здоровья для новых странствий явно не хватает. Приходится ограничиваться славой писателя. Де Брюин выбирает для жизни Амстердам и в стенах переставшей служить своему назначению живописной мастерской предпочитает принимать тех, кто ищет знакомства с прославленным путешественником. Живопись, рисунки – всего лишь любопытное дополнение к действительно увлекательным для каждого рассказам. И ему посчастливится еще раз повидаться со своими русскими знакомцами – сам де Брюин избегает отправляться в сколько-нибудь далекие поездки. Его вполне удовлетворяет загородная резиденция одного из близких друзей и почитателей, Давида фон Моллема, в окрестностях Утрехта. Но здесь речь идет о возможности встречи со всем русским двором – в сопровождении огромной свиты Петр совершает, начиная с января 1716 года, поездку по странам Западной Европы. На этот раз ему нужны союзы и союзники в борьбе с оттоманской Портой.

В Амстердаме русский царь оказывается несколько раз. Здесь и Иван Никитин – именно отсюда 2 декабря того же года вместе с русским «агентом» Петром Беклемишевым он отправляется в Париж, а затем в Италию, где ему предстоит совершенствоваться в живописи. Встреча с де Брюином конечно же не нашла отражения в походных записках двора – кто бы стал

вспоминать давнего гостя Москвы рядом с самыми громкими именами европейских знаменитостей, которые один за другим получают заказы на царские портреты! Слава де Брюина совершенно недостаточна для блеска российской короны, приобретенной после блистательной победы над шведами. Другое дело, что Летучий голландец имел все возможности возобновить былые знакомства и встретиться с тем же Григорием Федоровичем, который неотлучно находился при Петре.

Конечно, можно принять и такой вариант. Де Брюин пишет его портрет в 1716–1718 годах – посольство Петра затянулось на пару лет, по какой-то причине задерживает полотно у себя, а затем ставит год, соответствующий времени передачи портретов заказчику. Можно, если бы не все тот же неумолимый возраст изображенных. Отнять от шестидесяти пяти пять-шесть лет не так-то уж много для внешнего облика человека: до молодости будет по-прежнему слишком далеко. Значит?... Значит, на портретах изображены другие люди. Надписи на холстах ошибаются часто, надписи, сделанные по позднейшим наклейкам на обороте холстов, на подрамниках – тем более.

Петр идет на уступку польскому королю, отзывая своего доверенного посла, но не собирается менять общей политической линии в отношении союзной державы. Долгорукого-старшего сменяет Долгорукий-младший – сын Григория Федоровича Сергей, один из самых талантливых русских дипломатов.

Несмотря на сравнительную молодость, у него превосходный опыт, приобретенный в посольствах Парижа, Вены и

Лондона, и превосходная поддержка в русских придворных кругах. Разве недостаточно, помимо его собственных многочисленных и влиятельных родственников, Петра Шафирова, на дочери которого Сергей Григорьевич женат! В момент назначения мужа послом в Польшу ей всего двадцать четыре года, и Марфа Петровна, подобно своим сестрам – Головиной, Хованской, Гагариной, Салтыковой, – славится редкой красотой: черноглазая темноволосая красавица, неутомимая в танцах и светских развлечениях, острая на язык модница. Так не был ли портрет супругов своеобразным актом их утверждения в новом положении, тем более что именно в этот год де Брюин совершил теперь уже очень дальнюю для него поездку во владения курфюрста Саксонского, короля польского? Да, и кстати, слишком похожа предполагаемая Марья Ивановна Долгорукая на сестер Шафировых – семейное сходство у них было слишком велико. Да, всего только версия, предположение, и тем не менее гораздо более обоснованные, чем традиционная атрибуция портретов «С: de: В:».

...Судьба картины – как же во многом она все-таки зависит от работы искусствоведа, историка искусства! Первые же высказанные предположения об авторе портретов открыли перед маленькими, десятилетиями пылившимися в запасниках холстами жизненную перспективу. Впервые их показали широкому кругу зрителей на выставке «Портреты петровского времени», воспроизвели в каталоге и снабдили биографической справкой о де Брюине. Правда, случилось так, что вся мелочная и долгая работа по атрибуции, предположениям и доказательству оказалась обойденной. Просто все данные приводились как

само собой разумеющиеся – какое имеет значение, чьим трудом они были собраны. Наверно, это далеко не все равно тому, кто вел поиск, да не все равно и составителям каталога – иначе проще было бы имя историка назвать. И все же, конечно, главное – открывшиеся страницы времени, жизни людей и художника, история двух холстов с теперь уже не представляющей загадки монограммой: «Корнелис де Брюин писал 1721».

## ТРОФЕЙ КАПИТАНА БЕНЕКЕ

### 1

«Да, и еще имя – Бенеке. Капитан Павел Бенеке. Хотя, в общем-то, это неважно».

В плавной воде канала призрачное апрельское небо. Грузно нависшие над полосками набережных кирпичные уступы выдвинувшихся вперед этажей. Громады крутых кровель. Редкие щели окон. Стрелы балок, дочерна перетертых давно исчезнувшими подъемными воротами. Товарные склады. Порт. XV век

Широкий, как баржа, – весь-то одна палуба! – пароходик незаметно подваливает к тротуару швартуется у вросших в каменные плиты чугунных тумб. Кто-то сходит, кто-то усаживается на обогнувших борта скамейках: через четверть часа море – настоящее, открытое, в рваных барашках свежей зыби. Балтика – Гданьск...

В ресторанчике на углу упрямо хлопает дверь. Эхо бьется по каменным стенам, замирает в проемах ворот. И за длинным баром, в чернеющем провале густо заставленной столиками залы смеется на стене счастливый Рембрандт с Саскией на коленях – бог весть какими путями оказавшаяся здесь репродукция знаменитого портрета. Странно думать, что даже

он молод по сравнению с историей, начавшейся за сто с лишним лет до его рождения.

Капитан Бенеке... Конечно, мой собеседник прав: самый обыкновенный моряк, может, только опытнее других, может, чуть смелее и уж конечно удачливее. Когда в тот апрельский день 1473 года его каравелла вошла в воды гданьского канала, об этом написала городская хроника. И летописец даже изменил своей обычной сдержанности: «Капитан Бенеке Павел привел со своей большой каравеллой галеру... на этой галере была картина, которая поставлена на алтарь Георгиевского братства, – превосходное, высочайшего мастерства живописное произведение...»

## 2

По существу, Петр I не любил живописи. Или, иначе, не разбирался в ней. Восторги по поводу его вкуса – всего лишь графетная лесть штатных биографов: необыкновенный царь должен быть необыкновенным во всем. А на самом деле замысловатый пейзаж из заспиртованных человеческих внутренностей – кто, кроме голландского анатома тех лет Рюйша, додумался бы до такого! – был интереснее любого полотна: оснастка корабля в изображении моря важнее каких-то там оттенков настроений.

Так утверждали документы, но они же приводили исключение – единственное, необъяснимое. Существовала картина, поразившая не любопытство и любознательность – чувства Петра. И в этом не было ничего подсказанного, никакой

моды. Да и при чем здесь мода, когда речь шла о работе нидерландского мастера XV века Ганса Мемлинга. За алтарь «Страшный суд» Петр готов был не постоять за ценой – от денег до сложнейших дипломатических уловок. Увидеть Мемлинга на невских берегах – как упорно не оставляла Петра эта мысль! Не знать Мемлинга во всех мелочах невозможно для любого искусствоведа. Но в личной переписке Петра, запросах, подробных ответах, нетерпеливых требованиях, которые открывались в архивных фондах так называемого Кабинета, художник виделся совсем по-иному, как будто впервые.

А потом, спустя годы, был Эрмитаж. Небольшая тесноватая зала – и во всю стену, почти от самого пола, праздник живописи. Яркие чистые краски горели, переливались, оттапливая и дополняя друг друга, вспыхивали всеми оттенками пламени и гасли в чернеющей синеве, как могучее и победное звучание аккордов органа. Никаких полутонов, никаких приглушенных переходов – всё в полную силу, на полном дыхании. Оливково-зеленая земля. Густая синева налитого грозой неба. Языки пламени, перекликающиеся с голубыми, малиновыми, розовыми всполохами крыльев ангелов. Мешанина человеческих тел. И посередине огромная и стройная, закованная в отливающую золотом вороненую сталь фигура крылатого рыцаря. Моя вторая встреча – «Страшный суд», алтарь, который Советский Союз, отняв у фашистских оккупантов, возвращал Польской Народной Республике. Мечта Петра – как неожиданно, совсем по-особенному она сбылась!

Совсем рядом с Мемлингом знаменитые братья Ван Эйки, художники, открывшие технику масляной живописи, умевшие любовно и мелочно передать каждый предмет в напряженном звучании чистых глубоких цветов. Рядом мало чем уступавший им в славе Рогир ван дер Вейден со страстной, почти болезненной экспрессией его героев. Но для них чувства в картине – это еще не чувства конкретного человека, а некое их обобщение, отвлеченное переживание, которое вкладывало в свои образы искусство Средневековья. Мемлинг делает шаг к живому человеку, обыкновенному и необыкновенному одновременно. Обыкновенному – поскольку он переживает свои обычные, не преувеличенные чувства, необыкновенному – потому что художник наделяет каждое изображенное лицо всей сложностью своей собственной внутренней жизни.

Конечно, Мемлинг – это прежде всего мадонны, тихие, задумчивые женщины, отрезанные от мира своими неотступными мыслями. Высокий ясный лоб, полуопущенный взгляд, простые линии крупных белых лиц, некрасивых и удивительно значительных своим внутренним существованием. Обычное, ничем не примечательное лицо, но вот художник уточнил рисунок худых подвижных рук, где-то накинул прозрачную вуаль, полуприкрыл щеку, отвел взгляд – мелкие, едва уловимые черты, – и образ начинает жить неповторимой и напряженной жизнью. Это мир мягкой и теплой человечности. Он живет в чувствах молодой матери и окружающих ее людей, в расстилающихся на заднем плане пейзажах со спокойным разливом

медлительных рек, пологими горами, архитектурой, почти сказочной в своих готических видениях.

Ни современники, ни тем более предшественники Мемлинга не умели так связать сцену единым настроением, общим для всех действующих лиц чувством, так точно и сильно передать человеческое состояние, почти обыденное в своей достоверности. Но за этим умением жило и другое – впечатления и переживание современной художнику жизни, которые сумел осмыслить и выразить языком живописи Мемлинг. Кто скажет, о чем думал флорентийский банкир Анжело Тани, представитель дома Медичи во Фландрии, заказывая «Страшный суд»? Известно только, что сделал он заказ по возвращении из поездки на родину, где составлял свое завещание, и что предназначал алтарь для одной из флорентийских церквей. Вряд ли все это могло иметь значение для художника. Пусть мир «Страшного суда» иной по сравнению с миром мемлинговских мадонн. Это как противопоставление внутренней жизни человека и ее обстоятельств, где бесполезно искать покоя, гармонии, умиротворенности. И если для церкви тема Страшного суда – апофеоз высшей справедливости, у Мемлинга он становится апогеем человеческого страдания и бессилия. Земля, перебудораженная, враждебная людям, в зловещем зареве невидимых огней, – не образ ли это того мира, в котором пришлось работать художнику?

Человек терял силы от голода, ран, пронизывающего холода. Позади была солдатская жизнь, сражения, победы, поражения

и последнее, самое страшное, на обледеневших полях под Нанси. От вчерашней армии не осталось следа, не осталось в живых и ее полководца, погибшего при бегстве бургундского герцога Карла с гордым прозвищем Смелый. Человек смог добрести только до первых от городской заставы ворот. Ему повезло – это были ворота госпиталя Иоанна. Заботы монахов, отдых сделали свое. Солдат вернулся к жизни, чтобы до конца своих дней заниматься живописью, и лучшие его работы были написаны в монастырских стенах. А в городе, до которого ему удалось пройти в морозную январскую ночь, теперь стоит памятник – один из очень немногих памятников, которые человечество за все время своей истории нашло возможным поставить художникам: Гансу Мемлингу – город Брюгге.

Но памятник – это действительность. Все остальное – легенда. Только легенда, потому что ничто в ней не нашло документального подтверждения. Зато документы сообщают, что имя Мемлинга появилось в городских делах за много лет до сражения под Нанси, еще в 1465 году, что где-то в семидесятих годах художник женился на местной жительнице Анне ван Фалькенаре и у них родилось трое сыновей, что он стал владельцем больших каменных домов и, как самый добропорядочный бюргер, скончался и был похоронен в одной из местных церквей в 1494 году. И, кажется, действительно, как совместить такое романтическое начало и прозаический конец?

Но легенда продолжает упорно жить и, почем знать, не найдет ли когда-нибудь своих истоков. Ведь в госпитале Иоанна действительно хранился ряд великолепных работ Мемлинга, а на одной из них – картине «Обручение святой Екатерины»

– исследователи разыскали целую семейную группу Карла Смелого: он сам в виде коленопреклоненного мужчины, святая Екатерина – с чертами его единственной дочери и наследницы Марии Бургундской, святая Варвара – портрет его третьей жены, Маргариты Йоркской. Некоторые историки готовы найти портретные черты Карла Смелого и в крылатом рыцаре «Страшного суда».

Карл правит Фландрией и городом Брюгге, но готов к грабежам повсюду, где есть возможность. И если его двор не отличается особой пышностью, то современники знают, как богат в действительности военный лагерь Карла. Гансу Мемлингу этот лагерь слишком хорошо знаком. Разве дело в портретном сходстве крылатого рыцаря с бургундским герцогом? Гораздо важнее дух тех лет, воспринятый и воплощенный художником.

Впрочем, пробелов в жизнеописании Мемлинга по-прежнему слишком много. Год рождения приблизительный – между 1433 и 1435. Место рождения более определенное – маленький немецкий городок Зелиенштадт. Зато дальше снова одни домыслы: направился в Нидерланды, по-видимому, через Кельн – есть основания считать, что он знал тамошнюю художественную школу, – Брюссель, где, по-видимому, учился у Рогира ван дер Вейдена. Непреложным фактом остается только то, что вся жизнь художника оказалась связанной с Брюгге.

Брюгге сегодня – это город прошлого. Застывшая вода каналов, перечеркнутая полусотней теперь уже неподвижных мостов. Их давно перестали разводять перед каравеллами, которые, проделав пятнадцатикилометровый путь от берега моря, входили прямо в город. Могучие силуэты кораблей сменили



одинок бороздящие воду лебеди. По-прежнему отзванивают время куранты на стометровой башне Рыночной площади и теснятся в задохнувшихся плесенным настоем улочках высокие узкие дома. Но жители в старинных фламандских костюмах усаживаются перед ними только в положенные часы, по договоренности с туристскими фирмами, как статисты в добросовестно поставленном спектакле. Да и осталось их совсем мало – разве сравнить с теми двумястами тысячами, которые жили в Брюгге в XV веке... Полные произведений искусства церкви говорят только об истории, как и хранящаяся в Ратуше галерея статуй тридцати трех фландрских графов, как и надгробия Карлу Смелому и Марии Бургундской в церкви Богородицы или памятник изобретателю дециальных весов математику Стевину, который оказался единственным соседом Мемлинга на улицах Брюгге. И еще музей Мемлинга. И все то же здание госпиталя Иоанна. Торжественно застывшее во времени Средневековье.

А вот при жизни Мемлинга трудно было сделать лучший выбор в поисках места для работы. Брюгге – это центр европейской торговли, это оживленнейшие связи со всеми уголками открытого европейцами мира, это крупнейшие банкирские дома, а вместе со всем тем и множество заказов. Жаловаться на их недостаток, тем более Мемлингу, не приходилось.

## 5

Сначала все складывалось обыкновенно. К известному художнику приходит богатый банкир и делает значительный даже по тому времени заказ. Мнения исследователей расходятся, но не

исключено, что Мемлинг отдал «Страшному суду» несколько лет – слишком сложной и необычной была композиция алтаря, не говоря о том, что живописцы еще никогда не обращались к изображению обнаженного тела, тем более целой человеческой толпы. В 1473 году заказ был выполнен. Оставалось его препроводить во Флоренцию, но это-то как раз было делом нелегким. Государства, большие и маленькие, отдельные местности и города жили в нескончаемом водовороте войн. Кончалась одна, но уже шло несколько других. Мирный договор подписывался одновременно с началом военных действий против нового противника. Другое дело, что банкиры не могли не уметь приспособливаться к обстоятельствам.

Неожиданное нападение, жестокий бой – «Святой Фома» был превосходно оснащен и вооружен, – но англичанин свернул за каравеллой капитана Бенеке в направлении Гданьска. Флорентийские банкиры, а вместе с ними и сам флорентийский герцог Лоренцо Медичи Великолепный не дождались своих грузов. Вот тут-то, по словам современной хроники, и переломилась судьба «Страшного суда».

Но капитан Бенеке не был корсаром, а трое достопочтенных бюргеров вольного города Гданьска, владельцы каравеллы, меньше всего напоминали скупщиков краденого. Все обстояло гораздо сложнее. Гданьск входил в состав Ганзы и, значит, находился в состоянии войны с англичанами. Уловка с бургундским флагом не могла обмануть хорошо разбиравшихся в судах и фрахта ганзейцев. Верно и то, что слишком трудно им было отказаться от богатейшего груза, – Ганза обладала достаточно хорошими источниками информации. Гданьск ре-

шает судьбу военной добычи, а владельцы каравеллы приносят алтарь в дар часовне Георгиевского братства, к которому все они принадлежали, вполне светского, но идущего по своим принципам от Средневековья объединения. В этом как раз ничего особенного не было. Каждое братство имело собственную часовню и заботилось об ее украшении. Живопись обычно выписывалась именно из Нидерландов – таково требование современной моды и вкусов. В том же Мариакком соборе цех носильщиков привозит себе алтарь из Нидерландов, цех мясников – из Антверпена. Что там алтари, когда из Фландрии в Гданьск вывозились даже выполнявшиеся по специальным заказам надгробия, высеченные в камне, отлитые в металле.

Конечно, дело было достаточно спорным, но гданьчане колеблелись стояли на своем, да и сколько таких споров тогда бывало. Несколькими годами позже они сами окажутся потерпевшими и будут вести в Любеке процесс против жителей Гамбурга. Гамбуржцы совершенно откровенно перехватят алтарь, который закажет амстердамским мастерам другое гданьское братство – Рейнгольда – за немалую сумму «сорок рейнских гульденов». Правда, со «Страшным судом» гданьчанам явно повезло. Может быть, и сумел бы подкрепить свои протесты силой Карл Смелый, слишком заинтересованный, конечно, не судьбой произведения близкого ему художника, но итальянскими банками и своими займами у них. Но спустя три года после захвата «Святого Фомы» он терпит первое в своей жизни тяжелейшее поражение от восставших эльзасцев под Грансоном, стоившее ему всей его великопленной артиллерии и богатейшего лагеря. А в 1477 году будет

разгромлена его армия под Нанси и сам он погибнет при позорном бегстве.

Может быть, добился бы своего и гневно протестовавший Лоренцо Великолепный. Прославившийся художниками и поэтами, которых сумел собрать вокруг своего двора, герцог оставался редким неудачником в финансовых операциях, будучи вынужден спасаться от банкротства постоянными займами у флорентийских банкиров. Хорошие отношения с Портинари и Тани ему необходимы. Но именно в этот момент начинается движение против Медичи внутри Флоренции, приведшее в 1478 году к заговору Пацци, жертвой которого падает брат и соправитель Лоренцо герцог Джулиано. До далекого ли Гданьска ему было!

Каким бы угодным Богу и церкви ни был подарок, принесенный владельцами каравеллы на алтарь братства, «Страшный суд» ничего не смог изменить в его истории. Пожар 1476 года представлялся самым обыкновенным и привычным в условиях тесноты и скученности средневекового города. К тому же сгорел всего-навсего «Двор Артуса» – строения на земельном наделе, принадлежавшем братству, его своего рода деловой двор. За восстановлением главного здания дело не стало, но его захватил в свои руки городской магистрат и вел его на средства горожан. Основной владелец двора – Георгиевское братство – лишилось вместе с правом собственности и былых привилегий. На смену патрицианским братствам пришли более демократичные корпорации горожан. «Страшный суд» лишился своего очередного владельца, превратившись в обычное, хотя и высоко ценимое имущество города.

А совсем рядом было начало волнений, связанных с Реформацией, которая обошла европейскому искусству в тысячи и тысячи сознательно и планомерно уничтоженных произведений. Как когда-то первые адепты христианства утверждали свою веру на обломках разрушенных ими античных памятников – борьба с иноверцами представлялась важнее сокровищ созданной ими культуры, – так и поборники «разумной веры» уничтожали все произведения, находившиеся в церквях и воспроизводившие религиозные сюжеты. Уничтожить легче, чем убеждать. Что помогло сохраниться «Страшному суду» – восторженная привязанность гданьчан или слава, которая успела распространиться по всей Европе? Но известно, что в начале XVII века римско-германский император Рудольф II предлагает Гданьску за алтарь неслыханную сумму – сорок тысяч талеров. Никчемный государственный деятель, безвольный и трусливый, Рудольф прославился составленным им редчайшим собранием картин и книг. Ни его выбор, ни предложенные огромные деньги не были случайностью. И хотя сегодня все это только домыслы, можно предположить, что в эти годы, когда европейское искусство переживало расцвет маньеризма, «Страшный суд» по-новому, иными своими сторонами открывался для зрителей. Он увлекал активным внешним выражением человеческих переживаний – страстей, экспрессивной сложностью многофигурной композиции, удаленным от природы цветом. Но город торговцев и ремесленников, не знавший феодального меценатства Гданьск, даже когда в нем были сильны настроения Реформации, отказался расстаться со «Страшным судом». И это при том, что алтарь существовал как произведение неизвестного художника.

Есть неизбежные метаморфозы времени и обстоятельств, поражающие своими хитросплетениями и все же в конечном счете объяснимые, почти логичные. Но как объяснить в их ряду метаморфозу с работой Мемлинга? Ведь едва успели просохнуть краски алтаря и закрыться за ним двери мастерской художника, еще яростно спорит о своей собственности банкир Тани и грозит небесными карами капитану каравеллы римский папа, еще двадцать лет будет жить и работать в полном расцвете славы Мемлинг, а «Страшный суд» уже числится работой неизвестного художника и неизвестных заказчиков. Их имена ни разу не всплывают на листах гданьских городских документов, которые ограничиваются повторением существа первой записи местной хроники: превосходное произведение – без малейшего предположения об авторе и происхождении.

Пройдет двести лет, пока будет названо имя художника и допущена первая ошибка: братья Ван Эйки. Это не было открытием или предположением, основывающимся на стилистическом сходстве, родстве манеры. Ни о чем подобном сделавшие эту запись в церковной хронике авторы не думали. Просто в связи со знаменитым произведением казалось естественным назвать имя самых знаменитых художников тех мест, откуда появился «Страшный суд».

Путешественники последующих лет постараются расцветить эту канву цветами новых выдумок. Один напишет, что братья работали над алтарем целых четырнадцать лет, – чем не убедительное доказательство правильно установленного авто-

рства! Другой, И. Бернулли, во второй половине XVIII века оставит только одного Ван Эйка и присоединит к нему некоего художника из Брюгге. Снова, казалось, свидетельство каких-то розысков, какой-то исследовательской работы. Но понадобится еще полвека, чтобы в 1843 году был обнаружен на алтаре личный знак – подпись Ганса Мемлинга. И хотя с этого момента принадлежность «Страшного суда» его кисти не подвергалась сомнению, художнику не повезло еще раз. В основной фундаментальной Энциклопедии мирового изобразительного искусства издания Тиме – Бекера небрежностью составителя или оплошностью редактора алтарь выпал из списка работ Мемлинга – опечатка, продолжившая слишком необычную судьбу картины.

Но что из того, что так долгие годы путь к исчезнувшему автору! Разве это помешало тем страстям, которые продолжали бушевать вокруг «Страшного суда»!

Февраль 1716 года. Петр I приезжает в Гданьск, чтобы подписать мирный договор – кончилась война со шведами, – встретиться с польским королем и Мекленбургским герцогом. Улицы старого города – так ли уж они изменились с тех пор, говорливые, затихающие разве что к рассвету и какие разные! Одни – в ущельях, тянущихся к свету домов: тут глухая, тронутая плесенью прозеленью башня, там громада кирпичной мельницы, здесь расступающаяся у ног прорезь запавшего в каменные берега канала. Другие – просторные, распахнутые солнцу далеко выступившими террасами, поперек тротуаров, прямо к мостовым. Сочная резьба балюстрад, густая позолота стенных росписей, замысловатая вязь высоко в небе прорисованных фронтонов.

А тогда были еще снопы фейерверков, в наскоро сколоченном деревянном театре старинное игрище – состязание мясников на приз гуся, пляски матросов и схватки боксеров (да, да, настоящий и оставивший Петра совершенно равнодушным бокс!). Были фонтаны из вина и набитый птицей и дичью целиком зажаренный бык для горожан – дипломатический ритуал встречи русского царя. Только Петр искал и другого. Городские укрепления, цейхгауз – арсенал, верфи, гимназия, библиотека, невиданных размеров мельница, даже городская баня, даже тюрьма – все становилось предметом неуемной любознательности. И едва ли не в последнюю очередь Марицкий собор, до которого дело доходит через три недели по приезде, а в нем встреча со «Страшным судом».

Нет, Петр не изливается в восторгах, не делится впечатлениями – он не может оторваться от алтаря. Случай действительно исключительный, но спустя несколько месяцев он специально на день заедет в Гданьск, чтобы повторить встречу, а между тем будет действовать, вернее – пытаться действовать. По сравнению с временами Рудольфа II совершенно переменились вкусы и представления об искусстве, а Петр к тому же одинаково далек от религиозного фанатизма и амбиций коллекционера. Что же могло привлечь в Гданьском алтаре именно его? Может, родственная расцветающему барокко сила человеческих страстей или цвет, создающий кажется, независимо от изображенных фигур, от композиции, ощущение их накала.

Известный дипломат князь Василий Долгорукий по приказу Петра выложит перед отцами города множество вес-

ких аргументов: и что именно алтарь мог бы стать залогом особенно близких и доверительных отношений между Россией и Гданьском, и то, что лютеранам – а их оставалось в городе большинство – не пристало «по своей вере» держать в лютеранской церкви католический образ. Гданьчане снова остаются непоколебимы, как и с императором Рудольфом. Предложение это, заявляют они в ответной декларации, «есть такого рода, на которое город никаким образом согласиться не может, ибо дерзко было бы вещь, триста лет назад церкви посвященную и остающуюся у оной в спокойном владении, продать или отдать... высокопочтенный Совет города Гданьска не может ничего другого сделать, как сослаться на вышепомянутые причины».

Так можно было ответить Петру, но так оказалось невозможным отвечать Наполеону. Лишь только в 1807 году французские войска вступают в стены города, «Страшный суд» забирается из Мариакского собора и отправляется в Париж. Больше того – личным распоряжением Наполеона он выставляется в залах Лувра, и это начало его настоящей общеевропейской известности, первые рассуждения ученых, соображения исследователей. Наполеон настолько был убежден в ценности своего приобретения – и снова: общие представления или личный вкус? – что включил алтарь в луврскую коллекцию. В каталог музея, изданный в 1814 году, он вошел под номером 503 как произведение одного из Ван Эйков – Яна. Правда, сведения каталога оказались отвечающими действительности в течение всего только одного года.

Решалась заново судьба Франции, а вместе с ней и судьба нового луврского экспоната. В 1815 году среди другого награбленного французской армией имущества «Страшный суд» был изъят из императорских коллекций. Ему предстояло возвращение на родину, но, как и триста пятьдесят лет назад, когда Анжело Тани думал о транспортировке алтаря в Италию, путь оказался не простым.

Конечно, в Европе царил мир и у ее берегов не нападали на корабли потомки лихого капитана. Зато дорога «Страшного суда» лежала через Берлин. Еще один монарх, на этот раз немецкий, Фридрих Вильгельм, делает попытку его удержать. Сначала под предлогом научной реставрации, которая действительно тщательно была проведена профессором Боком, потом под нажимом Берлинского объединения художников, которое настаивало на включении алтаря в собрание городского музея. Приходская церковь Гданьска, в которой числился Мариакский собор, никак не могла обеспечить соответствующие условия ухода и хранения. И если бы не расстановка сил в Европе, не предстоящий Венский конгресс, вряд ли бы Гданьск увидел свое сокровище. Но Европа еще переживала падение Наполеона, восстановление государственных границ и правовых норм, и Фридриху Вильгельму пришлось распорядиться вернуть алтарь. В 1816 году он занял привычное место в боковой часовне Мариакского собора.

Конец? Если бы! Впереди была Вторая мировая война, гитлеровская оккупация и на этот раз исчезновение: гитлеровцы поторопились вывезти «Страшный суд», но не имели в виду предавать огласке его местонахождение. Новое возвращение алтаря произошло через невские берега.

История картины – она становилась понятнее, яснее во всех хитросплетениях ее судьбы, а вот история художника... В 1604 году один из первых историков искусства – Карель ван Мандер писал в своей «Книге о художниках»: «Из нидерландцев, о произведениях и судьбе которых я осведомлен только отчасти, не зная в точности даже, когда они жили, я назову одного превосходного для того отдаленного времени мастера Ганса Мемлинга из Брюгге. В госпитале святого Иоанна в Брюгге был его работы поставец, или ларь, расписанный довольно маленькими, но с таким совершенством исполненными фигурами, что взамен его госпиталю много раз предлагали такой же алтарь из чистого серебра».

Так ли уж много успели к этому прибавить прошедшие с того времени века? Мало. На редкость мало. И только значение Ганса Мемлинга, смысл творчества мастера, который открыл перед искусством путь в сложный и многообразный мир внутренней жизни человека, стало безусловным и неопровержимым.

Ну а капитан Бенеке – что ж, сам того не ведая, он помог еще одной художественной школе, на этот раз гданьской, войти в круг влияния великого живописца. И за одно это почему не вспомнить его имя над спящей водой гданьского канала.

## ЗВАЛИ ЕГО ФЕДОСОМ

### КУРЬЕРЫ, КУРЬЕРЫ, КУРЬЕРЫ...

Ветер над заледенелыми колеями. Ветер на раскатанных поворотах. Ветер в порывах острого мерзлого снега. И одинокая фигура, плотно согнувшаяся под суконной полостью саней. Быстрей, еще быстрей! Без ночлегов, без роздыха, с едой на ходу как придется, пока перепрыгают клубящихся мутным паром лошадей. «Объявитель сего курьер Прокофий Матюшкин, что объявит указом ее императорского величества, и то вам исполнить без прекословия и о том обще с ним в Кабинет ее императорского величества письменно рапортовать, и чтоб это было тайно, дабы другие никто не ведали. Подписал кабинет-секретарь Алексей Макаров».

Что предстояло делать, знал на память – кто бы рискнул доверить действительно важные дела бумаге! – а вот с чьей помощью, этого не знал и он сам, личный курьер недавно оказавшейся на престоле Екатерины I. Секретная инструкция предписывала – начиная с Ладоги в направлении Архангельска высматривать обоз: четыре подводы, урядник, двое солдат-преображенцев и поклажа – ящик «с некоторыми вещьми». О том, чтобы разминуться, пропустить, не узнать, не могло быть и речи. Такой промах немислим для доверенного лица императрицы, к тому же из той знатной семьи, которая «особыми» за-

слугами вскоре добьется графского титула. И появится дворец в Москве, кареты с гербами, лучшие художники для благообразных семейных портретов, а пока только бы не уснуть, не забыть и... уберечь тайну.

В 60 верстах от Каргополя – они! Преображенцы не расположены к объяснениям. Их ждет Петербург и тоже как можно скорее, а всякие разговоры в пути строжайше запрещены. Но невнятно, не для посторонних ушей, сказанная фраза, вынутый и тут же спрятанный полотняный пакет, и обоз сворачивает к крайнему строению деревни – то ли рига, то ли овин. Запираются ворота. Зажигаются свечи. Топор поддевает одну доску ящика, другую...

Совсем нелегко преображенцам подчиниться приказу Матюш-кина, но на пакете, показанном уряднику, стояло: «Указ ее императорского величества из кабинета обретающемуся обер-офицеру или унтер-офицеру при мертвом теле монаха Федосия». В грубо сколоченном ящике – холст скрывал густой слой залившей щели смолы, – под видом «некоторых вещей» преображенцы спешно везли в столицу труп. Матюшкину предстояло произвести самый тщательный осмотр – нет ли на нем повреждений и язв. Но доверие даже к курьеру не было полным. Кабинет требовал, чтобы результаты осмотра подтвердили своими подписями все присутствовавшие.

Снова перестук забивающих гвозди топоров, растопленная смола, холст, вязь веревок – ящик готов в путь. И, опережая преображенцев, растворяются в снежной дымке дороги на столицу сани кабинет-курьера. Рапорт, который он увозил, утверждал, что язв на «мертвом теле» не оказалось.

Первый раз за десять суток бешеной езды можно позволить себе заснуть: поручение выполнено, а до Петербурга далеко. Только откуда Матюшкину знать, что его верная служба давно не нужна, что той же ночью, в облаке густой поземки, его сани разминутся с санями другого курьера, как и он, напряженно высматривающего направляющийся в столицу обоз: четыре подводы, солдаты-преображенцы, ящик...

Сержант Воронин далек от царского двора, но приказ, полученный им от самой Тайной канцелярии, вынуждал хоть кое в чем приобщить его к таинственному делу: «Здесь тебе секретно объявляем: урядник и солдаты везут мертвое чернца Федосово тело, и тебе о сем, для чего ты посылаешься, никому под жестоким штрафом отнюдь не сказывать... Буде же что с небрежением и с оплошностью сделаешь, не по силе сей инструкции, и за то жестоко истязешься». Угроза явно была излишней. Кто в России тех лет не знал порядков Тайной канцелярии, неукротимого нрава руководивших ею П. А. Толстого и А. И. Ушакова! Да разве бы тут обошлось дело штрафом!

Воронин встречает преображенцев на следующий день после Матюшкина. Теперь все зависит от его решительности. Ближайший на пути монастырь – Кирилло-Белозерский. Воронин во весь опор гонит обоз туда. Следующий отчет составлен с точностью до четверти часа. 12 марта 1726 года в «5 часу, в последней четверти» приехали в монастырь и объявили игумену указ о немедленном захоронении. В «9 часов, во второй четверти» того же дня (три часа, чтобы выдолбить могилу!), ящик, превратившийся по церковным ведомостям в тело чернца Федоса, погребен около Евфимиевой церкви. Настоящее имя, фа-



милля, возраст, происхождение – все остается неизвестным. Ни молитвы, ни отпевания – груды звонкой мерзлой земли в едва забрезжившем свете морозного утра. Участники последнего акта подписывают последнее обязательство о неразглашении. С чернецом Федосом кончено.

## ОБСТОЯТЕЛЬСТВА СМЕРТИ

А ведь курьеров было больше. Гораздо больше. Полторы тысячи верст от Петербурга до Архангельска их хоровод в последние месяцы перед выездом обоза с пресловутым ящиком продельвает добрый десяток раз. Всегда спешно. Всегда секретно. Предмет обсуждения – не следствие над Федосом (оно явно закончилось) и не условия его заключения (они тоже установлены), но смерть, возможная, желаемая, необходимая. Конечно, Федос жив и даже не подает признаков болезни. Но поскольку казнить его почему-то не хотят, разве нельзя надеяться и... помогать надежде. Архангелогородский губернатор Измайлов считает, что нужно и полезно. Пусть Тайная канцелярия сообщит, как ему поступать в случае желанной развязки. Ответ не заставляет себя ждать, как всегда жестокий и полный недоверия. «Когда придет крайняя нужда к смерти чернцу Федосу», иначе – не останется возможности выздоровления, впустить к нему для исповеди священника, но не иначе, как в присутствии самого Измайлова. Каждое слово предсмертной, предназначенной самому богу исповеди должно стать известным Тайной канцелярии. Потом келью с умирающим (не умершим!) запереть и опечатать. Если Измайлов будет контролировать священника, то и священник

послужит его проверке. Так надежнее, а оставаться кому бы то ни было около Федоса в одиночку строжайше запрещено.

Смысл распоряжения Измайлову ясен. Но ведь оставленный в агонии узник умрет – и тогда появится проблема тела. Каковы указания Тайной канцелярии на этот счет? Снисходительный ответ давал позволение похоронить узника по месту заключения, это значит в Никольском Корельском монастыре, неподалеку от Архангельска, в самом устье Северной Двины. Подорожные подтверждают, что как раз оттуда и начал свой путь обоз преображенцев.

Монашеский сан, монастырские обеты – какое они могли иметь здесь значение! Федос принадлежит Тайной канцелярии и в архангелогородских землях находится в ведении местных гражданских властей. Монастырь – только тюрьма, самая надежная и одновременно безнадежная, без лишних глаз, без ненужных расспросов. А у настоятелей государственным чиновникам остается поучиться угодливости, опасливости, умению предугадывать каждое, даже невысказанное желание начальства. Какая разница, кем приходилось становиться – слугой церкви или царским тюремщиком, лишь бы в руках оставалась власть. Пусть Федоса стерегли преображенцы, о приказах Тайной канцелярии «становился известен» и архимандрит монастыря Порфирий.

## ИМПЕРАТРИЦА ЕКАТЕРИНА I

Впрочем, так ли уж предусмотрителен был Измайлов или попросту знал, что в монастырских условиях Федосу долго не протянуть? Ведь всего через десять дней после ответа о

похоронах к нему приезжает из монастыря дежурный офицер с донесением, что Федос «по многому крику для подания пищи ответу не отдает и пищи не принимает». Измайлову и в голову не приходит торопиться. Пусть офицер возвращается в монастырь, пусть снова попытается добиться через окошко ответа, а если нет, то на следующий – не раньше! – день вскроет дверь и выяснит, что произошло. Еще два дня, и сообщение о смерти Федоса. Наконец-то! В монастырь отправляется распоряжение поставить тело в холодную палату и двери «до времени» опечатать, в Петербург – донесение о случившемся. Службистское чутье губернатора подсказывало, что с похоронами так просто не обойдется. И как поверить, что эти расчетливые ходы делает не какой-нибудь безликий чиновник, но тот самый Иван Измайлов, который в 1697 году уезжал с Петром в Европу учиться морскому и военному делу, служил в гвардии, организовывал русскую армию!

Интуиция действительно не подводит Измайлова. Достаточно нарочному добраться до столицы, как привезенное известие сообщается самой Екатерине, а от нее следует немедленное распоряжение П. А. Толстому: «умершее Федосово тело из Никольского Корельского монастыря взять в Санкт-Петербург». Да не как-нибудь – спешно, опережая могущую наступить распутицу, и совершенно тайно – под видом «некоторых вещей». Об этом предстоит позаботиться Тайной канцелярии.

Тревожным набатом рвет ночную глушь стук в монастырские ворота. Приезжие из Архангельска прибыли выполнить петербургскую инструкцию. Им нужен архимандрит Порфирий и караульные солдаты, состоявшие при покойном.

Федос уже похоронен? Что ж, и это предусмотрено царским предписанием. Заступы взламывают застылую землю. Руки скользят на заиндевевших краях поднятого гроба. В четвертом часу ночи в церковном подполье – так дальше от любопытных глаз – гарнизонный лекарь начинает «анатомию»: «вынимает из Федосова тела внутреннюю». Кругом в неверном свете свечей клубок архимандрита, мундиры преображенцев, расшитый кафтан приехавшего для наблюдения подполковника. Своими руками им придется сколачивать ящик, обивать его холстом, превращать гроб в обыкновенную поклажу – участие посторонних запрещено. И ведь ни один не уйдет от мысли: для чего? Конечно, покойников перевозили и на немалые расстояния – чтобы опустить в родную землю, положить рядом с родственниками, воздать последние почести. А здесь – что нужно было царскому двору от останков безымянного монаха?

## В ТИХОЙ ОБИТЕЛИ

Синеватый блеск стали. Днем – в жидком свете подвального окна. Ночью – сквозь полусон трудно приоткрытых век. Палаш в руках часового... Всегда в той же «каморе», всегда рядом. Одиночество, хоть на день, хоть на час, – может, это и есть счастье?

За долгие беспросветные ночи сколько можно перебрать в памяти. Всего несколько месяцев назад – Петербург, улицы и под иссушенную трескотню барабанов приговор чернецу Федосу Церковь отрекается от него, Тайная канцелярия становится единственной распорядительницей судьбы. Пос-

ледный день в столице... Наутро дорога под надзором подпоручика Преображенского полка, так жестоко оправдавшего свою фамилию – Оглоблин.

Нева, Ладога... Через неделю «ради солдатской трудности» дневная передышка в Тихвинском монастыре и кстати первое упоминание о сани узника – «архиерей Феодосий». На каких-то реках мастерили своими силами для переправы плоты, в каких-то селах сами разыскивали лошадей. Где взять в майскую пору крестьян! В Белоозере случай с ассессором Снадиным: обещал, да не дал лошадей. Оглоблин отправил гренадера – «и оной пришед к его двору, стал спрашивать, что дома ли он, Снадин, и его, Снадина, служитель говорил, что де ты пришел будто к мужицкому двору, и пришел де ты в цивилетах и сказал: Снадин гоняит за собаками». Так и пришлось уйти ни с чем.

А может, и не случайность, не небрежение своими обязанностями – просто нежелание помогать тюремщикам? Ведь придет же к Федосу в Вологде проситель с жалобой на местных раскольников. Конечно, по незнанию – придется ему потом расплачиваться допросом в местной Тайной канцелярии, – но все-таки имя Федоса достаточно известно и уважаемо. Дальше день за днем Тотьма, Устюг Великий, наконец, Корельский монастырь.

Именно Корельский... Как же время меняет значение мест! Еще недавно прообраз Архангельска, место начала торговых связей с английскими купцами. Это сюда в 1553 году прибило бурей один из их кораблей. Торговля пошла и стала причиной основания города Новохолмогорова, как назывался сначала Архангельск. Только рождение Петербурга лишило Белое море его значения в торговле. А раньше – знаменитая

новгородская посадница Марфа Борецкая. Здесь похоронила она двух своих утонувших сыновей, построила над их могилами церковь Николы, не поскупилась и на целый монастырь. Луга, тони, солеварницы – все отдала на вечное поминовение погибших. Монастырь был razoren во время нашествия норвежских войск, снова восстановлен, и вот теперь...

Федоса не просто ждали – все было приготовлено к встрече: палата в церковном подполье, 50 копеек на еду в день и первый раз вспыхнувший блеск стали. Жизнь замкнулась подземельем и церковью над ним. Наверх можно было подниматься на богослужения, и только там не сверкали палаши: в божьем доме их разрешалось вложить в ножны. Зато стоять полагалось посередине церкви, тесно между солдатами, чтобы не переглянуться ни с одним из монахов, где там обменяться запиской или словом. Письма на имя Федоса должны нераспечатанными отсылаться с курьером в Петербург. Бумага, чернила, книги у него отобраны. Порфирий с братией получили наказ исподтишка, главное – незаметно следить за каждым движением узника: а вдруг что захочет сделать, а вдруг что может задумать. С назначенного к Федосу духовника взята расписка вести каждую исповедь «по чину исповедания по печатной книжице, 1723 года марта 4 дня в Москве печатанной и по силе указа 1722 мая 17 о том, как поступать духовникам при исповеди». Сложный шифр означал, что каждое неблагонадежное, а в данном случае и вовсе каждое слово должно было быстро и точно передаваться гражданским властям. Исповедником исповедника назначался губернатор Измайлов. Все? Если бы!

У нового курьера и вовсе не было времени. Сам граф Платон Иванович Мусин-Пушкин, известный дипломат, еще недавно доверенное лицо Петра, успевший выполнить его поручения и в Голландии, и в Копенгагене, и в Париже. Его приезд в монастырь приходится на время обедни. Все монахи и Федос в церкви. Тем лучше. Короткий разговор с Порфирием, беглый осмотр монастыря, и уже каменщик закладывает окно Федосова подземелья. 18 на 18 сантиметров – достаточная щель, чтобы просунуть кусок хлеба или кружку воды. Свет и воздух узнику отныне запрещены. Следующее – пол. Его надо сорвать. Печь развалить, а за это время вынести из палаты все вещи Федоса, кроме постели, и, кстати, самому обыскать ее в поисках писем и бумаг. Граф не гнушается таким занятием – ведь не всякому его и поручат!

К возвращению Федоса из церкви все готово. Еще недавно пригодная для жилья палата превращена в каменный мешок, и из густо осевшего мрака выступает новая фигура – Холмогорский архиерей, который должен снять с Федоса и архиерейский и монашеский сан. Обряд длится минуты. Архиерей и Мусин-Пушкин торопятся уйти. Граф выходит последним, собственноручно закрывает на замок дверь палаты и торжественно накладывает на нее государственную печать. «Неисходная тюрьма» – в темноте, пронзительном холоде (идет октябрь!), миазмах испарений – что страшнее могло придумать воображение!

А вот Федос молчит. Не сопротивляется, не просит пощады, не проклинает – молчит. И когда спустя три месяца, в разгул трескучих январских морозов, Тайная канцелярия не-

ожиданно проявляет заботу о нем – новый спешный нарочный предписывает Измайлову немедленно перевести узника в палату с полом и печью, – Федос остается верен себе. Ему уже не под силу самому перейти в «новоустроенную тюрьму», солдаты переносят его, и единственные произнесенные им слова: «Ни чернец я, ни мертвец; где суд и милость?» Измайлову при всем желании больше не о чем доносить. Что там взглянуть на него, даже просто открыть глаз не пожелал при этом Новгородский архиепископ. Новгородский архиепископ? Да, именно так называет своего узника губернатор.

## СОВРЕМЕННОКИ И ПОТОМКИ

Прусский посланник барон Мардефельд в своих донесениях на редкость обстоятелен. Король – а он как-никак пишет лично ему! – чтобы ориентироваться в ситуации русского двора, должен знать каждую мелочь, тем более такое громкое дело. «Архиепископ Новгородский, первое духовное лицо в государстве, человек высокомерный и весьма богатый, но недалекого ума, подвергнут опасному следствию и, по слухам, совершил государственную измену. Его намерение было сделаться незаметным образом патриархом. Для этой цели он сделал в Синоде, и притом со внесением в протокол, следующее предложение: председатель теперь умер, император был тиран... императрица не может противостоять церкви, а следовательно дошла теперь до него очередь сделаться председателем Синода». Дальше – похвалы верноподданническим чувствам Синода, конечно же с негодованием отвергнутого притязания архиепис-

копа, заверения в преданности синодальных членов Екатерине («чем был император, тем теперь же императрица»). В заключение приписка, что Новгородский уже в крепости, раскаиивается в своем поступке, но, надо надеяться (почему надо?), прощения не получит. Да и какая надежда, когда только что говоривший подобные речи солдат лишился головы.

Бунт в Синоде или церковь, наконец-то дождавшаяся смерти Петра, – это ли не событие в государственной жизни! И конечно же опытный дипломат прав: сколько за всем этим счетов и расчетов придворных партий, политических и личных интриг. Самому Мардефельду, например, важно подчеркнуть – с Екатериной все в порядке, возмущения против нее нет, правительство решительно расправляется с бунтовщиками и, значит, за столь важный для Пруссии брак старшей дочери Петра с герцогом Голштинским можно не беспокоиться. Здесь все понятно. А вот почему хранят молчание другие дипломаты? Все без исключения. Молчат и современники в скупой и редкой личной переписке. Свои расчеты? Несомненно, как и свои опасения. Лишнее слово – всегда опасное слово. И не только для дипломата. Ведь еще при жизни Петра, по донесению французского консула Лави, под страхом наказания был запрещен разговор шепотом между придворными. Тем более следовало остерегаться в таком важном деле. Но уж кто не мог промолчать, это Синод. Тем более не мог, что не часто случается такая возможность проявить свои верноподданнические чувства, откровенно выслужиться перед царствующей особой. В его протоколах все должно быть освещено с должной полнотой и красноречием.

Ничуть не бывало! Нет красноречия, но нет и подробностей, описанных прусским дипломатом.

Да, было заседание – совпадают числа и в общем тема разговора. Да, было выступление Федоса о том, как его именовать, – не вице-президентом Синода, а, подобно всем остальным, синодальным членом с перечислением должностей: архиепископ Новгородский, архимандрит Александро-Невский, иначе настоятель будущей знаменитой петербургской лавры. Да, и был отказ присутствующих удовлетворить его желание – за отсутствием на заседании старших синодальных членов младшие не решились нарушить существовавший порядок. И это все. Эдакое легкое бюрократическое замешательство, за которым если и скрывались свои расчеты, то никак не выраженные в словах.

Правда, оставался приговор, справедливый или несправедливый, во всяком случае высказавшийся, в каких же злоумышлениях обвинялся Федос. И вот, оказывается, до всеобщего сведения под барабанный бой доводилось, что Федос когда-то воспользовался церковной утварью и «распиловал» без причины какой-то образ Николы, что где-то и когда-то неуважительно отзывался об «императорском величестве» и еще «весь русский народ называл идолопоклонниками за поклонение святым иконам». Не убедительно? По меньшей мере, особенно если иметь в виду пресловутое желание Федоса объявить себя главой церкви.

Но ведь в приговор могли войти отдельные, старательно отобранные пункты. Полный смысл обвинения скрывался, несомненно, в следственном деле – в архивах Тайной канцелярии. Какими бы путями ни рождалось дело, свое оформление

оно получило в ее стенах. Это было очевидно из всех событий ссылки и смерти Федоса, тем не менее никакого дела чернеца Федоса здесь не числилось. Ни на сегодняшний день, ни сто с лишним лет назад, когда архив впервые стал предметом изучения историков.

Одна из неизбежных во времени потерь? Но в таком случае почему затерявшееся дело не оставило по себе никаких следов – ни в делопроизводстве, ни в регистрационных реестрах? И как объясняли это чудесное исчезновение историки прошлого века – они-то сразу зафиксировали непонятный пробел? Да никак. Просто имя Феодосия не вошло ни в один из справочников, энциклопедий или исторических словарей до революционных лет. Куда меньшие по роли и сану церковники удостоились стать предметом исследований, только не Федос. И это при том, что в общих исторических трудах о петровских годах он главное действующее лицо. Его имя не обходят, но всегда называют с категоричной и однообразной оценкой – консерватор под стать протопопу Аввакуму, всеми своими направленными на дискредитацию царской власти действиями и неуемным честолюбием заслуживший постигшее его наказание. Один из историков не пожалел даже специального очерка, чтобы доказать благодетельную жестокость тайного сыска в отношении зарвавшегося монаха. Факты? Их, по сути, нет. Чуть больше, чем вошло в официальное перечисление приговора. Справедливость осуждения не доказывалась – она утверждалась: верьте на слово.

Верить на слово... А не начинали ли пробелы, недомолвки, прямые утраты документов вместе с безапелляционной

оценкой Федоса напоминать своеобразную систему? Что-то вокруг Федоса при жизни, да и после смерти, происходило, и это что-то упорно уклонялось от встречи с фактами.

## ПИСЬМА

«Хриstopодражательный царь,  
Известная тебе тварь  
Новгород Хутын монастыря бывший келарь  
Венедикт Баранов  
Жил в монастыре многие годы  
И, не радея обители, собирал себе великие доходы...»

Складный разбитной говорок скоморохов? Кому, как не им, нипочем даже церковные власти. Нет, письмо. Деловое, спешное. 1704 год. Новгород. Игумен одного из самых почитаемых монастырей пишет самому Петру. И этот игумен – Федос. Разве не понять негодования истового церковника, что слышать ему приходилось от Федоса слова, не подобающие сану – благоговейные, «но многочислаши досадная, бесчестная и наглая, мужицкая, поселянская, дурацкая». Только все может быть и иначе. «Поздравляю ваше величество с пользою вашего здравия и вашим тезоименитством и молодого хозяина санкт-петербургского (царевича Петра Петровича. – Н. М.). При сем доношу вашему величеству: сестра ваша государыня царевна Мария Алексеевна в пользовании своего здравия пребывает в добром состоянии... ей-ей докучно в яме жить и гораздо хочется петрова пути итти по водам, которого нынешнего лета еще

не обновил...» 1716 год. Карлсбад. Федос лечится знаменитыми водами и ждет возможности пуститься с Петром в морское плавание. Витиеватым, исполненным придворного «политеса» строкам впору позавидовать любому царедворцу.

Стремительный разворот лет... Скудная смоленская земля. 10 рублей царского жалованья, два крестьянских двора, четверо сыновей – все, что нашла перепись 1680 года у рейтара Михайлы Яновского. Шляхтич по званию, солдат по профессии. Такому место послушника да еще в московском Симоновом монастыре – уже удача. Дальше Федор мог сам думать о себе. И вот занятия в Заиконоспасском монастыре, гуманитарной академии тех лет, злоба симоновского игумена – не терпел книжной науки – и жалоба Федора самому патриарху: слишком дорожил он, уже ставший чернецом Федосом, этой наукой. Но для патриарха каждый жалобщик – бунтарь, и закованный в «железа»-кандалы Федос на работах в Троице-Сергиевом монастыре. Кто знает, как наказание обернулось удачей. Одни говорили, что помог одноклассник и земляк, сын такого же рейтара Меншиков, но это лишь одна из версий происхождения «Алексашки». Другие – игумен Троице-Сергиева монастыря, будущий высокий церковник. Главное – происходит знакомство и близость с Петром. А к 1716 году Федос уже давно с ним неразлучен.

Организация новозавоеванных земель у Петербурга, школы, больницы, строительство первого в столице на Неве, Александро-Невского, монастыря – какой там Федос монах, скорее администратор, привычный ко всем тонкостям государственной машины. Церковникам бесполезно показывать над ним свою власть – окрик Петра не оставляет сомнений:

Федосом будет распоряжаться он сам. И за спиной злобный шепоток царевича Алексея: «Разве-де за то его батюшка любит, что он заносит в народ люторские обычаи и разрешает на вся». А что сделаешь? Только и можно себе позволить, что «сочинить к его лицу» и спеть потихоньку, среди своих, стихи «Враг креста Христова». Да бывший учитель царевича Никифор Вяземский прибавит от себя: «я бы-де пять рублей дал певчим то пропеть для того, что он икон не почитает».

Но Федосу, как и Петру, все видится иначе. За магией «чудес» и «чудотворных» икон – язычество, слепота невежества, которые надо преодолеть. Скорее, любой ценой. Жестокостью. Насилием. Ломкой самых дорогих и привычных представлений. В Москве Федос принимает голштинского посла. Свита долго будет вспоминать, чего стоили одни вина – «шампанские, бургундские и рейнвейн, каких нет почти ни у кого из здешних вельмож, за исключением Меншикова», прогулка по Кремлю – Федос сам возьмется быть проводником – и случай с мощами. Федос берет их в руки, передает для осмотра гостям. Такое свободомыслие даже немецким придворным показалось кощунством. Или зазвонили «сами собой» в Новгороде колокола, Петр посылает для расследования именно Федоса. В его ответе ни тени колебания: «При сем доношу вашему величеству про гудение новгородское в церквях, про которое донесено вам... И ежели оно не натурально и не от злохитрого человека ухищрения, то не от бога».

И только терпения Федосу всегда не хватает в отношении сомневающих, ошибающихся, будь то раскольники, не одолевшие книжной премудрости полунищие попы или и вовсе родители малолетних детей, которым предстоит обучаться гра-



моте. Федос требует от Сената, чтобы законодательным порядком, под страхом наказания запретить отдавать детей неграмотным учителям: чтоб «невежд до такого учения, которое, яко невежеское, не полезность есть, допускать не велено, и весьма им в том запрещено». Даже Петру это кажется невозможным – слишком круто. Федос настаивает: в одной греко-славянской школе Новгорода подготовлено 500 новых учителей, переделана сообразно живому языку грамматика, и он сам добился ее издания в типографии своего Александро-Невского монастыря. 1200 экземпляров – это массовый тираж тех лет. И придется задуманные Петром цифирные школы слить с грамматическими школами Новгорода – лучшей основы трудно придумать.

Действовать, все время действовать. Кажется, не будет конца замыслам, нововведениям, реформам. Дела церковные давно переплелись с государственными, а государство сделало церковь своей частью. Секретная почта от Петра к Федосу и от Федоса к Петру отправляется беспрестанно, стоит им разъехаться на большой срок. И в самом напряжении дел болезнь Петра. Сначала неважная, будто простуда, пересиленная горячка, недолгое выздоровление, опять ухудшение, с каждым разом дольше, острее. И когда уже ясно – выхода нет, Федос неотлучно при дворе. Последние дни и минуты рядом с Петром.

## АСПИДНАЯ ДОСКА

1725 год. На исходе январь. Все во дворце. Ждут. Надеются. Каждый – на свой исход. Молчат... Новый приступ болей. Крики больного слышны на улице. Петр требует аспид-

ную доску. Пробует написать: «Все отдать...», рука бессильно царапает каракули. Зовет старшую дочь. За ней идут. Анна приходит слишком поздно: началась агония. Еще полтора суток без мысли и слова. А за закрытыми дверями опустевшей спальни – хватит здесь теперь и одних попов! – начинается совет. Минута смерти – много ли она значит по сравнению с решением, кто поднимется на престол.

27 января. Кабинет-секретарь Алексей Макаров – графу Андрею Матвееву: «Против сего числа в 5 часу пополудни грех ради наших его императорское величество, по двенадцатой жестокой болезни, от сего временного жития в вечное блаженство отыде. Ах, боже мой! Как сие чувственно нам бедным и о том уже не распространяю, ибо сами со временем еще более рассудите, нежели я теперь в такой нечаянной горести пишу. Того для приложите свой труд для сего нечаянного дела о свободе бедных колодников, которых я чаю по приказам, а наипаче в полицмейстерской канцелярии есть набито».

С чего начинать? Завещание – Макаров торопится с ответом: было, но уничтожено. Нового Петр не успел написать. Значит, нет, значит, право свободного выбора. И тут стремительно вмешивается Меншиков: Екатерина! Само собой разумеется, Екатерина! Разве не для того короновал ее Петр год назад, разве не означало это желания видеть после себя на престоле именно ее. Министры молчат. Они-то знают, что это означало другое.

Конец царевича Алексея не был концом ненавистного Петру лопухинского рода. Здравствовала пусть и постриженная в монахини царица Евдокия. Росли дети Алексея – Петр и

Наталья. А раз к тому же умер сын Екатерины, «маленький хозяин Санкт-Петербургский» трехлетний Петр, надо было закрепить права за дочерьми. Коронация матери утверждала их положение, не оставляла сомнений в первенстве. Об этом говорила секретная переписка царя с Федосом, которому предстояло совершать торжественный обряд. А говорить о желаниях Петра относительно Екатерины после слишком сомнительного для ее репутации жены и императрицы дела Виллима Монса было и вовсе трудно. Зато всем известны планы Петра, связанные с его любимицей, Анной Петровной. Они учитывались и при решении ее брака.

Но Меншиков настаивает, приводит доказательства – слова, сказанные Петром в доме какого-то английского купца. Его поддерживает П. А. Толстой. И разве нечего добавить Федосу? Ведь это он был все время рядом с Петром. Видно, нечего. Ни на что не сославшись, Федос лично от себя поддерживает Екатерину. Еще натиск, еще усилие, появление в дворцовых комнатах преображенных солдат, и победа за Меншиковым, за послушной ему во всем новоявленной императрицей.

Нет, этот расклад событий не назовешь точным. Очевидцы расходятся в подробностях, современники – в их толкованиях. Для одних здесь крылась победа, для других поражение, третьим оставалось выжидать дальнейших событий. Как доказать, что завещания действительно не существовало и его уничтожил сам Петр? Где доказательства, что Петру не хватило сил дописать начатое на аспидной доске, – так ли трудно стереть с нее лишнее? И почему, наконец, ни словом не обмолвился Федос? Он первым выступал за лишение престола царевича

Алексея – Алексей будто предугадывал это в своей ненависти. С ним советовался Петр по делу Евдокии Лопухиной – какими винами окончательно ее добить. Федосу он поручал наблюдение за дочерьми, отправляясь в далекий Персидский поход. С ним обсуждал подробности коронации Екатерины. Не духовник – гораздо важнее – доверенное лицо, соратник и безотказный исполнитель. И так-таки никаких подробностей о последней воле Петра?

А потом начинается смещение, на первых порах легкое, почти неуловимое. В Синоде Федос отказывает тем сановникам, просьбы которых прежде непременно бы уважил. П. Я. Ягужинский просит отослать в отдаленный монастырь свою жену. Из близкого к Москве, куда он ее заключил, ей удавалось бежать. Федос дает согласие на далекий север, но Ягужинский во всем должен ее содержать сам: еда, одежда, жилье, даже охрана. Справедливо, но ведь так о существовании супруги уже не забудешь. Федос больше не собирается быть слепым исполнителем приказов Тайной канцелярии. Чтобы снять с духовного лица сан, согласиться на чью-то ссылку в монастырь, Синод должен знать о причине. Тут и авторитет учреждения, и возможность самому следить за ходом особо важных государственных дел. А это оказывается для Федоса крайне важным.

Ранним утром он едет в карете мимо окон царского дворца. В эти часы проезд здесь всегда запрещен, часовые останавливают лошадей. Взбешенный Федос направляется во дворец, требует немедленного разговора с Екатериной. Ах, она еще спит, но тогда он больше сюда никогда не придет. Заведомые преувеличения современников? Несомненно. Но верно и то,

что Федос вдруг почувствовал власть и захотел показать ее лишний раз царице. И дело не в сани, а лично в нем, Федосе.

Екатерина не раздражается законным монаршим гневом. Внешне все проходит незамеченным, но спустя два дня Федос в застенках Тайной канцелярии – в глубокой тайне подготовлен и осуществлен его арест. Как можно меньше огласки, свидетелей, а главное – контактов Федоса с кем бы то ни было. Лишь бы кругом него пустота и молчание.

### ЦЕНА ЖИЗНИ – ЦЕНА МОЛЧАНИЯ

Иностранные дипломаты готовы обвинить Федоса, что поддержка им Екатерины в момент избрания на царство была куплена за высокую цену. И небольшое, между строк, уточнение – Екатерина то ли покупала, то ли откупалась. Откупалась? Но тогда понятен ее страх перед Федосом, его самоуверенность и на первый взгляд необъяснимые права. Чего стоит одна его фраза о Екатерине, услужливо сообщенная тайному сыску Феофаном Проко-повичем: «Будет еще трусить, мало только подождать».

О чем-то Федос промолчал, но ведь в любую минуту мог и нарушить молчание – и тогда... Нет, нет, только не это! Меры предосторожности говорят сами за себя: речь шла о главном – о власти. Да и так ли важно, кого именно имел в виду, назвал или даже написал Петр. Руками Екатерины Меншиков борется со всеми, у кого была хоть тень прав. Анна Петровна – ее срочно венчают с герцогом Голштинским и чуть не насильно выпроваживают из России. Евдокия Лопухина неожиданно вырастает в государственную преступницу. Из места ссылки ее

переводят для строжайшего заключения в Шлиссельбургскую крепость под охраной в 200 человек. В недрах Тайной канцелярии усиленно ведется следствие о бродячем монахе-капуцине Питере Хризологе, объявившемся в России, чтобы передать сыну царевича Алексея поклон от тетки, императрицы Римской империи. Кого бы ни называл своим наследником Петр, он называл не Екатерину, и в этом главная опасность: нарушение его воли – незаконная узурпация престола. Последствия подобного обвинения целиком зависели от ловкости и политических связей тех, кто захотел бы его выдвинуть. Чувствовать себя уверенно Екатерина, во всяком случае, не могла.

Следствие в Тайной канцелярии... Допросы, пытка дыбой, раскаленным железом, всеми ухищреннейшими пытками средних веков: надо было заставить говорить, прежде всего говорить, пусть в бреду боли и отчаяния человек становился готовым к любой лжи. Разве так часто дело заключалось в правде? Тем более с Федосом. Его вообще не допрашивают, даже проверенным и довереннейшим следователям с ним не дают говорить. Якобы состоявшееся следствие – без следов протоколов! – поспешно набросанный приговор, где только туманным намеком неуважение к императрице, и отправка из Петербурга, к тому же вначале почти пышная.

Федосу разрешается забрать с собой все, что нужно для удобного житья, – множество одежды, дорогую утварь, провизию, целую библиотеку книг. Временная почетная ссылка – не больше. На пути у Шлиссельбурга его догоняет нарочный с ящиком дорогого вина от самого Ушакова, но и с приказом произвести полный обыск. А там под разными предложениями на

каждом перегоне становилось все меньше спутников, все меньше личных вещей. Где было догадаться Федосу, что в Корельском монастыре уже побывал капитан Преображенского полка Пырин с приказом приготовить «особую» тюрьму, а если в монастыре не окажется стен, то возвести вокруг него для охраны одного Федоса целое укрепление – острог! Но стены оказались достаточными, и Пырин удовлетворился тем, что из четырех монастырских ворот заложил трое – «для крепкого караулу». Снятые им специальные чертежи и планы одобрил царский Кабинет. Федос не должен был выйти отсюда.

Но вот дело Федоса – если бы его удалось замкнуть монастырскими стенами! Почем знать, с кем он мог в свое время в Петербурге или Москве говорить, откровенничать. Тут для выяснения не избежать участия и помощи Тайного сыска. Архидерей Варлаам Овсянников? Не успев появиться, его дело указом Екатерины будет передано лично Меншикову (не постигла ли та же судьба и исчезнувшее дело Федоса?), а сам Варлаам исчезнет в недрах Тайной канцелярии. Личный секретарь Федоса Герасим Семенов? С ним еще проще.

...Кронверк Петропавловской крепости. Брезжущий полусвет раннего сентябрьского утра. Сомкнутые штыки сорока преображенцев. Равнодушные и торопливые слова приговора: «Герасим Семенов! Слышал ты от бывшего архиерея Феодосия и Варлаама Овсянникова про их императорское величество злохулительные слова... и сам с Федосом к оному приличное говаривал и ему рассуждал, и имел ты, Герасим, с ним, Федосом, на все Российское государство зловредительный умысел и во всем том ему, плуту Федосу, был ты, Герасим, собеседник... За

те твои важные государственные вины ее императорское величество указала тебе, Герасиму, учинить смертную казнь...» Знак самого Ушакова, и под взмахом топора голова падает на плаху. Потом ее поднимут там же на каменный столб, подписав внизу на жестяной доске вины казненного. Напишут для всеобщего сведения и устрашения, но когда некий артиллерии капитан пошлет своего копииста списать приговор, ретивого копииста не только и близко не подпустят к столбу, но сам он окажется на допросе в Тайной канцелярии – откуда взялось его любопытство и не крылся ли за ним неизвестный умысел.

Среди личных бумаг Федоса оказывается письмо, полученное им вскоре после смерти Петра. Пожелавший остаться неизвестным автор предупреждал Федоса, что граф Андрей Матвеев распускает о нем неблагоприятные слухи. Ссылаясь на свидетельство собственной жены, говорит, будто Федос на похоронах Петра смеялся над Екатериной, «когда она, государыня, в крайней своей горести, любезного своего государя мужа ручку целовала и слезами оплакивала». Сомневаться в правдоподобности слов Матвеева нет оснований. Но Екатерине важно другое: не было ли сказано Федосом еще что-то, не объяснял ли он причины своих издевок. И вот одного за другим спрашивают – не допрашивают! – всех, кто присутствовал при упомянутом разговоре. Расспрашивает, приезжая к каждому домой, начальник Тайной канцелярии и тут же берет подписку о неразглашении. Да еще остается автор письма, неизвестный и тем более опасный. Он мог знать гораздо больше, чем писал, мог делиться тем, что знал, с другими. А вот эти другие, как их искать? Под замком оказывается дом некой вдовы Шустовой,

между Арбатом и Никитской, спешно выехавшей со всеми чадами и домочадцами в Нижний Новгород. Уволен и исчез поверенный в делах имеретинской царевны Дарьи Арчиловны, и царица отказывается дать сведения о нем. И сколько их еще таких, скрытых и скрывшихся свидетелей!

Федоса нужно убрать, но его нельзя казнить. Это равносильно публичному признанию, как много он знает: слишком свежа в памяти его близость с Петром. Другое дело – его секретарь. Людей простого сословия казнили и куда за меньшие вины.

Даже с ссылкой приходится принимать меры предосторожности – чтобы все выглядело благопристойно, без спешки. А уж там, вдалеке от столицы и тысяч настороженных глаз, вступит в действие другая инструкция, которая должна привести к нужному исходу – к смерти. В ожидании ее остается добиться, чтобы ни одно слово Федоса не было – не могло быть услышано. Отсюда «неисходная тюрьма», заложное до щели окно подземелья, опечатанная дверь. Зато после смерти Федоса стоило привезти в Петербург – похоронить ли с некоторыми почестями, показать ли, что смерть наступила без насилия, – отсюда спешный осмотр в пути, и во всяком случае убедиться, что не стало именно его. Не произошло подмены, обмана.

Теперь трудно с уверенностью сказать, что изменило первое решение. Может быть, его приняла сама Екатерина, без советчиков, решивших от него отказаться. Зачем поднимать старую историю, напоминать о судьбе Федоса. А вид истерзанного голодом и лишениями тела мог сказать о худшем виде насилия, чем простое убийство. И вот приходит второе решение – похоронить. Все равно где, все равно как, лишь бы поскорее. Цена лжи,

ставшая ценой жизни, теперь была Федосом выплачена сполна.

Только вот смысл лжи – как судить о нем с перспективы прошедших веков? Екатерина – ей оставалось пробыть на престоле каких-нибудь тринадцать с половиной месяцев. Меншиков не на много дольше сумеет удержаться у власти. Правда, он добивается от «самодержицы» всех возможных гарантий: завещания в пользу сына Петра царевича Алексея и согласие на обручение с ним, 12-летним ребенком, своей взрослой дочери, отныне «государыни-невесты». Но появятся новые фавориты, и через четыре месяца после смерти Екатерины Меншиков как государственный преступник будет сослан в Березов, чтобы там найти свой конец. А 84-летний Петр Андреевич Толстой, неожиданно решивший воспротивиться честолюбивым планам «Алексашки»! Ссылку Толстого в Соловецкий монастырь решили еще совместно Меншиков и Екатерина. Возраст, заслуги по тайному сыску – ничто не было принято во внимание, не облегчило его участи. Впрочем, и его не стало в 1729 году.

Зато осталась память о Федосе, человеке, знавшем обстоятельства прихода к власти «самодержицы всероссийской». И как же многому он мешал: красивой легенде о преданной супруге и верной продолжательнице петровских начинаний, всей своей жизнью заслужившей право на царский венец, но и утверждению законности прихода на престол ее потомков. Кому бы могла понравиться подобная история в царствующем доме, и это хорошо усвоили официальные историки. Чернец Федос был оставлен человеком без оправдания, заслужившим свой конец и молчание исследователей.



## КОМЕДИЙНАЯ ХОРОМИНА

Музыканты попадались мне постоянно. И с незапамятных времен добрая половина селилась в Замоскворечье, да еще ближе к Москворецкому мосту, значит, Красной Площади.

Как раз тогда, когда так хотелось найти хоть малейшее указание на живописцев – да как же, в конце концов, появлялись в Москве эти первые живописных дел мастера? Трубачи, органисты, скрипачи сплошной толпой занимали листы архивных дел. Посольский приказ, обязанный знать о каждом иноземце, еле поспевал за ними: то они приезжали из Западной Европы, то отправлялись туда за семьями, то женились, то возвращались на родину по старости «с заслуженным жалованьем», то отдавали в обучение детей – и так без конца. Пробегая их имена, невольно думалось о занимающихся XVII веком музыковедах: вот кому повезло! Каждый человек – это специальное дело в Посольском приказе, а в нем подробная челобитная, еще более подробный устный допрос и дальше целая биография музыканта. А может, и это не все? Может, существует какой-то другой фонд, в котором есть музыканты, но попадают и художники, и музыковеды знают о нем?

В музее Московской консерватории мне охотно называют специалиста по истории музыки. В телефонной трубке мягкий женский голос. Рассказываю о своих наблюдениях и не-



ожиданно слышу раздраженный ответ: «Голубчик, этого не может быть!» Настаиваю, ссылаюсь на архив. «Невозможно. Впрочем, вы легко убедитесь сами...» – и следует длинный перечень трудов, с которыми мне следует ознакомиться. Что ж, действительно, ни в одном из них о потоке моих (теперь уже «моих») музыкантов нет и речи.

Снова разговоры с музыковедами и снова недоумение, смешанное с недоверием: «Слишком много исполнителей из-за рубежа, говорите вы? В XVII веке? А вы уверены в точности подобных сведений?»

Уверена ли! Документы неумолимы: «О награждении выехавшего в Россию трубача шведа Германа Руля» (и это еще в 1619 году!), «Дело об отпуске из России голландца органиста Мельхерта Лунена в свое отечество», «Дело о посылке в Ригу полковника фон Стадена для ввозу в Россию мастеров играть на свирели», «Дело о даче жалованья выезжим музыкантам Бранстену и Крейссену» или «Дело по челобитью иноземца Литовские земли Василия Репского об освобождении его из рабства от боярина Артемона Сергеевича Матвеева». Тут уж трудно было удержаться и не взглянуть, о чем шла речь. История действительно выглядела невероятной и в довершение оказалась историей художника.

Василий Репский попал в Москву четырнадцатилетним мальчишкой-певчим. По-видимому, способности его были незаурядными, потому что сначала его направили обучаться латыни, а позднее включили в состав посольства боярина Ордын-Нащокина в Курляндию. Где-то в эти годы занимался юноша и музыкой, и – что самое любопытное – живописью. По

возвращении в Москву находился Репский в Измайлове, писал там декорации для придворного театра – «перспективы и иные штуки, которые надлежат до комедии», на свое несчастье, заинтересовал всесильного тогда царского любимца Артамона Матвеева. Того самого, в чьем доме царь Алексей Михайлович познакомился с будущей матерью Петра I Натальей Кирилловной, воспитанницей боярина. Матвеев не знал ни в чем отказа, и Репский очутился на его «дворе».

Был Артамон Матвеев одним из первых в Москве «западников», устраивал у себя дома театральные представления, имел палаты, убранные картинами и редчайшими венецианскими зеркалами, женщины его семьи появлялись среди мужчин, но нравы и здесь оставались средневековыми. «Боярин Артемон Сергеевич Матвеев взял меня поневоле, – писал впоследствии Василий Репский новому царю Федору Алексеевичу, – держал меня, холопа твоего, скована на посольском дворе в железах многое время и морил голодною смертью. И будучи у него... многожды на комедиях на органах и на скрипках играл неволею по ево воле». Так бы, наверно, продолжалось и дальше, пока нужен был Матвееву хороший музыкант, если бы не смерть Алексея Михайловича. Матвеев потерял былую силу, а Репскому удалось вырваться на волю. Но память об игре «в железах» навсегда отбила у него охоту заниматься музыкой. Бывший музыкант перешел целиком на живопись, работал по подрядам Оружейной палаты. А позднее в Москве появился двор мастера живописца Василия Иванова Репьева, как переделали на русский лад фамилию выходца из «Литовских земель».



...Несколько лет назад в «Неделе» были напечатаны отрывки из воспоминаний итальянского певца Филиппа Балатри. Подростком, в 1698–1701 годах, ему довелось побывать в России. Воспоминания были не слишком понятными в популярной газете. Читатели не могли знать, как выглядела в действительности музыкальная жизнь в России тех лет, а подготовившей публикацию исследовательнице в рамках крохотного вреза оставалось ограничиться справкой об авторе и судьбе его записок. Появление Балатри в Москве, пение им здесь итальянских арий казались чудом, тем более что музыка в московских домах, по его собственному свидетельству, сводилась к аккомпанементу танцам. Привычная, издавна установившаяся среди историков точка зрения оставалась ненарушенной. Но что в таком случае делал оркестр Петра I – музыкальный ансамбль, слишком большой, чтобы сопровождать танцы, слишком сложный по составу инструментов, чтобы вообще исполнять одну танцевальную музыку?

Теоретически его не было. Вся существующая литература утверждала, что подобный, и то значительно меньший, ансамбль впервые приехал в Россию только с женихом старшей дочери Петра, герцогом Голштинским, в начале 1720-х годов. Считалось, что именно он положил начало исполнению симфонической музыки в России.

Почему же тогда в придворном штате задолго до этого времени настойчиво и бесстрастно перечислялись имена: капельмейстер и композитор Адам Мус, музыканты Николай Норман, Ян, Ежи и Кристиан Поморские и Анжей Шляховский, о которых указывалось, что в прошлом они были выходца-

ми из «Польских земель», Франц Уренд Дроот, Фон Фрик Фтоляниус и другие – всего больше пятнадцати человек?

Теперь мою увлеченность начинали разделять и музыковеды. Личные встречи заменили телефонные разговоры, каждое новое имя, каждый новый упомянутый в архивных документах инструмент становились предметом обсуждения. Вот только где мог выступать такой оркестр? Тогдашние размеры дворцовых покоев очень малы. Расположившись в одном из них, оркестр не оставил бы фактически места для слушателей, «Комедийная зала» в Измайлове, к тому же небольшая, пустовала: Петр не слишком любил там бывать. А дворцы Немецкой слободы – нельзя же было рассчитывать только на их помещения!

Музыканты положительно не давали мне покоя. Да к тому же почему бы ими на самом деле не заняться? После Посольского приказа для дальнейших поисков материалов о художниках все равно предстояло пересмотреть фонды, связанные с дворцовым обиходом, и чем обстоятельнее, тем лучше. Задача с оркестром решалась как будто сама собой: ну что там лишняя запись, лишнее дело, десяток не имеющих отношения к живописцам карточек? Конечно, придется обратиться к справочной литературе, посоветоваться теперь уже с театроведами: музыка, скорее всего, была связана и с театральными представлениями. Но разве жалеешь о времени, если где-то совсем рядом порог открытия...

По-настоящему Петр заинтересовался театром только в 1702 году. Сказался успех «Триумфов», впечатление, которое производили огни московских викторий. Зрелища и музыка

стали привычными на улицах Москвы, но театра – театра не хватало. Представления на религиозные темы, которые когда-то разыгрывались в дворцовых «комедиях», не вмещали нового содержания. Нужны были новые пьесы, новые постановки, исполнители, пользуясь понятиями наших дней, режиссеры, и все это в расчете на массового зрителя – о придворных развлечениях Петр, во всяком случае, не стал бы заботиться.

В 1702 году удается договориться о приезде в Москву труппы некоего Кунста, и в ожидании ее отдается распоряжение о строительстве в Москве общедоступного театра. Сначала место для него было выбрано в Кремле. Но дьяки Посольского приказа, которому предстояло вести строительство, воспротивились якобы из-за того, что слишком много времени ушло бы на расчистку строительной площадки от остатков пожара 1701 года. Новый выбор пал на Красную площадь. Но теперь дьякам место показалось слишком почетным, и они начали всячески тянуть время, ссылаясь на занятость и невозможность для Посольского приказа вообще заниматься каким-то еще там театром. Ответ ведавшего тем же приказом Федора Головина, одного из ближайших сподвижников Петра, находившегося в это время в Архангельске, был краток и выразителен. «О комедии, что делать велено, вельми скучаете? Гораздо вы утеснены делами? Кажется здесь суетнее и беспокойнее вашего, – делают бесскучно. Как наперед сего к вам писано, делайте и спешите к пришествию великого государя анбар построить. Скучно вам стало!»

Не только «анбар», но на всякий случай (а вдруг не успеть в срок!) и специальный зал в Лефортовском дворце были построены признавшими дальнейшее сопротивление бесполез-

ным дьяками. Первый московский театр, срубленный там, где сейчас расположен Исторический музей, получил название «Комедийная хоромина». Зрительный зал в 700 с лишним квадратных метров, 450 мест, оснащенная декорациями сцена и регулярные спектакли – все было событием для города. К тому же и входная плата не отличалась дороговизной – 10, 6, 5 или 3 копейки за билеты, продававшиеся тут же при входе в особых «чуланах». Петр сам позаботился обо всех мелочах, которые могли бы приохотить москвичей к театру. Специальный указ гласил: «Комедии на русском и немецком языках действовать и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть в указные дни в неделе, в понедельник и в четверг, и смотрящим всяких чинов людям российского народа и иноземцам ходить повольно и свободно без всякого опасения, а в те дни ворот городских по Кремлю, по Китаю городу и по Белому городу в ночное время до 9 часу ночи не запираеть и с проезжих указной по верстам пошлины не имать для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно».

Действительно, удобства передвижения значили много. В летние дни сбор поднимался до 24 рублей – зал был почти полон, в зимнюю стужу падал до полутора рублей, спектакли шли тогда при двух-трех десятках зрителей. Но не эти подробности привлекли мое внимание. В указе Петра был один момент, имевший непосредственное отношение к музыке, – предписание «играть при тех комедиях на разных инструментах». Музыканты не сопровождали драматическое действие. Как вспоминают современники, в их обязанности входило исполнение вставных номеров. Что стояло за прика-

зом Петра: желание следовать по-своему понятой западной моде, придать зрелищу пышность или какое-то иное соображение? Как ни удивительно, но ответ на этот, в общем, теоретический вопрос существовал, и притом вполне конкретный. Разбираясь в записях камер-фурьерских журналов – этого своеобразного протокола придворной жизни, где в унылом однообразии оборотов повторялось, где государь был, в котором часу обедал и чем изволил заниматься «ввечеру», трудно было не обратить внимание на удивительную привязанность Петра к пению. Историки вспоминают, что ему случалось петь в церковном хоре – навык большинства его современников. Только здесь речь шла совсем о другом. Журнал буквально пестрит записями: «Его величество играл в труктафель и пел со своими певчими концерты», «Был у певчих и уставщика», «Был у певчева Андрея Нижегородца», «Был у певчева Силы Беляева в вечер», «Ночь у певчева Черка», «Его величество изволил быть у именинника певчева», «Его величество был на погребении Василья уставщика Евдокимова». Разве сравнить с живописцами – они здесь появляются редко, почти никогда. Другие записи помогают понять и чем, собственно, занимался в эти часы Петр. Оказывается, чаще всего разучивал новые вокальные номера.

Обладая неплохим голосом, Петр увлекался музыкой всерьез, разбирался в ней и хотел сделать ее такой же доступной, как «Триумфы» или все больше занимавшие Москву театральные представления. Отсюда большой состав придворного оркестра, хорошие музыканты и обязательные вставные номера в спектаклях «Комедийной хоромины».

Впрочем, расцвет «Комедийной хоромины» оказался недолгим. Война со шведами, строительство Петербурга, связанные с новой столицей интересы все больше отвлекают Петра. В 1707 году спектакли прекращаются. Больше того, сохранился документ о начавшейся разборке здания – поспешность не слишком понятная, но, скорее всего, вызванная недостаточно хорошим качеством строительства. Недаром разговоры о достройке и ремонте велись, не прекращаясь, все предшествующие годы.

Первый оркестр, первые публичные выступления намного раньше, чем считали историки, – казалось, на этом можно было и кончить, если бы не новое «но». Это новое «но» заключалось в том, что в штате вступившей на престол Анны Иоанновны состоял еще больший, равный по численности современному нам симфоническому, оркестр – около девяноста музыкантов, – и выступал он не в Петербурге, где к этому времени уже существовало несколько хорошо оборудованных театральных помещений, а опять-таки в Москве.

Снова темпераментные и не менее категоричные возражения музыковедов: известно, что в таком составе симфонический оркестр появился только в конце XVIII века. Откуда он взялся в 1730 году, из кого состоял и, наконец, где мог выступать? При такой численности речи не могло быть о простом сопровождении танцевальных вечеров. Вопросы сыпались со всех сторон, и внутренне я чувствовала, что обязана на них ответить. В конце концов, всегда чувствуешь особую ответственность за найденный тобой документ, свое нежданное-негаданное детище.

Ничто не свидетельствовало о массовом приезде музыкантов из-за рубежа. Наоборот, исторические обстоятель-

тва складывались так, что подобных приглашений попросту не могло быть.

А эпоха, к которой приходилось обратиться, была действительно нелегкой. Тут уже не столько архивы, сколько труды историков должны были помочь восстановить мозаику тех далеких лет. И где, как не в нашей московской Исторической библиотеке, можно так полно и отрешенно уйти в любую эпоху, где открывают дверь в соседнюю комнату: шаг – и ты в другом мире.

Темноватые залы – какие окна могут помочь в тесной толчее старых переулков, коридоры, давно уступившие натиску ширящихся картотек каталога, и настроение: уверенное, легкое, рабочее. Трудно сказать, откуда оно. От сосредоточенно-внимательных сотрудниц, уютных столов, книг, среди которых нет-нет да мелькнут авторские автографы, росчерки всех известных историков, экслибрисы самых известных частных научных библиотек. «С чем вы сегодня? Новая тема? Чудесно!» – и через полчаса на столе первые тома со спасительной алой наклейкой «Срочно». А потом бесконечные советы («Помнится, кто-то из наших обрабатывал что-то подобное»), все новые и новые лица – библиографы, сотрудники отдела редкой книги, даже отделов хранения и комплектования – и книги, книги без счета, по одному смутному предположению, что могут оказаться вам полезными.

...Первые годы после смерти Петра. Все смешалось тогда вокруг русского престола. Недолгое правление Екатерины I стало царствованием Меншикова, откровенно и безудержно забиравшего власть. Еще, еще немного и... Правление малолетнего сына царевича Алексея – Петра II должно было помочь сделать последний шаг: старшая дочь Меншикова Мария объявляется

невестой императора. Не беда, что невеста – взрослая девушка, а жениху нет и тринадцати, – царская корона все оправдает и покроет.

Но то, что мерещилось полной победой, почти сразу обернулось поражением. Некогда самим Меншиковым представленный к коронованному мальчишке воспитателем глупый и заносчивый А. Г. Долгоруков неожиданно прибирает императора к рукам. Многочисленная и склочная долгоруковская родня стеной окружает царя. Сын Долгорукова Иван становится довереннейшим товарищем Петра II во всех его необузданных выходках и затеях, дочь Екатерина провозглашается ни много ни мало государыней-невестой. Меншиковых отправляют в ссылку в Березов. Только как было предвидеть торжествующим Долгоруковым, что в самом скором времени их ждет тот же Березов, еще более жестокая ссылка и после девятилетнего заключения смертная казнь.

Во всех этих придворных перипетиях единственно важным для меня было то, что царский двор не только снова оказался в Москве, вернув ей уже начавшее забываться оживление столичной жизни, но и остался здесь на пять с лишним лет начиная с 1727 года. Сначала имелась в виду коронация Петра II – коронационные торжества всегда происходили в Кремле. Потом долгоруковское влияние привело к решению мальчишки-императора не расставаться со старой столицей. Единственный лично им изданный указ угрожал смертной казнью за самый разговор о возможности возвращения двора в Петербург. Бесконечные развлечения и охоты в подмосковных долгоруковских деревнях, простота жизни и свобода от

придворного этикета – все представлялось подростку слишком привлекательным. Но заниматься строительством, благоустройством города, какими бы то ни было капитальными сооружениями еще некому и незачем.

Петр II исчез с престола так же быстро, как и появился. В последних числах ноября 1729 года от его лица торжественно объявляется о предстоящем бракосочетании императора с Екатериной Долгоруковой, а 18 января 1730 года он лежит в гробу, забытый и никому не нужный. Даже похороны его зависят от того, кто следующим перехватит императорскую корону. «Еще раз говорю, что все непостоянства мира нельзя сравнить с непостоянствами русского двора», – замечает в эти дни в одном из своих донесений саксонско-польский посланник Лефорт.

Замещение престола представлялось тем более сложным, что прямого наследника не существовало. Добрых полдюжины претендентов обладали, в общем, одинаковыми правами, не имея друг перед другом никаких особенных преимуществ. И чем больше появлялось возможных правителей, тем сильнее дробились политические группировки, строя самые различные планы в отношении своих кандидатов. Не оставались в стороне и иностранные державы.

Выбирали царя члены Верховного тайного совета, восемь человек, искавших не правителя и политического деятеля, а возможности утвердить свое положение и участие в управлении государством, в конечном счете собственную власть. Несгибаемая, не знавшая возражений воля Петра была им так же враждебна, как разгул самодурства Меншикова или деспотия временных фаворитов при Петре II. Интересы страны не при-

нимались в расчет. Отпал внук Петра I: опасались, что в русские дела начнет вмешиваться его отец, герцог Голштинский. Отпала Елизавета Петровна – сторонники Петра и продолжения его линии были слишком ослаблены. Отпала Екатерина Иоанновна, старшая племянница Петра, – из-за «неукротимого нрава», ее сестра Прасковья – из-за того, что ретиво рвался к власти «необъявленный», то есть официально не признанный, супруг Прасковьи Иван Дмитриев-Мамонов. И если выбор останавливается на сидевшей в Курляндии, давным-давно овдовевшей Анне Иоанновне, то прежде всего потому, что она казалась самой безропотной и безликой. Казалась! Но как редко в истории оправдываются самые «безошибочные», всесторонне продуманные прогнозы!

Обыкновенный бухгалтерский отчетный документ – сохранившаяся в архиве книга расходов – рассказывает, как лихорадочно стремилась стареющая женщина наверстать упущенное. Ткани, меха, драгоценности, лошади, фантастические кареты, мебель, посуда, зеркала – всех сокровищ московских дворцов мало, чтобы заполнить один, ее собственный, для нее одной выстроенный Анненгоф. Растрелли ставит дворец в Кремле рядом с незаконченным Арсеналом. Царица недовольна. Анненгоф (благо, деревянный) разбирают и переносят в Лефортово. Там красивей, привольней, можно разбить настоящий сад. Ничто уже не напоминает о нищем прошлом. Но вот выписать из-за рубежа целый оркестр – это куда сложнее. Нужны предварительные переговоры, контракты, переезд – короче, время. Придворный штат в девяносто музыкантов утверждается слишком быстро. К тому же нет никаких свиде-

тельств о специальных затратах, с которыми всегда был связан проезд иностранцев. Значит, в основном свои, во всяком случае, уже жившие в России музыканты. И действительно, многие имена знакомы по петровскому оркестру, по материалам более ранних лет.

Нет, Анна Иоанновна спешила выписать не оркестр – он уже был, – а композиторов, дирижеров, отдельных виртуозов и театральную труппу. В этом пестром составе, приехавшем в Москву почти сразу после вступления новой царицы на престол, были и актеры итальянской Комедии масок, и композитор Дж. А. Ристори, одновременно дирижировавший оркестром, и ученик прославленного Вивальди скрипач Верокайи, известный, впрочем, и своими музыкальными сочинениями. Документы не оставляют никаких сомнений: гостей торопили с приездом, а по приезде тут же начались выступления. И снова неотвязный вопрос: где?

Во дворце? Об этом нет никаких упоминаний. Да и зачем тогда было впервые вводить в Москве уличное освещение: устанавливать фонари, а где их не хватало, в обязательном порядке выставлять на окнах плошки, зажигать которые требовалось лишь в дни спектаклей. Значит, спектакли привлекали не одних только избранных, значит, были они опять-таки спектаклями для москвичей. Тогда, может быть, они проходили в «Комедийной хоромине»? Вдруг ее все-таки не разобрали, починили, доделали, хоть и прошла с первого распоряжения о разборке четверть века? И вот тогда-то впервые встала передо мной загадка театра на Красной площади.

Историки не знали о существовании большого симфо-

нического оркестра, но они знали об увлечении Анны Иоанновны театром, о существовании при ней театра. Поэтому вопрос о помещении, в котором давались представления, обсуждался особенно оживленно. От его решения зависел вывод, был ли театр тех лет закрытым, собственно придворным, или общедоступным, московским в самом широком смысле этого слова. Тем не менее известные документальные свидетельства были настолько разрозненными и неполными, что исследователи предпочли, не вдаваясь в подробности, ограничиться одними предположениями. Некоторые замечали, что, возможно, такой театр и существовал, другие – что его не было, третьи – что быть-то был, но, оставленный недостроенным, никогда практически не использовался, и уж совсем непонятно, когда и каким образом бесследно исчез.

Как нет двух свидетелей, выносящих одинаковое впечатление от увиденного, так не найти и двух историков, совершенно одинаково воспринимающих и трактующих то или иное событие прошлого. Для каждого взгляда, каждого аналитического метода оно раскрывается иными сторонами, иными гранями, в новых взаимосвязях, рождает неожиданные аналогии, а подчас и выводы. Если же к этому прибавить различный объем знаний, приобретаемых каждым исследователем в одиночку, на им одним разведанных путях и тропинках, о полном единомыслии и вовсе не приходится говорить. А здесь?

Попробуем руководствоваться логикой. Известен указ о разборке «Комедийной хоромины». Известно, что его начали осуществлять. Если даже по каким-либо причинам работы были приостановлены, маловероятно, что полуразобранное и к тому

же не ремонтировавшееся деревянное здание могло просуществовать еще четверть века и быть пригодным для пользования. С другой стороны, нет никаких свидетельств, что Петр I предпринял новое подобное же строительство в Москве. Наоборот, указ 1714 года, запрещающий строительство каменных зданий во всем государстве, не исключая и старой столицы, лишним раз подчеркивал, что все внимание, средства, исполнительские силы были направлены на застройку Петербурга. К тому же во время своих достаточно частых приездов в Москву Петр явно нашел бы повод использовать театральное помещение. Однако с уверенностью можно сказать, что этого ни разу не произошло. Остается единственный вывод: «Комедийная хоромина» перестала существовать сразу же после 1707 года.

...Даже не все историки искусства знают о существовании этого отдела в путанице переходов, перегороденных залов, узких лестниц и тяжелых, зашитых металлом дверей Государственного исторического музея. Отдел рукописей очень необычен и разнороден по своему составу. Сюда поступали не фонды учреждений, а коллекции частных лиц, интересовавшихся самыми различными вопросами. Поэтому здесь можно найти и письма художника А. Г. Венецианова, и грамоты монастырей XVI века, и документы о декабристах, и единственное в своем роде собрание – архив историка Москвы Ивана Егоровича Забелина. В архиве Забелина копии документов, выкопировки планов земельных участков, домовладений, заметки, связанные с отдельными частями города, кварталами, улицами, домами, с самых ранних времен до XIX столетия – и все это строго проверено и продумано талантливым, широко

эрудированным исследователем. Чему-чему, а выводам Забелина и по сей день можно верить.

Среди бесшумно, но безостановочно распахивающих дверей (проход в хранилище через читальный зал), в ярком свете резких, никогда не гаснущих высоко под потолком ламп – окна упираются в камень кремлевской стены, – над бесконечным дубовым столом, одним на всех занимающихся, невольно ждешь дел, как приговора: есть или нет?

Что ж, приговор действительно был. Он подтверждал мою правоту, но и не радовал: Забелину никогда не попадались указания о строительстве какого бы то ни было театра в Москве до воцарения Анны Иоанновны. Оставалось возвращаться в Архив древних актов и пересматривать материалы, связанные с новой царицей.

Ничего не говорят именные указы Анны. Многие из них немедленно направлялись в соответствующие ведомства для исполнения, а общего их учета еще не велось. Но надо пойти по этому ведомственному пути, правда, больше надеясь на счастливый случай.

И вот в материалах позднейших лет, которые сохранились в так называемой Гофинтендантской конторе, мне попалась ссылка на некогда существовавшее распоряжение Анны: «В прошлом 1730-м году ее императорское величество изволила указать построить комедиантской дом по чертежу на красной площади на том же месте, где был комедиантской дом прежде, и чтоб к строению того дома леса и прочее припасы подрядом или покупкою исправлять також и плотников подрядить без замедления, дабы тот дом построен быть мог в скорости». И так,



распоряжение о строительстве театра на Красной площади существовало, причем о строительстве ускоренном.

Дальнейшее направление поиска могло подсказать имя придворного архитектора. Весьма вероятно, что еще не освоившаяся со своим положением Анна обратилась именно к нему. Почти сразу по своем приходе к власти она назначает придворным архитектором В. В. Растрелли. Это имя, окруженное впоследствии ореолом славы, знали тогда немногие: Растрелли был начинающим зодчим. Правда, некоторые его биографы считают, что Растрелли начал строить в Петербурге еще в 1720-х годах. Но такое предположение пока никакими фактами не подтверждено. Главное – в длиннейшем списке его работ театр на Красной площади не назван, хотя первые из известных построек Растрелли относятся именно к этому времени.

И тем не менее логически выведенное предположение оказывается верным. Передо мной строительные документы, наряды на рабочую силу, материалы, отчеты о проделанной работе – вся сложная документация строителя. Здесь уже все ясно. Именно Растрелли стал по распоряжению Анны Иоанновны автором проекта театра на Красной площади, он же и осуществлял строительство его «с великим поспешением». А быстро строить русские умели. В течение того же года Растрелли построил в Кремле Анненгоф, разработал проект реконструкции старого Головинского дворца в Лефортове, сада на Яузе и перенес сюда Анненгоф.

Значит, еще одна страница в истории загадочного театра и... самое первое, никому еще не известное сооружение Растрелли! Для потомков оно сохранилось только на бумаге, и ар-

хивы совсем не торопились рассказать о нем. Документ за документом, лист за листом, год за годом из отдельных указаний, распоряжений, уточнений и описаний постепенно, как из предрассветной мглы, начинало вырастать здание на крутом склоне Красной площади, как раз там, где расположился сейчас Исторический музей.

Высокий цоколь, деревянные стены, перехваченные поясами широких, в густо зарешеченных рамах окон, гибкие изломы кровли. Парадный вход с площади – двойная лестница, двери, увеличенные огромным окном над ними.

Театральные фасады не отличались сложностью отделки. Главным было удобство и возможность быстро освободить зал на случай пожара. Не задумываясь над тем, как это скажется на внешнем виде здания, тот же Растрелли мог отдать распоряжение: «При оперном доме для пожарного случая: от чего боже сохрани: сделать снаружи вокруг одного дому неприкрытую галерею с пристойными входами и выходами, дабы чрез означенную галерею комуникация была во все ложи...»

Парадный вход... Разбегающаяся в две стороны лестница и сразу, без такого привычного для нас фойе и подсобных помещений, зрительный зал – «комедия», как его называли в отличие от сцены – собственно «театра». Ширь зала казалась необъятной. Ее не нарушали ни ряды кресел – стулья в партер вносили только на время представления и то в сравнительно небольшом количестве, остальные зрители смотрели отсюда спектакль стоя, – ни даже занавес: сцена его не имела.

Да, этот зал не сравнить с петровской «Комедийной хороминой»: почти 2 тысячи квадратных метров вместо 700, пар-

тер, приподнятый на затейливых резных колонках, бельэтаж и ярус, соединенные между собой множеством открытых резных лестниц – опять соображения удобства и «пожарного случая». Трем тысячам зрителей – современники Растрелли уверенно называют это число – об особенных удобствах думать не приходилось. Если в партере еще можно было рассчитывать на обитый по последней моде кожей стул, то первоначально спроектированные ложи почти сразу пришлось разобрать. На сплошных, в несколько рядов лавках удавалось рассадить гораздо больше людей. Дощатые полы в спешке только частично затянули сукном. Так считалось красивее, а главное, можно было хоть немного приглушить бесконечно повторявшееся гулкое эхо сотен шагов. Со временем станет обязательным покрывать театральные полы и вовсе войлоком.

В зале было прохладно, временами просто холодно. Высокий цоколь, отличавший театр от всех остальных московских построек, скрывал в себе целую котельную. Множество раскаленных чуть не докрасна печей по специальной системе труб подавали в зал горячий воздух. Но для такого огромного помещения этого явно не хватало. Множество открывавшихся прямо на улицу дверей, большие окна, плохо проконопаченные стены не удерживали тепло. Одни актеры имели возможность забегать погреться в своих уборных, где были поставлены обыкновенные печи. Зато с лихвой хватало света. Многорожковые деревянные люстры – «паникадила» – зажигались перед представлением и горели до самого конца. Гасить и снова зажигать их при переполненном зале не представлялось возможным. Смена декораций, приход и уход исполнителей происходили на

глазах всего зала. Но разве это имело какое-нибудь значение по сравнению с тем, чем жила сцена – музыка, пение, танец, игра драматических актеров, а рядом мир обязательных фантастических превращений!

...Архив – это всегда путешествие в страну незнаемого. Это всегда открытие, большее или меньшее, принципиальное или маловажное. Но если задать себе вопрос, чему прежде всего надо учиться в архивной работе, придется ответить – придирчивости, вьедливости, вниманию к каждому слову, к тому, как ты это слово прочел и понял. Один пропущенный усталыми глазами оборот зачастую стоит томов документов и логических построений. Такая дисциплина появляется не сразу. Вначале охватывает отчаяние – от количества листов, которые надо пересмотреть, от того, что в просмотренных кипах документов нужных сведений все еще нет, что времени вообще не хватит и поиск останется незавершенным. И все же быть неутомимым в недоверии к себе – почти девиз и, во всяком случае, непрекращаемый закон научной работы.

Вот и здесь один из моих предшественников по теме столкнулся с подробностью, которая показалась ему достаточной, чтобы утверждать, будто представления в театре на Красной площади так и не начались: отсутствие пола на сцене. Описью 1735 года специально оговаривала это обстоятельство. Убедительно? Пожалуй. Но в той же описи через полтора десятка листов есть строчка: «В погребке доски и полы от театра». И вот полное опровержение поспешно сделанных выводов.

Дело в том, что по каждой опере или балету специальное либретто составлялось «машинных дел мастером». Был он в те

годы и постановщиком, и декоратором, и инженером. Сконструированные им «машины» спускали героев с облаков, поглощали в преисподнюю, делали невидимыми, короче, занимались чудесами, и все это при отсутствии занавеса, на сцене, полностью открытой взглядам зрителей. Громоздкие, требовавшие для своего сооружения множество брусьев, досок, канатов, проволоки «машины» служили каждая только для одной постановки, а потом разбирались. Монтировалась «машина» в подвальном этаже, выводилась на уровень сцены, и к ней подводился со всех сторон съемный, состоявшийся из отдельных щитов пол. После снятия постановки разбиралась «машина», разбирались и тщательно прятался в кладовые пол, как одна из наиболее ценных частей театрального имущества. Значит, отсутствие пола было особенностью устройства сцены тех лет. Кстати, вместе с полом хранились и медные печные вьюшки со всего здания – на всякий случай, чтобы не пропали. А ведь убирать их после спектаклей тоже было не слишком легкой – докучливой работой!

Итак, как же выглядела сцена театра на Красной площади? «Машина». Совсем немного декораций – задник, пара расписанных боковых кулис – «тынков». С никогда не гаснущим в зале светом слабо спорят прародители нынешних софитов – узкие жестяные ящики с зажженными в них плашками или свечами. Прикрытые от зала бумажными экранами, ящики размещаются вдоль рампы, у задника, прямо посередине сцены – в местах, где разыгрываются главные эпизоды. Почти нет бутафории, зато костюмы не могут не поразить воображение зрителей.

В свое время перед открытием «Комедийной хоромы» Петр потребовал, чтобы Кунст делал все костюмы из са-

мых дорогих тканей, и напрасно антрепренер доказывал, что никакая парча или шелк не дадут нужного эффекта на сцене. Костюмы 1730-х годов – это фантастическая смесь самых дорогих и грошовых материалов с множеством мишуры, блесков, бахромы и цветного шитья. Тут и «кафтан атласной желтой, вышитой разными шелковыми цветами и битными (аппликативными) фигурами, вокруг и по подолу бахромы широкая и узкой черной бархат, а рукава штофные белые мишурные з блесками, подложен крашениною», и «кафтанчик гребцкой крашенинной росписанной, рукава и полы красные стамедные (род ткани. – Н. М.), обложен позументом белым широким и средним», и «манта отласная голубая выложена широким мишурным позументом и блесками и мишурными белыми большими и малыми свесками и вокруг бахромы белая, подложена белою тафтою», и «передник отласной лазоревой, вышитой фигурами желтыми мишурными, подол такой же с бахромою узкой, с лентами шелковыми желтыми, подложен крашениною». Все это предназначалось для солистов – певцов и танцовщиков. Принимавший участие в спектаклях хор оставался в своей обычной одежде.

Кстати, о хоре. Состоял он ни много ни мало из придворных церковных певчих! Европейские гастролеры менялись почти каждый сезон, певчие в театральном хоре оставались те же самые. Еще со времен Петра собственно церковное пение совмещалось для них с пением светским, русским и западноевропейским. И это двойное умение отмечалось соответственно особыми окладами как среди взрослых исполнителей, так и среди мальчиков, заменявших женскую половину хора.

Пожелтевшие страницы дел кипели жизнью будничной, деловитой и какой же непохожей на жизнь наших дней! Лошади – ведь приезжали чаще всего на лошадях – где их привязать, да притом так, чтобы деревянный гулкий театр не отдавался звоном копыт, ржанием, скрипом сотен колес? Для ямщиков рубились избы – не мерзнуть же им под открытым небом! А «поблизости к тем избам сделать надолбы с перегородкою, как против дворца зделано, дабы во время случающихся в том доме действий госпоцкие лошади с санми и коретами за ту перегородку заезжали и там стояли, чтоб во время того действия оные лошади отнюдь близко того дому не стояли и от того шуму и крику нимало слышно не было, а для темных ночей при вышеписанной перегородке на столбах поставить фонари, чтоб во оные темные ночи для свету огонь в них соержан быть мог», – говорилось в других документах.

И театр открылся. Строители еще теряли счет доделкам. Надо было обить по тогдашней моде стены грунтованным холстом и холст покрасить или расписать. На потолке не хватало обязательного украшения – плафона. Не решился вопрос со сколько-нибудь удобными или хотя бы прочными сиденьями. Но уже первых гастролеров сменили новые. В следующем сезоне москвичи услышали известного дирижера и композитора Арайи, композитора и скрипача Мадониса, сочинившего первые произведения на темы русских народных песен. Каждое представление складывалось из интермедии Комедии масок – Арлекин, Панталоне, Коломбина, оперы и небольшого балета, между которыми исполнял отдельные номера оркестр. Спектакли шли долго, затягивались допоздна, и поэтому так

важно было следить за освещением улиц, чтобы облегчить первым московским театрам возвращение домой.

Переезд двора в Петербург многое изменил в положении театра. Анна Иоанновна увлеклась петербургским строительством и неохотно давала деньги на далекую московскую стройку, где теперь она могла видеть спектакли время от времени, оказавшись наездом в старой столице. Заваленный новыми заказами, Растрелли тоже не мог уделять театру на Красной площади достаточно времени. Достройка шла медленно, с постоянными остановками – пока рапорт о сделанном дойдет до Петербурга, а оттуда придет соответствующее распоряжение. «Обождать, пока будет архитектор, дабы без него чего худо не было», «Без архитектора оную работу показывать некому» – такими и похожими резолюциями местного начальства начинают пестреть строительные документы. А тут, кроме того, все острее вставал вопрос о текущем ремонте.

Конечно, пять-шесть лет с момента окончания основного здания – срок совсем небольшой, но в вечном «поспешении» строители прибегали к приемам, которые губительно сказывались на вчерне оконченных стройках. Строили почти всегда из дерева, на столбах, не тратя драгоценного времени на сооружение фундамента. Столбы подгнивали, возникали трещины, перекосы, вываливались дверные и оконные косяки, появлялись бесчисленные щели. И тогда приходилось делать все одновременно – подводить фундамент, если удавалось получить от дворцового ведомства деньги, и ремонтировать без устали и передышки.

Об этих привычных бедах и рассказывают рапорты строителей театра. Переписка обрывается сразу: пожар 1737 года

не пощадил здание. И может быть, именно потому, что так привыкли москвичи к своему театру, так дорожили им и тянулись к нему, возведенная на престол очередным дворцовым переворотом дочь Петра Елизавета в поисках популярности прежде всего решает построить Оперный дом теперь уже в Лефортове.

Представление о театре середины XVIII века позволяют составить и декоративные панно, и шпалеры, вроде выполненной русскими мастерами в 1749 году шпалеры «Африка» из серии «Страны света».

Помня об успехе театра на Красной площади, Растрелли, который снова становится автором проекта, увеличивает размеры нового помещения почти вдвое: Оперный дом вмещал пять тысяч зрителей. Не слишком ли много для Москвы начала 1740-х годов? Где там! «Стечение народа, – писал о московской опере историк русского искусства и современник тех событий Якоб Штелин, – в городе, насчитывающем полмиллиона жителей и знатного дворянства, со всего государства было так велико, что многие зрители и зрительницы должны были потратить по шести и более часов до начала, чтоб добыть себе место... столь широко был развит вкус к такой совершенной и пленительной музыке». А билетные будки и вовсе приходилось обновлять или делать заново каждые два-три месяца: разве можно выдержать энтузиазм многотысячной толпы!

...Крутая, врубленная в тесноту узкой башенки лестница пролет за пролетом открывается прорезями длинных окон на Красную площадь. Праздничная россыпь церквочек Василия Блаженного, розовато-серое блеклое небо над Замоскворечьем, острый рисунок Спасской башни, у самых стекол

шумная, говорливая возня голубей. И тут же за порогом неожиданно появившейся сбоку двери пустота огромного многосветного зала, пояса высоко повисших галерей, невнятные, глубоко внизу, голоса – старая библиотека Исторического музея, теперь запасник его живописи. И словно в ярусах зрительного зала, портреты – кругом, повсюду. Посеревшие от полумрака, они готовы вспыхнуть яркостью платья, сильно нарумяненных женских щек, подведенных бровей, сединой пышно взбитых париков, как зрители в свете зажигающихся после окончания спектакля огней. И первая мысль: как раз здесь, на этом месте многие из них и были зрителями – зрителями театра на Красной площади. Теперь поиск окончен. На смену домыслам, предположениям, легенде пришла еще одна прочитанная страница истории.



## ЛИСТОК ИЗ ФАГОТА

Для чего не веселиться?  
Бог весть, где нам завтра быть!  
Время скоро изнурится,  
Яко река, пробежит:  
И еще себя не знаем,  
Когда к гробу прибегаем...  
*Застольная песня времен Петра I.*

## СЛУХ О ВЕНЕЦИАНСКОМ АББАТЕ

Аббат Вивальди собирался в Москву. Тот самый венецианский аббат, сочинения которого исполнялись по всей Европе, а мастерство рождало легенды – обыкновенному человеку не дано так владеть скрипкой! Легендой стало и его спасение из рук святейшей инквизиции. Во время богослужения аббат оставил алтарь, чтобы записать мелькнувшую в голове музыкальную фразу. Смертный приговор миновал его чудом: инквизиторы признали Вивальди всего лишь сумасшедшим.

И вот теперь, в 1732 году, мысль о Москве. Любопытство? Но аббат был стар. Деньги? Директор венецианской консерватории, он в них не нуждался. Пустые слухи? Но в том же

году в Россию уезжает ученик таинственного аббата скрипач и композитор Верокайи – так или иначе, возможность не была упущена.

...Низкие дощатые потолки, затянутые грунтованным, беленым под штукатурку холстом. Холщовые набивные обои – травы с желтыми разводами – модный товар с ярославской фабрики Полотняникова. Окна, плотно прикрытые с сумерками красным сукном. Красной кожи стулья. Дубовые столярной работы столы. Обеды с нескончаемой переменной блюд. И музыка – несколько музыкантов – «для слуху».

Или иначе. Покои побольше. На полотне потолка плафон – античные божества вперемежку с придуманными добродетелями. Медные люстры – «паникадила» с десятками свечей. Полы «дубовые штушные» – паркет. Двери «под белила с золотым дорожником». Но те же за красным сукном окна. Обои с тусклыми пятнами зеркал. Стулья по стенам. И музыка – для танцев. На маскарадах. Вечерах. Приемах дипломатов.

И сама Анна Иоанновна. Днями напролет в широком засаленном капоте. Повязанная по-бабьи застиранным платком. С детьми Бирона, «до которых имела слабость». За пальцами. За письмами: «А Кишкине жене очень вы хорошо сделали, и надобно ее так (в тюрьме. – Н. М.) содержать, пока совершенно в память не придет или умрет...» Музыка появилась вместе с «тягостным» парадным платьем, залитым волной алмазной россыпи. Так полагалось. Так было при каждом европейском дворе.

О комнатах, обычаях Анны, венецианце Верокайи рассказывали документы. О музыке – очерки по истории русской

музыкальной культуры, каждый из них, к какому бы ни пришлось обратиться, – без ссылок, пояснений, указаний на источники. Черное десятилетие бироновщины, как, впрочем, и пустые для русской музыки годы Петра, – хрестоматийная неоспоримая истина.

Но ведь звучали же во всей Москве (и не только Москве) XVII века органы, о чем до последнего времени не упоминали труды по истории музыки. Но были же любимыми, самыми распространенными инструментами городских – не дворцовых! – музыкантов тех же лет валторна и гобой, тогда как обзорные труды упоминают только гусли и рожки. Но существовала же в Москве со середины того же столетия первая государственная музыкальная школа – «съезжей двор Трубноного учения», в то время как каждый справочник утверждал, что исполнительство на подобных инструментах, тем более обучение игре на них было делом одних заезжих западноевропейских музыкантов.

Все это установили неопровержимо и совсем недавно, буквально считанные месяцы назад, десятки обнаруженных архивных дел. И тогда еще одно «но». Куда и как могла исчезнуть эта высокая музыкальная культура, эта насущная потребность в ней не двора – целого народа? Какой же немислимый катаклизм стер их по крайней мере на полвека из истории России? И не говорил ли эпизод с Вивальди – Верокайи, что все обстояло не совсем так, как привыкли утверждать общие обзоры по русской культуре?

Листы архивных дел... Выцветшие и густо пожелтевшие, вспухшие сыростью и раскрошенные пудрой удушливой



пыли, размахисто прошитые широкими строками и скучно низанные мелочью старательно рисованных букв. Кабинеты – личные канцелярии Петра, Екатерины I, Петра II, Анны Иоанновны, Елизаветы, фонды Гофинтендантской – занимавшейся всеми придворными делами – конторы в Петербурге и Москве, Центральный государственный архив древних актов и Государственный исторический архив в Петербурге. Каждая страница говорила здесь много и не говорила ничего. Как легко понять, почему их давно и упорно обходило внимание историков искусства!

Музыкантов множество, но... В одном документе два три имени без упоминания инструментов. В другом – сумма выплаченных денег без исполнителей и имен. Дальше справка, что такого-то числа «играла музыка», без ссылок – что, кем и на чем исполнялось. Поиск лишался не просто динамики – смысла. И невольно единственным оправданием потерянного времени становились домыслы исследователей: что-то будто намечалось, что-то словно бы начинало давать о себе знать, что-то вот-вот готово было появиться. Будущее. Только будущее. А пока иностранные певцы – шла же в нескольких документах о них речь, случайные заезжие инструменталисты – фамилии говорили сами за себя. И уж совсем редко камерные ансамбли – о них вспоминал кто-то из современников-иностранцев. Но даже для самого условного, «среднеарифметического» вывода документы тех лет содержали слишком много нерасшифрованных сведений. И до тех пор пока они оставались нераскрытыми, любой вывод был гипотетическим, любое утверждение – по меньшей мере спорным.

Были мы на твоих государских службах...

Итак, расшифровка. Она предполагала дополнительные сведения, хотя бы косвенные указания. Как перекрещивающиеся линейки кроссворда, которые должны в конце концов подсказать нужное слово. Только откуда было эти сведения взять?

Конечно, продолжали существовать городские переписи. Не каждый историк решается работать с ними, тем более историк искусства. Слишком трудно выдержать однообразное мелькание сотен тысяч безликих имен – только бы не упустить угасающим вниманием нужные! – и посторонних профессий. Но здесь другого выхода не было.

И переписи говорили. Говорили о том, что с основанием Петербурга резко сократилось среди вольных музыкантов число органистов. Органисты еще есть в Москве, но почти уже нет в Петербурге. Делали свое дело мода и личный вкус Петра. Сказалась гибель в московском пожаре 1701 года старой, превосходно налаженной кремлевской мастерской органов и клавинонов. Восстанавливать ее не стали – у Петра были иные виды на самую застройку Кремля, за новую мастерскую никто не стал браться.

Меньше музыкантов стало среди владельцев московских дворов. Безработица? Подкравшаяся бедность? Это не так сложно было проверить по другому виду учета жизни горожан – тщательно регистрировавшимся и облагавшимся налогом актам купли-продажи. И оказывается, все обстояло иначе. Органисты меняли профессию. Гобоисты, валторнисты, трубачи тянулись туда, где живет, чем в старой столице, текла жизнь.

Многие меняли положение вольного городского музыканта на государственную службу. Вакансий, появившихся при Петре, было так много, что оставалось только выбирать.

Музыканты и музыкантские учебные команды при каждом из вновь образованных полков. Вообще полковые музыканты – «трубачи рейтарского строя» – появились в России еще в середине XVII века (если не раньше!). Музыкантские команды на только что родившемся флоте – на каждом корабле. При многих учреждениях. В перебаламученном быте разъезжавшего по всей стране и Европе двора. При каждом иностранном посольстве – Петр не собирался уступать в пышности ритуала никому из монархов, особенно если соблюдение ритуала выпадало на долю чиновников и послов, а не его самого. И прежде всего народные празднества – грандиозные «виктории» на улицах городов, где в свете «штучных» огней, под написанными на огромных холстах «оказами» – картинами выигранных сражений, аллегорических сцен – исполнялись музыкантами специально написанные кантаты. Или, возможно, и не кантаты. Ноты тех музыкальных произведений не сохранились – только бухгалтерские расчеты за написанную музыку.

Отправлялись музыканты из обеих столиц «в походы» – в другие города: Азов, Архангельск, Воронеж, Шлиссельбург, Таганрог, на Ладожский канал и Марциальные воды. И только по приходившим раз в год за «заслуженным жалованьем» женам можно узнать, что еще жив гобоист и продолжает плавать на флоте трубач. Семьи всегда оставались на месте и получали почти весь оклад кормильца – чтобы «не избаловался» в походе, не забывал о существовании родного дома. А время от време-

ни появлялись в денежных раздачах коротенькие пометки: «помер в походе горячкою», «кончился ранами», «из похода не воротился», и тогда уже вдова в последний раз получала «достаточное» жалование и в виде признания добросовестной службы умершего пару лишних рублей.

Жили хлопотно, трудно, зато и не нудно. Жалование музыкантам шло деньгами и натурой – зерном, крупами, овсом. На выступлениях при дворе каждый успех отмечался кормовой дачей – парой гусей, уток, половиной бараньей туши, деликатесами вроде бочки яблок в патоке, «а в бочке 250 штук», или «постилы длиной аршин с четью, шириною четь аршина» – ключники умели отчитываться в каждой мелочи. Но и здесь тоже существовали свои тонкости. Меньшее одобрение выражалось пастилой из смородины красной и черной, из ягоды-пьяницы, большее – «постилою яблочною с коруною на патоке, пересыпана сахаром с анисным маслом». В части водок традиции были еще тоньше – кому водка самая простая рамайнская с анисом, земляничная или из терновых костей, кому самая ценная яблочная с бадьяном или бадьянная из раманейных высетков с вином. Упомянуть такие подробности в хозяйственных отчетах конечно же представлялось важнее, чем упомянуть композиторов исполнявшихся пьес.

Те же безотказные платежные ведомости – когда бухгалтерия не была вездесущей! – вместе с городскими переписями утверждали, что в первом десятилетии XVIII века рядом с гобоистами, валторнистами, трубачами появляются все более многочисленные флейтисты и перестают быть редкостью литаврщики. Можно встретить фаготистов – духовые инструмен-

ты безусловно преобладали, зато с пресловутыми рожечниками дело обстояло куда хуже.

Все было неожиданным, необъяснимым, но так утверждали документы. Они могли сказать и много больше. Для этого оставался путь самый долгий, рассчитанный на бесконечное долготерпение и несокрушимый педантизм: тобой самим отработанная картотека имен. Не выдающихся, не чем-либо примечательных – всех, какие тебе встречались в делах за годы и годы работы в архивах и могли иметь хоть какое-то отношение к искусству. Такие записи обычно безнадежно копятя годами же, чтобы со временем в чем-то прийти на помощь, собираясь иногда в целые биографии, чаще в намеки на биографии отдельных людей. И в сравнении их начинают угадываться определенные закономерности, тенденции искусства, живые и не выявленные ни в каких видах документов.

Имена случайные и, по существу, не случайные – типичные, каких много. Иван Никитин... Полторацкая история искусства вплетала обстоятельства его жизни в биографию знаменитого однофамильца – портретиста петровских лет: художник оказывался вдобавок ко всем своим талантам еще и певцом и преподавателем пения. На самом деле – два человека, разных, по-своему интересных.

Никитин-певчий в 1705 году стал «гобойным учеником» и, кончив «музыкальную науку», смог стать в старом хоре учителем и администратором. В 1711 году он, по поручению Петра, перевозил из Москвы в Петербург особо ценный бывший патриарший хор. Исключительная судьба? Нисколько.

Собравшиеся в картотеке сведения утверждают: певчие

обучались инструментальной музыке всегда. Младшие же из них – мальчики, «спав с голоса», отсылались к специальным учителям и становились профессиональными музыкантами. Лучшей предварительной подготовки для инструменталиста современники себе не представляли. Если дело происходило в царском хоре, особенно при Петре, мальчиков собирали «для скорости науки» по 10–15 человек. Селились они в доме учителя, попеременно с его семьей, там же кормились, там же и занимались. Занятия шли целыми днями, зимой и при специально отпускованных от двора свечах – лишь бы «не упустить времени».

А учитель? Просто опытный музыкант, старший по возрасту, навыкам, умению? Опять нет. В 1701 году жмудский староста Григорий Огинский делает Петру царский подарок – присылает четырех музыкантов. Петр благодарит, пользуется услугами квартета и ни к одному из музыкантов не назначает учеников. Другое дело «саксонской нации» Иоганн Христофор Ахтель. Его Петр берет на службу во флот, переводит в Преображенский полк. Позже, уже в Сухопутном шляхетном корпусе, Ахтель становится учителем музыки поэта и драматурга Александра Сумарокова. В личном имуществе Ахтеля, когда он решает оставить преподавание в корпусе, не один, а несколько инструментов, и каких! Гобой, валторна, флейта траверс, скрипка, контрабас – целый ансамбль. Да, но Ахтель не просто располагал ими – он обучал игре на каждом из них, как, впрочем, и все остальные его коллеги по корпусу. Этому условию отвечали все «музыкантские учителя», какие бы скудные сведения о них ни сохранили документы, – Григорий Мазура, Иван Лызов, Герасим Куксин... И ученики, каждому из которых одного

инструмента было заведомо мало: если гобой, то уж и скрипка, если валторна, то и «скрипичной басон». Для наших дней необъяснимо, почти невероятно, для XVIII века – обыкновенная будничная жизнь. Просто ремесло. Просто профессия.

#### «ТЕТРАДИ МУЗЫКАНТСКИЕ В ТЕЛЯТИННЫХ ПЕРЕПЛЕТАХ»

Феофил Анжей Фолькмар был органистом «староградской главной церкви святой Екатерины в Данциге» и еще занимался посредничеством при продаже самых дорогих и становящихся все более редкими инструментов – органов, клавикордов, клавесинов. Об этом сообщала газета «Санкт-Петербургские новости» за 1729 год. Газетное описание инструментов давало и сейчас любому музыканту исчерпывающее представление о каждом из них: «Любопытным охотникам до камерной и хоровой музыки чрез сие известно чинится, что в Данциге на продажу имеются: 1) малые органы хорного и камерного голосу с 7 играющими голосами со стемулантом за 200 рублей; 2) преизрядной клавесин от контра О: Фис до С (до третьей октавы) с четырьмя голосами, из которых один о четырех тонах, два о семи, четвертой о 16 тонах за 100 рублей; 3) преизрядной клавикорд с тремя хорами преизрядного голоса и преизрядной работы за 30 рублей. Все три суть так согласных голосов и пречестной работы, что оные как голос оных, так и работа лутче быть не может».

Среди вопросов, которые хотелось решить в гданьских архивах, – раз уж появилась возможность там оказаться и поработать, – вопрос о Фолькмаре был одним из последних.

И все же, что толкнуло поморского органиста искать сбыта своих инструментов именно в России? Неопытность? Надежда на слепую случайность? Нет, книги городского гданьского магистрата за конец 1720 – начало 1730-х годов судили иначе. Фолькмар был опытным посредником, и с Россией связаны его многие самые значительные сделки. Объявления в петербургской газете вполне оправдывали себя, хотя стоили предлагаемые инструменты недешево. Для сравнения: заработок средней руки музыканта составлял в эти годы около 100 рублей, и только придворный капельмейстер, он же композитор, мог рассчитывать на 400–450 рублей.

О том, сколько в общей сложности музыкальных инструментов в Россию ввозилось, как шел этот вид торговли с Западом, могли бы, казалось, ответить, наши архивы, в частности фонд Московского городского магистрата тех же лет. Могли, если бы подобного рода сделки фиксировались. Но, не ответив на один вопрос, книги городского магистрата содержали не менее любопытные сведения. Здесь были зарегистрированы местные действующие фабрики музыкальных инструментов. И торговля ими. И продажа нот – все новые и новые подробности, не учтенные историей нашей музыкальной культуры.

Но ведь гобой – деревянный инструмент, кстати сказать, усовершенствованный (приобретший первые клапаны) только в XVII столетии, непосредственно перед его появлением и широким распространением в России. Валторна же инструмент медный, а значит, технология их изготовления достаточно специфична и требует многопрофильного производства. Тем не менее московские фабрики их производили – фабрика сержан-

та Емельяна Мещанинова «за Тверскими воротами, в приходе церкви Рождества Христова, что в Старых Палашах», то есть где-то на нынешнем Трехпрудном переулке, фабрика капитана И. Башкина и Митрофана Переплетчикова, другие мастерские.

В документах податных обложений все становилось обыденно и просто. Гобои ценились в три рубля, валторны – в шесть. Флейта траверс стоила шесть рублей двадцать пять копеек, а флейта «абeka» полтора рубля. За скрипки простые платили четыре рубля, зато за «скрипичной басон» целых десять. Особенно много требовалось вкладышей для гобоев, которые и привозились из-за рубежа, и выдывались в самой Москве. По объяснению одного из «музыкантских учителей», они быстро портились «от всегдашнего учения и от великого духу». И еще оставались ноты, сборники нот – «музыкантские тетради в телятинных переплетах» по средней цене тридцать копеек.

Само собой разумеется, магазины размещались не во дворцовых покоях и открывались не ради нужд царского двора. Даже сама реклама торговли музыкальными инструментами и нотами обращалась к «почтеннейшей публике». Размер налогов на лавки и фабрики говорил о значительном торговом обороте, и отсюда единственный вывод – «публика» была достаточно многочисленна. Не случайно Петр, помогая купецкому московской Кадашевской слободы человеку Василию Киприанову открыть в 1701 году светскую типографию, специально предписывал наряду с знаменитой «Арифметикой» Леонтия Магницкого усиленно «печатать набором нотные книги по подобию печатных книг и всякого партесного пения и мусийкийского кантыки».

Теперь, к 1730-м годам, речь уже идет о нотах «модных» и «новомоднейших». Историки спорят о преобладающем влиянии в музыке тех лет итальянской или немецкой школы, единственных знакомых русским слушателям. А современная печатная реклама предлагает «почтеннейшей публике» музыку и итальянскую, и немецкую, и французскую, и английскую, и... русскую! Имена композиторов, характер пьес – об этом не принято было говорить. В конце концов, их могли толком не знать и сами исполнители. Ведь именно тогда художники еще не имели обыкновения оставлять на холстах свои подписи, а зрители интересоваться их авторством.

Только дело не в именах и не в названиях пьес. Отсутствовали нотные тексты, те самые, которые содержались в «музыкантских тетрадях в телятинных переплетах», продавались когда-то в магазинах, издавались, и притом немалыми тиражами. Не дошли до наших дней. Вообще не сохранились.

## ДОКУМЕНТЫ С УГАСШИМИ ЗАПИСЯМИ

«Всесоюзный научно-исследовательский институт судебных экспертиз Министерства юстиции СССР... из Государственного исторического музея при препроводительном письме № 212 от 25 июня 1971 года на исследование поступила часть нотного листа с угасшими записями... Проведенными исследованиями удалось выявить имеющиеся на листе нотные записи (см. прилагаемую фототаблицу)». И дальше перечень проведенных исследовательских работ: фотосъемка в отраженных инфракрасных лучах, съемка люминесценции (при облуп-

чении ультра-фиолетовыми лучами), съемка с усилением контраста. Документ находился на исследовании 17 дней. И подписи экспертов – Е. А. Сахарова, А. А. Гусев.

Конечно, все это не имело ни малейшего отношения ни к юридическим проблемам, ни к судебной экспертизе. Просто один из музыкантов Государственного оркестра радио и телевидения – солист-фаготист Антон Розенберг разбирал в Отделе металла Государственного исторического музея части музыкальных инструментов XVIII века – что к чему и что откуда – и попытался вынуть мундштук из очередного гобоя. Мундштук сидел очень плотно: его держала скрученная бумажка – та самая нотная запись, «документ с угасшими записями», как его официально назовут специалисты-эксперты. За двести с лишним лет ни одному из пользовавшихся гобоем музыкантов не пришлось в голову поправить мундштук, заменить приспособление, наспех сделанное их далеким товарищем из небрежно оторванного куска партитуры. Правда, это не пришлось в голову и ни одному из хранителей музея, где гобой оказался полвека назад. Так что же – удивляться или радоваться? Удивляться тому, как это могло произойти, или радоваться тому, какие возможности еще существуют, обнадеживают, толкают на поиск.

Трудно сравниться по напору поиска с историками польской музыки, но ведь считанные годы назад был найден «Танец польского короля» – рукопись анонимного музыканта рубежа XVI–XVII веков в библиотеке городка Ульма-над-Дунаем. «Танец польского короля» обнаружил венгерский историк в манускрипте 1757 года, преспокойно хранившемся в библиотеке одной из будапештских гимназий. В 1968 году

в Польше была впервые исполнена ария Сиренки – той самой, которая стала символом Варшавы, – сочиненная итальянской оперной певицей XVII века Франческой Скаччини.

И вот листок из фагота... Небольшой. Зеленоватый. Поблекший до водной ряби. Перетертый на местах сгибов. Несколько десятков музыкальных тактов – может быть, целая фраза, может быть, и больше: ее еще никто не пытался воспроизвести. А о листке хочется сказать больше. Французская бумага, та, которую начали выделять в конце XVII века и продолжали выпускать почти до конца следующего столетия. Почуть уловимому оттенку цвета, характеру старения, «тесту» – скорее середина XVIII века. Манера письма примерно тех же лет. Уверенный стремительный почерк музыканта: переписчик оказался бы аккуратнее, щеголеватее. И еще одно – оркестровая партия духового инструмента. Возможно, сольная. Скорее всего, гобоя. Вся остальная научная атрибуция впереди – сегодня в журнале об этой записи сообщается впервые.

И все-таки кто мог оказаться автором безымянного отрывка? Имена без звуков – судьба всей музыки первой половины XVIII столетия. И какие имена! Тот же Верокайи и Ристори, Мадонис и Доменико Долольо. Еще один представитель итальянской школы – Иоганн Гассе, автор без малого ста опер и стольких же ораторий. Произведения каждого из них исполнялись в России, были широко известны и любимы. Или русские авторы. Пусть сегодня их список начинается только в 1740-х годах именем известного деятеля Академии наук, переводчика Григория Теплова – ему принадлежала музыка к первому изданному сборнику романсов на стихи русских поэтов.

Теплов был известен превосходной игрой на скрипке и хорошим голосом. Но так или иначе, он не профессионал. А несомненно, были и многочисленные профессионалы.

За это говорит прежде всего богатейшая традиция музыкального сочинительства в XVII веке, где мы уже можем назвать несколько десятков русских композиторов. Практика петровских лет с сочинением бесконечных кантат на все празднества и «случаи» государственной жизни. Скорее всего отношения со «своими» были проще, не требовали контрактов, всей той сложной системы бюрократического оформления и учета, которая позволила сохранить до сегодняшних дней имена иностранных гастролеров или даже надолго селившихся в России музыкантов вроде широко популярного Арайи. Пусть вся жизнь этого композитора оказалась связанной именно с Россией.

Не успел появиться молодой неаполитанец Франческо Арайя при дворе герцога Тосканского – там была поставлена его первая опера, – как в 1735 году композитор был приглашен в Россию и остался здесь на четверть века. Год за годом он сочиняет и ставит оперы: в 1737 году – «Абазар», в 1738-м – «Семирамида», в сороковых годах – «Селевк», «Беллерофонт», отличавшийся исключительной пышностью постановки «Александр Македонский в Индии», множество ораторий, и в заключение первая опера на русский текст (кстати сказать, Александра Сумарокова) «Кефал и Прокрида», исполненная первым составом русских оперных певцов в 1755 году. Успех нового начинания был триумфальным. Публика требовала все новых и новых исполнений. Елизавета Петровна засыпала по-

дарками певцов и накинула на плечи композитору соболью шубу ценой в 500 рублей – как старательно отметили расходные книги.

Кстати, любопытно, что все композиторы тех дней непременно и инструменталисты. Больше того, документы утверждали, что обязательным условием контракта с каждым приезжавшим на гастроли или поступавшим на русскую службу композитором было не только сочинение музыки по поводу событий придворной жизни или по специальным царским приказам, но и дирижирование. Искусство капельмейстера ценилось исключительно высоко. В истории нашей музыки это обстоятельство проходит незамеченным, а вместе с тем не возникает и вопроса, где это искусство могло проявляться. Иначе – кем и чем должны были дирижировать приезжие европейские знаменитости, кому предстояло исполнять их сочинения?

## ИОГАНН ГИБНЕР ВЫБИРАЕТ МОСКВУ

На этот раз предметом моего мысленного спора оказался Иоганн Гибнер, скрипач-виртуоз из Вены. Не было никаких разногласий у историков в том, что Гибнер первый раз попал в Петербург в начале 1720-х годов с австрийским посольством и снова был приглашен сюда, чтобы усилить группу итальянских инструменталистов, в 1731-м. Но собравшиеся в моей картотеке данные утверждали: Гибнер не уехал – не пожелал уехать из России. Его гастрольные приезды казалось естественным объяснить первый раз любопытством (что знали в Европе о Рос-



сии!), второй – высокими гонорарами. Но выбор Москвы и Петербурга в качестве места постоянного жительства и работы выглядел совсем иначе.

Да, документы подтверждали, что известный в Вене скрипач оказался в Петербурге в сентябре 1720 года в составе капеллы, которую привез с собой для большей пышности австрийский посол граф Кинский. Как-никак речь шла о том, чтобы суметь сосватать старшую дочь Петра Анну Петровну за ставленника венского двора. Посредственных музыкантов Кинский не признавал. Достаточно назвать рядом с Гибнером другого, не менее известного виртуоза валторниста Иоганна Лейтенбергера. Его умение аккомпанировать на валторне всем инструментам, выдерживать без перерыва до восьмидесяти пяти тактов поражали воображение и слух современников.

В июле 1721 года посольство выехало из Петербурга, но уже без Гибнера. Скрипач перешел на службу к жениху цесаревны Анны Петровны Голштинскому герцогу, которого Петр содержал на особом пенсионе в Петербурге.

Сразу после смерти Петра герцогу пришлось с новообвенчанной женой покинуть Россию – на этом настаивал все сильный Меншиков. Гибнер в составе сопровождавших молодую чету лиц не числится. Зато в 1730 году, когда задолго до приезда каких бы то ни было итальянских инструменталистов составляется придворный штат только что вступившей на престол Анны Иоанновны, Иоганн Гибнер оказывается в должности первого музыканта двора – скрипача, композитора, капельмейстера. Точнее, он сохраняет за собой должность, которую занимал, оказывается, и раньше.

Громкие титулы не меняли существа дела: в пересчете курса рубля тех лет оклад Гибнера никак не превышал его венских заработков. Что же касается жизненных неудобств, то их на придворного скрипача приходилось с избытком. Чего стоили одни переезды из Петербурга в Москву и обратно, жизнь в случайных, почти непригодных для жилья кремлевских дворцовых покоях. Даже снисходительные дворцовые смотрители признавали, что предлагаемые покои «в темных проходах, с малыми окошками, с сводами и русскими печами и весьма нечисты». Да и в пригодные, с их точки зрения, покои музыканты «жить не идут за тесными вверх входами, також при тех покоях кухен, чуланов и других никаких нужд не имеется». А вот венский скрипач годами делит эти неудобства со своими русскими товарищами по искусству. Делит он их и с появившимся в Москве Верокайи.

Правда, Гибнеру, Верокайи или Ристори полагалось по три покоя. Зато в других комнатах музыканты размещались и по одному, и по несколько человек, – по всей вероятности, в зависимости от того, насколько ценилось их умение. Вот только почему инструменталистов оказывалось в общей сложности так много – несколько десятков человек? Правда, при Петре еще в 1701 году состоит около двадцати человек. Музыкантская команда каждого полка насчитывала от десяти до двадцати человек. Но ведь здесь-то инструменталистов в несколько раз больше. И другое – почему они и переезжали, и размещались, и – что самое важное – были заняты почти всегда одновременно?

В памяти невольно начинали всплывать отдельные, в свое время ускользнувшие от внимания подробности. Закуп-

ки придворной конторой десятков экземпляров «музыкантских тетрадей». Распоряжение об этом давал всегда кто-нибудь из капельмейстеров. Указания архитекторам об увеличении «оркестров» – подиумов, на которых размещались музыканты, – в дворцовых залах.

Первый раз такая переделка предпринимается во времена Петра II, иначе говоря, в конце 1720-х годов, второй – после вступления на престол Анны Иоанновны. Ставший придворным архитектором – «баудиректором» новой императрицы – В. В. Растрелли должен был сооружать эти «оркестры» во всех дворцах заново – настолько увеличивались их размеры. По нашим нынешним представлениям, на этих площадках могло размещаться до пятидесяти исполнителей. Примерно столько же расселяли каждый раз в дворцовых кремлевских покоях служители, столько же обеспечивала подводами при переездах Гофинтендантская контора.

И вот, наконец, как подтверждение смутных догадок и робких предположений, – архивное дело с составом придворного штата на 1731 год. Это выглядело совершенно невероятным – около девяноста инструменталистов! Смычковая группа – больше тридцати человек. Шесть трубачей. Столько же валторнистов. Гобоисты. Литаврщики... Сомнений не оставалось: состав симфонического оркестра. Мало того, что полного, – большого даже для наших дней, ведь оркестр Большого театра насчитывает сегодня всего около ста двадцати музыкантов. И рядом с основными исполнителями «музыкантские ученики» – коллектив живой, местный, несомненно, давно и постепенно складывавшийся и тем более несомненно рассчитанный

на будущее. И все это на семьдесят лет раньше, чем принято считать в истории русской музыки!

Но тогда, может быть, не так уж много фантазии в слухах о том, что венецианский аббат Вивальди готов был принять приглашение в Москву и только ряса и преклонный возраст не дали осуществиться его желанию?... И если оказавшийся в России его ученик Верокайи не жалел, по словам современников, постоянных похвальных выражений для оценки стройности и чистоты звучания московского оркестра, его гармонического сочетания с большим и великолепно обученным хором певчих, то не говорит ли это, что именно творческие возможности в работе с одним из самых больших в Европе того времени оркестров неудержимо влекли в Россию первой половины XVIII века прославленных музыкантов. Значит, не было никаких «пустых» десятилетий, не было пресловутого провала культуры. Прочная исторически сложившаяся традиция русской музыкальной культуры давала в новом столетии новые плоды. Ну а если мы не знаем об этом...

Могли исчезнуть ноты тех лет – именно потому, что их было много, что были они в ходу и ни для кого не представляли ни редкости, ни ценности. С вещью на каждый день расстаешься особенно незаметно и легко. Многое могло не найти своего отражения в документах – прямого отражения. Вывод? Надо научиться искать, познавая музыку через человека и ради человека.



## СМУТНЫЕ ГОДЫ

Москва и так была сброд самовольных людей, но по крайней мере род некоего порядка сохранялся, а теперь все вышло из своего положения.

*Г. Г. Орлов – Екатерине II 1771*

Блистательный граф Российской империи, генерал-адъютант, генерал-директор инженеров, генерал-аншеф и генерал-фельдцейхмейстер – какое бы звание пожалела Екатерина для своего любимца! Орлов прибыл в старую столицу на самый конец чумной эпидемии, как раз вовремя, чтобы пожать лавры миротворца и восстановителя порядка, но вручить ему эти лавры именно в Москве Екатерина не решилась. В честь Орлова будет выбита золотая медаль с его портретом и изображением на оборотной стороне бросающегося в пропасть легендарного римского героя Курция с надписью: «И Россия таковых сынов имеет».

Фаворит решил въехать в город, переживший чуму. Разве не стоило в связи с этим вспомнить легенду о римском юноше, который в полном вооружении бросился в раскрывшуюся посреди римского форума расщелину. Прорицатель предсказал, что заполнить ее и тем спасти Рим может только вели-

чайшее достояние города. И тогда со словами: «Нет лучшего блага в Риме, как оружие и храбрость!» Курций принес себя в жертву, и расщелина закрылась.

То же событие Екатерина II отметила сооружением в Царском Селе триумфальных ворот с надписью: «Орловым от беды избавлена Москва». Не много и не мало! Просто императрица не знала, как скоро она сама будет избавляться от победителя, победителю и в голову не приходило, что через считанные месяцы он окажется одним из столь возмущившего его «сброда самовольных людей».

Волны недовольства правительством могли, как об утес, разбиваться о петербургские тверди, но всегда оставляли свои следы на отлогих берегах старой столицы.

Во всяком случае, такова Москва, которую выбирает для жизни Федор Рокотов, и таковы люди, которых ему предстоит до конца своих дней писать. Для него не просто перемена одного столичного города на другой, – здесь, в Москве, иной уклад, иной нравственный климат, так высоко ценимый всеми, кто в условиях екатерининской монархии искал большей свободы, независимости в любом виде деятельности. А ведь Рокотов к тому же меняет положение государственного служащего со всеми преимуществами продвижения по чиновничьей лестнице, возможных и обязательных чинов и наград на шаткое в материальном отношении положение вольного художника. Искать заказчиков, хлопотать о расплате с ними, устраивать мастерскую – и все это ради личной независимости. Тем более что время, которое выбирает живописец для переезда, было во многих отношениях непростым.

Семидесятые годы XVIII века – сегодня о них говорят прежде всего летописи пугачевской войны. Но независимо от своего небывалого размаха действия армии Пугачева были лишь частью волнений, обращенных против правительства Екатерины. Вся страна со времени ее прихода к власти кипела недовольством, выплескивавшимся в виде все новых и новых самозванцев, дела которых едва успевала рассматривать и решать Тайная канцелярия. Охранное отделение было право в своем выводе, сделанном уже в начале XX столетия: «В самозванцах увлекает идея сопротивления». Их имена далеко не всегда известны в Петербурге, но непременно доходят до Москвы, давая пищу для размышлений.

В 1763 году – коронация Екатерины II едва успела состояться – поп Оренбургской губернии села Спасского, Чесноковка тож, молился с прихожанами о здравии Петра III, уверяя, что настоящий император жив и непременно вернется к законной власти, поправ богопротивных захватчиков трона, а вернувшись, займется народными бедами и нуждами. Сельским попом можно было бы пренебречь, если бы не то, что он оказывается одним из первых в длинной веренице сторонников свергнутого царя, точнее – противников екатерининской власти. Непонятным образом самые секретные дела Тайной канцелярии становятся известны в Москве и сочувственно комментируются ее вольнодумцами.

В 1765 году армянин Асланбеков объявил себя Петром III – бит плетью и сослан в Нерчинск. Почти одновременно беглый солдат Брянского полка Петр Чернышев назвал императором Петром Федоровичем и «смутил» многих

своих однополчан, пожелавших принести ему присягу, за что опять-таки бит плетью и сослан в Нерчинск. В том же году «всклепал на себя императорское имя» другой беглый солдат Гаврила Кремнев и поднял народ в Белгородской и Воронежской губерниях. У Кремнева оказался достаточно серьезный союзник в лице бывшего придворного певчего, попа Льва Евдокимова, который подтверждал народу, что видел Гаврилу в императорского величества покоях и даже был в свое время удостоен подержать на руках царственного отрока. Самозванца сослали на вечные работы в Нерчинск.

В 1767 году пошла смута по Нижней Волге из-за некоего беглого солдата, якобы специально везшего из Петербурга народу радостную весть, что Петр III жив, «примет опять царство и будет льготить крестьянам». Подобные обстоятельства не находили своего отражения в газетах, не служили предметом официальной информации, зато правительство Екатерины знало о них во всех подробностях и не могло оставаться к ним безразличным.

Одно из дел 1768 года отличалось и вовсе неожиданным оборотом, тем более нежелательным для правительства, что возникло оно в среде родовитого дворянства. Сын генерал-майора, адъютант Опочинин объявил себя сыном императрицы Елизаветы Петровны от английского короля. Секрет его рождения был передан молодому Опочинину неким корнетом Батюшковым, знавшим всю историю со слов своей умершей к тому времени бабки. Не претендуя на императорскую власть, восемнадцатилетний Опочинин решает использовать «высокое» происхождение для утверждения на троне единственного законного, с его

точки зрения, наследника – Павла. Впрочем, подобное отношение к Павлу не было редкостью среди современников. Необходимость немедленного удаления Екатерины мотивировалась Опочининым тем, что Екатерина якобы готовилась разделить всю Россию между братьями Орловыми. При всей своей бессмысленности подобная перспектива многим представлялась в те годы достаточно убедительной благодаря неумной щедрости императрицы в отношении орловской семьи. По делу Опочинина пришлось созвать специальный суд, само собой разумеется, совершенно тайный, который очень осторожно подходит к решению. Основная вина возлагалась на Батюшкова. Он был признан „вошедшим во умоисступление от пьянства“, лишен состояния, дворянства и сослан в Мангазею. При этом приговор почему-то коснулся и его сестры, которой было пожизненно запрещено выезжать из собственной деревни и общаться с соседями. Опочинин, член слишком влиятельной семьи, «за службу отца» получил помилование и отделался ссылкой в линейные гарнизоны.

Но в том же году начал толковать о возвращении Петра III давний узник Шлиссельбургской крепости поручик Иосиф Батурин, который назначил даже точный срок возвращения убитого императора – два года. Заключение Батурина длилось еще со времен Елизаветы, когда поручик вознамерился уничтожить А. Г. Разумовского и заменить «матушку кумушку» наследником, о чем и послал последнему подробное письмо. Его действия сразу же были определены как «злодейское намерение к бунту».

Вместе с постоянно готовым к антиправительственным выступлениям Поволжьем и Оренбургскими степями Сибирь

представляла для правительства Екатерины II особую опасность. Слишком сильны были впечатления от сибирских волнений вплоть до вызвавшего широкий отклик во всей Европе так называемого бунта Бениовского. Слишком серьезно его история дискредитировала русскую императрицу. Венгерский барон Мориц Анадор де Бенев служил в польской конфедерации, был захвачен русскими войсками и в 1769 году сослан на Камчатку. Одновременно в Охотск были сосланы артиллерии полковник Яков Батурич, пытавшийся в 1749 году, в бытность двора Елизаветы в Москве, возвести на престол Петра III, гвардии поручик Панов, армейский капитан Степанов. Вместе с такими же сосланными участниками других антиправительственных заговоров, местными купцами, промышленниками и населением они подняли 25 апреля 1771 года восстание, захватили галион в гавани Чекавинской, водрузили на нем знамя Павла и назвали «собранною компаниею для имени его величества Павла Петровича». Тогда же восставшие подписали и письменную присягу наследнику Екатерины, которая 12 мая была послана в Сенат, а галиот ушел в плавание к европейским берегам через Курильские острова, Японию, Китай, Мадагаскар вплоть до берегов Франции.

Рапорт иркутского губернатора о случившемся был прислан в Петербург только в начале января 1772 года, когда там все стало известно через европейские источники. Дипломатическими каналами правительству Екатерины II удалось добиться, чтобы восставшие нигде не получали поддержки. Но факт оставался фактом – картина счастливого, благополучного царствования была нарушена, и императрица готова предло-

жить любые условия восставшим, вплоть до полной амнистии и даже денежного вознаграждения, лишь бы мятежный галион вернулся к русским берегам. Одновременно усиленно распространяются дискредитировавшие организаторов восстания слухи, между прочим, и о том, что де Бенев якобы выполнял секретное поручение правительства Франции. Волны недовольства выплескивались за пределы империи, тем более ощутимыми становились они в самой России.

Уже не представлялось возможным предотвратить события, назревавшие в Оренбургских степях. В конце ноября 1772 года в Яицком городке появился Емельян Пугачев, начавший называть себя Петром Федоровичем. Почти сразу он был выдан властям, в середине декабря отправлен в Симбирск, а затем в Казань. Двадцать девятого мая, за три дня до получения распоряжения о его отправке на каторгу, Пугачев бежал. Примерно в это же время на Яике стал известен приговор над участниками волнений 1771 года. Помимо суровой расправы с самыми деятельными из повстанцев, правительство устанавливало поголовное обложение «всех бывших в мятежнической партии» для покрытия убытков, понесенных казачьими атаманами и старшинами. Многие казаки решаются бежать от кары в Турцию или на Кубань. Теперь слова пугачевского манифеста обретали особую силу и смысл:

«Я – ваш законный император. Жена моя увлеклась в сторону дворян, и я поклялся... истребить их всех до единого. Они склонили ее, чтобы всех вас отдать им в рабство, но я этому воспротивился, и они вознегодовали на меня, подослали убийц, но бог спас меня». В случае победы над нынешним правитель-

твом новый император давал обещание пожаловать казаков, татар и калмыков «рекою с вершины и до устья и землею и травами и денежным жалованьем, и свинцом, и порохом и хлебным провиантом и вечною вольностью. Я, великий государь император, жалую вас. Петр Федорович. 1773 году сентября 17». Для участников восстания истинное лицо Е. Пугачева значения не имело. Казак Караваев в разговоре с Чикой-Зарубиным скажет без малейшего колебания: «Пусть это не государь, а донской казак, но он вместо государя за нас заступит, а нам все равно, лишь бы быть в добре». Войско Пугачева растет с такой быстротой, что через двадцать дней после распространения манифеста повстанцы в силах приступить к осаде Оренбурга. И можно писать в официальных сообщениях о «мятежном сброде», правительство хорошо понимало, что на этот раз «сброд» располагал определенной сформулированной программой действий и людьми, достаточно знакомыми с военным делом.

Сам Е. Пугачев попал в армию семнадцати лет. Он участвовал в Семилетней войне в составе корпуса З. Г. Чернышева в команде казацкого полковника Ильи Денисова, взявшего его к себе ординарцем за лихую отвагу и «проворство». Едва успев вернуться после окончания военных действий на Дон, Пугачев оказывается теперь уже в составе армии М. Н. Кречетникова в Польше. В 1768 году он участвовал в чине хорунжего в осаде Бендер и только по болезни был отпущен на родину. Он не неграмотный мужик, в отчаянии поднявший дубину на своих обидчиков и притеснителей. К тому же в нем находят свое подтверждение мысли сторонников конституционной, твердо соблюдающей законность монархии, ответ на те бессмысленные

жестокости и правонарушения, против которых согласно выступало передовое дворянство.

«...Всеми свету известно, сколько во изнурение приведена Россия, – будет написано в воззвании Емельяна Пугачева, – от кого ж – вам самим то небезызвестно: дворянство обладает крестьянами, и хотя в Законе Божьем написано, чтоб они крестьян также содержали, как и детей, но они не только за работника, но хуже почитали собак своих, с которыми гонялись за зайцами; компанейщики завели премножество заводов и так крестьян работой утрудили, что и в ссылках того никогда не бывает, да и нет, а напротив того, с женами и детьми малолетними не было ли ко господе слез?»

Страх перед распространением восстания борется у Екатерины II и ее окружения с не меньшим страхом огласки. И на первое время декорация благополучия представляется более ценной перед лицом Европы и собственных граждан. Первый обращенный против Пугачева правительственный манифест был напечатан всего в двухстах экземплярах и распространялся исключительно в районах, непосредственно охваченных восстанием. Но первый посланный правительством карательный отряд под командованием генерал-майора В. А. Кара численностью в полторы тысячи солдат не просто разбит повстанцами. Случилось худшее – не вступая в бой, солдаты целиком перешли на сторону Пугачева. Это произошло 9 ноября 1773 года. 13-го того же месяца пугачевцы разбили отряд полковника Чернышева, а спустя еще полмесяца – направлявшийся на помощь осажденному оренбургскому гарнизону отряд майора Заева.



Не получая подкреплений, В. А. Кар решил отправиться в Петербург для личного доклада об исключительной серьезности создавшегося положения: восстание начало распространяться в Поволжье. 29 ноября генерал Кар был задержан специальным курьером, везшим указ, которым генерал-майору ни в каком случае не разрешалось отлучаться от своих частей. Екатерина II больше всего боялась, что правда о размерах и характере восстания могла вызвать возмущение против нее со стороны и без того оппозиционно настроенного московского дворянства. Его главу, П. И. Панина, Екатерина открыто называла своим «первым врагом» и «себе персональным оскорбителем». Генерал не подчинился приказу и въехал в старую столицу. Последовало немедленное распоряжение о его смещении. Новому командующему императрица напишет в собственноручном письме: «Я б желала, чтоб вы и между теми офицерами, кои должности свои забыли, пример также сделали; ибо до ужасных распутств тамошние гарнизоны дошли. И так не упустите, а где способно найдете, в подлых душах вселить душу к службе нужную; а думаю, что ныне, кроме уместною строгостью, не с чем. Колико возможно не потеряйте времени и старайтесь прежде весны окончить дурные и поносные сии хлопоты. Для Бога вас прошу и вам приказываю всячески приложить труда для искоренения злодействий сих, весьма стыдных пред светом. Из Села Царского февраля 9 числа 1774 года Екатерина».

Но просьб и заклинаний оказывается слишком мало. После ряда понесенных им поражений Е. Пугачев начинает отступать на Яик, но благодаря этому маневру его армия пополняется все новыми и новыми частями, достигая численности в

20 тысяч человек. В мае повстанцы занимают ряд крепостей по Верхне-Яицкой линии. В конце июня пугачевцы переправляются через Каму, занимают большое пространство по ее берегам, Ижевский и Боткинский заводы и к первым числам июля подходят к Казани. С 13 по 18 июля продолжалось сражение с подошедшими правительственными войсками. Численный перевес и лучшее вооружение решили вопрос в пользу правительства, но говорить о разгроме Пугачева не приходилось. Повстанцы переправляются через Волгу и выходят на Московскую дорогу. Правительство предпринимает экстренные меры к обороне Нижнего Новгорода и Москвы. Спешно заключается мир с турками.

А между тем слова пугачевских призывов продолжали оказывать свое действие: «Мы отеческим милосердием и попечением жалуем всех верноподданных наших, кои помнят долг свой к нам присяги, вольностью без всякого требования в казну подушных и прочих податей и рекрутов набору, коими казна сама собою довольствоваться может, а войско наше из вольножелающих к службе нашей великое исчисление иметь будет. Сверх того, в России дворянство крестьян своих великими работами и податями отягощать не будет, понеже каждый почувствует прописанную вольность и свободу». Емельяну Пугачеву не удалось двинуться, как он намеревался, на Москву, – он стремительным маршем в тысячу двести километров направляется к Дону. 20 июля его части занимают Курмыш, спустя неделю Саранск, 1 августа Пензу, 6 – Саратов, 11 – Камышин. Несмотря на все значительные потери, повстанцы снова насчитывали в своих рядах до пятнадцати тысяч человек.

По-прежнему пытаюсь скрыть народный характер ведшейся войны, Екатерина усиленно распространяет в Европе слухи об иностранных связях Пугачева. В письмах к Вольтеру она недвусмысленно называет шведского короля «другом маркиза де Пугачева», а с другой стороны, устами своих придворных подсказывает ему версию об участии в волнениях турок. В Петербурге усиленно муссируются разговоры о проникновении в среду пугачевцев польских конфедератов. Только рядом с официальной и тщательно продуманной дезинформацией существовали и иные крайне тревожные для правительства факты. Личные контакты у участников восстания существовали даже с самим А. Г. Орловым, брат которого в это время уже оказывается в опале. Известно, что в октябре 1773 года, когда Емельян Пугачев подошел к Оренбургу, в Петербург приезжали двое яицких казаков, Афанасий Перфильев и Петр Герасимов, просить о сложении с казаков штрафов за участие в волнениях 1771 года. Не добившись аудиенции у Екатерины II, они по непонятной причине были приняты А. Г. Орловым, который рассказал им о действиях Пугачева и якобы подговаривал их по возвращении на Яик поймать самозванца. Через его посредничество Перфильев и Герасимов получили необходимые для проезда документы, но по возвращении не только не пытались ловить Пугачева, но откровенно примкнули к повстанцам и очень деятельно выступали в их рядах. Приобретя неизбежную огласку, эта история нашла далеко не благоприятное истолкование для находившегося в это время на Средиземном море с русской эскадрой А. Г. Орлова. Впрочем, подобное истолкование было в это время уже вполне закономерным, как и враждеб-

ные в отношении Екатерины поступки самого Орлова. В январе 1772 года Григорий Орлов, недавний «победитель» московской чумы, с царской пышностью отправился в Фокшаны для переговоров о мире с турецкими представителями. Во время Фокшанского конгресса ему стало известно о появлении при дворе нового фаворита – реакция императрицы на любовную интригу графа. Бросив переговоры, Г. Г. Орлов поехал в Петербург, но был задержан в Гатчине особым распоряжением императрицы, запретившей отныне ему въезд в столицу. Современники усматривали в категоричности подобного решения руку Н. И. Панина и З. Г. Чернышева.

Отказавшись подчиниться приказу немедленно удалиться от столицы «в любую из местностей Российской империи», Григорий Орлов добился личного свидания с императрицей. Формальное примирение состоялось, но ко двору Г. Г. Орлов больше не попал. Екатерина находит достаточно благовидный предлог, чтобы в течение года продержать бывшего любимца в Ревеле. Она искала способов избавиться от присутствия при дворе всей орловской семьи, хотя и понимала, насколько опасен в сложившихся условиях подобный разрыв: внутри страны набирало силу пугачевское восстание, на Западе объявилась благосклонно воспринимаемая многими правительствами претендентка на русский престол – княжна Тараканова, считавшаяся дочерью Елизаветы Петровны. Орловы не скрывают своего недовольства, в ответ ползут отмечаемые иностранными дипломатами слухи о «крамоле» Орловых. Подобная ситуация требовала своего разрешения, и Екатерина II вступает в переговоры со старшим из братьев в расчете на его корысто-

любие и жажду наживы. Если он признает достигнутое соглашение выгодным, то, может быть, найдет способ утихомирить и остальных членов семьи, которые не хотели терять своего положения.

Этому торгу трудно поверить, и тем не менее его условия устанавливаются в собственноручном письме Екатерины И. Г. Орлову: «Я повадилась входить в состояние людей; наипаче я за долг почитаю входить в состояние таких людей, коим много имею благодарности, и для того со всею искренностию и здесь скажу, что я думаю, дабы вывести по состоянию дело обоюдных участвующих из душевного беспокойства и возвратить им состояние сноснейшее. И для того предлагаю я нижеписанные способы, в коих искала я сохранить все в рассуждении особ и публики, что только сохранить могла.

1) Все прошедшее придать совершенному забвению.

2) Неуспех конгресса я отнюдь не приписываю ничему иному, как Турецкого двора повелению разорвать оного... Как граф Гри. Гри. Орлов ныне болен, чтоб он под сим видом назад взял чрез письмо увольнение ехать к Москве или в деревнях своих или куда он сам изберет за сходственное с его состоянием». Дальше шло перечисление ошеломляющих по щедрости подарков орловской семье. Екатерина II не думала о тратах, лишь бы не приобрести в лице бывших сторонников открытых врагов.

Условия раздела были приняты – да и как иначе, когда речь шла о воле императрицы! Орловы оказались в Москве, откровенно недовольные, не скрываясь, критикующие все действия Екатерины, сразу слившиеся с московской оппозицией и заметно укрепившие ее. За ними приходится вести постоянную

слежку. У главного полицмейстера и генерал-губернатора новая секретная обязанность – не упускать из виду ни одного из высказываний или поступков братьев, запоминать всех, кто навещает их дома. Задача совершенно невыполнимая, если представить себе широкое орловское хлебосольство и то, что братья очень скоро догадываются о существовавшем надзоре. Искала ли Екатерина действительно мирного завершения отношений с Орловыми или одновременно хотела досадить Г. Г. Орлову широтой своего жеста, лишней раз подчеркнуть, сколького он лишился и что стало для него невозвратимой утратой. Расчеты с бывлым фаворитом для нее далеко не кончены, судя по тому, как пристально она следит за развитием его романа, за продолжающимся увлечением Е. Н. Зиновьевой, которое в конце концов завершится счастливым браком.

Г. Г. Орлову необычайно удобно бывать в поместье своей невесты – подмосковном Конькове, в нескольких верстах от Калужской заставы, где располагалось его любимое «Нескучное». С 1752 года село принадлежало канцлеру М. И. Воронцову, который разбил там удивительно живописный парк из берез с прямыми правильными аллеями и воздвиг обелиск, позднее вывезенный в московский Донской монастырь. Воспользовавшись смертью матери Е. Н. Зиновьевой, императрица в 1776 году приобретает ее поместье, сама его осматривает и отдает распоряжения с тем, чтобы ничего не оставить из помнивших Орловых построек. Разбирается древняя Троицкая церковь, барский дом и оранжерея вывозятся в Царицыно, и был, наверное, какой-то внутренний смысл для Екатерины в том, что в зиновьевском дворце размещается контора.

Но все это лишь булавочные уколы, которые никак не могли остановить Г. Г. Орлова. Влюбленные обвенчались, и симпатии общества оказались – Екатерина об этом превосходно знала – на их стороне. Но шесть лет борьбы за Григория Орлова заставили Екатерину взять себя в руки. Императрица отказалась от угодливо предложенного Синодом расторжения брака ввиду близкой степени родства, наградила графиню своим усыпанным бриллиантами портретом – отличие статс-дамы двора, но и подсказала супругам целесообразность немедленного отъезда за границу. Видеть их перед собой было все еще выше ее сил. А современники, со своей стороны, не скупятся на самые восторженные похвалы молодой Орловой, то ли действительно искренние, то ли во многом порожденные неприязнью к Екатерине.

•

Ежели Живопись есть подражание натуре, то сие на ипаче доказывается портретами, представляющими не токмо человека вообще, но и такого особого человека, который от всех других отличен, и как первое совершенство портрета состоит в крайнем сходстве, равным образом наибольший из его недостатков есть тот, когда он походит не на того, с кого сделан, поелику нет в свете ни двух человек, которые бы сходны были совершенно.

*Архип Иванов. Понятие о совершенном живописце*

Все было спорно в этом портрете Е. Н. Орловой. Писал ли его Ф. С. Рокотов с натуры или повторил оригинал Левицкого

го, а то и вовсе гравюру, выполненную с этого оригинала? Почему Г. Г. Орлов мог предпочесть теперь уже московского, к тому же такого недорогого мастера – чего стоил пятидесятирублевый рокотовский гонорар по сравнению с орловскими миллионами! – многочисленным петербургским знаменитостям? Когда именно писался рокотовский портрет? Известно, что композиция овала становится для художника обычной в восьмидесятых годах. И еще. Если созданный Левицким образ как нельзя больше отвечает известным державинским строкам, посвященным молодой графине Е. Н. Орловой, то молодая женщина на рокотовском портрете никак не укладывается в привычную схему представления о юном романтическом создании, прошедшем все жизненные испытания, чтобы наконец соединиться с любимым и почти сразу умереть от чахотки на его руках. Ведь это Е. Н. Орловой приписывались положенные на музыку и ставшие одним из популярнейших романсов конца XVIII века стихи:

«Желанья наши совершились,  
Чего еще душа желает?  
Чтоб ты мне верен был,  
Чтобы жену не разлюбил.  
Мне всякий край с тобою рай!»

Загадок было бы значительно меньше, если бы историки искусства решились исходить из того единственного, что неопровержимо говорит о времени и авторе живописи – почерка художника. Манера Левицкого никак не совпадает с той, которая была характерна для мастера на рубеже семидесятых – вось-

мидесятых годов. В портрете Е. Н. Орловой нет характерных для раннего Левицкого сухих подготовок холста, живопись слишком жидка – такое количество масла художник начинает брать только в позднейшие годы. Не менее важна и отличающая портрет от рокотовского прическа того типа, который «циркулярно» был введен Екатериной лишь в 1782 году, когда, кстати сказать, Е. Н. Орловой уже не было в живых – годом раньше она скончалась в Лозанне. Согласно указу от 24 октября 1782 года, в камер-фурьерском журнале была сделана запись: «Ее императорское величество указать соизволила объявить господам обер-гофмейстерине, статс-дамам, фрейлинам и прочим двора ее императорского величества, чтоб на платьях их никаких накладок, из разных лоскутков сделанных, или шире двух вершков не носили; ее величеству угодно, впрочем, будет, когда оне, так и другие дамы, коим приезд ко двору ее величества дозволен, наблюдая более простоту и умеренность в образе одежды их, не станут употреблять таких вещей, коим только одна новость дает всю цену. Равным образом и на голове уборы носить не выше двух вершков, разумея ото лба».

Левицкий повторил Рокотова, портрет которого послужил и оригиналом для гравюры. И выбор Г. Г. Орловым художника был далеко не случаен: обращение к московскому портретисту было тоже своеобразным проявлением фрондерства, тогда как Левицкий в эти годы уже находится на вершине официального признания и олицетворяет собой Петербург. Орловы обращаются к Рокотову вскоре после свадьбы – естественный жест влюбленного супруга, – скорее всего, даже раньше 1779 года.

Для современников Е. Н. Орлова «была прекрасна и чувствительна; правда, красота ее изображала прекрасную ее душу». Г. Р. Державин посвящает графине после ее смерти возторженный панегирик:

«Как ангел красоты, являемый с небес,  
Приятностью лица и разума блистала,  
С нежнейшею душой героически умирала,  
Супруга и друзей повергла в море слез».

Орлова на рокотовском портрете молода, но молодостью придворной дамы, успевшей многое повидать, ко многому приспособиться и привыкнуть. Ф. Рокотов подчеркивает горделивую осанку графини, пышность ее наряда – сверкающий атлас глубоко вырезанного платья, жесткое кружево рукавов, разворот горностаевой мантии, синий росчерк муаровой орденской ленты и банта, усиливающего переливы бриллиантов, высокую замысловатую прическу с нарочито уложенными на плечах длинными локонами. Но торжественная (торжествующая?) пышность портрета совсем по-иному, чем державинские строки, рисует образ удачливой соперницы императрицы. Орлову трудно себе представить робким подростком, потерянным среди дворцовой роскоши. Зато в прямом взгляде спокойных глаз, четком рисунке рта, твердом абрисе подбородка есть та воля, которая позволила ей не побояться гнева Екатерины II, целых пять лет прожить под страхом царской мести. Наверно, есть в такой внутренней решительности что-то от деда, прославленного адмирала А. Н. Сенявина, и от прямой жестокости матери, какой бы мягкой и поэтичной ни хотела казаться графиня.

Годы, проведенные матерью графини в подмосковном Конькове, оставили о Е. А. Зиновьевой-Сенявиной воспоминания, немногим лучшие, чем о Салтычихе, разве что времени на хозяйничанье жизнь отпустила ей значительно меньше. Д. О. Левицкий не знал Е. Н. Орловой, но не мог не знать державинских строк, созданного вокруг умершей ореола. И вот на его портрете появляется мягкий, задумчивый взгляд. Чуть изменяется разрез ставших более успокоенными глаз. Теряет остроту овал подбородка. Проще и будто небрежнее становится прическа с одним полураспущенным локоном. И главное – исчезает тот внутренний динамизм и напряженность, которые подметил Рокотов. Исчезает характер – остается просто женщина своих лет.

Орловы обращаются в это время к Ф. Рокотову один за другим, и, зная ту исключительную дружбу и солидарность, которая между ними существовала, можно не сомневаться, что предпочитали они одного и того же, «доверенного», художника. В селе Дугине Смоленской области, в фамильном собрании князей Мещерских, находился портрет Федора Григорьевича, «Дунайки», как называли его в семье. В 1920-х годах составлял собственность Музейного фонда портрет младшего из братьев, Владимира Григорьевича, «философа», опять-таки по семейному прозвищу, так как он единственный получил хорошее университетское образование, прозанимавшись три года в Лейпцигском университете.

Из всех Орловых Федор отличался особенной неприимчивостью в отношении к Екатерине. До конца дней он продолжал считать свою семью обманутой в надеждах, несправедливо обойденной. «Умный, злой, отважный, высокий и красивый

силач», – отзывались о нем современники. Ф. Г. Орлов бравирует своим положением ссыльного. После долгой службы в армии, на флоте он оказывается, подобно братьям, в 1775 году в отставке, поселяется, как и они, в Москве и делит время между своим домом у Калужской заставы, бок о бок с «Нескучным» Григория, и «Нерастанным», находившимся рядом с «Отрадой» Владимира. Он особенно ценит семейную сплоченность и перед смертью скажет детям: «Живите дружно, мы жили дружно с братьями, и нас сам Потемкин не сломил».

Владимир – исключение среди братьев. Воспитывался он в доме И. Г. Орлова, оттуда же уехал в университет, а по возвращении оказался директором Академии наук, вслед за чем ему было дано звание камергера. Он сопровождает Екатерину II в ее путешествии по Волге и в порядке ученых развлечений участников поездки переводит XV главу «Велизария» Мармонтеля, хотя, в отличие от господствовавшей при дворе моды, не любил ни французских энциклопедистов, ни французского языка. Предмет его серьезных увлечений – астрономия и музыка. В части астрономии он тратит значительные средства на субсидирование научных экспедиций, в частности, по наблюдению за прохождением Венеры через диск Солнца. В музыке, почитатель Бортнянского, он привлекает к себе внимание Москвы превосходным оркестром под управлением крепостного скрипача и дирижера Л. С. Гурилева. До конца В. Г. Орлов держивает в своем доме и сына капельмейстера, прославленного композитора А. Л. Гурилева, получившего вольную только со смертью графа. Интересы музыки продиктовали и архитектуру московского дома В. Г. Орлова.

Сегодня трудно себе представить, как входил в этот дом Федор Рокотов, как слушал концерты в совершенно необыкновенном зале, где вместо дверей были раздвигающиеся стены, а двухсветный по высоте зал имел единственное освещение – изпод потолка. Исторический факультет Московского университета на Большой Никитской – в нем все еще живут черты орловского дворца, вошедшего в альбомы М. Ф. Казакова. Здесь были все выдумки, на которые только способен XVIII век, – боскетная в виде оплетенной плющом беседки, «пещера» – комната под сводами на первом этаже и поднятая в мезонин домовая церковь в виде квадратной комнаты, опоясанной по кругу тосканскими колоннами. В затишный солнечный уголок двора выходила открытая терраса, а парадная анфилада состояла из множества диванных и гостиных, также использовавшихся для вокальных и камерных концертов. В. Г. Орлов не пожалел средств на то, чтобы и вся мебель, и осветительные приборы в доме были запроектированы тем же М. Ф. Казаковым – их рисунки сохранились в альбомах зодчего. Увлечение строительством сказывается и на всех многочисленных подмосковных В. Г. Орлова.

На реке Лопасне у него было Щеглятьево и знаменитая «Отрада», вблизи чеховского Мелихова – Талеж. А для осуществления заказывавшихся различным известным зодчим проектов существовал собственный крепостной архитектор Бабкин.

Рокотовская Москва расширялась в своих границах необычайно быстро. Петербургские связи сводят художника с новым заказчиком из демидовской семьи – П. Г. Демидовым, и, скорее всего по желанию самого Павла Григорьевича, живо-

писец обращается к совершенно чуждой ему схеме репрезентативного портрета. П. Г. Демидов представлен стоящим у книжного шкафа, в окружении предметов, которыми увлекался, – всяческого рода экспонатами зоологического музея, моллюсками, раковинами, кораллами, листьями гербария. Немолодой мужчина в нарядном, перехваченном орденом лентой кафтане, светлом атласном камзоле и парике, он производит впечатление скорее ученого немецкого толка, чем вельможи и мецената. По гравюре, выполненной А. Грачевым и Н. Соколовым, – единственному сохранившемуся свидетельству существования портрета, – можно судить о той мастеровитости, с которой написан интерьер и все многообразие наполняющих его вещей. Суховатое, оживленное легкой усмешкой лицо П. Г. Демидова с характерной для всей его семьи тяжелой нижней челюстью и выступающим подбородком – лицо целиком поглощенного своими интересами человека, не заботящегося ни о впечатлении, которое он может произвести, ни о внешней стороне жизни.

Он занят какой-то своей мыслью, заранее убежденный в ее правоте.

Необычность портрета – не скрывалась ли за ней попытка доказательства своих возможностей по сравнению с вошедшим в моду Левицким и его великолепными обстановочными портретами? Тем более что в 1773 году мастер заканчивает именно такого рода портрет Прокофия Демидова, признанный Академией художеств, и его полотно занимает свое место в галерее изображений опекунов московского Воспитательного дома.

Племянник Никиты и Прокофия Акинфовичей, П. Г. Де-



мидов представлял третью ветвь этой многочисленной семьи, оставившей наиболее заметные следы в развитии русской культуры и науки. Его родная сестра Прасковья была замужем за А. Ф. Кокориновым, другая сестра, Хиона Григорьевна, – за известным дипломатом А. С. Стахиевым. Сын Стахиевых, литератор поздних екатерининских лет, в свою очередь стал героем нашумевшего романа, если не сказать первого в истории мировой литературы бестселлера, Юлии Криденер «Валери». П. Г. Демидова отличала блестящая образованность. Он окончил Геттингенский университет и Фрейбергскую академию, много путешествовал по Западной Европе, состоял в оживленной переписке с Линнеем, Бюффеном и многими другими учеными. Его официальная должность советника Берг-коллегии никак не соответствовала реальным возможностям ученого. П. Г. Демидов составляет замечательную естественно-научную коллекцию, которую вместе с тематической библиотекой и капиталом в 100 тысяч рублей в 1803 году передает Московскому университету. Тогда же он предназначает 120 тысяч рублей и 3578 душ крестьян на создание так называемого Демидовского лицея в Ярославле, иначе «Демидовского высших наук училища». Его особенно волновали вопросы распространения в России именно высшего образования, почему в 1805 году он передает большой капитал на создание двух новых университетов, которые предполагалось открыть в Киеве и Тобольске. Сумма, предназначенная для Тобольского университета, позволила в 1880-х годах основать Томский университет. Эта деятельность П. Г. Демидова была отмечена через восемь лет после его смерти, в 1829 году, открытием памятника в Ярославле.

Через Демидовых в кругу постоянных заказчиков Рокотова оказываются Сафоновы, родственники последней жены Н. А. Демидова, и Суровцевы, родственники Анастасии Павловны Суровцевой, жены Григория Акинфовича и матери П. Г. Демидова. И все же самой живой оставалась для художника связь с шуваловским окружением, составлявшим молчаливую, но сплоченную оппозицию екатерининскому правительству.

...А. М. Обресков, один из самых интересных русских дипломатов, которого напишет Ф. С. Рокотов в 1777 году. Родившийся в поздние петровские годы, А. М. Обресков до тридцати лет остается незамеченным по службе, и только фавор И. И. Шувалова открывает перед ним дипломатическую карьеру. В 1751–1753 годах он поверенный в делах в Константинополе, последующие пятнадцать лет резидент там же. С началом русско-турецкой войны А. М. Обресков оказывается в заключении в Семибашенном замке, откуда освобождается только через четыре года, чтобы сразу же принять участие в Фокшанском, а затем Бухарестском конгрессах.

Рокотов пишет его без малого шестидесятилетним, украшенным орденами сановником, обрюзгшим, усталым, но сохранившим редкую живость умных, пронизательных глаз. Голубой бархатный кафтан и золотистый камзол в своем нарядном сочетании усиливают ощущение отечности лица, дряблости кожи, бессильно опускающихся уголков рта. Жидкие лессировки, скрадывава морщины, рождают ощущение той сумеречной пелены лет, которая начинает неумолимо приглушать свежесть ощущений, живость чувств. Старость достойная и неотвратимая в своем течении. И тот же рокотовский холодноватый крас-

ный подмалевок подчеркивает внутреннюю отчужденность старого человека.

В отношении парного портрета жены А. М. Обрескова существовало немало разногласий. За годы своей заграничной жизни дипломат был женат дважды – на некоей ирландке, девице Аббот, от которой имел родившегося в 1752 году сына Петра, и на безымянной гречанке из Константинополя, матери второго его сына Михаила. Считалось, что Михаил родился в 1754 году, – так, во всяком случае, указывал Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Однако, судя по надгробной надписи в московском Новодевичьем монастыре, автор биографической заметки ошибся на десять лет: Обресков-младший родился в 1764 году – время, к которому и следует отнести второй брак дипломата. Именно безымянную гречанку и видели в написанной Рокотовым Обресковой искусствоведы наших двадцатых годов.

Документы и надгробная надпись позволяют установить, что изображена на рокотовском портрете третья жена Обрескова – Варвара Андреевна, урожденная Фаминцина, свадьба с которой состоялась вскоре по возвращении дипломата в Россию. Скорее всего, именно этим торжественным обстоятельством и был вызван заказ на портреты.

В. А. Обрескова принадлежала к родовой московской знати. Тетка невесты была женой Я. П. Шаховского, приобретшего особенный вес при дворе в годы правления Анны Иоанновны. Сместив Шаховского сразу по своем вступлении на престол, Елизавета Петровна тем не менее вскоре назначила его обер-прокурором Синода. В годы «случая» Ивана Ивановича

Шувалова он становится генерал-кригс-комиссаром, а в 1760 году и конференц-министром. Связь с фаворитом была настолько очевидной, что Я. П. Шаховской после смерти Елизаветы, не дожидаясь неизбежного, с его точки зрения, смещения, предпочел немедленно уйти в отставку. Но и в позднейшие годы Шувалов оставался частым гостем в их доме. Тот же круг шуваловских связей еще раз замыкается в среде заказчиков Федора Рокотова. Петр Обресков, будущий секретарь Павла I и главный директор Межевого департамента, был женат на Волчковой – ее родственницу напишет художник. Михаил Обресков женился на Е. А. Талызиной, дочери Марьи Степановны, урожденной Апраксиной, написанной портретистом. И кто знает, сколько еще членов этих семей скрыто под «Неизвестными», запечатленными рокотовской кистью.

Портрет Обресковой-Фаминциной удивительно сдержан по цветовому решению. Белое платье с широким, откинутым за спину капюшоном, одноцветные ленты и кружева, скрывшие узкий вырез. Припудренные волосы с длинным полуразвившимся локоном. Высокий, словно от начинающих редеть волос, лоб. Капризные губы. Тени усталости, залегшие у глаз. И затуманенный, словно ушедший в себя взгляд. Есть в осанке В. А. Обресковой, в ее манере носить костюм естественная небрежность человека, слишком занятого собственными мыслями и переживаниями, чтобы интересоваться окружающим, слишком чем-то внутренне задетого, чтобы затратить хоть малейшее усилие на прическу или ухищрения моды. Такой видится пушкинская Татьяна в минуты второй встречи с Онегиным – непреклонная и беспомощная, мечтающая о душевной

близости и тревожно оберегающая свой внутренний, не находящий сочувственного отклика мир.

Обрескова близка Татьяне и своей судьбой. Кто знает, почему не помогли ей в Москве многочисленные родственные связи обзавестись раньше своей семьей. Решиться стать третьей женой человека, который к тому же старше ее на целых четверть века, шаг расчета или отчаяния: об увлечении, простом движении чувств думать не приходилось. Но в Варваре Обресковой нет той решительности и независимости, которые позволяли Евдокии Юсуповой или Агриппине Куракиной самостоятельно строить свою жизнь. Она покорно подчиняется принятому порядку вещей, хотя и тяжело переживает неизбежность связи со случайным человеком. Потеряв через десять лет престарелого мужа, Обрескова проведет еще тридцать лет в их доме на Пречистенке, одинокая, молчаливая, все так же погруженная в себя. В портрете Рокотова выражена вся перспектива ее жизни, то прозрение человеческого характера, которое всегда составляет подлинный смысл и «загадку» рокотовских полотен.

В те же годы в Москве оказывается Иван Иванович Шувалов. В нем не осталось, кажется, ничего от бывшего «случайного человека». Он не заказывает больше собственных портретов, зато хочет иметь в доме портреты самых близких ему людей. Их предстоит написать Федору Рокотову, и первой художник пишет любимую сестру экс-фаворита, П. И. Голицыну. Прасковья Иванов на единственный человек, которому Шувалов подробно описывает в письмах ход своего заграничного путешествия. О характере отношения к ней говорят строки написанного в Вене шуваловского письма: «Хочу вам сказать, что

здесь есть принцесса Кинская, женщина разумом, приятностию и добродетелями почтенная, в которую я влюблен, как в вас, и она меня любит, как брата и своего друга. Вот, сестрица, можно ли любить без страсти даму прекрасную? Сие вам доказывает знать: я старичок и не склонен более к нежной страсти!» Шувалову в это время тридцать шесть лет.

Хотя портрет П. И. Голицыной, ныне находящийся в частном собрании, не приобрел точной искусствоведческой датировки, его следует отнести к концу 1770-х годов. По возвращении из заграничной поездки И. И. Шувалов вывозит в Петербург успевшую овдоветь сестру и ее дочь, до того времени воспитывавшуюся в подмосковном Петровском, начинает сам заниматься образованием юной В. Н. Голицыной. Тогда же он мог заказать Ф. Рокотову портреты обеих.

Овальный портрет представляет Варвару Голицыну, когда она поселилась в доме дяди, то есть около 1780 года. Это девочка-подросток с узенькими угловатыми плечами, некрасивым, но удивительно живым лицом, исполненным любопытства взглядом небольших темных глаз. Искусная прическа с розами, как и низко декольтированное платье, не делает ее старше своих лет. В облике Варвары Голицыной и живейший интерес к окружающему, и то упрямство, которое помогло ей выдержать противодействие родных и в девятнадцать лет настоять на своем браке с фатоватым красавцем и мотом Н. Н. Головиным.

Разочарование для цельной и увлекающейся натуры Варвары Головиной оказалось настолько глубоким, что она ищет утешения в смене религии – в католицизме, порывает с мужем и большую часть своей жизни проводит в Париже.

Отсюда разительный контраст рокотовского портрета с его жизнерадостностью и непосредственностью и миниатюры И. Жерена, на котором рисуется скорбное лицо той же В. Н. Головиной с крупными, почти мужскими чертами, тяжелым, остановившимся взглядом и твердо сжатыми губами – трагическая метаморфоза неудавшейся женской жизни. От былых лет общения с И. И. Шуваловым В. Н. Головина вынесла только интерес к искусству и литературным занятиям. Ей принадлежат любопытные, очень живо написанные записки о дворе времен Павла I. Но в связи с шуваловскими портретами возникает еще одна любопытная загадка.

В собрании Третьяковской галереи есть портрет Ф. Н. Голицына, датируемый на основании надписи на подрамнике: «кн. Федор Николаевич Голицын на 9-ом году своего возраста» 1760 годом и приписываемый И. Я. Вишнякову. Имя художника было подсказано музейным работникам тем обстоятельством, что Шувалов всегда покровительствовал искусству и потому мог выбрать мастера живописной команды Канцелярии от строений для написания портрета своего племянника. Теоретически подобный выбор возможен, на деле же представляется маловероятным. И. И. Шувалов именно в это время увлекается выписываемыми из Западной Европы французскими живописцами, а из русских художников Федором Рокотовым. Документы подтверждают, что меценат никогда не обращался к помощи живописцев Канцелярии от строений даже для росписи собственных домов. Заказ же портрета тем более требовал проверенного в этой области искусства мастера.

Вообще портрет мальчика Голицына появляется при совершенно исключительных обстоятельствах. Шувалов отправляется в заграничную ссылку – иначе его поездку никто из современников и не трактовал – и берет с собой первенца сестры, ее единственного сына. Не говоря о трудностях, с которыми было связано это путешествие, оно обрекало Голицына-младшего на затруднения в дальнейшей службе, о чем И. И. Шувалов и родители не могли не знать. С другой стороны, Шувалов не располагал таким состоянием, которое могло бы компенсировать голицынскому наследнику неизбежные сложности в чиновничьей карьере.

После четырнадцатилетней разлуки с родителями Ф. Н. Голицын не может получить дипломатической должности, о которой мечтает. Не доверяя до конца Шувалову, Екатерина II не испытывала доверия и к его воспитаннику. Едва ли не единственное дипломатическое поручение, которое дает ему императрица, – поблагодарить в Стокгольме шведского короля за поздравление с благополучным возвращением из поездки в Тавриду.

На Голицына обращают внимание, о нем дает превосходный отзыв королевская чета – за племянником Шувалова останется данное ему королевой прозвище „gentil cavalier“, но это ничего не меняет в его служебных перспективах. Только при Павле Ф. Н. Голицын получил звание действительного камергера и должность куратора Московского университета, и то в память шуваловских заслуг.

«Ты просвещен, тебя Шувалов воспитал,

Которому Парнас столп вечный в честь создал;

Ты там плоды срывал, где прах Маронов,  
Где гробы славные Лукуллов и Катонов,  
В далеких сих странах обрел ты знаний свет...»

Ф. Г. Голицын оказывается не слишком удачным куратором. Свои знания к организации учебного процесса он применить не умеет, контактов с профессорами и администрацией боится из-за неспособности к элементарной дипломатии. Его действительная забота сводится только к поддержанию в университетских помещениях чистоты и относительной дисциплины. Собственные научные увлечения шуваловского питомца сводятся к сочинению стихов, переводам из Монтескье и работе над биографией И. И. Шувалова.

Впрочем, происхождение И. И. Шувалова остается неясным даже в изложении прожившего с ним долгие годы человека. Аналогичные вопросы возникают и в отношении Ф. Н. Голицына, если не прислушаться к существовавшей в Европе версии о том, что мнимый племянник в действительности был побочным сыном фаворита и Елизаветы. Отсюда то сходство с императрицей, которое действительно есть в ее портретах, принадлежащих кисти К. Т. де Преннера, Г. Гроота или И. Н. Никитина и портрете Ф. Н. Голицына. В таком случае Голицыны, у которых рос мальчик, могли заказать перед его отъездом портрет у одного из местных московских мастеров.

Сегодня с портретом Ф. Н. Голицына связывается имя И. Я. Вишнякова, хотя продолжают существовать сомнения в отношении подобного авторства. Нетрудно проверить и то, что И. Я. Вишняков именно в этот период в Москве не бывал – каж-

дый день живописцев Канцелярии от строений строго учитывался, тем более переезд из одного города в другой. Вряд ли можно было предполагать о приезде ребенка в Петербург после смерти Елизаветы или в последний период ее болезни. Шувалов прекрасно понимал шаткость своего положения и те неожиданные повороты, которые могли быть продиктованы в отношении его новым монархом.

Но все-таки Рокотову, по-видимому, довелось написать и племянника Шувалова. В голицынском архиве, в списках имущества, есть упоминания о рокотовских портретах самого Ф. Н. Голицына и его жены, которая была дочерью Н. В. Репнина.

Брак этот оказался очень недолгим. Молодая Голицына через год умерла, и тем самым совершенно определенно устанавливается дата рокотовских портретов – 1783–1784 годы. Но голицынские портреты относились уже к новой главе в жизни Федора Рокотова – к появлению работ художника в первых складывавшихся в России галереях живописи.



## МОИ БЕСПРИМЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ

...Когда ты играя почти ознаменовал  
только вид лица и остроту зрака его, в той час  
и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на  
оживляемом тобой полотне не утаилась... А ты совосхи  
щен, и проникая во внутренность души сего великого  
мужа, по троекратном действии и толикомуж отдохно  
вению и совершил для нас сию твою неоценную работу.

*Н. Е. Струйский.*

*Письмо к Г. Академику Рокотову. 1777*

Стихи Н. Е. Струйского родились много позже «Письма к Г. Академику Рокотову», дав почву для бескончаемых насмешек современников и далеких потомков. Выспренность выражений, недоработанная рифма, нелепость пунктуации, а главное – не знающая меры, слишком похожая на обыкновенную аффектацию восторженность чувств: «Рокотов!.. достоин ты назван быти по смерти сыном дочери Юпитеровой, ибо и в жизни ты ныне от сынов Аполлона любимцем тоя именуешься». Таково начало «Письма». То, что можно было допустить, скажем, у Тредьяковского и в его годы, спустя сорок лет представлялось нелепостью.

Так судили литераторы. Но, закрывая Н. Е. Струйско-



му пути на поэтические эмпирии, никто не задерживался на куда более прозаической мысли: обыкновенный, пусть лишенный писательских дарований человек искал выхода подлинному потрясению, вызванному живописью, какой ему еще не приходилось встречать. Струйский вообще склонен к сильным чувствам. Он из своего пензенского далека преклоняется «просвещенной монархии» Екатерине II и умирает, сраженный известием о ее кончине. Он восторженный апологет сумароковской программы морального совершенствования человека, оздоровления дворянского государства – не поэтических принципов или поисков литературных форм! – и готов молиться имени драматурга. Рокотовская кисть для него откровение живописи, способной проникнуть в тайники человеческой души. Такого нельзя даже предположить и, оказывается, это можно увидеть самому, присутствуя при таинстве прочтения человека. Не внешность, не красота, не «исправление» натуры или любование роскошью одежд, но проникновение в мысли и чувства – единственную подлинную и неповторимую сокровищницу каждого отдельного человека: «Когда ты почти играя озаменовал только вид лица и остроту зрака его, в той час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаилась».

Увидеть живопись – не меньшее искусство, чем услышать музыку во всем ее образном и эмоциональном богатстве. Но оценить живописные особенности и достоинства – подлинный талант. Н. Е. Струйский говорит о рокотовском прочтении существа человека и еще о том, что почти полтора столетия оставляло равнодушным историков – «совосхищении»

художника душевным миром того, кто предстает его моделью, иначе говоря, бурным темпераментом отношения и видения.

Двадцатитрехлетний поручик лейб-гвардии Преображенского полка Н. Е. Струйский уже в отставке. Зеленый преображенский мундир с галуном – всего лишь память о несостоявшейся военной службе, о гражданской он не станет и помышлять. Его честолюбие не измеряется Табелью о рангах, а деревни московские, пензенские и симбирские позволяют жить, не заботясь о наградах и чинах. Даже пугачевская война пойдет ему на пользу, единственному наследнику многочисленной уничтоженной повстанцами родни. Струйский заторопится в отставку, как поспешит и с женьбой, овдовев уже в двадцать лет. Все кипит в нем жаждой деятельности, неумной, нетерпеливой, мгновенно загорающейся и еще быстрее остывающей, часто находящей самый нелепый выход. Ему дороже всего независимость и возможность следовать своим страстям. А страстью у Струйского становится все – даже ненависть к лихоимству, даже жажда законности или строительный азарт.

Одно из первых увлечений былого прапорщика – юрисдикция. Он устраивает в своих деревнях бесконечные разборательства, придумывая виновных и вины, произнося страстные речи за всех участников судилища, превосходя самого себя в красноречии, выдвигая и опровергая обвинения, прибегая к тайным пыткам, вынося торжественные приговоры, но и строго прослеживая за вполне реальными, невыдуманскими наказаниями. Идея теоретической справедливости легко попирает справедливость действительную, создавая Струйскому славу одного из самых жестоких крепостников.



В двадцать три года он заканчивает в своей пензенской Рузаевке строительство огромного барского дома с совершенно необычным, огромным, в три света, залом. У зала были мраморные стены и надпись о времени сооружения «16 дек. 1772» – Струйский любил точность во всех делах. О размерах дома говорило количество израсходованного на кровли железа, за которое пришлось отдать купцу одну подмосковную деревню и триста душ крестьян. Стоял дом в окружении трех церквей. Н. Е. Струйского не устроила старая сельская, и он добавил к ней еще два храма, захотев превратить Рузаевку в столицу своего царства – его владения простирались на тридцать верст в округе. Дом исчез. Судить о его архитектурном решении нет оснований, хотя и можно предположить, что владелец Рузаевки обращался за помощью к своему соседу – В. И. Баженову, получившему в приданое за женой близлежащее село на том же Хопре. Как свидетельствовали документы, находилось имение В. И. Баженова «в Пензенском уезде, в Завальном стану, по обе стороны реки Хопра, село Покровское, Березовка тож, в коем церковь деревянная, утварью весьма снабженная, крестьян по последней ревизии 190 душ, а налицо мужского пола с 240, из коих в выключку назначено 40 душ, лесу дровяного по Хопру рошам верст на шесть, мельница об одном поставе, земли по урочищам душ на 500, также и сенных покосов с четвертями».

После строительства и юрисдикции следующим увлечением была литература, год от года все больше захватывавшая рузаевского помещика. И здесь приходили новые странности, подмеченные и описанные современниками. «Сам он был оригинал в своем роде, – напишет о Н. Е. Струйском близко знав-

ший его И. М. Долгорукий. – Он пользовался прекрасным имением хлебопашенным в Пензе и, по случаю моей службы в той стороне, я с начала, по наслышке, пожелал из любопытства узнать его, как человека необыкновенного и подлинно нашел таким... Странен был в образе жизни, в обращении, в одежде, в правилах, во всем. Дом его в деревне был высок и огромен: в нем, на самом верху, он отвел себе кабинет и назвал его «Парнасом». Там он предавался своим вдохновениям пиитическим. Кабинет этот завален был всякой всячиной и представлял живое подобие хаоса. Я никогда не забуду, как однажды, увлечен будучи им самим туда, с одним товарищем моим дорожным, для выслушания новой какой-то его пьесы, он с таким восторгом и жаром читал, что схватил внезапно товарища моего, рядом с ним сидевшего, за ляжку, и так плотно, что тот вздрогнул и закричал, а Струйской, не внемля ничему, продолжал чтение свое, как человек в исступлении». У «Парнаса» была еще одна особенность – множество пыли, которую хозяин тщательно сохранял, чтобы судить по ней, не входил ли кто-нибудь в его святилище, что строжайше запрещалось даже жене. Пыль покрывала и уникальную коллекцию оружия, которая мысленно предохраняла «Парнас» от вторжения посторонних.

Появление в Рузаевке типографии было следствием литературных увлечений. Великолепная техника, превосходно обученные печатники, лучшие граверы тех лет, которых привлекал для своих заказов Струйский, – все должно было служить единственной цели увековечения лиры владельца. Струйский крайне неохотно допускал печатать на своих станках чужие произведения, и одним из немногих исключений был все

тот же автор «Капища моего сердца», насмешливый и не слишком талантливый стихотворец И. М. Долгорукий. По его словам, Струйский «кроме собственных стихов своих, ничего не любил печатать чужого на станках своих; он на типографию свою не жалел никаких расходов, и это составляло главную его издержку, а стихи – единственное его занятие. Никогда не ездил в города и все жил в своей Рузаевке, которая заслуживала внимания отделкой и красотой своей в летнее время». Кстати, станки, украшения и шрифты рузаевской типографии, которыми Екатерина любила похвастаться перед иностранными гостями – Н. Е. Струйский непременно присылал императрице каждое свое новое издание, – после смерти владельца были приобретены симбирской губернской типографией.

Но все это для Федора Рокотова лишь далекое будущее, с которым позднее художник будет связан тесным образом. Молодой Струйский близок ему своей восторженной открытостью, непосредственностью восприятия искусства и тем живым ощущением живописи, которое позволяло мастеру обратиться к той самой «скорописи», формальной незавершенности портрета, понять которую из числа современников дано было очень немногим. И в этом портрет хозяина Рузаевки стоит рядом с воронцовскими портретами.

...Узкое бледное лицо. Разлет широких бровей. Запавшие глаза. И сверлящий упорный взгляд. Осанка не может скрыть юности Струйского. Желание казаться независимым еще не перешло в самоуверенность, первый жизненный опыт не погасил неистребимого любопытства, тронутого легким недоумением, в чем-то даже растерянностью. Недавно обретен-

ная самостоятельность рождает внутреннюю напряженность стремления отстаивать свои желания, свои вкусы, мысли – свое «я». И с этим клубком внутренних противоречий молодости и характера сплетается темперамент художника.

Сколько раз писал Рокотов Струйского? Два, от силы три, но мог ограничиться и единственным сеансом, при всех обстоятельствах стараясь сохранить и закрепить именно его, единственно ценное для художника, впечатление. Впрочем, «старание» – едва ли не самый неудачный термин для рокотовской манеры. Художник стремительно и легко набрасывает на холст краску, словно не задумываясь над тем, как она ляжет, не придавая значения обычной для живописцев XVIII века тщательно разработанной и выдерживаемой дисциплине мазка. Его кисть на редкость свободна и разнообразна, ничем не сдерживаемая, ничему не подчиняющаяся. Построение цветом формы, чему придает такое значение любой художник его времени, для Ф. Рокотова не составляет предмета размышлений и усилий. Ему единственному в русской школе присуща способность ощущать и воспроизводить форму в органическом слиянии с цветом. И то, как лягут мазки, как будто вовсе не занимает живописца. Всего несколькими мазками он может дать определение целому.

«Одно дыхание», на котором пишутся рокотовские полотна, побуждает художника пользоваться тончайшим слоем краски, местами почти не прописывая тона грунта. Кажется, он сознательно упрощает свою «кухню», заботится о сохранении труда, времени, даже материалов, чтобы не отвлекаться от того внутреннего взрыва, которым становится для него впе-

чатление от модели, редчайшее рокотовское прозрение ее душевного мира, когда каждая подробность может только ослабить, а не пополнить возникающий образ. И едва ли не главное качество рождающегося решения – его внутренняя динамика, ощущение недосказанности и переменчивости, которые сообщает ему рокотовская кисть. Как ни на мгновение не останавливаются света и тени в натуре, так не пытается закрепить их и Рокотов, представляя в постоянном движении и мерцании. Естественная динамика светотени превращается на холсте во внутреннюю динамику живописного образа.

И настолько же отлична рокотовская манера от манеры его прославленного современника Д. Г. Левицкого! Внутренняя успокоенность образов «вольного малороссиянина», как называли Левицкого документы тех лет, порождается самым методом его работы. Левицкий подробно продумывает каждую форму. Его кисть ищет и закрепляет света и полутени как резец ювелира, по образному выражению знатока рокотовского наследия художника-реставратора профессора А. А. Рыбникова, неторопливо, тщательно, в сложнейшей системе построения красочного слоя. Манеру художника отличает найденность и отсюда статичность каждого мазка в спокойном и расчетливом движении сознательно сдержанной кисти.

...Об Александре Петровне Струйской современники отзывались одинаково. Рядом со своим чудаковатым, всегда возбужденным и восторженным мужем она смотрелась воплощением спокойствия, радушия и доброты. Не грешившая избытком образования, она по-своему умна, умеет примениться к собеседникам и вовремя смягчить нетерпеливые резкости

мужа. И многие рисковали заезжать в Рузаевку только ради ее «приветливости и ласк». Ее семейная жизнь – это восемнадцать детей, и среди них четверо близнецов, и сорок три года вдовства: Александра Петровна пережила и Ф. С. Рокотова, и навещавшего Рузаевку И. М. Долгорукого, и А. С. Пушкина. И снова все это в далеком будущем. На рокотовском портрете она молодая супруга, почти девочка, сохранившая пухлость девичьего лица, мягкость губ, приветливую нерешительность взгляда. Ее наряд – глубоко вырезанное белое платье с жемчужными украшениями и бледно-желтым шарфом, высокая прическа с длинным полураспустившимся локоном – под стать любой придворной красавице, и вместе с тем он никак не нарушает впечатления скромности и простоты Струйской.

Со временем И. М. Долгорукий напишет о Струйской: «Вдова его, Александра Петровна, урожденная Озерова, женщина совсем других склонностей и характера: тверда, благоразумна, осторожна, она соединяла с самым хорошим смыслом приятные краски городского общежития, жила и в Петербурге и в Москве, любила людей, особенно привязавшись к кому-либо дружеством, сохраняла все малейшие отношения с разборчивостью прямо примерной в наше время. Мать моя в старости и я доньне обязаны ей бывали многократными разными приятными услугами, которые грех забыть. Так, например, однажды она, заметя, что дочери мои учатся играть на старинных клавикордах, потому что я не имел средств скоро собраться купить хороших, купила будто для своих дочерей прекрасное фортепиано и, под предлогом, что до зимы ей нельзя будет перевезти их в Пензенскую деревню, просила нас

взять их к себе и продержать до тех пор, как она за ними пришлет. Этому прошло уже близ 20 лет, она не поминала об них, и инструмент обратился в мою собственность. Можно всякому подарить, но с такой нежностью едва ли дано всем одолжать другого. Все ее обращение с нашим домом прекрасно, заочно всегда к нам пишет, бывает ли сама в Москве, всегда посетит и разделит с нами время; дома в деревне строгая хозяйка и мастерица своего дела, в городе не скряга, напротив щедра и расточительна. <...> Столько лет не бывши в этом селении (Рузаевке. – Н. М.), с каким удовольствием нашел я все в покоях, все до последней безделки, на том самом месте, на котором что стояло при покойном. Казалось, никто тут после него не шевелился. Казалось, я вчера только выехал оттуда».

Цветовая гамма портрета, характер ее разработки – неотъемлемая часть взволнованного переживания художником по-девичьи чистого и цельного образа. И при всей непосредственности своих впечатлений от человека, закрепленных на холсте, при всей внутренней по сравнению с его современниками творческой свободе Ф. Рокотов в действительности расчетливый и опытный мастер, не видящий, но знающий тот живописный эффект, которому подчинено его профессиональное умение. Клеевая подготовка его холстов, та тонировка грунта, без которой он не мыслил себе работы над портретом, не смешивались с живописным слоем. Краска, которую клал на холст художник, должна была в конечном счете усилиться, дополниться цветовой подкладкой, тонироваться ею. Поэтому сегодня привычным для современных художников смешением красок на холсте или палитре невозможно повторить тон кар-

тины старых мастеров, тем более Федора Рокотова. От тонированного грунта зависел основной полутон и тональность живописи. И то, насколько владел этим секретом живописец, в какой мере мог предопределить конечный результат, видя внутренним зрением законченное произведение, определяло ценность его живописи.

Портреты Струйских, скорее всего, были заказаны Рокотову в связи с окончанием дома в Рузаевке, которому предстояло приобрести как картинную, так и портретную галерею. Н. Е. Струйскому действительно удается добиться в этом отношении многого, но прежде всего благодаря связи с Рокотовым. Первая встреча с художником повлекла за собой долгие годы дружеских отношений, новые заказы и бесконечную увлеченность Струйского талантом друга. Именно в Рузаевке начинает складываться род рокотовского музея.

Довелось ли когда-нибудь Ф. Рокотову побывать в пензенских краях? Скорее всего, нет. Иначе вряд ли бы удержался восторженный хозяин от упоминания этого факта в своих стихах и не почтил любимого художника специальным сочинением. Их встречи происходили в Москве, куда постоянно приезжал по выходе в отставку Струйский, упорно избегавший Петербурга. В Московской губернии у него были земли, с Москвой была связана и его вторая жена, – урожденная Озерова, изображенная на рокотовском портрете. Среди ее родственников наиболее значительной фигурой со временем стал П. Х. Обольянинов. После скромной должности городского стряпчего в Пскове он оказался в фаворе у Павла I.

«Визирь», как называли его современники, генерал-

прокурор с неограниченными правами по должности, он по утрам принимал визиты сановников и даже членов императорской семьи, настолько была велика к нему привязанность и доверие императора.

Дом Оболяниновых на углу Садовой и Тверской привлекал всю Москву: широкое хлебосольство хозяев, превосходная кухня заставляли забывать крутой нрав и грубость полуграмотного Оболянинова. Здесь же подолгу жила и приезжавшие в Москву Струйские, и почем знать – не в этих ли стенах родились их портреты.

Сегодня имена лиц, изображенных на обоих портретах, не вызывают сомнений, а между тем установить их было далеко не простым и очевидным делом.

Имущество Рузаевки через далеких наследников Струйских оказалось еще в дореволюционные годы в московском Историческом музее. Среди живописных полотен находились портреты, надписи на оборотах которых воспроизводились в специальных статьях и каталогах как «портреты Н. Струйского. 1772» и «портрет А. Струйской. 1772». Между тем в действительности существовавшие на холстах тексты ничего общего с приводимыми не имели: «Портрет Н. С. Писан 1772» и «Н. С. Портрет А. С. Писан 1772». Совпадение инициалов позволяло с достаточной долей вероятности предположить, что речь шла о портретах именно супругов Струйских. К тому же свидетельство Н. А. Тучковой-Огаревой, посетившей поместье в 1836 году, служило доказательством существования в рузаевском собрании портретов хозяев: «В углублении большой гостиной над диваном висел в позолоченной раме портрет само-

го Николая Петровича (Еремеевича. – Н. М.) в мундире, парике с пудрой и косою, с дерзким и вызывающим выражением лица, и рядом, тоже в позолоченной раме, портрет Александры Петровны Струйской, тогда еще молодой и красивой, в белом атласном платье, в фижме, с открытой шеей и короткими рукавами».

Однако, если быть точным, описание Тучковой-Огаревой трудно отнести именно к рокотовским портретам. У Струйского нет парика и косы, платье Струйской трудно определить как фижмы, иначе говоря, как юбку на китовом усе. К тому же руки ее полностью закрыты рукавами. Скорее всего, в Рузаевке существовало несколько вариантов портретов, тем более что Н. Е. Струйский располагал и собственными художниками в лице того же А. Зяблова, учившегося у Ф. Рокотова. Гораздо более доказательным является подлинный текст надписей на полотнах Исторического музея (в настоящее время портреты входят в собрание Третьяковской галереи). Назвать себя инициалами, и притом только двумя, мог, скорее всего, сам Струйский. Очень характерно для него и то, что ставит он их уже безо всякого смысла и на портрете жены, и на всех остальных рокотовских полотнах. На портрете, скажем, «Неизвестного в темно-зеленом кафтане» подрамник снабжен надписью: «в рузаевку Получен сего 1789 году Н С», а оборот холста – текстом: «Его высочородию Струйскому». Если в первом случае можно предположить руку самого Струйского, имевшего привычку помечать все принадлежавшие ему предметы и особенно дотошно следить за картинной галереей, то во втором случае не исключено, что отправляемый в Рузаевку портрет адресовал Федор Рокотов. Отсутствие имени и отчес-

тва было бы недопустимо для любого из служителей или адресатов Струйского, но его мог позволить себе человек, находившийся в дружеских отношениях с хозяином Рузаевки, тем более восторженно им чтимый.

Даже и для рузаевской галереи Рокотов не отступал от своего правила не подписывать холстов. Единственным исключением оставался заказанный ему портрет Екатерины II, превращенный Н. Е. Струйским в род домашнего алтаря. Для него была заказана огромная сложнейшая резная рама, помещавшаяся на специальной подставке. Портретом Струйский особенно дорожил, потому что он представлял сочетание двух наиболее почитаемых им лиц – „просвещенной императрицы“ и «академика». Отсюда длиннейшая и подробнейшая надпись на обороте холста:

«Сію  
Совершенную штуку писала рука знаменитого  
художника  
Ф: Рокотова стога самого оригинала который он в С:  
П: б срисовал сам  
с императрицы прислана ко мне от него в рузаевку  
1786 года в декабре  
Н. Струйский».

Рокотов повторяет в рузаевском портрете находящийся ныне в Русском музее портрет 1779 года, который в свою очередь представлял вариант-повторение портрета, написанного художником около 1769 года и гравированного впоследствии Г. И. Скородумовым. Это рокотовское решение пользо-

валось особенно большой популярностью, судя по числу существующих его повторений и копий. В то время как оригинал, в свое время предназначенный для Академии наук, находился в Петербурге, повторения есть в собраниях дворца-музея «Кусково», Пермской государственной художественной галереи, Государственного музея Татари в Казани, Днепропетровской художественной галерее, Тувинском областном краеведческом музее имени 60 богатырей и Павловском дворце-музее. В собственных повторениях Федор Рокотов каждый раз менял цветовое решение – характерная черта живописца, искавшего для себя новой живописной задачи. Для Струйского он пишет портрет Екатерины в белом атласном платье и светло-лиловом казакине.

Еще остается гадать, кого хотел видеть Н. Е. Струйский в своей портретной галерее, всегда восторженный, но и предельно придирчивый в своем отношении к людям. Можно сказать иначе, Струйский не имел друзей – только предметы восторженного преклонения, и только тогда они получали право занять свое место на стенах рузаевского дома. Остается неизвестным имя немолодого мужчины в темно-зеленом кафтане с лентой и звездой ордена Анны, на последнем из портретов, который получает Струйский от Рокотова. Еще больший интерес представляет «Портрет неизвестного в треуголке» с собственноручной надписью Струйского на обороте холста: «портрет т: (?) Е: Б: Николай Струйск». Вольное применение прописных букв и особенно необъяснимое применение вопросительных знаков служат своеобразным свидетельством авторства именно хозяина Рузаевки. На этот раз это изображение

юноши, почти мальчика, которого художник пишет в совершенно необычном для его моделей маскарадном костюме. На неизвестном черное с рисунком домино с капюшоном, розовый камзол и треуголка с пряжкой и плюмажем.

Написанный почти одновременно с портретами Струйских, неизвестный в треуголке представляет совершенно иное живописное решение. Увлеченный ощущением юности, цветущей, беззаботной, полной бурлящих жизненных сил, Федор Степанович обращается к более звучным цветовым сочетаниям яркого румянца, пухлых алых губ, веселых блестящих глаз с глубиной темных тонов и белизной шейного платка. Теплый тон грунта работает здесь особенно явственно и активно. Художник начинает с тончайших лессировок теней, которые, утолщаясь по мере нарастания полутеней, приобретают большую плотность и фактурную выраженность. Энергия, с которой Рокотов кладет краску, растет вместе с нарастанием света. И эта экспрессия живописного письма сообщает портрету огромную внутреннюю динамику. Полнота и жажда жизни – ее воплощение еще никогда так не удавалось никому из русских художников. И по тому, как дорожил Струйский этим портретом, можно предположить, что изображен на нем один из друзей его петербургской молодости, с которым его разъединила ранняя отставка.

Но едва ли не самую большую ценность представлял для Н. Е. Струйского портрет А. П. Сумарокова, снабженный на обороте подробной историей и эпитафией, составленной хозяином Рузаевки:

«Портрет А. П. Сумарокова  
Скончался сей славный муж в Москве

1777 года.

Кто Сумарокова любя душою чтит  
Тот злону леств алчбу не терпит и разит

НС

Епитафия

Ліре Г. С.

(Увы спу) – щенны зрю, на ліре звонкой струны:  
(не будут) в век родить, разящи злость перуны?

Н. Струйской».

Так случается очень редко, чтобы между портретами больших художников пролегла целая человеческая жизнь, ее смысл и трагедия. А. П. Лосенко пишет А. П. Сумарокова в 1760 году, уже немолодого, но в расцвете славы и надежд, увлеченного идеей создания русского театра и создавшего этот театр – от первых актеров до репертуара, пользовавшегося огромным успехом. Усталое, чуть надменное лицо, почти трагическая маска в своей значительности и отрешенности от повседневных дел и забот. Такого Сумарокова можно представить произносящим монолог, присутствующим на театральной «пробе», величественным в своих словах, движениях, действиях. Спустя семнадцать лет рокотовский портрет запечатлел Сумарокова в последний год его жизни.

Перелом в его жизни произошел еще в Петербурге. Сначала отставка, потом решение оставить столицу на Неве. Скрытые разногласия с двором раздражали, держали в постоянном напряжении.

Москва с ее свободными театрами и не театральными



увлечениями, с воспоминаниями детства казалась спасением, возможностью обрести дыхание творчества. В 1769 году в «Санкт-Петербургских ведомостях» появляется объявление о продаже сумароковского дома в 9 линии Васильевского острова, и Вольтер, издали ощущавший внутреннюю растерянность драматурга, пишет ему в письме: «...Вы долго еще будете славою своего отечества». Впрочем, решение о переезде в Москву явно было поддержано Екатериной II, не поскупившейся дать на это 2 тысячи рублей. Присутствие Сумарокова в Петербурге давно стало нежелательным.

Но А. П. Сумароков не рассчитал. Восторги московских театралов не могли изменить главного – обстановки культурной жизни. Москва была вотчиной, и притом всего-навсего лишь местного главнокомандующего П. С. Салтыкова. Он может распорядиться показать зрителям еще не доработанную постановку, и все протесты драматурга окажутся тщетными. В ответ на его возмущенную жалобу императрица даст Сумарокову понять, что ни на какую исключительность положения ему рассчитывать не придется. П. С. Салтыков сумеет совершенно виртуозно воспользоваться письмом монархини: в многочисленных копиях оно будет распространено им среди московского служилого дворянства как разъяснение действительного положения драматурга и отношения к нему двора. Сумарокова можно было освистывать, ему можно было чинить любые препоны, ни в чем никогда не оказывать содействия. А между тем в содействии А. П. Сумароков нуждался как никогда.

Семейные распри лишали драматурга законной части отцовского наследства. Близость с крепостной «девкой» ста-

вила его в очень невыгодное положение в глазах московского общества. Материальные затруднения лишали возможности работать, без чего Сумароков терял единственный источник своего существования.

Найти общий язык с театральными антрепренерами не удавалось. Мешало и их пренебрежительное отношение к бывшему первому директору постоянного русского театра в Петербурге, мешал и характер Сумарокова, год от года становившегося все более нетерпимым и вспыльчивым.

И главное – Сумароков ни в чем не менял своих жизненных позиций. С годами они становились четче и непримиримее, находя живейший отклик среди московских зрителей. Сумароков был теперь просто опасен для престола, если прежде только неудобен.

Слишком легко читатели угадывали в басне «Мышачья просьба» прямой намек на Екатерину, сменившую Петра III. Разве обязательно для этой цели называть имена!

«На небеса моление творя,  
Хотелось мышам иметь в амбар царя.  
Зевес исполнил то, по мышьею воле,  
И посадил у них болвана на престоле.  
Царь дан,  
Да им не нравится венчанной сей болван:  
И сильного царя просили,  
Да был бы царь их строг, и им давал устав,  
А этот никаких не знает мудрых прав,  
Которы бы у них бездельников косили,

И просьба их была к Юпитеру не та.  
Так он им дал kota».

Против Сумарокова не выдвигается никаких открытых обвинений – ему создаются год от года все более невыносимые условия существования. Сразу по приезде драматург приобретает домовладение на Новинском бульваре, обошедшее ему в шестнадцать тысяч рублей, составлявшие весь его жизненный прибыток, перевозит сюда из Петербурга библиотеку, собрание гравюр. Денежные затруднения заставляют его заложить этот дом П. А. Демидову, причем долговое обязательство Сумарокова составляло двести рублей. Нужна ли миллионщику такая ничтожная сумма, но П. А. Демидов передает закладную ко взысканию, и прав А. П. Сумароков, говоря, что «ябеде» «не дом мой нужен, ей нужно подвергнуть меня посмеянию и надругаться надо мною».

Когда впервые после затихшей эпидемии чумы Сумароков решается выйти из дому и навестить своего доброго знакомого П. И. Панина в его Михайловке, дом со всем его содержанием, и в том числе рукописями, оказывается описанным за долги. По судебской описи стоимость его была определена в 900 рублей. «Когда кому даны порфира и корона, тому вся правда власть, и нет ему закона», – скажет герой сумароковского «Гамлета».

Сумароков лишается своей авторской ложи в Знаменском оперном доме: М. Е. Маддокс не преминет бросить своей щепотки соли, и драматург покупает билеты на представления собственных пьес. Его единственной материальной подде-

ржкой остаются издания Н. И. Новикова, который регулярно печатает сумароковские сочинения. А. П. Сумароков лишается семьи. Один из его четверых сыновей умер в ранней молодости, три других утонули, пытаясь спасти друг друга. Брак с крепостной девушкой чреват серьезными осложнениями. Вся жизнь драматурга сводится к самозабвенной и постоянной работе. В эти московские годы он пишет трагедию «Мстислав», комедии «Рогоносец по воображению», «Мать – совместница дочери» и «Вздорница». До публичного театра он ставит свои пьесы в студенческом театре Московского университета. Среди его друзей и почитателей Херасков, Майков, Аблесимов, Княжнин. А «Дмитрий Самозванец» приносит ему в Москве небывалый успех. Именно в Москве – петербургские зрители имели все основания отнестись к пьесе с враждебной настроенностью. Да и как могли быть восприняты в придворных кругах в пугачевские годы страстные сумароковские строки:

«...Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,  
Коль он достойный царь, достоин царска сана.  
Но пользуется ли нам высокий сан один?  
Пускай Дмитрий сей монарха росска сын,  
Да есть ли качества в нем онога не видим,  
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим...»

И так ли случайно, забыв о сумароковских строках, забыв о смысле его такого неудобного для многих гражданского призыва, тот же И. М. Долгорукий расскажет только о том, что последние годы своей жизни А. П. Сумароков зло-

употреблял вином, опустился и мог ходить по улице возле своего дома в шлафроке с аннинской лентой. К этому надо было бы добавить, что хоронить «северного Расина» оказалось не на что, что друзей проводить в последний путь не нашлось, и только актеры сумели набрать медные гроши на похороны любимого драматурга и отнести его гроб на руках до Донского монастыря.

Первое впечатление от рокотовского портрета – огромная внутренняя значительность представленного человека. Ради нее художник идет даже на известное анатомическое нарушение, расширяя разворот плечей. На Сумарокове костюм вельможи семидесятых годов со всеми необходимыми в представлении современников атрибутами – бархатный кафтан, кружевное жабо, на шее черный шарф, аннинская орденская лента и звезда, широко драпирующий фигуру золотой, почти царственный плащ. И вместе с тем найденная художником гамма словно гасит эти аксессуары, скрадывает их ради тревожного и неуспокоенного лица преждевременно начавшего дряхлеть человека. Почти исчезнувшие брови, отечные веки, пепельный оттенок мягких волос, скорее напоминающий о седине, чем о пудре, прямой и где-то в глубине уже отрешенный взгляд и бесконечная усталость, непреходящая, свинцовым грузом легшая на плечи, погасившая блеск глаз.

Сумароковский портрет единственный в творчестве Ф. Рокотова, история написания которого известна. Правда, нет прямых указаний, что именно об этом портрете писал в своем письме к художнику Н. Е. Струйский, но, скорее всего, речь шла или о рюзаевском холсте, ныне находящемся в Го-

сударственном Историческом музее, или о варианте-повторении (оригинале?), входящем в собрание Государственного музея латышского и русского искусства Латвии. «Письмо к Г. Академику Рокотову» Струйский опубликовал в своих «Сочинениях»: «Рокотов!.. достоин ты назван быти по смерти сыном дщери Юпитеровой, ибо и в жизни ты ныне от сынов Аполлона любимцем тоя именуешься. Прехвальную сию и многостоящую к дарованию и искусству твоему относящую честь, не токмо сии, но некогда и сама Мельпомена засвидетельствовать тебе благоволила. Когда Российского Парнаса основателя и соорудителя храма ее возлюбленного сына своего Сумарокова, взем несодрагаемую своею рукою привела пред твой мюлберт: судя быти кисть твою достойную изобразить черты сего великого и бессмертного мужа; и когда ты почти играя ознаменовал только вид лица и остроту зрака его, в той час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаилася, Грации, возсмеялися. А наустительница всякого зла горящееся вечным безстрашием мерзкое лихоимство, которому и самые адские жители изумляются: видя супостата своего тобой потомству живо написуемого, содрогнулося! и сам Аполлон то зря во честь тебе тогда ударил в струну. А ты совосхищен, и проникая во внутренность души сего великого мужа, по троекратном действии и толикоуж отдохновению и совершил для нас сию твою неоцененную работу.

Тобою зрак того которого уж нет,  
Мы будем созерцать до самых поздних лет!»

Впрочем, восторги перед Сумароковым, побудившие Струйского заказать для Рузаевки его портрет, сочинять посвященные драматургу высокопарные строки, не подсказали рузаевскому владельцу желания помочь «супостату лихоимства» в его последние, самые трудные годы жизни. Они не мешали самому Струйскому, поборнику законности и прав человеческих, оставаться жестоким владельцем крепостных душ. За жестокость в обращении с крестьянами был сослан один из сыновей Струйского – Леонтий, и преображенный новыми революционными представлениями бунтарский дух А. П. Сумарокова неожиданно ожил во внуке Струйских, побочном сыне Леонтия – поэте Александре Полежаеве.

Мать поэта, крепостная Струйских, была выдана затем замуж за саранского мещанина Полежаева, что не помешало отцовской семье по-своему заботиться о незаконнорожденном отпрыске. Александр был отдан в Москве во французский пансион, затем стал вольнослушателем словесного факультета Московского университета. Судьбу юного поэта, начавшего печататься в «Вестнике Европы», решила его знаменитая сатирическая поэма «Сашка» с ее обращенными к России строками:

«Когда ты свергнешь с себя бремя  
Своих презренных палачей?»

Разбирательством «дела» Полежаева занялся сам приехавший в Москву на коронационные торжества Николай I. Поэта отправили в военную службу унтер-офицером. К былым винам присоединились новые и не менее опасные –

участие в распространении антиправительственных стихов К. Ф. Рыльева «Ах, где те острова, где растет трын-трава, братцы», бунтарский дух, проникавший в полежаевские написанные по народному образцу песни, нежелание смириться с жестокостью армейской жизни. Недаром его так высоко ценят встречавшиеся с поэтом А. Герцен и Н. Огарев, В. Белинский и Н. Сатин. В подземном каземате московских Спасских казарм Полежаев напишет своего «Арестанта», «Песнь погибающего пловца». И жизнь свою внук рузаевского помещика закончит от туберкулеза, приобретенного в тюрьме и резко усилившегося после наказания шпицрутенами, через которое ему тоже пришлось пройти.

Литературные увлечения Н. Е. Струйского сказались и на других его детях и потомках. Дочь Маргарита становится своего рода литературным секретарем отца. В рузаевской типографии печатается и ее самостоятельная литературная работа – перевод «Завещания некоторого отца своим дочерям, изданное покойным доктором Григорьем в Эдинбурге». Погодком Александра Полежаева был его двоюродный брат Дмитрий Юрьевич Струйский, известный в литературе и музыковедении под псевдонимом Трилунный. Не отличаясь способностями, он был необычайно работоспособен. Его стихи и особенно музыкальные рецензии печатали альманахи и журналы «Галатей», «Атеней», «Литературная газета», «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», «Отечественные записки», «Современник», «Телескоп» – известность, о которой деду не приходилось и мечтать.

Чувства наши сильнее мыслей наших.  
*А. П. Сумароков*

Рузаевка была далеко, доступная немногим из числа тех, кого хотел видеть и допускал к себе хозяин. Другое дело голицынские собрания в Москве с их славой первых и лучших в стране коллекций живописи. Собственно первой, поражающей воображение современников своей численностью и особенно богатством представленных в ней портретов, была коллекция именитого человека Григория Строганова. Описание, составленное много позже кончины Г. Д. Строганова и его второй жены, называло сотни полотен, еще без авторов – такой традиции не сложилось, но с достаточно точным указанием сюжетов и изображенных лиц. Раздел имущества Строгановых между тремя сыновьями завершился в сентябре 1740 года. Четырнадцать лет спустя такой же раздел производится относительно части, доставшейся старшему сыну Строгановых, Александру Григорьевичу. Мужских потомков у А. Г. Строганова не было, в качестве наследниц выступали его третья жена (урожденная М. А. Загряжская), дочь от второй жены (урожденной Е. В. Дмитриевой-Мамоновой) Анна Александровна и дочь Загряжской (в замужестве В. А. Шаховская). Раздел, по-видимому, был полюбовным, никаких осложнений юридического порядка не вызывал, и поэтому можно считать, что мачеха пошла навстречу желанию падчерицы забрать большую часть входившей в семейную коллекцию живописи, хранившейся в главном московском строгановском доме за Яузой, в приходе Николая Чудотворца в Котельниках, и в селе Влахернском.

Живопись заполняла все комнаты дома. В прихожей висело «шесть персон императорской фамилии», в столовой – «персона государыни императрицы Елисавет Петровны», «в красной» – «четыре персоны Анны Александровны с сестрицами в золоченых рамах за стеклами», в кабинете – медаль золотая государя императора Петра Великого в медных чеканных золотых рамах, медаль золотая государыни императрицы Елисавет Петровны в медных чеканных рамах золоченых, четыре персоны императорской фамилии в костяных круглых рамках». Еще большее число картин размещалось в огромном доме во Влахернском: в парадной анфиладе – «персона государя императора Петра Великого, персона государыни императрицы Екатерины Алексеевны, персона государыни Елисавет Петровны, четыре персоны императорской фамилии за стеклами, четыре персоны королевские, две персоны курфюрста Саксонского и курфирстины, одна персона Григория Дмитриевича (Строганова), одна персона Вассы Ивановны (Строгановой), одна персона гишпанского посланника, восемь персон печатных в черных рамах за стеклами, двенадцать персон философских печатных в красных рамах, портрет государя императора Петра Великого гипсовой»; «в спальне баронессы Анны Александровны» – «одна персона барона Александра Григорьевича (Строганова. – Н. М.) в черных рамах»; в библиотеке – «портрет государя императора Петра великого на коне, портрет государыни императрицы Елисавет Петровны на коне, две персоны Григорья Дмитриевича и Марьи Яковлевны (второй жены Г. Д. Строганова. – Н. М.), две персоны барона Александра Григорьевича, три персоны баронессы Марьи Артемьевны»; «у живописца» –

«две персоны барона Александра Григорьевича, в том числе одна большая». Помимо портретов, которым велся отдельный учет, в комнатах находились так называемые разные картины: в столовой – «две парные картины с лицами над дверьми, одна картина с фруктами большая», «в красной» – «три картины над дверьми», в спальне – шесть картин печатных, в черных рамах за стеклами, две парных картины над дверями с лицами», в кабинете – «шесть картин Ахиллесовой истории в черных рамах за стеклами, две парных картины над дверями», в уборной – «две парных картины над дверями», перед уборной – «четыре картины за стеклами в черных рамах, одна картина над дверьми».

Среди картин, менявших постоянно свои места, были картины «с комедиантами», «с охотою псовой», «с быками», «с древним строением», «с кораблем», «с фруктами», «с ланчафтами», «с дамскими персонами», портреты всего царствующего дома вплоть до царевича Алексея и «супруги его кронпринцессы», «дюка Делирия», четы наследников – будущего Петра III и Екатерины II. Любительница живописи, Анна Александровна, забирает себе даже три портрета мачехи, висевших в библиотеке московского дома. С ее замужеством эта часть Строгановской коллекции переходит к Голицыным – А. А. Строганова вышла замуж за своего близкого свойственника: сестра М. М. Голицына, Анастасия, была женой Николая Артемьевича Загряжского, брата мачехи Строгановой. Вся голицынская семья будет пользоваться услугами Федора Рокотова, но открывает художника еще в петербургские его годы Анастасия Голицына-Загряжская.

Сын генерал-аншефа и казанского губернатора,

Н. А. Загряжский в 1758 году получил чин лейб-гвардии секунд-майора и женился на дочери генерал-адмирала А. М. Голицыной, одной из засидевшихся в девках великосветских невест: ей было тридцать лет. Ф. С. Рокотов пишет А. М. Загряжскую дважды. Один из портретов, так называемый олсуфьевский, который находился в частных собраниях Петербурга и экспонировался на Таврической выставке 1905 года, составляет собственность Русского музея. Второй, хранившийся в подмосковных Кузьминках, а затем голицынских Дубровицах, вошел в коллекцию Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева и считается вариантом-повторением первого. И это блестящий пример (еще один!) того, как невозможна для Рокотова копия, как всякое новое обращение к модели становится для него новым откровением и новым переживанием, казалось бы, уже узанного и пережитого человека.

На олсуфьевском портрете крупная, полнотелая и далеко не юная женщина. Грубоватое лицо с начинающими обвисать щеками, прямой взгляд не улыбочивых глаз, двойной подбородок. Высоко зачесанные волосы забраны под тюлевый чепец. Крупные жемчужные серьги не только не смягчают – подчеркивают простоватость черт, чуть скрадывающуюся мягким отсветом голубого с большими бантами платья.оборот холста несет самые подробные сведения о портрете: «оригиналкой Портрет Настасьи Михайловны Загряжской урожденной княжны Голицыной писанной в Москве живописцем Рокотовым. Настасья Михайловна (родилась. 1729 года сентября 17. дня) в супружество вступила 1758. ноября 13. скончалась

1779. майя 11. писан в москве живописцем рокотовым».

И саратовский портрет. Осталось неизменным положение фигуры, то же широко написанное голубое платье, серьги, поднятая вверх и оставляющая открытым лоб прическа, но неузнаваемо изменилось лицо. Исчезло тупое самодовольство. Мягким лукавым отблеском зажглись повеселевшие глаза, неуловимая ироничная улыбка тронула губы. Прошедшие годы – а это именно годы легли между портретами мастера – сняли пухлость щек, обретших более тонкий абрис. На более замысловато уложенные волосы легла черная кружевная накладка, подчеркнувшая глубину глаз. Теперь это та самая Загряжская, которая умела оживлять своим присутствием и разговором общество в Яропольце, имении брата мужа Александра Артемьевича. У Загряжской не столько связи с екатерининским двором, сколько с «прошедшим» – елизаветинским, своеобразное дворянское фрондерство, так любимое и чтимое в Москве. И характерно, что парный портрет Н. А. Загряжского написан именно к этому второму, если можно так сказать, расцветшему портрету жены.

Вслед за супругами Загряжскими Рокотов напишет младшего брата Анастасии Михайловны, полковника Дмитрия Голицына. Это один из рокотовских, условно говоря, нарядных портретов в своем сочетании светло-голубого с золотыми петлицами бархатного кафтана, желтого камзола и красной бархатной горностаевой мантии. Ранний по времени, он ближе всего по живописному решению к первому варианту портрета И. Г. Орлова. Следующей шла семья Анны Александровны Голицыной-Строгановой, у потомков которой и соберутся все рокотовские полотна.

Рокотов писал мужчин, женщин и детей, юных и в преклонных годах. Мы знаем, как менялась его своеобразная и бесконечно разнообразная в приемах „кухня“. Но знание относительно разных портретов не может сравниться с единственной в своем роде возможностью увидеть рядом всю галерею семейных портретов – как они были задуманы, как должны были висеть и выглядеть по замыслу художника. Такая семейная группа среди работ Ф. Рокотова есть: А. А. Голицына-Строганова, ее муж, М. М. Голицын, и их первенец, подросток Дмитрий. Обстоятельства сложились так, что уже многие десятилетия эти портреты разбросаны по всей стране. Портрет сына с 1930 года находится в Приморском краевом музее им. В. К. Арсеньева во Владивостоке, отца – с 1923 года в Воронежском музее изобразительных искусств, Голицыной-Строгановой – в Ульяновском областном художественном музее. Единственный раз им удалось оказаться в общей экспозиции – на юбилейной рокотовской выставке 1960 года.

В своем стремительном повороте к зрителям, с открытым, прямым взглядом, М. М. Голицын смотрится живым воплощением энергии, решительности, воли к действию. Его жизненная карьера далеко не так спокойна и маловыразительна, как представляли ее историки в каталогах: в 1781-м предводитель дворянства Тарусского уезда, в 1782-м – Калужской губернии, в 1784 году генерал-майор. Надгробный памятник, установленный над могилой М. М. Голицына в московском Донском монастыре и, кстати сказать, выполненный превосходным русским скульптором С. Пименовым, позволяет внести существенные изменения в эту скупую справку. Супруг Строгановой по-



лучил чин генерал-майора десятью годами раньше, чем и был вызван заказ на его рокотовский портрет. Спустя пять лет он стал генерал-поручиком, затем генерал-лейтенантом и действительным камергером. Имел он, как свидетельствует та же надпись Донского монастыря, ордена Белого Орла и Станислава, ошибочно принимавшийся на портрете за орден Анны.

Рокотов пишет М. М. Голицына в удивительно живом по ощущению серо-розовом бархатном кафтане, который кажется проникнутым внутренним теплом, легко и тонко пройденный лессирующими, но сохраняющими фактурную четкость ударами кисти.

Рядом с мужем А. А. Голицына-Строганова в своем бледно-зеленом, словно тающем по цвету платье кажется особенно меланхоличной, мечтательной, с томным взглядом ленивых черных глаз. В ней легко увидеть ту увлеченную почитательницу живописи, которая так высоко оценила Федора Рокотова, да и весь свой дом сумела превратить в картинную галерею вплоть до собственной спальни.

Рокотов пишет старшего сына Голицыных перед началом его действительной военной службы – один из удачнейших детских портретов художника. Годом позже Голицын-младший уже получит чин капрала, но на рокотовском холсте он еще представлен в бледно-голубом бархатном кафтане и камзоле с звучными черными пятнами зажатой под рукой треуголки и пышного банта в косичке пудренных волос. В мерцающем переливе красок, сквозь которые так явственно чувствуется цветной грунт, рождается ощущение внутренней жизни мальчика, застенчивого, доверчивого, исполненного доброже-

лательного и непосредственного любопытства ко всему, что возникает перед его глазами.

Но семьей генерал-адмирала М. М. Голицына связь с этим домом Ф. С. Рокотова не исчерпывалась. Прочно держалась своих родственных связей Анна Александровна, и вслед за ней к художнику обращаются три ее двоюродных сестры, дочери Н. Г. Строганова. Сыном одной из них и был посещавший Рузаевку И. М. Долгоруков. Его внимание к копии рокотовского «Кабинета И. И. Шувалова», высокий отзыв об оригинале – свидетельство того, насколько в этом кругу знали и ценили живописца. И. М. Долгорукову принадлежит и одно из немногих свидетельств современников о рокотовской мастерской.

«Тетка моя, графиня Скавронская, будучи в Москве, – пишет И. М. Долгоруков в «Капище моего сердца», – пожелала иметь портреты сестер своих родных, матери моей и Ржевской, заказала их вместе с своими славному тогда живописцу Рокотову и уехала в Италию. Рокотов списал, ждал денег и присылки за портретами, но, не дождавшись ни того, ни другого, подарил их одному из учеников своих, который продал их, как работу известного художника, помянутому Крымову, охотнику до картин. Однажды, шедши мимо его двора, летом, я удивился, приметя весьма похожий портрет матушкин в доме человека, нам незнакомого; стал доискиваться, как он туда попал, и, узнав всю историю, выкупил матушкин портрет у него за 50 рублей, цена самого Рокотова тогдашняя; а матушка уже изволила, стыда ради, выручить портреты своих сестриц».

Сегодняшнее местонахождение портретов неизвестно. Не сохранилось и никаких их воспроизведений. И тем не менее

сами имена немало говорят об обстоятельствах московской жизни и связях художника. Графиня Мария Николаевна Скавронская... От нее ниточка тянулась непосредственно к Воронцовым, и в частности к самому канцлеру, который был женат на сестре ее мужа, Анне Карловне Скавронской, бывлой фрейлине двора цесаревны Елизаветы Петровны. Она и ее брат, Мартын Карлович Скавронский, генерал-аншеф, обер-гофмейстер, действительный камергер, – родные племянники Екатерины, приходились двоюродными братом и сестрой императрице. Можно достаточно точно установить, когда сделала заказ тетка И. М. Долгорукова. Уезжала она в Италию к сыну Павлу, состоявшему с 1784 до 1793 года полномочным министром в Неаполе.

Упоминаемая И. М. Долгоруковым Софья Николаевна Ржевская была замужем за генерал-поручиком Степаном Матвеевичем, внуком адмирала Сенявина. Кстати, двоюродная сестра ее мужа, Е. А. Сенявина, была женой Семена Романовича Воронцова – все тот же замкнутый круг родственных связей. Дом Ржевских у Никитских ворот, в приходе Большого Вознесения, свекровь Ржевской продала после смерти мужа отцу А. В. Суворова, и с тех пор он приобрел известность как суворовский дом.

Заказ Скавронской на портреты имел свое психологическое обоснование. Незадолго перед этим овдовела она сама, в 1782 году овдовела С. Н. Ржевская (годы ее жизни, оставшиеся до настоящего времени неизвестными историкам, 1737–1790). Мысли о смерти и могли навести Скавронскую на попытку сохранить на память облик наиболее близких ей людей. Любопытно, что в историю русского искусства вошел портрет

дочери С. Н. Ржевской – Федосьи, которая была написана на двойном портрете смолянок младших двух возрастов Д. Г. Левицким.

Но самым романтичным было замужество Анны Николаевны Строгановой. Она замужем за сыном фаворита Петра II и Натальи Борисовны Шереметевой, родившимся в сибирской ссылке, пережившим в детстве казнь отца. Сын А. Н. Долгоруковой-Строгановой родился в 1764 году, учился в Московском университете, но в 1780 году поступил в Московский пехотный полк. Несмотря на происхождение, состояние и связи, он только через два года добивается перевода в гвардию и со временем вспоминает об этом событии: «Мундир гвардейский отворил мне двери во все лучшие дома. Переход мой в гвардию обрадовал очень Батюшку, потому что я попал на порядочную дорогу. Матушка также етому чрезвычайно обрадовалась, а обо мне и говорить нечего. Мундир с галунами, шарф через плечо и знак на голубой ленте были такие для меня обновы, что никакие игрушки соперничество с ними выдержать не могли». Непосредственно после поступления в гвардию, которое совпало с отъездом за границу тетки Скавронской, будущий писатель встречает в чужом доме портреты своих родственниц. Но рассказ И. М. Долгорукова заключал в себе чрезвычайно важные подробности для биографии художника. На переломе семидесятых – восьмидесятых годов в Москве уже существовали любители живописи, в том числе из незнатных лиц, которые собирали картины и для которых произведения рокотовской кисти стали предметом собирательства. И важны были в рокотовских портретах не черты знакомых лиц – «память сердца», а мастерство и видение замечательного живописца.



## МОСКОВСКИЕ АДРЕСА

Достоин я, коль я сыскал почтенье сам,  
А если ни к какой я должности не годен,  
Мой предок – дворянин, а я не благороден.  
*А. П. Сумароков. Сатира «О благородстве»*

Историки склонялись к тому, что Рокотова можно считать москвичом. Один за другим становились известными адреса, где работал Федор Степанович. На доме, что приобрел он в конце жизни, где имел переполненную заказами мастерскую, множество учеников и где доживал последние дни, установлена мемориальная доска. Появилось на первый взгляд достаточно обоснованное предположение о месте рождения – в одном из нынешних микрорайонов Москвы, в шести верстах от давней Калужской заставы. Но если говорить о рокотовской топографии старой столицы, ее следовало начинать от кремлевских стен, от старого здания Московского университета. С незапамятных времен связанное с представлением о научном центре, оно имело куда более давнюю историю одного из родовых московских гнезд – бояр и военачальников Репниных.

Родовой репнинский двор, – таким он значится еще в середине XVII столетия. Любимец первого Романова и его отца, патриарха Филарета, Борис Александрович Репнин,

в обход существовавшей служилой лестнице чинов, был сразу произведен в бояре, и старая знать не простила выскочке успеха. После смерти всемогущего Филарета ему устроили почетную ссылку, благо Михаилу Федоровичу не под силу было справляться со своим окружением. С 1643 года Борис Репнин стал воеводой в Астрахани, и только с приходом к власти Алексея Михайловича ему досталось лучшее назначение – полномочным послом в Польшу. Соответственно для его сына, Ивана Борисовича, служебная карьера начинается при новом царе. В 1656 году он начальник московских войск в Малороссии, в 1663-м – воевода в Новгороде, а в 1671–1672 годах – в Тобольске. Был боярин Иван обычным служилым человеком тех лет, но в чем-то и очень необычным. Едва ли не единственному среди современников ему приходит в голову мысль собрать и проанализировать поступавшие в приказы челобитные от служилых людей и пашенных крестьян, чтобы разобраться в смысле их «тягот» и постараться лишние тяготы уничтожить и подчинить установлениям закона. Этот опыт он проделывает за годы работы в Тобольске, и составленная им «выпись» Тобольской приказной избы сохранилась в Московском архиве министерства юстиции как своеобразный и необычайно интересный документ экономической и правовой жизни. Позже Иван Репнин состоял уже в Москве судьей приказа Казанского дворца и начальником Сибирского приказа, причем современники считали его редким знатоком и литовских дел.

Репнинская семья не могла оказаться в оппозиции к начинаниям Петра I. Аникита Иванович становится столь-

ником царевича и неразлучным его товарищем прежде всего в создании потешных войск. Его биография – блистательный список военных побед, мужества и принципиальности, которая так редко находила себе место около престола. Он участвует в Азовском походе, взятии Шлиссельбурга, Ниеншанца, в сражении под Нарвой. Разжалованный Петром в солдаты за поражение при Головчине, он восстанавливается царем в военном чине за проявленную храбрость в сражении под Лесным. При взятии Риги Аникита Репнин первым вошел в город, за что получил назначение рижским губернатором. В неудачном Прутском походе 1711 года, командуя авангардом, он один из первых подал голос: «Умереть, но не сдаваться». Петр I делает его в 1724 году президентом Военной коллегии, но он не колеблясь отказывается от всех почестей и положения при дворе с приходом к власти Екатерины I. Сторонник сына царевича Алексея, Аникита Репнин не дает себя купить чином фельдмаршала, которым новая царица хочет приобрести его расположение в день своей коронации, и уезжает в Ригу. С его смертью в 1726 году московский двор перешел к Ивану Аникитовичу, а затем к внуку Петру, единственному наследнику этой репинской ветви. Собственной рукой Ф. С. Рокотова написанный сохранившийся документ позволяет судить, насколько тесными были связи художника с этой семьей.

«Всепресветлейшая державнейшая великая государыня императрица Екатерина Алексеевна самодержица Всероссийская бьет челом императорской академии художеств академик Федор Степанов сын Рокотов, а о чем мое прошение тому следуют пункты.

1-е. Отпущен был от генерала порутчика действительного кавалера Белого Орла и святые Анны кавалера Петра Ивановича Репнина служитель ево а мой брат Никита Степанов сын Рокотова з женою и з детьми вечно на волю, и отпускную за рукою его сиятельства получил. А как по прежде бывшим законам надлежало ему необходимо итти также в крепость, то он по притчине сей и возжелал было со всею семьею во услужение ко вдове княгини Дарье Федоровне Репниной, и о том в прошлом 1765 году Генваря 19 дня в Московскую губернскую канцелярию подал желательную челобитную с приложением подлинной отпускной; токмо противу оногo в подтверждение не допрашиван вскоре умре; а потом и сама та госпожа скончалась, почему дело сие осталось не токмо без решения, но и безо всякого производства донныне.

2-е. А по смерти ево Рокотова остались малолетняя дети два сына Иван Большой да Иван Меньшой в сущем сиротстве и бедности, коим ныне от роду не более первому тринадцать, а последнему девять лет; в рассуждении чего я по родству взял их на воспитание и на обучение к себе. Токмо без виду держать, и по возрасту яко свободных по силе всемирлотивейшего ево императорского величества указу в службу записать не могу. И дабы высочайшим вашего императорского величества указом повелено было сие мое прошение в Московскую губернскую канцелярию принять, и справясь с прежде поданным челобитьем отца их с подлинною отпускной, по силе законов дать оным малолетним для свободного житья у меня на воспитании указанные виды и учинить о том решение... августа дня 1776 году... прошение писал дому вдовс-

твующей госпожи генеральши княгини Екатерины Алексеевны Голицыной служитель Егор Скворцов. К сему прошению Федор Рокотов руку приложил...»

Но та же челобитная, казалось, решала и все вопросы происхождения художника. Выводы были слишком очевидными: к дворянству Рокотов отношения не имел и, как брат крепостного, должен был и сам быть крепостным хотя бы в прошлом, если ему даже и посчастливилось раньше или позже получить вольную. Однако таким простым в действительности документ нельзя назвать из-за многочисленных заключенных в нем противоречий.

Приобщенная к челобитной художника справка свидетельствовала, что по ревизским сказкам 2-й ревизии в подушный оклад Московской губернии Московского уезда Сетунского стана села Шатилова и Воронцова был записан некий Никита Степанов пятнадцати лет от роду и «без прозвища» – без фамилии. По переписным книгам 3-й ревизии против того же имени имелась отметка, что «отпущен своим господином вечно на волю». Фамилия Рокотова по-прежнему отсутствовала. П. И. Репнин, находившийся во время делопроизводства по челобитной художника в Москве, подтвердил, что в 1759 году отпустил на волю Никиту Степанова с женою и сыном.

Однако приводимый Ф. С. Рокотовым возраст племянников говорит о том, что старший родился в 1763-м, а младший в 1767 году, то есть много позже получения их предполагаемым отцом вольной. Значит, бывший владелец имел в виду какого-то другого ребенка, который либо умер, что наиболее вероятно, или по возрасту не нуждался в опеке дяди: ко времени подачи

челобитной ему должно было быть не меньше 18 лет. Что же касается упоминаемых Рокотовым племянников, то оба они оказывались не вольноотпущенными, а вольнорожденными – условие, которое открывало для них дорогу на военную службу и позволило достичь достаточно высоких офицерских чинов. Старший вышел в отставку артиллерии майором, младший – штабс-капитаном, соответственно с чином VIII и X класса по Табели о рангах.

В таком случае становилась непонятной причина подачи челобитной. По всей вероятности, речь шла не только о «виде», без которого было невозможным устройство на службу, но и о судьбе матери мальчиков, вернувшейся в крепостное состояние, выйдя вторично замуж за «репнинского человека». Правовое положение сыновей Никиты требовалось утвердить. При этом выясняется, что отношения художника с братом никак нельзя назвать теплыми. Федор Рокотов не знает точно даты его смерти: 1770–1771 годы. Можно предположить что Никита Рокотов стал жертвой чумной эпидемии, но это не мешало брату знать если не день, то хотя бы год его гибели.

Ф. Рокотов не может сообщить, где именно Никита был записан в подушный оклад, – косвенное доказательство того, что у него самого связи с селами Шатиловым и Воронцовом не существовало. Необходимую справку в 1777 году сообщают мальчики со слов своей матери. Но самым основным оставался вопрос о «вдовствующей княгине Дарье Федоровне Репниной».

Историки находят это имя – отчество не в ближайшем родстве Петра Ивановича, а в семье его дяди, Василия Аники-

товича Репнина. В. А. Репнин с ранней юности находился в армии, под командованием собственного отца выступал против шведов. В 1717 году, по воле царя Петра, он отправляется для изучения военного дела волонтером в армию принца Евгения. Именно в это время он женился на дочери бедного лютеранского пастора из Ливонии Дарье Федоровне Поль. Впоследствии второй его женой стала графиня Мария Ивановна Головина. Если годы жизни первой не уточнены, то годы жизни второй хорошо известны: 1707–1770. Иначе говоря, это именно она умерла почти одновременно с Никитой Рокотовым (тем самым годом его смерти следует считать именно 1770-й).

Мария Ивановна принадлежала к очень известной и постоянно находившейся на виду семье. Ее отец, И. М. Головин, по прозвищу «Генерал-бас» за игру на этом духовом инструменте, был ближайшим помощником Петра I по созданию флота, занимая одновременно должности главного адмиральского помощника, надзирателя корабельной верфи и главного корабельного мастера. Екатериной I он возводится в генерал-кригс-комиссары Адмиралтейства, Анной Иоанновной – в адмиралы галерного флота. Среди его дочерей была прабабка А. С. Пушкина, Евдокия Ивановна Пушкина, урожденная Головина.

Имя Репниных – имя, вошедшее в первые страницы истории русской живописи. Они не были меценатами или художниками, но оказались в числе первых заказчиков собственно живописных портретов еще в первой половине XVII столетия. Сохранились и были представлены на выставке «Портрет петровского времени» 1973 года большие холсты с изображением всех трех братьев. Но вот согласиться с включением



их в круг произведений даже самой ранней Петровской эпохи было бы трудно, как и с утверждением, что Иван Борисович, представленный на полотне размером 2 x 1,5 метра, написан в 1690-х годах русским художником.

Скончавшийся в 1697 году, И. Б. Репнин родился в 1615 году, и, следовательно, в период предполагаемого исполнения портрета ему было около восьмидесяти лет, тогда как художник пишет молодого мужчину с копной иссиня-черных густых волос и такой же смоляной бородой. Совершенно не соответствует моде петровских лет надетый на И. Б. Репнине шелковый зипун и охабень с горностаевым воротником, ошибочно называвшийся «одеждой типа ферезеи». О распространенных в то время костюмах говорят многочисленные действительно относившиеся к 1690-м годам портреты так называемой Преображенской серии. Старинное же платье появляется исключительно среди маскарадных костюмов, и то со специального разрешения Петра I. Те же возражения вызывает платье и двух других Репниных: на Афанасии шелковый зипун и длинный до полу кафтан с серебряным галуном, на Александре кафтан и подбитая соболем шуба. До неузнаваемости успели измениться и фасоны обуви.

Но главное – ни Афанасия, ни Александра Репниных к концу столетия давно не было в живых. Они умерли – первый в конце 1640-х, второй – в 1653 году. Конечно, можно было бы предположить повторение более старых, некогда написанных оригиналов, если бы братья занимали при жизни сколько-нибудь значительные должности и оставили по себе какой-то след. Но о службе Александра неизвестно, по существу, ничего,

а Афанасий изображен в платье, которое соответствовало положению рынды. Лишь позднее он поднялся по лестнице чинов до положения стольника царя Алексея Михайловича.

Очевидно, все репнинские портреты писались с натуры, и в истории семьи было время, когда подобный заказ все они могли сделать. Непосредственно перед опалой Б. А. Репнина, в момент расцвета его могущества, в Москву приезжает первый живописец Ганс Дитерс, иначе Детерс, или Детерсон. Принятый сразу на чрезвычайно высокое жалованье – в двенадцать раз больше годовых окладов царских жалованных иконописцев, щедро награжденный «за приезд» серебряным ковшом, камкой, тафтой, сукном, Дитерс пишет в Москве множество заказных портретов. Так не его ли кисти принадлежат все репнинские портреты, поскольку семью вообще отличали прозападнические настроения, тяготение к западной культуре? К тому же в дальнейшем у младших братьев не было возможности позировать художникам – оба умерли в опальные годы. Что же касается их дяди П. А. Репнина, то он умер и вовсе в 1643 году.

Нет свидетельств личного интереса П. И. Репнина к живописи, зато косвенные указания позволяют предположить, что связывала князя с Никитой Рокотовым музыка, – оба были увлеченными и, по всей вероятности, неплохими музыкантами. О способностях П. И. Репнина свидетельствует, в частности, то обстоятельство, что по возвращении из испанской поездки он становится на протяжении последующих одиннадцати лет самым деятельным участником празднеств, которые устраивал П. Б. Шереметев. П. И. Репнин играл в любительском оркестре, где капельмейстером выступала баронесса Е. И. Черка-



сова, имя, говорившее о совершенно определенных связях и окружении князя. Отец музыкантши, «тайный секретарь кабинета» Петра I, был сослан Анной Иоанновной и восстановлен в старой должности Елизаветой Петровной, которая возвела его к тому же в баронское достоинство. При этом И. А. Черкасов состоял в постоянной переписке с Никитой Паниным. Но даже общность увлечений, которая могла сдружить до известной степени помещика с его крепостным, не объясняла особого отношения к Рокотовым в семье Репниных.

По сравнению с другими многочисленными современниками П. И. Репнин представлялся добросердечным и справедливым помещиком. Во всяком случае, когда встал вопрос о продаже двух его деревень одному из Демидовых, крестьяне буквально «не дали себя продать», умолив Репнина оставить их в его владении. Но значило ли подобное относительное благополучие, что П. И. Репнин отпускал крепостных налево и направо? Конечно, нет. П. И. Репнин – расчетливый и прижимистый хозяин, высчитывающий каждый грош прибыли. Об этом достаточно убедительно свидетельствует история с липецкими железными заводами, которые он получил в 1775 году от Елизаветы Петровны вместе с чином действительного камергера. К ним присоединились, скорее всего, не без участия И. И. Шувалова заводы боренские и козминские. Сумма, которую П. И. Репнин должен был за них выплатить казне, представлялась очень незначительной, тем не менее новый владелец прибегает ко всем видам хитростей, чтобы оттянуть расплату. Более того. Под предлогом разрушенного состояния заводов П. И. Репнин обращается с просьбой о большой ссуде

для приведения их в порядок и, благодаря тому, что решение вопроса передается Александру Шувалову, получает эту ссуду медными деньгами. В 1750 году брат жены Репнина, Г. И. Головкин, женился на дочери А. И. Шувалова. Подобное родство имело для Шуваловых решающее значение.

П. И. Репнин сказочно богат. К той доле наследственных владений, которая была ему выделена еще при жизни отца, присоединяется отцовское, хотя и отягощенное большими долгами, наследство. В 1738 году к нему переходит состояние брата, а в 1741-м приданое жены, внучки знаменитого своей скупостью и способностью к обогащению канцлера Петра I Г. И. Головкина, Марфы Ивановны (по некоторым источникам – Марии Ивановны). И при этом П. И. Репнин всю жизнь хлопочет о все новых и новых источниках обогащения. Он добивается монополии на рубку заповедных лесов в Симбирской и Оренбургской губерниях, в ряде городов берет откупа на канцелярские и кабацкие сборы, устраивает по поручению Берг-коллегии свинцовые заводы в Финляндии и не отказывается от особенно выгодных поставок продовольствия для Главной Провиант-мейстерской конторы. Вольная, выданная совсем молодому крепостному, для такого человека означала определенный род связи с отпускаемым.

В репинской семье существовала своеобразная традиция рождения многочисленных побочных детей. У двоюродного брата Петра Ивановича, фельдмаршала Н. В. Репнина, это знаменитый Адам Чарторыйжский. Его мать – Изабелла Чарторыйжская – известна не только своим литературно-политическим салоном, но и тем, что на руках привезла из Италии во дво-

рец в Пулавах над Вислой «Даму с горностаем» Леонардо да Винчи. С именами тех же двоюродных братьев связано происхождение известного просветителя И. П. Пнина. По одной версии, его отцом называли Петра Ивановича, по другой – фельдмаршала Репнина.

Какой ум слабый, униженный,  
Тебе дать имя червя смел?  
То раб несчастный, заключенный,  
Который чувствий не имел...  
Ты царь земли – ты царь вселенной,  
Хотя никто в сравненьи с ней,  
Хотя ты прах один возженный,  
Но мыслию велик своей.

Когда-то направленная против Г. Р. Державина ода И. П. Пнина «Человек» находила живейший отклик в передовых кругах зарождавшейся русской интеллигенции как продолжение радищевской проповеди против насилий, унижений и рабства. И. П. Пнин утверждал необходимость самого широкого просвещения, будучи убежден, что ни один просвещенный человек не смирится с цепями рабства. Свои взгляды он излагает в пользовавшейся исключительной популярностью книге «Опыт о просвещении относительно России». Но если первое ее издание было пропущено, то второе подверглось цензурному запрету, причем цензор очень точно определял смысл проповеди автора, что он «с жаром и энтузиазмом жалуется на злосчастное состояние русских крестьян, коих собственность, свобода и даже жизнь находится в руках какого-ни-

будь капризного паши». И. П. Пнин принимает самое деятельное участие в создании следовавшего радищевским заветам «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», в составе которого оказываются сыновья А. Н. Радищева. Но при этом у него есть и особая, лично для него болезненная тема незаконнорожденных детей. По поводу их правового и материального положения он составляет поданную Александру I записку под названием «Вопль невинности». Хотя сам И. П. Пнин имел все возможности, которые только предоставлялись побочным детям. Он заканчивает Московский Благородный пансион, занимается в Артиллерийском и Инженерном корпусе, служит в артиллерии, а затем в департаменте народного просвещения. В репнинской семье было принято заботиться о всех потомках, вне зависимости от «законного» или «незаконного» появления их на свет.

Исследователи не располагают документальными свидетельствами каких бы то ни было родственных связей Ф. Рокотова с Репниными. Зато косвенные свидетельства позволяют предположить их существование.

Никита Рокотов получает вольную, уже будучи взрослым и женатым. Федор Рокотов, если был незаконнорожденным ребенком, приписанным к кому-то из служащих или крепостных для получения фамилии, с самого начала числится вольнорожденным. В противном случае он не мог бы подписывать устава Московского Английского клуба. Его, как уже говорилось, нет в числе крепостных художников, учетом которых тщательнейшим образом занималась Канцелярия отстроений. Наконец, о его крепостном состоянии нет никаких

упоминаний в академических документах. Хотя память о принадлежности к числу крепостных продолжала тяготеть над человеком всю его последующую жизнь. Яркий пример тому судьба талантливого живописца Канцелярии от строений Андрея Позднякова, которого пытались отстоять в правовом отношении даже мастера-иностранцы:

«В Канцелярию от строений от придворного ее императорского величества живописца императорской Академии художеств члена Иосифа Валериания, живописных мастеров Антония Перезинотта и Петра Градиция.

#### ПОКОРНЕЙШЕЕ ДОНОШЕНИЕ

Указами ее императорского величества из Канцелярии от строений присланными к нам для ведома объявлено правительствующему Сенату по представлению оной канцелярии приказали находящимся в ведомстве той канцелярии управления ведомства ее императорского величества живописных работ подмастерьям Ивану Бельскому, Алексею Антропову, Ивану Вишнякову за их того живописного художества обучение и знание против прочих обретающихся в разных командах таковых же и тому подобных подмастерьях состоящих в оберофицерских рангах дать ранга подпоручика. А подмастерью Андрею Позднякову в награждении чина отказать для того что он по справке оказался из дворовых помещичьих людей. А ныне как вышеписано с прочими живописными подмастерьями о даче рангов от надворного советника и живописного искусства мастера господина Вишнякова и он Позняков удостоен о чем и

мы имянованные как и перед сим представили и ныне сим еще представляем, что он, Позняков, состояния доброго и в должности своей прилежен и исправлять может церковные дела, и плафонные и при театре, в орнаментах и квадратуре, влечавтах (пейзажах. – Н. М.) и цветах и достоин награждения ранга и денежного жалованья.

Того ради Канцелярию от строений покорнейше просим, дабы повелено было выше писанного живописца подмастерья Позняка хотя оный наперед сего и был из дворовых помещичьих людей, но ныне уже с 745 года при казенных дворцовых работах, а с 1753 года действительно в службе ее императорского величества находится и в 1756 году подмастерьем произведен и оказался казенным, как и прочие его братья, и тому и обучался еще до вступления в службу своим коштом и имеется по своей подмастерской должности в живописном искусстве исправен и к работе прилежен и обретается при исправлении в доме ее императорского величества в Санктпитебурге в Петергофе и в селе Царском при разных живописных работах и особливо при театрального дела у письма декораций не токмо во все рабочие дни и ночи, но почти во все высокаторжественные праздники воскресения, полусубботные и прочие шабашные дни неотлучно, в чем имеет весьма великой труд и изнурение и дабы как у него, так и у прочих таковых же российских людей в том живописном искусстве охоту и прилежность не отнять.

А ныне живописные мастера якобы за наше в том нестарание и необучение нарекания не приняв благоволено было ево, Позняка, как уже ныне казенного человека против про-

чих его братьев живописных же подмастерье наградить рангом, чтобы видя такое произведение они в живописной науке находящиеся к тому охоту и прилежание употребляли и впредь в том искусстве достаточными быть могли и о том в правительствующий Сенат представляем».

Все науки и все искусства  
и всякое ремесло и рукоделие  
обществу потребны, и все они чада  
премудрости и добродетели.

*А. П. Сумароков*

Эту, казалось, ничтожную подробность легко было принять за простую описку того, кто в 1785 году писал исповедную роспись церкви Никиты Великомученика на Старой Басманной: «...в доме придворного гоффурьера Герасима Тихоновича Журавлева» вместе с своими уже великовозрастными племянниками, пятью помощниками и четырьмя служителями числился жильцом «капитан Федор Степанов сын Рокотов». Капитан? Еще одно объяснение, возможное в связи с совершенно неожиданным применением к имени художника офицерского чина – перевод на военную табель о рангах гражданского чина, который представлял звание академика. Однако и тот и другой вариант не отвечали действительности XVIII столетия. Офицерские чины ценились очень высоко, в повседневном обиходе ставились выше гражданских. Что же касается соответствия чинов по классам, то оно употреблялось в том единственном случае, если человек на практике побывал и

в военной, и в гражданской службе. Военный чин мог быть опущен еще тогда, когда гражданский оказывался более высоким. Но в таком случае церковная запись могла подсказать разгадку рокотовской биографии.

Сухопутный шляхетный корпус – он неоднократно будет мелькать в жизни художника. Ф. С. Рокотов пишет многих его выпускников, начиная с А. П. Сумарокова и Н. А. Бекетова. Он связан с руководителями корпуса – ведь его директорами были и Борис Юсупов, и Василий Аникитович Репнин, и с 1763 года Н. В. Репнин. Его заканчивал П. И. Репнин, находившийся в стенах корпуса в течение 1732–1737 годов вместе с П. А. Румянцевым-Задунайским и племянниками Екатерины I братьями Ефимовскими. Кстати, П. И. Репнин участвовал во всех смотрах и парадах времен Анны Иоанновны, а также в спектаклях и музыкальных концертах – воспитанники корпуса стали первыми профессиональными русскими танцовщиками. Из корпуса П. И. Репнин выпущен в 1738 году ротмистром кирасирского Брауншвейгского полка, откуда в 1741 году получил перевод в конную гвардию.

Еще на рубеже XVIII столетия, проектируя открытие первых специальных учебных заведений, в том числе военных, Петр I имел в виду ввести в их программу наряду со специальными предметами все виды искусств. Речь шла не об определенном уровне принятого в Западной Европе общего образования, а о развитии у юношей творческих сил и творческого отношения к своей специальности. Те, кто занимался в эти годы русской педагогикой, считали, что именно в искусстве человек обретает в полной мере осознание своих возможностей,

возможность и потребность творчества. Именно поэтому рисунок и живопись входят в программу и Артиллерийской школы, и Морской академии, и Хирургических школ, открывающихся при ведущих госпиталях Москвы и Петербурга. Театр доктора Бидло при Московском Хирургическом госпитале почти четверть века играл роль городского общедоступного театра.

Открывшийся в начале 1730-х годов Сухопутный шляхетный корпус был рассчитан на обучение дворянских недорослей в возрасте от 13 до 18 лет и не преследовал цели готовить специалистов определенного профиля. В его программу входил широкий круг предметов, от математики и военных дисциплин до гуманитарных наук и всех видов искусства – рисунок, живописи, вокальной и инструментальной музыки и сценических представлений. Каждому учащемуся предоставлялся свободный выбор профессии в зависимости не только от способностей, но и личного тяготения к тому или иному виду знаний – характерная черта передовых русских школ первой половины XVIII века.

Как ученик, будущий прославленный русский драматург и поэт А. П. Сумароков мало чем отличался от своих товарищей по шляхетному корпусу, во всяком случае, в отношении успехов в изучаемых дисциплинах. Тем более интересна совокупность последних и общая характеристика приобретаемой юношами подготовки. На пятый год обучения в личном деле Сумарокова записывается: «Геометрия – дошел до тригонометрии. Французский язык – переводит с немецкого на французский хорошо. Арифметику – окончил, Рисовать – человеческие позы делает нарочито, Гисторию – в универ-

сальной даже до Каролуса пятого, Географию – в европейских специальных даже до итальянской карты, немецкой стиль – компанует весьма хорошо и пишет нарочито, фехтовать – обучается в позах, танцевать – танцует минавет». Остается неупомянутой музыка и сценические представления, но, подобно другим современным учебным заведениям, они не фиксировались в корпусе на экзаменах ввиду отсутствия определенным образом установленной и сформулированной последовательности занятий.

Положение в отношении преподавания рисунка, танца, музыки было в общем одинаковым. На них отводилось равное число часов и одинаковое количество преподавателей. Единственно только в части изобразительного искусства программа отличалась большей конкретностью. Рисунок и живопись в те годы непосредственно связывались с инженерным делом и считавшейся обязательной для инженера способностью пространственно мыслить и уметь фиксировать свои наблюдения за окружающим. От преподавателя рисования соответственно требовалось «верно и прилежно обучать таким образом, хотя ему не запрещается оных кадетов, которые к тому ручному рисованию и миниатурной науке охоту имеют и в том всемерно обучены быть желают, сколько возможно обучить, однакож (учитель) должен как вообще, так и в том деле по крайней мере того смотреть чтоб оной чисто чертежи некоторых ландшафтов, городов и протчих зитуациях и что к протчим геометрическим чертежам необходимо быть начерчивать обучались, а протчими кадетами, которые к ручному рисованию и к тому, что малевание называется, непонятны, или кото-

рые уже свыше 18 лет имеют, должен он подмастерьям своим потщится, чтоб оные в правильном мешании заложения и разведения красок, в распознавании света и тени, в назначении дерев, воды, земли, лугов, кустов, болот, гор (научились)».

Учитель не был связан обязательной программой, приравливаясь к степени и особенностям одаренности ученика, в свою очередь ученик мог добиваться реализации собственного желания заниматься живописью, даже если первые попытки не свидетельствовали о достаточных его способностях. Именно поэтому результаты оказывались такими убедительными, а уровень достигаемого с помощью преподавателей умения – высокопрофессиональным. Каждый из выпускников Сухопутного шляхетного корпуса умел грамотно рисовать, легко и уверенно копировать, делать наброски пейзажей с натуры, но были и такие, чьи многофигурные композиции, выполненные маслом портреты по сей день ставят в тупик искусствоведов своим профессиональным мастерством, хотя их авторы и не стали собственно художниками. Существовали и иные формы обучения, при которых воспитанники изучали только определенные предметы, как то было с труппой актера Федора Волкова, прошедшей общеобразовательную выучку в корпусе.

Судя по связям Ф. С. Рокотова, он мог заниматься в Сухопутном шляхетном корпусе, но мог быть и выпущен из него в военную службу, подобно Е. П. Чемесову, и иметь офицерский чин. Тогда вполне объяснимо, что в Академию художеств он со временем попадает по одному устному распоряжению И. И. Шувалова – для офицера никаких свидетельств мастерства не было нужно. Даже в специальном учебном заве-

дении уважение к чинам военным продолжало сохранять свою силу. Военное прошлое дало моральное право Рокотову также без объяснения оставить академическую службу. По своему положению он не обязан был искать себе занятия или отчитываться в своих действиях перед академическим начальством. С другой стороны, оказавшись в Москве в качестве жильца – съемщика чужого дома, Рокотов вполне мог обратиться для большей уважительности со стороны окружения к своему военному званию. Тем более в это время он задумывает строительство собственного дома, и даже точнее – целой усадьбы.

Прожив в Москве долгие годы, Ф. С. Рокотов только в начале 80-х годов обращается к мысли о приобретении собственного двора. Причиной тому могла послужить его поездка в Петербург, убедившая художника в том, что с условиями жизни столицы он не сможет примириться. 20 августа 1781 года художник покупает дворовое место «на выгонной земле у вдовы Хитрово по проезжему переулку к Земляному городу, на углу проезжего переулка к Гороховому долию, в 9-й части в приходе церкви Никиты Мученика» за очень высокую по тем временам цену – 2600 рублей. Актовые книги зафиксировали эту купчую под № 373. Задержка со строительством дома – никакого прошения в Управу благочиния Федор Рокотов не подавал – могла объясняться нехваткой средств после столь значительной траты. Однако, как оказывается, художник не был удовлетворен участком и искал другого, лучшего варианта. Такой случай подворачивается только четыре года спустя, когда Рокотов приобретает второй участок на углу Старой Басманной и Токмакова переулка, в том же приходе церкви Никиты

Великомученика. 25 июля была составлена купчая от лица генерал-майора Алексея Николаевича Сухотина: «...Продаю Алексей императорской Академии художеств академику Федору Степановичу сыну Рокотову... двор, состоящий в шестой на десять части во втором квартале под № 143... за Земляным городом в приходе церкви Великомученика Никиты, что в Старой Басманной за 1400 рублей».

На этот раз Ф. С. Рокотов немедленно обратился в Управу благочиния с просьбой разрешить ему строительство шести построек. В их число входили располагавшийся на самом углу участка фасадами на Старую Басманную и Токмаков переулков двухэтажный каменный дом, обращенный на Старую Басманную большой жилой деревянный флигель размером в плане в 224 кв. метра, вытянутые вдоль переулочка конюшня, сарай и расположенные на дворе две хозяйственные постройки. 8 августа разрешение на строительство было дано, в 1786 году оно было полностью закончено. Из этих зданий до последнего времени сохранялись каменный дом и жилой флигель, надстроенный вторым этажом и превратившийся в нижней части из деревянного в каменный, но сохранивший те же размеры.

И здесь невольно напрашивался вопрос об источниках материальных возможностей художника. Подобное строительство само по себе стоило не меньше, чем земельные приобретения Рокотова. Заработать подобную сумму пятидесятирублевыми портретами не представлялось возможным, тем более что Федору Степановичу приходилось постоянно содержать в эти годы больше десяти человек, имея в виду дворовых и много-

численных учеников. Если последние и были необходимы живописцу для выполнения собственных заказов, нельзя забывать, что по существовавшим правилам ученичество не оплачивалось. Мастер полностью содержал своих питомцев, с тем чтобы они расплачивались с ним только помощью, то есть своей работой. Ф. С. Рокотов должен был располагать определенным капиталом. Такой капитал он действительно мог получить именно в эти годы, если принять как гипотезу его родственную связь с П. И. Репниным.

П. И. Репнина не стало в 1778 году. Детей он не имел, а его вторая жена, М. И. Головина, умерла восьмью годами раньше. Завещание делало наследниками родственников П. И. Репнина по материнской линии – князей Лобановых – Ростовских. Им он отказывал полторы тысячи душ крестьян и дом. Подобное распоряжение показалось «сумнительным» императрице, которая распорядилась провести подробное дознание. Завещание рассматривалось почти три года и было решено в пользу ближайшего родственника покойного по отцовской линии фельдмаршала Н. В. Репнина прежде всего потому, что речь шла о наследственных репнинских владениях. Тем не менее Н. В. Репнин согласился взять только родовое имение, отказавшись от остального имущества в пользу Лобановых – Ростовских. Но так или иначе завещание смогло вступить в силу лишь в 1781 году, когда Рокотов и приобретает первый участок за 2600 рублей.

В сегодняшнем списке памятников архитектуры Черемушкинского района Москвы под этим названием значатся две башни у въезда в усадьбу, караульни у северной и южной ба-



шен, два жилых флигеля, два столба у въезда. Часть построек XVIII, часть начала XIX века.

Воронцово... Когда-то ехали сюда от старого репнинского дома через Каменный мост, Большую Якиманку, Калужский рынок, как называлась тогда Калужская – Октябрьская площадь, Калужскую улицу и дальше мимо Живодерней слободки, сельца Семеновского. Сразу за Воронцовом шли села Петровское, Сергиевское, Коньково и на границе Московского уезда Верхний и Нижний Теплые Станы. В 1812 году ставились в репнинской вотчине опыты по постройке управляемого аэростата для обстрела и бомбардировки французских войск с воздуха, а Наполеон, поставленный в известность о подобных приготовлениях русских, сразу после занятия Москвы направил в Воронцово специальный отряд, чтобы дотла сжечь усадьбу. Отстроилось Воронцово так же быстро, как и вся Москва, и уже в 20-х годах летом сюда перебирался блистательный салон З. А. Волконской, предпочитавшей Воронцово всем остальным подмосковным. Конечно, бывал здесь и Федор Рокотов, но родился ли художник в этом селе – сказать с уверенностью нельзя.

И еще одна нить, протянувшаяся от художника к дому Репниных. В 1793 году, прожив в новом своем дворе неполных семь лет, Рокотов продает его. Владелицей домовладения на углу Токмакова переулка становится Шереметева. По времени решение художника совпадает с началом гонений, которым подвергается Н. В. Репнин в связи с делом просветителя Н. И. Новикова. С просветителем накануне своей смерти сближается и П. И. Репнин. Именно он рекомендовал Новикову познакомиться с учением розенкрейцеров, а сам в свою очередь

просил Н. И. Новикова помочь ему встретиться с Рейхелем, с которым был дружен просветитель.

Казалось, именно в 1791 году фельдмаршал Н. В. Репнин достигает своей высшей славы, которую ему приносит победа при Мачине. Посвященные военачальнику стихи помещает «Московский журнал» Н. М. Карамзина. Г. Р. Державин обращает к нему свою оду «Памятник герою»:

Прямый Герой страстьми недвижим:  
Он строг к себе и благ ко ближним,  
В терпении тверд и мудр в напасти,  
Не рабствует блестящей части,  
Весами ль где, мечом ли правит,  
Ни там, ни тут он не лукавит.  
И Бог его благословляет  
Победою почти без крови...

Но никакие военные и политические успехи не могли уберечь Репнина от гнева Екатерины. Фельдмаршал попадает в опалу. На те же месяцы репнинских гонений приходится и продажа рокотовского двора – связь, нашедшая свое отражение и в создании одного из лучших мужских рокотовских портретов.



## НАШ МЦЫРИ...

Ученые спорили. Прежде всего о времени написания портрета. Лермонтов в лейб-гусарской шинели, накинутой на плечо, с треугольной шляпой в руке. Одни считали, что портрет был заказан Елизаветой Алексеевной Арсеньевой, бабушкой поэта, в связи с окончанием им школы прапорщиков. Другие относили его к более позднему времени. Портрет попал в пушкинский дом из саратовского поместья родного брата бабушки Афанасия Алексеевича Столыпина; а о 1836-1837 годах упоминали современники, почти очевидцы.

Но существовал и другой предмет спора – авторство портрета. Чьей кисти он принадлежал? Для одних решала вопрос надпись на обороте поступившего в Пушкинский дом холста: «Писал Будкин, 1834 г., С.-Петербург». Для других свидетельства современников и стилистические особенности живописи. Известный библиограф М. Н. Логинов отмечал: «Мы видели этот оригинал в Саратовской губернии в селе Нееловка у владельца его, покойного Афанасия Алексеевича Столыпина, родного брата бабушки Лермонтова. Оригинал писан масляными красками в натуральную величину художником Захаровым, а гравюра выполнена в Лейпциге со снятой с него г. Муренко фотографии...».

Слова Логинова подтверждал другой не менее известный библиограф П. А. Ефремов: «В начале 1865 года до меня дошла

копия... с оригинального портрета. Г-н Муренко прислал И. И. Глазунову [книгоиздателю] фотографический снимок, сделанный им с портрета Лермонтова в лейб-гусарском мундире... Замечу, что покойный Логинов считал этот портрет самым схожим».

В обоих случаях называлось имя живописца Петра Захарова – чеченца, как любил подписываться художник.

Доводы представлялись далеко не одинаково весомыми. Надпись, именно надпись на обороте картины не может служить бесспорным подтверждением авторства, особенно когда сделана не рукой художника, - подписи Будкина известны. Главное же – обстоятельство, не учитывавшееся участниками дискуссии, - в 1834 году Будкин Филипп только начинал свои занятия в Академии художеств и рассчитывать на подобный заказ попросту не мог. Скорее всего надпись была сделана уже в Нееловке, по памяти, самими хозяевами, которые могли и заказывать Будкину повторение портрета, но портрета кисти именно Петра Захарова, сыгравшего свою определенную роль в жизни поэта. Без него не мог родиться «Мцыри».

...Женщина была мертва. Генерал сдержал слово. Сооружая на берегу реки Сунжи ряд крепостей, он особое значение придавал той, которая, будучи укреплена шестью бастионами, получила название Грозной. Огромное, утонувшее в садах селение по другую от Грозной сторону реки следовало из стратегических соображений переселить. И немедленно. Жители уйти отказались. 15 июня 1819 года аул Дады-Юрт пал. Около убитой женщины лежал израненный трехлетний мальчик.

По распоряжению генерала А. П. Ермолова мальчиком занялся казак Захар Недоносов. Не спал ночами, выха-

живая малыша. Другим его питомцем оказался лезгин. Обоих казак поставил на ноги. Крестил. По своему имени дал отчество и фамилию крестным отцом стал генерал. Павел Захарович Захаров – лезгин стал со временем солдатом и умер в том же Грозном. Петра Захаровича Захарова – чеченца взял под опеку двоюродный брат генерала П. Н. Ермолов, командовавший в Грузии бригадой 21-й пехотной дивизии. Шел 1823 год. Спустя еще четыре года П. Н. Ермолов вышел в отставку и отправился на жительство в Москву, вернее, на подмосковный хутор Собакино вместе с шестью собственными детьми и «нашим Петрушей», как теперь в семье станут звать чеченского воспитанника.

Петруша проявляет недюжинные художественные способности. Мальчик рисует целыми днями все, что попадает ему на глаза. Н. П. Ермолов ищет возможности устроить воспитанника в Академию художеств, но искренне радуется совету президента Академии А. Н. Оленина подучить мальчика рисунку в домашних условиях: по крайней мере, с ним нет необходимости расставаться. Учителем становится живущий по соседству с Ермоловыми московский художник Лев Волков. Только когда Петруше исполнится шестнадцать, приемный отец возобновит свои хлопоты об академии.

«Ты знаешь моего чеченца Петра Захарова, - пишет он своему давнему другу еще по кавказской службе.- В 1826 году во время коронации я просил Алексея Николаевича Оленина поместить его в Академию художеств... не знаю, как приступить к сему: Оленин большой барин, живущий в Петербурге в большом свете и кругу, я, отставной, деревенский житель, ни-

чем не прикосновенный к большому свету и большому кругу, хотя некогда пользовался его благорасположением, но боюсь, что изгладился в его памяти; писать к нему, вспомнит ли он обо мне, станет ли отвечать и будет ли ответ благоприятен? К тебе моя просьба состоит в следующем. Ты, может быть, сам к нему едешь, вероятно, имеешь общих знакомых, то не можешь ли кого-нибудь или через кого-нибудь напомнить ему об его обещании и внушить ему, что сам я к нему не пишу, единственно боясь обеспокоить... Сделай милость, любезный. Николай Викторович, не откажи сделать мне еще одолжение».

Просьбы будут настойчиво повторяться несколько месяцев, но безрезультатно. На помощь придут другие знакомые П. Н. Ермолова, руководящие обществом поощрения художников, того самого, которое давало возможность заниматься в Академии в качестве пенсионеров юношам из провинции, а также детям с необычной судьбой. Петруша будет отправлен под их опеку в Петербург и в 1833 году наконец станет официальным учеником Академии. Один из руководителей Общества напишет воспитателю: «Итак, для поддержания его остаются только средства, в коих он нуждается...». На автопортрете этих лет Петр Захаров предстает худеньким юношей в модном сюртуке и с неперемной для щеголей тех дней тросточкой в руке.

Впрочем, внешний вид обманчив. Захаров умеет упорно, как никто работать, и уже 1835 году его выпускают из Академии со званием свободного художника. В повседневной жизни это означало, что он со всем своим потомством может пользоваться, как гласил аттестат, «вечною и совершенною

свободою и вольностию, и вступить в службу, в какую сам, как свободный художник, пожелает».

У Захарова есть заказы на портреты светских генералов. Со временем он напишет герцога Максимилиана Лейхтенбергского, супруга президента Академии художеств великой княгини Марии Николаевны, и самого Николая I. Парадные портреты его кисти можно увидеть в Эрмитаже. Одно время он пробует свои силы в Военном министерстве в качестве художника в Департаменте военных поселений, рисуя принимавшиеся на экипировку формы солдат и офицеров, - слишком велико желание накопить денег на поездку в Италию. Но подводит здоровье. Начавшиеся еще в Москве неприятности с легкими все серьезнее дают о себе знать. Заработки приходится тратить на летние поездки в пригородное Парголово и приготовлявшийся там кумыс. А главное - изводит тоска по близким людям и родственной среде.

Художник пишет превосходный портрет духовного писателя и поэта Андрея Николаевича Муравьева, пользовавшегося поддержкой Пушкина, сотрудничавшего в «Современнике» и выпустившего популярное «Путешествие по святым местам» - плод четырехлетних странствий по Востоку. У него завязываются дружеские отношения с семьей московских купцов Постниковых, где можно было встретить Гоголя, Петра Киреевского, Н. М. Языкова, певца и композитора П. П. Булахова и рядом с ними цвет университетской профессуры. Другьями сына хозяев дома хирурга Ивана Петровича Постникова были профессор И. П. Матюшенков, Ф. И. Иноземцев, С. А. Смирнов. Иноземцев был одним из основателей Общества рус-

ских врачей в Москве, редактором «Московской медицинской газеты». Семен Алексеевич Смирнов посвятил себя преобразованию кавказских курортов и создал в Пятигорске Русское бальнеологическое общество. Его имя и поныне носят Смирновские источники и площадка с каскадной лестницей в Железноводске. В отношении же близко подружившегося с Захаровым П. П. Булахова достаточно сказать, что он был автором романсов и песен «Гори, гори, моя звезда», «Вот на пути село большое», «Тройка», «Тихо вечер догорает». Первое исполнение многих этих романсов состоялось в доме Постниковых, и на этих вечерах неизменно присутствовал художник.

Но просто вернуться в Москву кажется мало. Он делает еще один шаг на пути академического признания. В 1843 году портрет А. П. Ермолова приносит ему звание академика. Вот тогда-то академик Петр Захаров – «чеченец», или «из Дады Юрта», как станет художник подписывать свои произведения, напишет «Автопортрет в бурке с ружьем», ставший по духу воплощением Мцыри. Не случайно именно после него Карл Брюллов назовет Петра Захарова лучшим, после себя, портретистом.

Кого только не пишет в эти лучшие свои московские годы художник! Здесь и Т. Н. Грановский – современников восхищал созданный художником овеянный высокой романтикой и полный душевной чистоты образ. После фантастического успеха лекций профессора в Московском университете А. И. Герцен и Н. Х. Кетчер приходят мысли о необходимости увековечить Грановского в живописи и обращаются для этого именно к П. З. Захарову. Здесь и все посетители постниковских вечеров. И стареющая красавица А. В. Алябьева, которой посвящали

в начале 1830-х годов свои дифирамбы Пушкин и Лермонтов. И молодой Н. А. Некрасов. И художник Н. Тербенев.

В этот период Петру Захарову удается устроить и свою личную жизнь. Уже много лет он пишет при разных обстоятельствах дочь Постниковых Александру Петровну. Любимая девушка выходит замуж за одного из товарищей брата, тоже врача. Но к этому времени она успеваает овдоветь. Захаров просит ее руки и получает согласие. 14 января 1846 года молодые венчаются в церкви Покрова, что в Кудрине. Шафером художника выступает его крестный отец – А. П. Ермолов.

Но 13 июля того же года в том же храме Захарову суждено проводить в последний путь Александру Петровну. Заразившись от мужа, она сгорела в несколько недель от скоротечной чахотки. Он и сам уйдет из жизни в роковом 1846-м, успев оставить в семейном альбоме удивительно проникновенный и трагический портрет жены на смертном ложе. Похоронены были супруги Захаровы на соседнем Ваганькове. Художнику из Дады-Юрта едва исполнилось 30 лет.

А на берегах Сунжи дожила до наших дней легенда. Будто выросла здесь потерявшая семью девочка и, став невестой, попросила суженого привезти в аул ее младшего брата, которого, по слухам, увезли то ли в Москву, то ли в Петербург. И жених выполнил ее просьбу когда же старейшины усомнились в родстве невесты и привезенного юноши, девушка сказала, что когда-то уронила малыша на кетмень, отчего остался у него на спине шрам. Шрам, к великому счастью невесты и ее брата, оказался на месте. Брат отпраздновал свадьбу сестры и снова уехал на север. И назвался художником из Дады-Юрта.

Только у легенды оказалось и продолжение. В Грозном удалось собрать многие едва ли не лучшие работы художника: портрет жены, относящийся к 1839 году, портреты П. П. Булахова, И. Ф. Ладыженского, автопортрет в бурке с ружьем...

А в конце декабря 1994 года картины перестали существовать – как и почти все сокровища Республиканского музея бывшей Чечено-Ингушской АССР. Просто никто не подумал, что национальные ценности надо спасать от национальной армии. Точное бомбометание и артиллерийский шквал на родной и общей для нас всех земле...

## «ВДОВУШКА» ИЗ КРАСНОГО СЕЛА

*Федотов Павел Андреевич (1815-1852 гг.) живописец, портретист и жанрист, рисовальщик. Родился в Москве в семье бедного чиновника. Окончил с отличием 1-й Кадетский корпус (1835), с назначением в гвардейский Финляндский полк, расквартированный в Петербурге, начал посещать Академию художеств. Ученик Карла Брюллова. Выступал как поэт и автор романсов. С 1844 года вышел в отставку и занялся изобразительным искусством. Наиболее известные произведения: «Разборчивая невеста» (1847), «Сватовство майора» (1846), «Завтрак аристократа» (1849– 1850), «Вдовушка» (1851–1852), «Анкор, еще анкор!» (около 1851), «Игроки» (1852). Художник умер в больнице для душевнобольных.*

Бернар Дориваль был совершенно категоричен в своем мнении: музеи и их сотрудники не должны участвовать в атрибуции произведений на потребу рынка. Многолетний директор Национального музея современного искусства Франции, при нем и его силами превратившегося в Центр Помпиду а до того главный хранитель музейного собрания, когда оно



создавалось знаменитым Жаном Кассу, считал, что между музейными и частными коллекциями лежит непреходимая граница: любой рынок руководствуется денежным эквивалентом, музеи этот эквивалент полностью исключают. Единственная ценность для них – художественная, историческая – не имеет отношения к инвестированию капитала. Как все французы, он свободно оперирует экономическими понятиями, но ревниво оберегает от них область своей деятельности. И отсюда, как естественный вывод, – вопрос об атрибуции. Институт экспертов для музеев попросту неуместен. Дориваль верит только в интуицию и знания специалистов по каждому конкретному художнику, а таких нередко оказывается два-три на всем земном шаре. «Специалист за все про все» – таких просто не может быть. В науке. На рынке сколько угодно. Но ведь рынок в принципе утверждает определенную форму вложения средств, а не эмоциональное переживание и эстетическое удовлетворение.

В Доривале есть что-то от врача давних времен. Невысокий, худощавый, с низким ежиком серых волос, он удивительно точно вписывается в интерьер своей не слишком обычной для Парижа квартиры. Бок о бок с Бульмишем – бульваром Сан-Мишель, переполненным вынесенными под открытое небо стойками со всеми видами одежды, хозяйственных мелочей, даже вязанок дров для каминов, – тихая улочка. Брошенное кирпичное здание фабрики. Китайский ресторанчик. Совсем мало магазинов. И густо усыпанный мелкой галькой двор за чугунной решеткой. Огромная клумба с голубоватой агавой. Ухоженные цветники. Никаких машин. Вход строго через привратничью у

ворот. Лифт, открывающийся в кабинет хозяина. Никаких картин, гравюр. Книги и тщательно поддерживаемая тонкая современная лепнина на стенах. Ничего лишнего. Ничего от моды.

Дориваль смеется: двадцать лет переписки, и мы ничего не знаем друг о друге. Глаз, как он считает, должен дома отдыхать, чтобы не терять своей остроты на работе. Впрочем, для того чтобы отличить подделку, повторение, никакая техника не нужна. Если музейщик не воспринимает их шестым чувством, ему просто надо менять профессию. Нужны не рентгенограммы, химические анализы, а простое: «Так считает Жан Кассу», «Таково мнение профессора Боде». Каковы бы ни были результаты механических исследований, они не могут стереть из музейного дела пусть и не совпадающие с ними мнения – специалистов!!!

И еще одно действительно обязательное или хотя бы желательное условие: история картины или скульптуры. Самостоятельная жизнь вещи после того, как она вышла из рук мастера. Дориваль знает, в России этому уделяется совершенно недостаточно внимания. Ему просто трудно себе представить, что значили годы революции, Отечественной войны, арестов, конфискации, а затем повального исхода за рубеж, когда впервые так явственно заявило о себе в отношении произведений искусства криминальное начало. Дориваль, как и его французские коллеги, твердо убежден: именно через историю вещей можно узнать новое и о художнике, и, конечно, об общении искусства с человеком. Вы лишены этого. Почему же? Неожиданно для себя я рассказываю мэтру Бернару о незнакомом ему художнике Павле Федотове, о маленьком портрете его кисти, больше полутора столетия лет хранящемся в семье заказчика.



В Москве их фамилия была по-своему известной: Гринева, «Гринева крепость»<sup>1</sup> назывался в московском обиходе участок земли между Верхней Красносельской улицей и товарным двором Ярославской железной дороги. Заметно обедневшие после Отечественной войны 1812 года и без того небогатые ярославские дворяне переехали в Москву и стали приобретать шаг за шагом осушаемые земли бывшего Красного пруда. Стоили они сравнительно недорого, к тому же глава семьи начал служить по «судейской части».<sup>2</sup> Сын, Георгий Васильевич Гринева, продолжил службу отца, немного поправив свое состояние женитьбой на 16-летней Анастасии Михайловне. Среди знакомых молодой пары особое место занимали Федотовы, будущая семья знаменитой актрисы Малого театра. Сослуживцы, они ездили по праздникам друг к другу в гости. И у тех и у других было много детей. На дочери других Федотовых был женат служивший в Сиротском суде Василий Ильич Вишнева. Его супруга, «востроглазая Любочка», приходилась сестрой художнику-офицеру Павлу Андреевичу Федотову. 1850-й год оказывается тяжелым для Любочки: внезапно умирает ее молодой муж, оставив жену с маленьким ребенком и к тому же в положении. Все имущество семьи описывается за долги. Павел Андреевич срочно приезжает после 13-летнего перерыва в Москву, чтобы как-то помочь сестре. Он пишет несколько вариантов своей знаменитой картины «Вдовушка» в надежде поддержать ее гонораром. Одновременно, чтобы помочь осиротевшей знакомой, Георгий Васильевич Гринева заказывает П. А. Федотову портрет своей жены. Небольшой, для своего

кабинета. Заказ оказался роковым. Почти сразу заказчика не стало от той же самой «простудной горячки». Но Анастасия Михайловна не захотела ставить художника в сложное положение отказом от портрета. Портрет был написан, теперь уже в глубоком трауре. «Вдовушка» из Красного Села осталась одна с тремя малолетними детьми. Портрета она не любила и при первой же возможности избавилась от него – как от горького напоминания, подарив сыну Ивану Егоровичу, как только тот обзавелся собственным домом.

Так же легко Анастасия Михайловна рассталась и с несколькими старыми картинами, висевшими в их семейной гостиной, когда Ванечка о них попросил. Охватившее его увлечение собирательством оставило мать равнодушной, как и выбор им профессии. Иван Егорович (как он предпочитал себя называть) в шестнадцать лет поступил в ученики к знаменитому «машинисту» и декоратору московской казенной императорской сцены (то есть Большого и Малого театров) Федору Вальцу. Сменивший отца в той же должности сын, Карл Федорович Вальц, был равестником Гринева-младшего. Разделял или, может быть, подсказал его увлечение собирательством и подарил книгу П. П. Семенова Тань-Шаньского «Этюды по истории нидерландской живописи на основании ее образцов, находящихся в публичных и частных собраниях Петербурга» (с надписью: «дорогому другу Ивану Егоровичу Гринева с наилучшими пожеланиями в день Ангела»). В книге не было иллюстраций, зато воспроизводились факсимильные подписи художников. Среди них Иван Егорович к полному своему восторгу находит «своего» Филиппа Иоувермана («Привал охотников», с датой – 1661)

и Антуана Верстралена («Каток»). Но прошло еще некоторое время, пока Иван Егорович осознал художественную ценность «матушкиного портрета».

В 1904 году он заканчивает специальное музейное здание на участке № 12 по 2-му Красносельскому переулку (проект друга семьи Гриневых, одного из популярных московских архитекторов В. Г. Пиотровича). В анфиладе из семи зал размещается собрание живописи, скульптуры и дизайна западноевропейских художественных школ XV – XVII веков. Отдельные разделы составляли античное и китайское искусство, а также русское, как выразился И. Гринев, «личного плана». Наряду с федотовским портретом в него входили рисунок натурщика А. П. Лосенко, «Московский дворик» Натальи Гончаровой и другие.

Портрет А. М. Гриневой можно назвать почти миниатюрой – 8,4 x 6,7 см. Написан он маслом на жесте. Подобный материал не характерен для П. Федотова. Художник предпочитает холст или бумагу. Но 1850–1851 годы – это время близости П. Федотова с художником Александром Алексеевичем Козловым, который использует для своих портретов именно жест. Известно, что его опыты повторяют и другие члены этого дружеского художнического кружка – братья Александр (будущий иллюстратор «Мертвых душ» Н. В. Гоголя) и Василий Алексеевичи Агины, О. Л. Зотов. Кстати, все они изображены П. Федотовым на групповом портрете, хранящемся в ГРМ (№ 2740). Сам А. Козлов на три года моложе Федотова. Он становится с 1832 года вольноприходящим учеником Академии художеств и успешно проходит ее программу. Он получает две вторые се-

ребряные медали, затем в 1838 году Первую серебряную медаль за картину «Возложение на главу Иисуса Христа тернового венца», а годом позже удостоивается звания художника 14-го класса по живописи исторической, причем награждается шпагой.

Именно А. Козлов стал едва ли не первым в среде художников, кто сумел оценить талант Федотова. Он начинает собирать рисунки и наброски Павла Андреевича, а поскольку тот зачастую их не подписывал, берет за правило надписывать их его именем, как бы удостоверяя авторство. На упомянутом групповом портрете рукой А. Козлова надписаны все лица. В других случаях П. Федотов снабжает рисунок, по своему обыкновению, шутливым диалогом, а рядом на том же листе А. Козлов пишет его фамилию. Например, в карикатурном портрете архитектора А. К. Бруни (ГРМ, № 239) внизу идет авторская надпись: «Исаакиевский собор?.. О, это я тоже начал строить. Да не стоит – передаю Монферрану». Ниже строка рукой Козлова: «Карриатура Ар-хит. А. К. Бруни черт/ил/ П. Федотов». Тем же характерным козловским почерком сделана надпись «П. Федотов» на побуревшей от времени, словно одеревеневшей бумаге, заклеивающей оборот портрета А. М. Гриневой. И с той же повторяющейся ошибкой. Хотя сам художник писал свою фамилию через обыкновенное «Ф», А. Козлов упорно называл его Федотовым через «фиту». В документах Академии художеств в принципе допускаются оба написания фамилии, но в отношении Павла Андреевича всегда применяется только «Фита».

Сравнительно небольшое живописное наследие Федотова включает немного овалов, но все они, будь то портрет Пав-

ла Петровича Ждановича или «Семейная группа» 1849 года, относятся ко времени создания портрета А. М. Гриневой. Тогда же художник обращается и к подобному маленькому размеру, как, например, в «Портрете старушки» (ГТГ, No 3289) или в картине «Голова девочки в чепчике» (ГРМ, No 396).

Есть в красносельском портрете еще одна особенность, наглядно свидетельствующая о связи П. Федотова с обожаемым учителем, Карлом Брюлловым. Не случайно сам «божественный Карл», как его звали современники, дорожил именно этим своим учеником. Портрет Гриневой исполнен того внутреннего благородства, которое присуще моделям Брюллова и невольно перебрасывает мостки к античным идеалам и представлениям. Это к тому же большая внутренняя энергия модели, способность Федотова передать внутренний драматизм образа молодой женщины, ту сюжетную завязку, которой подчиняется весь очень насыщенный цветовой строй портрета.

В одном из писем П. Федотов рассказывает об интересном эпизоде со своим учителем. Брюллов упрекнул его за то, что он долго не показывался. Федотов пишет: «Я ответил: «Не доставало смелости явиться на страшный суд тогда, так как еще мало учился и никого еще не копировал». «Это-то – что не копировали – и счастье ваше. Вы смотрите на натуру своим глазом. Кто копирует, тот, веруя в оригинал, им поверяет после натуры и не скоро очистит свой глаз от предрассудка, от манерности». Я отвечал, что я еще очень слаб в рисунке. Он ответил: «Центральная линия движения у вас везде верна, а остальное придет. Продолжайте с Богом, как начали». Наиболее близок портрет А. М. Гриневой к первому варианту «Вдовуш-

ки» (Ивановский художественный музей), где особенно ощущаются впечатления мастера от живой природы. По словам заведующей Отделом искусства первой половины XIX века ГТГ в 1950-1960-х годах Эсфири Николаевны Ацаркиной: «Это Вдовушка, которую вместе с тем нетрудно себе представить в виде античной статуи, которые Федотов в эти годы начал рисовать для своих картин».



## НА СМЕРТЬ ПОЭТА

Дом был самый обыкновенный. Грузноватый, мрачный, с однообразными рядами глубоко запавших окон. Обычный доходный дом конца XIX века. Молодые липки протянувшегося посередине улицы бульвара казались рядом с ним какими-то очень неуверенными и робкими, весенняя зелень травы не такой яркой.

День подходил к концу, спешить было некуда, и в медлительно разливающихся сумерках ленинградской ночи взгляд бездумно следил за загоравшимися огнями: одно окно, другое, два сразу, и вдруг...

Под самый потолок, без единого просвета, стена в картинах, больших и маленьких, в рамах и без рам. Живопись в квартирах можно встретить разную, но это были портреты, и даже с расстояния второго этажа не возникало сомнения: русские, XVIII – самого начала XIX века. Где там бороться с искушением!

Подъезд, широкая лестница, и только когда за тяжелой исцарапанной дверью, разукрашенной бесчисленными фамилиями, раздались торопливые шаги, в голове судорожно мелькнула мысль: с чего начать? Но дверь, натужно охая, уже приоткрылась. Впереди чернел бесконечный коридор, сундуки, допотопные баулы, чемоданы, посеревшие от времени портьеры, телефон на стене – и звучный голос: «Вы к кому?» Этого-то

как раз я и не знала, но первая попытка объясниться оказалась удачной – передо мной стоял хозяин комнаты с картинами.

Непривычным здесь было все. После душного коридора предвоенной коммунальной квартиры комната с потолком в кессонах густо почерневшего дуба, огромные растворы окон и картины – на всех стенах, от потолка до нагроможденной почти без проходов мебели: диваны, столики, креслица, ширмы, даже раствор камина, куда пыталась скрыться пара длинноногих застенчивых котов.

«Ах, вы историк искусства? Очень приятно. Я сам актер, так что в некотором роде коллеги. Простите, а вы представляете себе, где находитесь?» Кроме подсмотренного окна, я ничего не знала. «В доме и кабинете Вейнера, того самого, из «Старых годов».

Вейнер? Для искусствоведа всякие пояснения излишни. «Старые годы» – это, пожалуй, лучший из издававшихся в России непосредственно перед революцией журналов по искусству. Неполных десять лет, в течение которых он выходил, составили своеобразный этап в развитии нашего искусствознания. Искусство самых разнообразных эпох и профилей: русское, древнерусское, западное, восточное, живопись, скульптура, фарфор, миниатюры, ковры, фрески – и при этом великолепные иллюстрации и обязательная архивная основа. «Старые годы» давно стали той энциклопедией, без которой не обойтись ни одному историку искусства. И значит, здесь, в этом бывшем кабинете, он делался! Конечно интересно. Но профессиональные, не лишённые налета сентиментальности эмоции не могли противостоять впечатлению от картин. Сколько же их здесь было!

«Должен вам сказать, интересуют меня исключительно портреты. Главное, чтобы знать – с кого. Художник – это, конечно, очень хорошо, но вот имя изображенного и вовсе, знаете ли, увлекательно». В ход пошли папки с вырезками из газет, старинных журналов, гравюры, открытки – иконография людей разных и всяких. Но глаза не могли оторваться от стен.

Среди полотен, разных по художественным достоинствам, эпохам, мастерству – от старых и новых копий, почти лубков, до настоящей, как говорят профессионалы, классной живописи, – два сразу приковывали к себе взгляд. На обоих – молодые мужчины в небольших, густо пудренных париках, бархатных камзолах, пестрых атласных жилетах с кружевными жабо и черными бантами галстуков по моде 60-х годов XVIII столетия. Изображения, близкие друг другу и совершенно разные.

Мой хозяин был в полном восторге. Эти два? Да это целая история, и еще какая увлекательная!

Любитель летних путешествий по самым тихим уголкам среднерусской полосы, оказался он как-то неподалеку от Великих Лук и в одном доме увидел эти два холста. Может, сама живопись и не слишком привлекла бы его, но вот надписи на картинах и рассказ старушек владелиц лишили человека сна. Портреты не продавались – старушки были потомками одного из изображенных на них лиц, и только после очень долгих и сложных дипломатических переговоров ленинградский актер стал обладателем полотен. И теперь его переполняла гордость за правильно сделанный выбор: мой интерес служил лишним и неоспоримым тому доказательством.

Юноша, почти подросток, в неожиданно порывистом повороте худощавой фигурки, с пристальным и чуть недоуменным взглядом черных глаз под высоким разлетом бровей. «Креницын Савва Иванович, похороненный в селе Мишино Московской губернии», – гласила надпись на обороте холста.

И другой портрет – плотная, коренастая фигура, уверенная посадка головы, лицо очень бледное, вытянутое, с крупными грубоватыми чертами, открытый, доброжелательный взгляд. Возраст, даже скорее характер, был совсем иным. Но вот на обороте именно этого холста стояло: «Портрет друга моего Андрея Ивановича Васильева писал живописец Мина Колокольников, сей знак памяти сохраняет у себя Савва Креницын в 1760 году».

Мина Колокольников – в это просто не хватало смелости поверить. Рядом с ним романтическая дружба Саввы Креницына и Андрея Васильева, необычная история их портретов, все подробности, которыми торопился поделиться хозяин, – все уходило на задний план.

Каждому, кто хоть немного интересовался русским искусством, знакомо имя Алексея Петровича Антропова. Крупные румяные лица, похожие на вишни живые глаза, яркое сочетание цветов в точно и «вкусно» написанном платье, характеры прямые, открытые, веселые, часто задорные – таким изображается на антроповских портретах человек середины XVIII века. Был Антропов учеником Андрея Матвеева, служил живописцем в Канцелярии от строений, расписывал по ее заказу Андреевский собор в Киеве, а позже перешел главным художником в Синод. Трудно сказать, что в большей степени повлияло на ре-

шение живописца уйти из Канцелярии. Может, долгие нелады с начальством, может, материальная необеспеченность, может, желание большей независимости. Как бы там ни было, в полной мере надежды Антропова не оправдались. На его пути постоянно оказывался все тот же соперник – Мина Колокольников.

Уже одного этого достаточно, чтобы обратить внимание на художника. Ржевский крестьянин, он был учеником самого Ивана Никитина. Мина Колокольников был вообще достаточно популярным мастером. Приехав из Москвы, он числился в Петербурге «вольным живописцем», и, значит, хватало ему заказов, чтобы не связывать себя с определенным учреждением. Тем не менее его постоянно вызывали на различные живописные работы во дворцах. Руководил он выполнением плафонов в Большом Царскосельском дворце, сотнями писал образа для всех придворных церквей, имел учеников, собственных и специально присылавшихся из Канцелярии от строений, брал заказы на портреты. Обо всем этом давно рассказали архивные документы. Вот только не была еще известна историкам ни одна работа Колокольникова. Ни одна – передо мной была первая!

И, глядя на портрет «друга моего Андрея Ивановича Васильева», сберегавшийся черноглазым Саввой Креницыным, становилось понятным, как нелегко давалось Антропову соперничество с «вольным» петербургским живописцем. Был Колокольников художником мастеровитым, добросовестным, способным и на точное определение характера своей модели, и на звучное цветовое решение, разве что, может быть, менее темпераментным, более сдержанным.

Теперь предстояла работа, долгая, кропотливая, чтобы подготовить портрет к научной публикации, и как же могли здесь пригодиться хотя бы самые краткие, самые скудные сведения об изображенном лице! Но в многолетних столкновениях с разнообразнейшими материалами по русскому XVIII веку имена Андрея Васильева и Саввы Креницына мне определенно не встречались. Зато все более настойчивой становилась другого рода ассоциация.

Портрет Саввы Креницына казался странно знакомым – живостью позы, почти детским выражением лица, напряженного и чуть недоуменного, цветовыми сочетаниями, мягкостью скользящих, ласковых мазков. На память невольно приходили портреты, и прежде всего детские портреты, не столько забытого, сколько всегда пропускаемого историками художника Кирилла Ивановича Головачевского. А ведь это целая история, местами очень обыкновенная, местами трагическая.

Мальчик, привезенный с Украины в столицу, чтобы петь в придворном хоре, – в XVIII веке, и особенно при Елизавете Петровне, юных певцов вообще разыскивали только в тех краях. Без семьи и родных, все детство – как в казарме. Кирилл пел, пока юношей «не спал с голоса». Теперь надо было самому заботиться о своей дальнейшей судьбе, хотя придворное ведомство и не отказывало в содействии бывшим певчим. Вместе с Антоном Лосенко он выразил желание учиться живописи и был направлен к пользовавшемуся большой известностью Ивану Аргунову – специальных художественных училищ в России еще не существовало.

Несколькими годами позже торжественно открывается

Академия трех знатнейших художеств в Петербурге. Головачевский становится ее учеником и почти сразу преподавателем. Бывший певчий оказывается не только мастеровитым художником, способным учить молодежь, но и культурнейшим человеком. В его руках постепенно сосредоточивается руководство огромными художественными собраниями Академии, ее библиотекой, казной. Он назначается инспектором – наблюдает за воспитанием будущих художников и одновременно ведет один из наиболее ответственных специальных классов живописи – портретный.

Удар оказался тем более тяжелым, что его никак нельзя было ожидать. После десяти лет безукоризненной службы Головачевский лишается одновременно всех своих должностей и увольняется из Академии. Единственный повод, выдвинутый администрацией, – незнание художником иностранных языков. «Одним словом, человек, не имевши начальных оснований для воспитания юношества и не пользующийся чтением иностранных книг, до того касающихся, не может быть способен к столь трудной и весьма нужнейшей для Академии должности». На месте Головачевского оказался заезжий француз и без определенной специальности, и без знания на этот раз, русского языка.

Но случилось невероятное. Входившие в совет Академии художеств художники не согласились с мнением администрации. Они отстояли Головачевского именно как воспитателя, умного, доброго, отзывчивого, одним из первых среди русских педагогов задумывавшегося над теорией воспитания молодежи.

Конечно, Головачевский остался и художником, не отказывался от отдельных заказов, только откуда было брать на



них время? И когда в 1823 году его не стало, правление Академии, отмечая шестидесятипятилетнюю службу художника, вынуждено было признать, что он «оставил после себя не более 15 рублей наличных денег, так что нечем было даже его похоронить». Признательность Академии выразилась просто – выдана была «на приличное его званию погребение тысяча рублей».

Такова канва его жизни, а работы... Их мало, очень мало. Два чудесных портрета детей Матюшкиных в Третьяковской галерее – шестилетний малыш в мундирчике и девочка постарше, наряженная в «взрослое» модное платье тех лет. Оба чуть застывшие от непривычности позы, одежды и вместе с тем такие непосредственные в своей детскости – редкий для портретиста дар. Были они написаны в Москве в 1763 году и несут обстоятельнейшую подпись художника. Кстати, и это тоже существенно, размер их точно совпадает с размером портрета Креницына. Обычно каждый художник придерживался своего излюбленного размера, особенно в определенный период творчества. А здесь разница во времени составляет от силы два-три года.

То, что портрет Креницына не имел авторской подписи, само по себе не могло поставить под сомнение авторство Головачевского. Среди сохранившихся работ художника есть и подписные и неподписные – в XVIII веке этому вообще не придавалось большого значения. Портреты такого прославленного мастера, как Рокотов, почти все лишены подписи автора. Значит, работать предстояло над обоими портретами.

Не зная даже приблизительно, где жили оба друга, какого рода деятельностью могли заниматься, с какими людьми

общались, с достаточной уверенностью можно было определить одно – их принадлежность к дворянству. Тем более что и нынешний владелец портретов вспоминал об имении Саввы Креницына, где тот якобы и похоронен.

Конечно, существовали общие списки дворянства, но как искать по ним безо всяких дополнительных указаний и уточнений Андрея Ивановича Васильева – имя, такое распространенное, собственно «никакое». Лучше обстояло дело с Саввой Креницыным – сочетание имени и фамилии было достаточно редким, если не единственным в своем роде. Но опять-таки списки дворянства не имели вида некой энциклопедии. Существовали родословные книги, охватывавшие наиболее родовитые семьи, – к ним Креницын не принадлежал, существовали списки по губерниям. Указание на губернию было просто необходимо.

Мой новый знакомый не только со слов бывших владельцев портрета утверждал, что Савва Креницын похоронен в селе Мишине Московской губернии. Он сам побывал в этом селе, расположенном неподалеку от Великих Лук, и даже видел надгробную плиту. Правда, Великие Луки ни по какому территориальному признаку и делению никогда не относились к Московской губернии. В XVIII веке их включили в Псковское наместничество, вскоре превратившееся в губернию. И хотя ни на одной из карт Псковщины, которые удалось просмотреть за те отдаленные годы, села Мишина не значилось, начинать, по-видимому, следовало с псковского дворянства.

«Список дворянству Псковского наместничества... в декабре месяце 1777 год», «Дела Псковской провинциальной кан-

целярии», «Псковский некрополь», многие другие местные издания – да, Креницыны здесь были. Богатые помещики, одни из самых богатых, владельцы нескольких имений. Из них особенно славилось богатством и удобствами Цевлово, расположенное в живописных окрестностях озера Дубец. Хозяином его и был Савва Иванович Креницын. Отличался он восторженным романтическим характером, много читал, свидетельством чему стала собранная им великолепная по тем временам библиотека, увлекался музыкой и имел не только собственный оркестр из крепостных музыкантов – среди богатых помещиков это редкостью не было, – но даже специально посылал крепостного капельмейстера обучаться за границу.

Слишком независимый в суждениях, непокладистый в отношении начальства, Креницын избегал Петербурга, предпочитая ему деревню и, в крайнем случае, Москву. Здесь среди его добрых знакомых был Дмитрий Матюшкин, чьих детей в 1763 году писал Головачевский. Друзья легко могли порекомендовать друг другу понравившегося художника. Но для биографии Головачевского было важно то, что живописец уже в эти ранние годы пользовался популярностью и, будучи на службе связан с Петербургом, приезжал работать в Москву. По-видимому, именно в Москве и написан портрет Саввы Креницына.

Но по мере того как медленно собирались эти скудные сведения, разбросанные во времени, из разных источников, в различной связи, внимание невольно начинало фиксироваться на том не слишком обычном обстоятельстве, что все это происходило в непосредственной близости от Михайловского и Тригорского, иначе – пушкинских мест. Да и среди имен местного

дворянства в конце XVIII века все чаще мелькает имя Ганнибалов, а за рубежом нового столетия – и Пушкиных. Тоже псковские помещики, тоже владельцы местных имений, больших или меньших, богатых или разоренных. Но в таком случае на помощь могло прийти пушкиноведение. Известно, что эта обширная и всесторонне разработанная часть литературоведения интересовалась всеми, кто так или иначе, раньше или позже сталкивался или попросту оказывался рядом с великим поэтом. Путь окольный, но казавшийся многообещающим.

...В могучем развороте Невы у стрелки Биржи все делится на свет и тень. Первый же луч блеклого ленинградского солнца заливают Университетскую набережную, начинает крошиться в окнах Кунсткамеры, крупными пятнами рассыпается во дворе Двенадцати коллегий – университета. Но за поворотом к Тучкову мосту – острый порыв ветра, глухая тень, пустота. До Пушкинского Дома – название, сохранившееся за Институтом русской литературы, – десяток шагов, и их надо пройти в тугих волнах ветра, зябкого летом, ледящего зимой. Холодок остается и в доме – в чугунных плитах вестибюля, в чинном порядке старинной мебели, тусклом поблескивании бронзы, красном дереве, кажется, помнящих Пушкина шкафов.

1824 год. Ссылка в Михайловское. После юга, оживленной, переполненной друзьями Одессы она особенно тяжела поэту. «Небо у нас сивое, а луна точно репа», – пишет он с безысходной тоской В.Ф. Вяземской. Близких друзей вокруг нет, да и нет желания их искать. «Соседей около меня мало, – замечает Пушкин спустя полгода по приезде, – я знаком только с одним семейством, и то вижу его довольно редко. Совершенный Онегин».

Но, как и у Онегина, над образом которого как раз в это время работает поэт, молодость брала свое. Не было рядом Ленского, зато множество захоластных и приезжавших из столицы помещиков, которым еще предстояло войти в его произведения. За выдуманными Карликовыми, Фляновыми, Петушковыми, танцевавшими на балу у Лариных, стояли Философовы, Рокотовы, Креницыны – живые, увиденные поэтом люди. И никаким отшельником Пушкин не стал. Письма его к матери переплетаются остроумными рассказами о поездках к соседям, о местных развлечениях, о приятельских отношениях поэта со своими сверстниками. И далеко не так чужда литературных и интеллектуальных интересов была эта еще недавно совершенно незнакомая поэту среда. В Михайловском он находит настоящих, по-человечески близких ему друзей – П.А. Осипову, А.П. Керн, Е.Н. Вульф-Вревскую. Небезразличны оказались для него и другие семьи, между ними известный своим широким гостеприимством дом Креницыных.

Существовало и еще одно обстоятельство, сближавшее сосланного и находившегося под неусыпным полицейским надзором Пушкина именно с Креницыными. Один из внуков Саввы Ивановича, почти ровесник и тезка поэта, Александр, разжалованный в солдаты за крамольные и неугодные правительству стихи, тоже находился в ссылке, отбывая ее на службе в армейском полку. Пушкин мог встречаться только с его братьями и самим владельцем имения Цевлово – Николаем Саввичем, сыном черноглазого нетерпеливого юноши с портрета Головачевского.

Фамилия Креницыных и дальше мелькает в семейном архиве Пушкиных. То родители поэта заезжают к ним, иногда

гостят даже по несколько дней, а то отец Пушкина пишет его сестре: «Кстати вообрази, Ольга, стены гостеприимного Тригорского огласились песней Земфиры из «Цыган» Сашки: «Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня“!! Песню поют и у Осиповой, и у Креницыных, а музыку сочинил сам Вениамин Петрович (Ганнибал)».

Больше к этому пушкиноведам не добавляли ничего. Но почему? Может, контакты Пушкина с Креницыными тогда же кончились и не показались исследователям существенными? Что же, можно бы согласиться и с этим, если бы не одна неожиданная, многими годами позже всплывшая подробность, на которую удалось натолкнуться.

Оказывается, Пушкин представил в цензуру первую часть своей «Истории Пугачева» завернутой в исписанный лист бумаги. Собственно, исписанным он не был – просто имел несколько коротких случайных пометок. Поэт не придал им никакого значения, зато гневу Николая I, пожелавшего лично ознакомиться с пушкинским трудом, не было границ. «Что такое?» – размахисто и зло написал он рядом с именами приезжавших навещать поэта лиц. Этими лицами были Александр и Петр Креницыны.

Случайная встреча, случайное совпадение или... Нет, положительно так быстро ставить точку на Креницыных не представлялось возможным. Надо было искать, снова и снова искать. Уже не ради героя портрета Головачевского, а ради той новой и такой увлекательной ниточки, которая тянулась от портрета к жизни Пушкина. Пока трудно сказать, какие могли существовать связи между Пушкиным и Александром Креницы-

ным, одновременно отбывавшими ссылку по политическим причинам и, как оказывается, одинаково связанными с кругами декабристов. Писал же Пушкин после событий на Сенатской площади: «Я был в связи почти со всеми и в переписке со многими из заговорщиков». Вряд ли найдется историк, который бы при таких данных и перспективах решался отказаться от дальнейшего поиска.

«История Пугачева», переименованная по личному указанию Николая I в «Историю Пугачевского бунта», – это 1833 год. 10 февраля 1837 года Пушкина не стало. И одним из первых приходит в квартиру на Мойке, чтобы проститься с убитым поэтом, Александр Креницын.

Спустя несколько дней глубокой ночью он провожает в последний путь тело поэта, которое царским распоряжением тайком, без последних почестей и провожатых, спешно вывозится из Петербурга на Псковщину, в село Михайловское, чтобы быть погребенным в Святогорском монастыре. А дальше – дальше начиналась самая интересная глава «Пушкин и Александр Креницын».

С Креницыным получалась удивительная история. Современники, причем современники литераторы, не скупилась на самые теплые отзывы о его таланте, а вот в печати имя Креницына почти не встречается. После немногих и явно случайных стихотворений, попавших в журналы 1820-х годов, никаких следов его публичных выступлений найти не удалось. При этом в частной переписке упорно повторяются намеки на то, что креницынские стихи ходили обычно в списках и «не могли увидеть свет».

Среди потока литературных откликов на гибель Пуш-

кина одни были опубликованы, другие оставались в рукописях и забылись. Судьбу последних разделили стихи, в свое время волновавшие читателей едва ли не так же сильно, как великолепные лермонтовские строки, но сочтенные цензурой еще более опасными и именно потому остававшиеся ненапечатанными. Даже спустя без малого тридцать лет, в 1865 году, журнал «Отечественные записки» не смог добиться разрешения опубликовать их полностью: слишком прямым, точным и беспощадным представлялось заключенное в них обвинение. Автором этих стихов на смерть поэта был Александр Креницын:

...О! Сколько сладостных надежд,  
И дум заветных, и видений  
На радость сильных и невежд  
Ты в гроб унес, могучий гений!

За этим стояло многое: надежды декабристов, их несбывшиеся мечты и новые, неугасавшие планы о будущем России. Креницын хорошо понимал смысл происшедшего. Не светская ссора и пустая дуэль, а политическое убийство того, кто был давней и опасной помехой николаевскому режиму. Какие бы рамки цензуры, сыска, наказаний ни ограничивали поэта, мертвый, он становился несравнимо безопасней живого. Его гибели ждали, ее готовили, ей только радовались.

Лермонтов пишет о столкновении поэта с высшим светом, о непонимании окружающих и о том игрище страстей, в которое он оказался вовлеченным. Такова внешняя сторона событий, их видимость. Друга декабристов Александра Креницына она обмануть не могла. И едва ли не в первый раз в поэти-

ческих строках, посвященных пушкинской гибели, он открыто и прямо называет то, к чему стремилась вся группа передовых общественных и культурных деятелей России, которую представлял и с которой был связан Пушкин, – уничтожение крепостного права:

Рабы! Его святую тень  
Не возмущайте укоризной:  
Он вам готовил светлый день.  
Он жил свободой и отчизной...  
Высоких мыслей властелин,  
Мицкевичу в полете равен.  
И как поэт, и гражданин  
Он был равно велик и славен...

Сравнение с Мицкевичем в 30-х годах XIX столетия было равносильно признанию за творчеством художника самого высокого революционного накала, духа вдохновенной и самоотверженной борьбы со всем тем, что представлял собой николаевский режим, его оковы и весь гнет русского царизма. Недавнее пребывание Мицкевича в России, его дружба с декабристами Бестужевым и Рылеевым, близость с Вяземским, Погодиным, Шевыревым, Пушкиным, восторженно преклонявшимся перед его произведениями, – все было на памяти современников и тем более Креницына. Несколькими годами раньше, откликаясь на восторги Мицкевича перед Байроном, Баратынский писал: «Поклонник униженный, восстань, восстань и помни – сам ты бог». Для Александра Креницына высокая гражданская роль Мицкевича и Пушкина была одинаковой:

Во мраке ссылки был он тверд,  
На лоне счастья благороден,  
С временщиком и смел и горд,  
С владыкой честен и свободен...  
И нет его! В могиле он,  
Уж нет народного кумира...  
Поэта непробуден сон,  
Замолкла пламенная лира!

Эти строки говорили еще и о другом. Креницын достаточно хорошо и подробно знал обстоятельства жизни Пушкина и его поведение в каждом отдельном случае. И под «временщиком», и под «владыкой» он видел конкретных людей, за столкновениями с ними – конкретные события, пережитые поэтом, «кумиром народным». Слова, которыми Креницын определяет Дантеса, повсюду повторяются современниками, становятся крылатыми, хотя редко кто задумывается над именем автора:

И кто ж убийца твой? Пришлец,  
Барона пажик развращенный,  
Порока жалкий первенец,  
Француз продажный и презренный.

Судьба стихов Креницына – какой же бесконечно сложной и горькой она была да и осталась вплоть до наших дней! Впрочем, формально дань памяти поэта отдали еще в XIX веке. Даже в энциклопедии Брокгауза и Ефрона ему нашлось десять строк. Поэт, еще на школьной скамье писавший эпиграммы (!). В 1820 году «за оскорбление действием корпусного гувернера»

разжалован в солдаты. Через три года произведен в прапорщики, но «несмотря на все старания, мог получить отставку лишь в 1828 году». Смерть Пушкина вызвала сильное и искреннее стихотворение Креницына, напечатанное лишь в 1865 году.

Немного, зато сколько же здесь многозначительных недомолвок! Что это за «оскорбление действием», вызвавшее столь суровое наказание? Почему Креницын прилагал все старания уйти из армии и почему так долго не получал этой возможности? Наконец, оговорка о времени публикации стихов о Пушкине – и в заключение никакой оценки творчества. Полуправда сквозила между строк энциклопедической заметки.

И снова поиски, снова блуждания по архивным делам, по изданиям прошлого столетия, воспоминаниям современников, прямых потомков поэта, чтобы из отдельных подробностей можно было сложить жизнь Александра Николаевича Креницына.

Родной внук Саввы Ивановича, он был всего лишь два года моложе Пушкина. Подобно великому поэту, начал учиться в Царскосельском лицее, но события Отечественной войны 1812 года так поразили воображение мальчика, что он оказался в Пажеском корпусе, учебном заведении, готовившем офицеров. Здесь он начинает писать стихи, они пользуются успехом, расходятся по рукам. Увлечение поэзией сближает Креницына с учившимся в том же корпусе Я.И. Норовым, автором нашумевшей свободолобивой трагедии «Персей», которой зачитывались в начале 1820-х годов, и будущим поэтом Евгением Баратынским. Дружба с Баратынским проходит через всю жизнь обоих, словно повторяя романтическую дружбу Саввы Креницына с так и оставшимся неизвестным Андреем Василье-

вым. Трогательно и верно хранит Александр Креницын ее памяти, постоянно возвращаясь к ней мыслями. Такой же сердечностью отвечает ему Баратынский.

Узнал ли друга ты? – Болезни и печали  
Его состарили во цвете юных лет;  
Уж много слабостей, тебе знакомых, нет,  
Уж многие мечты ему чужими стали!  
Рассудок тверже и верней,  
Поступки, разговор скромнее,  
Он осторожней стал, быть может, стал умнее,  
Но верно счастьем теперь сто крат бедней.

Не подражай ему! Иди своей тропой!  
Живи для радости, для дружбы, для любви!  
Цветок нашел – скорей сорви!  
Цветы прелестны лишь весною!

Мог ли Креницын последовать такому совету? Вряд ли. Баратынский за свое свободомыслие поплатился исключением из корпуса, хотя предлог для этого был найден иной. Он начинает службу солдатом в глуши Финляндии. Креницына ждала та же судьба. Его широко разошедшиеся стихи «Панский бульвар», остроумно и зло высмеивавшие высокопоставленных лиц, принесли молодому стихотворцу много неприятностей. Это была последняя капля, переполнившая чашу терпения начальства. Появилась возможность свести счеты со слишком независимым и вольнодумным юношей. Ему припомнили и все его прежние стихи, и дружбу с Баратынским, и якобы неуважи-

тельное обращение с преподавателями. Именно это последнее и послужило формальным предлогом для исключения Креницына из корпуса с разжалованием в солдаты и отправкой в отдаленный армейский полк.

Но то, что должно было сломить молодого поэта, в конечном счете оказалось для него немалой удачей. Отличавшийся либеральными взглядами, не чуждый литературных увлечений ротный командир и встреченные здесь Креницыным братья Муравьевы помогли ему сделать следующие шаги в поэзии. Именно к этим годам и относятся те немногочисленные публикации, которые удалось разыскать в «Сыне отечества», «Славянине» и «Русском инвалиде». На своеобразное и очень искреннее дарование Креницына живо откликается А.А. Бестужев, многие другие, но до публикации произведений дело чаще всего не доходит. Каждый раз на пути оказывается цензура, которую не устраивали произведения поэта. Репутация крамольного литератора все более прочно укреплялась за Креницыным, а почти каждое новое стихотворение ее подтверждало. Складывается своеобразная традиция: стихи Креницына расходятся в рукописях, переписываются, заучиваются наизусть.

Глубоко переживший восстание декабристов, отозвавшийся на него новыми, совершенно недопустимыми с точки зрения цензуры стихами, Креницын действительно не может вырваться из армии, которая рассматривается начальством как форма его заключения. Как только такая возможность появилась, Креницын не замедлил ею воспользоваться. В 1828 году он выходит в отставку и поселяется в крохотном сельце Миганеве тогдашнего Великолуцкого уезда. Как раз здесь и находи-

лась могила его деда. Мишнево – Мишино – неточность, которая помешала найти к тому же действительно слишком маленькое сельцо на старых картах Псковской губернии.

В Мишневе не было ни богатства, ни размаха, ни даже самых простых удобств других псковских поместий семьи Креницыных. Трудно теперь точно сказать, что определило выбор поэта, но несомненно здесь сыграли роль и его личные вкусы, привычка к простоте, тяга к уединению и желание создать наиболее удобные условия для литературной деятельности. Правда, Креницын с этого времени не делает попыток печатать свои произведения. Все они остаются в его столе, читаются только друзьями, которым одним и было доступно Мишнево. «Мишневский затворник», как не без горечи называл себя Креницын, очень редко выезжает в столицу. К моменту этих выездов и относятся его встречи с Пушкиным. В Мишнево свозит Креницын семейную библиотеку, семейную коллекцию портретов и картин – причина, почему полотна Мины Колокольникова и Головачевского оказались именно здесь, в таком, казалось бы, не подходящем для портретной галереи месте.

Годы добровольного уединения не меняют внутренне Креницына. Он провожает в последний путь обожаемого им Пушкина, но и находит в себе достаточно душевных сил, чтобы тремя годами позже предпринять куда более далекое путешествие в Париж – присутствовать при встрече перевозившегося туда праха Наполеона. И это снова своеобразный жест политического протеста. В условиях возрождения французской монархии Бурбонов, последовавшей за ней Парижской коммуны Наполеон в представлении Креницына, как и многих людей его



поколения, опять превращался в консула республики, противостоящего империи, и, во всяком случае, врага русского царизма. По возвращении из Парижа Креницын прожил еще долгих 25 лет, не расставаясь со своим любимым Мишневым. Здесь он и скончался в августе 1865 года, забытый как поэт читателями и все еще памятный цензуре, которая даже в некрологе не позволила привести полный текст его стихотворения, написанного на смерть Пушкина. ...Вялый ветер сквозь острый запах бензина, горьковатой городской пыли изредка доносит привкус осыпающихся под московским июльским солнцем роз. Безлюдно в садике, поднявшемся на высоком белокаменном цоколе над одной из старинных улиц Москвы. Пусто в прохладных залах выходящего в него особняка, ставшего пушкинским музеем. Лето. Картины, гравюры, иллюстрации, книги, бытовые предметы – очень случайные: чей-то рабочий столик, чье-то бюро, чей-то чернильный прибор, а то и вовсе вышивка. По-своему это даже интересно, как мимоходом заглянуть в чужое, случайно не зашторенное окно.

Но только большая правда о пушкинской эпохе заключена не в бытовых мелочах, а в судьбе и творчестве таких, как Александр Креницын, которому пока еще не нашлось места в пушкинском музее. Пройдут годы, и – почему знать! – у входа в тихий особняк появятся слова, которыми от лица литераторов декабристского круга почтил память Пушкина Креницын:

И как поэт, и гражданин  
Он был равно велик и славен!

## ОБЩАЯ ТЕТРАДЬ В СЕРУЮ КЛЕТКУ

Иди один и исцеляй слепых,  
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья  
Учеников злорадное глумленье  
И равнодушие толпы.  
*Анна Ахматова*

16 июня 1985 года. Вечер. Воскресенье. За окном Никитский бульвар. Дождь.

Телефонный звонок... Только что. В подворотне. Бумаги. Подумал, пригодятся вам для рассказа. Можно сейчас? Завтра – командировка. – «Но...» – Почти рядом. На Покровке. Колпачный. И еще – письма. Марки – Ленинград, гостиница «Европейская», номер 31-а, Мейерхольд... Совсем отчетливо: «В», точка, Мейерхольд.

Имя из всех видов анафем. Газетных и устных. Из театральных хрестоматий: как не надо. Полуразрешенных юбилейных собраний последних лет. Даже в конце хрущевской оттепели, в речи Ильичева, вместе с рассуждениями о «музыкальной патологии»: «Показательно, что так называемые оригинальные спектакли появляются нередко после отъезда иных зарубежных гастролеров или по выходе очередных воспоминаний о Мейерхольде». Правовая реабилитация, если иметь в виду тюрьму,

пытки, расстрел, не имела отношения к реабилитации идеологической: все равно «чужак». Бывший главный «Правды» скупал где возможно передвижников для собственной коллекции и не мог простить единственному сыну увлечения занятиями художника-«левака», теоретика нового искусства Белютина.

Да, но и имя в семейной хронике. Автора. Довоенные годы. Дед – один из первых актеров МХАТа. Его комната в Леонтьевском переулке – в одном доме со Станиславским.

Из записей на календаре В. Тезавровского:

«1937 год. Декабрь 28. Вторник.

10-1 карт/ина/ 2 д/ействия/.

3 ч/аса/ – худсовет.

Ночью у Жени / Е.Г. Тезавровская, жена/ кашель.

Достал елку. Оч/ень/ сильный снег.

Встретил на Черн/ышевском/ М-да /Мейерхольда/.

Черное лицо. Кто-то (Варвара Ремезова?):

собр/ание/ труппы вчера: его убрать.

От Леонтьевского Малый Чернышев скользит в ложбину и выбирается у церкви на Брюсовском. Какое негородское слово – овражки. Церковь Воскресения на Овражках.

Сугробы отодвинуты от окон хрустящими тропками. Дым над трубами. Ветер. Всхлип гармошки у большого дома. Снежная пыль.

«Постой минутку. Это, кажется...» Дед почти бежит. Под фонарем большой человек. Шуба. меховая шапка. Протянутая рука. Минута разговора. Две. На морозе всё долго. Снова руки. Человек сворачивает на Брюсовский.

«Не узнала? Всеволод Эмильевич». – Он нездоров? – «Почему? А, да, конечно». Улыбчивое лицо деда стянуто болью. – Он кутался. И поднял воротник. – «Поднял? Может быть. Всё может быть».

Дед не совсем настоящий – старший бабушкин брат. И даже сводный. Актер. И режиссер – с тех пор как Станиславский открыл оперную студию. Актеры не вправе стареть, поэтому не дед – дядя Володя. Самый красивый – с припорошенными сединой светлыми кудрями. Его старое прозвище в мхатовской труппе – белый мавр. Самый добрый. Ласковый. Для меня во всем самый-самый.

Когда Константина Сергеевича переселят из Каретного ряда (единственно необходимый дом для правительственного гаража!) в Леонтьевский, он пригласит к себе жить деда. В едва переделанном под жилье подвале собирались ближайшие помощники – на случай непредвиденного. Или наоборот – предвиденного, в любую минуту возможного. Тем более дед вложил в свое время в Общедоступный художественный все, что имел средней руки ливенский помещик-степняк. Актерская гильдия была снисходительней к неискупаемой вине классово-чуждого происхождения. Особенно при дружеском покровительстве Станиславского.

Вход в подвал был со двора. Рядом с навощенной до зеркального блеска лестницей в бельэтаж. Квадратные сени с дощатым полом. Заросшее грязью оконце. Щели расходившихся по сторонам коридоров. В чугунных сливах капала вода. За ней приходили из комнат с ведрами. Непременно одетые и причесанные. Халатов, подтяжек, тапочек не было. Чуть пришепе-

тывающий Кторов смеялся: «Коммуна, знаете ли, господ актеров». Где-то ревели примуса. Чавкали разбитые, подразноперой клеенкой двери. Хорошо поставленные голоса перебрасывались не всегда безобидными словами. Взрывались и затихали.

В бельэтаж приходили по приглашению. В подвал забегали на огонек. Расходились по комнатам. Кочевали табором из одной в другую. Театральные страсти кипели. Особенно в 36-м, когда властной рукой получившего на откуп Комитет по делам искусств Платона Керженцева один за другим кончали свое существование московские театры. Восемнадцать за один год. Среди них МХАТ – второй, в котором играла жена деда тетя Женечка, и едва успевший определиться Московский Художественный рабочий театр в Чудовом переулке у Мясницких ворот. Бунтовавшей молодежи Первого и Второго МХАТа и театра Корша пришлось уступить место детской самодеятельности – первому Городскому дворцу пионеров в особняке чаевых торговцев Высоцких.

Не искали справедливости, не просили о помощи – недоумевали: переполненные залы, отличные рецензии, свой зритель. В чем же дело? Уже в 50-х годах дед скажет: «Пожалуй, самое удивительное – даже не слишком боялись. Просто ждали». – Чего? – «Всего. Знаешь, когда у человека нет ни прав, ни воли... Все было решено теми пресловутыми «винтиками». Винтик одинаково можно пустить в дело или на переплавку, заменить или выкинуть. Особенно, когда винтики были счастливы своей одинаковостью, непонятным образом даже самоутверждались в ней. Видела когда-нибудь физкультурные парады на Красной площади?»

Из записей на календаре В. В. Тезавровского  
1937 год. Октябрь 17. Воскресенье.

10 – прогон (РК – Сте/цкий?).

Веч/ер/ – С. К. /С. Д. Кржижановский/ пьеса.

Нерон. М-ду понр/авилась/, но не для театра.

Разговор о «Чайке»:

«Иногда так хочется только играть». Подавлен.

Утром Н. Богол/юбов/: не успеет /по-видимому

речь о постановке инсценировки романа

Н. Островского «Как закалялась сталь»

к 20летию Октября/.

Видела в киножурналах. Бритые головы. Загар. Труссы. Мускулы. Метровый шаг. Один, как все, все, как один.

На бульваре гаснут фонари. Редкие машины. Песня: «Волос был чернее смолы, стал седым...». До полуночи меньше часа. Дождь.

Если подлинники – откуда? Дед говорил: бумаги при аресте должны были забрать все. Наверное, уничтожить. Порядок был общим. Тем более обыск делали дважды. И после гибели З. Н. Райх.

«Это носилось в воздухе: она была приговорена вместе с ним. Зинаида Николаевна не из тех, кто молчал». – Хорошая актриса? – «Важнее – товарищ. Точный исполнитель. Для режиссера это главное».

Почему два обыска? Чего-то не нашли? Это при их-то навыках! Правда, ходили разговоры – Мейерхольд распорядился заранее. Архив продолжал существовать. Иначе откуда

бы появляться толкам о его ранее неизвестных режиссерских планах. Во всяком случае, не от бывших мейерхольдовцев. Дед набирал дыхание: они предпочитали не распространяться о былом сотрудничестве. Не осталось ни учеников, ни товарищей по работе. Скорее от вахтанговцев. Один раз, кажется, от Максима Штрауха. Случайность?

Оказалось, вовсе нет: Сергей Эйзенштейн. Он всего на полтора года пережил свой разгром в очередном постановлении ЦК. Скорее – не сумел пережить очередного залпа. Четвертого. Первые три за 24 дня отсекали надежды войны от будущей победы. Победа принадлежала одному генералиссимусу. Разболтавшиеся «винтики» кувалдой вгонялись в старую нарезку.

1946-й. Конец августа – начало сентября. О литературе – приговор по делу Зощенко и Анны Ахматовой. О театре – конец с западным репертуаром. Кинематограф – какими следует видеть историю и действительность и да здравствует опричнина и Иван Грозный.

Примитивность и тупость формулировок выдавали руку самого «отца и учителя»: «Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета». Так и тянуло сказать: Гамл та. Посвященное музыке постановление от февраля 1948 года подтверждало: наступление на культуру будет

продолжаться. Вплоть до массовых репрессий. Эйзенштейна не стало в том же месяце.

Несколько папок с мейерхольдовскими документами нашлись в квартире кинорежиссера на Мосфильмовской улице. После того, как с нее сняты были печать. Зато весь архив лежал под лестницей дачи в Кратове – полнейшая неожиданность даже для жены. Эйзенштейн умел рисковать, но умел и хранить тайны. Дочь З. Н. Райх и Сергея Есенина обратилась к нему с просьбой после первых бомбежек Москвы – спасти бумаги, находившиеся на мейерхольдовской даче в Горенках. Об окрестностях Салтыковки чекисты почему-то не вспомнили.

Жутковатая символика: полуразрушенный дворец фаворита императрицы Елизаветы Петровны и начало Владимирки. То самое, которое написал Левитан и на котором родным ссыльным разрешалось последнее прощание. Эйзенштейн не колебался: грузовик из Горенок в Кратово доехал незамеченным. Не колебалась и вдова, тут же передавшая бумаги в Центральный архив литературы и искусства.

Другое имя – Нина Васильевна Григорович. Театр Мейерхольда не просто закрывали – стирали с лица земли. Материалы музея и, так интересовавшей специалистов, научно-исследовательской лаборатории были выброшены во двор. Бывшие актеры обходили их как чуму. Нина Васильевна ночами переносила в комнатку коммуналки. Сколько успела и сколько смогла. Годами спала на архиве в упрямой интеллигентной надежде, что все образуется, что справедливость восторжествует и – только бы не заболеть, только бы не попасться на глаза вездесущим соседям! – что документы станут нужны.

При первой же возможности передала свое сокровище в Театральный Бахрушинский музей. Чтобы другие, готовые ото всего отречься, все предать, начали вспоминать, воспевать «учителя», теоретизировать. За находкой на Покровке было право серии.

В свободные от спектаклей вечера дед любил бродить по улицам когда-то процветавшего дачного поселка. Осенью заходить на опустевшие участки. Трогать тронутые морозом астры. Присаживаться на ступеньки заколоченных домов.

«Отсюда был слышен духовой оркестр – в раковине играл, в летнем саду». В конце Тургеневской улицы: «Эта дача была последней». Зеленый берег Македонки. Трава. Сосны. Площадка с квадратной клумбой. Сдвинутая в сторону от дома терраса. На столбике деревянный ящик для настурций.

«Все правильно: здесь». – Нигде не читала, чтобы театр играл в Малаховке. – «Тем более запомни. Это были, кажется, родственники Георгия Сергеевича Бурджалова. Познакомились мы все с ними на его квартире в доме Ностица. Через улицу от Дома Союзов. Я тогда в Георгиевском переулке жил. В Малаховке «Чайку» играли. Без костюмов. Занавес между деревьями. Нередкость удачно. Мейерхольд усы тогда носил. Волосы копной. Кольцами». – Красивый? – «Поразительный. Самый поразительный актер, какого довелось видеть».

Из записей на календаре В. В. Тезавровского.

1937 год. Сентябрь 6. Понедельник.

В РК – 2 МХАТ вреден.

Сов/ещание/ реж/иссеров/ у Керж/енцева/.

М-д не приглашен. Разговоры

о конк/урсе/ на участие в 20-лети  
/первый торжественный правительственный  
показ в Большом театре – Н. М./.  
Показ нов/ого/ иск/усства/.

Рассказы о Художественном общедоступном – они были вместо сказок, Станиславский на репетициях: «не верю» до обмороков.хлопоты с костюмами Марьи Петровны Григорьевой, которая могла примерять их актерам тоже до бесчувствия. Словечки Якова Ивановича Гремиславского – чародея от грима. Шутки Лужского... Самый любимый рассказ – о работе деда над ролью Кота в «Синей птице». Самый грустный – о Мейерхольде и роли Федора Иоанновича. Мейерхольд готов был играть каждую роль, но об этой мечтал. Не соглашался с драматургом. Своего царя видел совсем по-своему.

«И все-таки дело было не в трактовке – во внутреннем конфликте с Немировичем. Владимир Иванович хотел оставаться учителем, указывать, подчинять себе. Мейерхольд шел своими путями и мог выиграть. Успех у него бывал разный. Иногда очень большой. Всеволода Эмильевича на сцене ждали. Прощали срывы. Он всегда был ярким. И нередкость органичным». – Трудный характер? – «Обывательское определение. От ограниченности и зависти. Трудный – потому что работающий. Ищущий. В своих поисках бескомпромиссный. Пожалуй, лучшее слово для Мейерхольда – бескомпромиссный. В жизни предпочитают безразличных.

У Москвина был быт. Вкусный. Яркий. У Мейерхольда – анатомия призвания и возможностей. Власть, как нечто

надчеловеческое, и человек. У его Федора какое-то внутреннее существо самодержавия во всей его бессмысленности и жестокости. Противоположность, может быть. Или вырождение идеи. Это было гнетуще-страшно».

– А Станиславский? – «Может, считал, что не вытянуть на такой уровень весь состав. Тут всем Мейерхольдами надо было быть. Всеволод Эмильевич выпадал, а начало театру и без того давалось трудно. Чем-то приходилось поступаться».

– И позже? – «Когда позже? Через год-другой? В вопросе о пайщиках театра он отстранился. Все оказалось в руках Владимира Ивановича: кому быть пайщиками, кому не быть».

– Но Мейерхольд и Чехов...

«На одном Чехове репертуара было не удержать. Это прекрасно понимал и сам Антон Павлович, Хотя говорил: уход Мейерхольда – потеря одного из принципов Художественного общедоступного. О Херсоне, куда тому пришлось уезжать, очень беспокоился. Город захолустный. Нетеатральный. А Мейерхольд в нем два чеховских спектакля при битковых сборах сделал. Мы же все в большей или меньшей степени понимали: Художественный остался, Общедоступный оказался недолговечным. Теперь бы сказали: производство заело».

Дед вертит в руке чайную ложку, то отодвигает, то придвигает блюдце. После стольких лет та, давняя тема по-прежнему не безразлична.

...Звонок в дверь. Наконец-то. «Вот!» В глуховатом голосе торжество и нетерпение: «Удостоверьтесь». Линзы очков. Загар на лысине. Кружок жидких завитков. Сгорбленные плечи. Дрожь пальцев. Годы... Наверное, нездоровье.

«Это же надо! Провожал знакомого. Молодые люди в подворотне. У мусоросборников. Бумаги ворохом. Рисунки какие-то. Скорее схемы. Поинтересовался. Рисунков не досталось – жаль. Конверт прямо сверху. Пачкой и взял. Непривычно как-то. Неудобно. О Мейерхольде вы в Центральном Доме актера говорили. Насчет переписки с Чеховым. Я слышал».

Все верно: вечер назывался «Когда рождался новый век». Полотна Врубеля, освистанные на Нижегородской ярмарке. Первые строки Блока. Стравинский и Скрябин. Есенин и Маяковский 13-го года. Велемир Хлебников. Кандинский...

Все на гребне поднимающейся волны духовных потрясений. Искусство в неистребимом импульсе сказать о грядущем и сообразно грядущему. Взрыв привычного и усвоенного через бешеное сопротивление большинства современников. И, на первый взгляд, необъяснимая в своей глубинной прочности связь: Чехов – Мейерхольд. «Неужели вы могли подумать, что я забыл вас. Да разве это возможно? Я думаю о вас всегда-всегда. Когда читаю вас, когда играю в ваших пьесах, когда задумываюсь над смыслом жизни, когда нахожусь в разладе с окружающим и с самим собой, когда страдаю в одиночестве».

«Человек идеи» – скажет Немирович-Данченко о единственном из своих многочисленных питомцев. Двадцать четыре года от роду – совсем не мало для поступления на сцену. Множество ролей на любительской и ни одной в профессиональном театре. «Мордовские Афины» – в любимом прозвище родной Пензы внутренне нет иронии. Еще там довелось начать думать над ролями и над смыслом театрального действия: актер и зритель. В многочасовом разговоре Станиславского и Немировича

в «Славянском базаре» он один из первых кандидатов в будущий театр. «У него есть идеалы, за которые он борется: он не мирится с существующим». Станиславский приведет эти слова в «Моей жизни в искусстве».

...Растрепанная грязно-розовая папка. Загнутые углы. Желтые страницы машинописи. Без полей. С правками от руки. Непонятные обрывки, наклеенные на чистые листы. Блокнотные записи в наспех набросанных карандашных строках: «Сверд/лину/ тр/удно/ прив/ыкнуть/ после Ильин/ского/», «не забыть – пьеса «Инкуб/атор/ счаст/ливых/», «Год/унов/ к юб/илею/»...

Перетертый на множестве сгибов конверт. Буро-серый. С неряшливо оборванным верхом – будто никто не собирался его хранить. 30-копеечная марка. Штемпели Ленинграда и Москвы. Адрес: Москва 17, 2-ой Казачий пер. д.11 кв. 23 Громову Виктору Алексеевичу». Внутри плотно исписанный лист с перекошенным полем. Почерк – нетерпеливый, стремительный, взрывающийся то на взлетающих росчерках «Й» и «Д», то на обрывающихся вниз широких запятых. Из тех, что нельзя спутать в своеобразии темперамента, привычке к быстроте, к пониманию с полуслова.

«Дорогой Виктор Алексеевич,

убедительно прошу Вас включить в работу по пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» обязательно также и тех студентов III курса, которые находятся в настоящее время в Ленинграде, участвуя в гастролях Гостима; вот их фамилии: МАЛАКСИАНО, ГОЛОВАНОВА, КАПРАНОВА и ДОНСКОЙ. Они страшно огорчены, что объективные условия лишают их

работы с Вами, Как это сделать, чтобы они не были выключены из этой работы? По приезде их в Москву (31 октября), надо их назначить на роли в качестве соревнующихся со своими товарищами по курсу. Надо, чтобы Вы посвятили им один-два урока и повторили то, что говорили во введении в курс. Кстати посмотрите на них, расспросите, что они играли и, что им обещано в производстве, напр. Голованова будет играть Марию Ант/оновну/ в «Ревизоре», Малаксиано играла во «Вступлении» и в «Лесе» (Попадья), Капранова танцевала мазурку в «Даме» и играла пробегающую даму (молодую) во «Вступлении». Можно бы прослушать их (стихи и прозу). Словом, что Вас учить, Вы сами знаете, как их изучить. Итак еще раз прошу

С приветом Всеволод Мейерхольд».

Одно из официальных обвинений против Мейерхольда – отсутствие интереса к «нашей смене» и к собственному училищу. «Вы бы не разрешили задержать бумаги на несколько дней? Так сразу не разобраться». – Задержать? Они ваши. – «Не знаю, что и сказать. Само собой разумеется, сошлюсь на ваше имя. Если дело дойдет до публикации». Непонятная усмешка: «Не дойдет. С какой стати? Нет, уж увольте. Успеха вам». Часы бьют полночь.

Конечно, подарок. По-видимому, случайный – настроение минуты, взрыв памяти. Хорошо, что минута обратилась ко мне. Хорошо. И все-таки... все-таки почему надо было передавать рукопись на пороге ночи?

Вы с вашим тонким и чутким умом,  
с Вашей вдумчивостью – дадите гораздо больше,



чем даете и будучи уверен в этом я воздержусь  
от выражения моего желания хвалить  
и благодарить Вас.

Почему-то мне хочется  
напомнить Вам хорошие и мудрые слова Иова  
– человек рождается на страдание, как искры,  
чтобы устремиться вверх! Вверх!

*М. Горький – В. Мейерхольду. 1900. Ялта*

В роковой правдинской статье, вынесшей в декабре 1937 года смертный приговор ГОСТИМу – Государственному театру имени Мейерхольда, без «Ревизора» не обошлось. Платон Керженцев, «Чужой театр» – «Ревизор» трактовался не в стиле реалистического театра, а в духе мистической книги «Гоголь и чёрт».

Вероятно, начинать надо было с внутренних гоголевских тенденций. Но Николай Васильевич навечно вошел в советский список классиков. Его допускалось сообразно требованиям времени корректировать, только, не дай бог, ни в чем дурном и антиреалистическом не подозревать. Сидя за чайным столом Николай Дмитриевич Волков и дед вспоминали. Пенза... Два базара в неделю. Пять библиотек. Комитет по устройству памятника Лермонтову – для него гастрольная труппа давала благотворительный концерт. Восторженнейшая театральная публика – «это при пятидесяти-то тысячах жителей!» Водочный зарод – «и тот мейерхольдовский!» Впрочем, знатоки утверждали: мейерхольдовская водка не уступала мирновской. Пока завод работал.

Из рассказов Всеволода Эмильевича: «С выбором профессии проблем не было». Семейный торговый дом сумел разориться в год окончания им театрального училища. «И не хотел бы в актеры, да куда денешься», – шутливая фраза времен первых мхаговских репетиций. В контактности ни молодому, ни ставшему прославленным Мейерхольду было не отказать. Наверно, сказались любительские спектакли, которыми увлекался с гимназических лет: «Без Пензы и ее среды пришлось бы трудно».

И еще. Пенза славилась множеством вероисповеданий. Наши раскольники, католики, магометане, протестанты... Настоящая Вавилонская башня. Мейерхольд не соглашался с энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона: протестантов в городе на 1897 год приходилось не 86, а ровно 85. Издатели не успели учесть его собственного перехода из лютеранства в православие.

Этой истории не любил. В двадцать один год, когда, наконец-то, удалось закончить гимназический курс – три раза из-за увлечения сценой умудрился оставаться на второй год, – подобный шаг формально облегчал поступление в университет. К тому же православные обряды были с детства даже к более привычными в домах многочисленных друзей, чем в быту тихой и незаметной матери. Буйная жизнь отца и вовсе не укладывалась в какие бы то ни было рамки церковного истолкования христианства.

Н. Д. Волков как будто сомневался. Дед не настаивал на том, давнем впечатлении. Просто вспоминал разговор. По поводу только что вышедшего и еще не переведенного на рус-

ский язык «Конца главы» Голсуорси. Кажется, непосредственно после премьеры «Дамы с камелиями». В какой-то ускользнувшей из памяти связи названное имя Уилфрида Дезерта: «Не слишком ли много страстей вокруг неактуального для наших дней вопроса – христианство или магометанство? Несовременно». Все соглашались. Мейерхольд с сомнением покачал головой: как знать, как знать...

Гоголь вошел в его жизнь все в той же Пензе. Кочкарев в «Женитьбе» лишний раз убеждал пензяков: Карлу Казимиру Мейерхольду надо стать во главе Народного театра. Середина 1890-х годов и – 1926-й. Постановка «Ревизора» в собственном театре. Станиславский добивался на репетициях внутреннего оправдания психологических ситуаций конкретного человека, Мейерхольд – оправдания типа, времени. Всего времени. В другом письме Громову: «В оформлении загибы, но образы и сцен/ические/ ситуации ярко показывают старую никол/аевскую/ эпоху». Своему символу веры он не изменит до самого закрытия ГОСТИМа.

Роль дочки Городничего у студентки? Мысль Мейерхольда: за временем способны попеть только талант и молодость. Молодость, не поддержанная трудом и талантом, неизбежно сойдет на нет в искусстве. Талант способен остаться молодым, чувствующим время, только при правильной его разработке.

«Лес» снова из Пензы. Умный и тонкий режиссер Леонид Викторович Варпаховский: самое интересное – открытие репетиции в ГОСТИМе. Собиралась вся актерская Москва, просиживали часами. Не дыша. Это было про то, что в тебе есть

и может никогда не раскрыться. Тут и глаз режиссера, и его прием, и ответная отчаянная смелость актера. Вдруг поверить, вдруг решиться, а там!.. Всегда показывал собственное актерское решение. Не в пол-ноги – весь выкладывался. Так что дух захватывало. Всегда непонятно – откуда темперамент. Несчастливец поразительный. А уж Аркашка! И это при его внешних данных. Тем более на седьмом десятке.

Из письма: «Лес на базаре театр/ального/ фольклора – балаган близок народу, который приходит позабавиться, отдохнуть. Здесь важны не остатки форм/ализма/, а крепкие нар/одные/ формы в мизансценах. Можем сыграть по Островскому с теми же актерами замечательный спектакль». На штемпеле – июнь 1937 года.

Не сыграли. Не захотел пойти даже на такую, казалось, жизненно необходимую уступку. Из телевизионных передач наших дней. Вопрос к подростку, сыгравшему в кинокартине: «В чем видишь разницу между разумным компромиссом и конформизмом?» – Не вижу. Никакой. Самый разумный компромисс ведет в конечном счете к конформизму. Дает право на конформизм! – Это убеждение и Мейерхольда.

ГОСТИМ открылся в 1922 году, «Лес» поставлен в 1924-м, «Ревизор» – с 1926-м, «Дама с камелиями» – 1934-м. Все спектакли оставались в репертуаре вплоть до закрытия театра – это к вопросу о чужеродности театра и его непонимании «массами». Записанные В. А. Громовым слова Мейерхольда на одном из собраний труппы по поводу пьесы А. Дюма-сына: «Слезы Владимира Ильича. – Его волновала тема: мужчины эксплуатируют, женщину». Собрание тоже относилось к 1937

году. Пусть Мейерхольд еще и не оправдывался, все равно многое уже приходилось бдительным сотоварищам объяснять.

В период барабанно-победных пятилеток, сплошной коллективизации, индустриализации и стерилизации сознания выбор Дюма-сына был равносильным вызову. Политической оппозиции. О ней не говорили театральные критики, зато она совершенно очевидна для присных «вождя и учителя»: вопреки классовым чувствам и оздоровленному социалистическому быту говорить о жизни и переживаниях разлагающихся эксплуататорских классов! Исключение представлялось едва ли не одному МХАТу и то в расчете на благоразумие его руководства. «Вождю и учителю» нужен был полигон для демонстрации широты своих взглядов. «Дни Турбиных»? Почему бы и нет? Восстанавливайте на здоровье, если им – имелись в виду московские театралы с их год от года редевшими рядами – того хочется. Все шло по поговорке: правители все святы, лишь исполнители лихие супостаты. Легенда о великом человеке, не знавшем, что вершили его подручные, продолжает бытовать и в наши дни.

...Желтый листок в поседевшей вязи черных чернил: «Почему не было советских пьес? Попытки, разговоры с драматургами были. Но пьес не было, а возникали другие – стихийно. Мы перегнули палку (в борьбе против РАППа и авербаховщины). Мы перешли в мир несбыточных мечтаний, какую-то особенную замечательную пьесу ждали. Это ошибка. Не надо было ждать Шекспира. Другие театры брали средние пьесы, а напряжением добивались нужного спектакля. Мы все судили с точки зрения слишком высоких литературных вкусов. А надо было отзываться на насущные потребности зала

(оборонная, колхозная пьеса). И прозевали действительность. Я не мобилизовал вас».

Рядом общая тетрадь. Серая. Выцветшая. В сероватую клетку. Под густой сетью карандашных строк. Аккуратный переливающийся из буквы в букву почерк с неизменным наклоном. Скучная скоропись равнодушной руки. Но – «Речь Мейерхольда. 12 ч. 30 м. 25 мая 1937... Соцреализм связан с большевистским романтизмом (чувство гармонии человека и общества). Дерзание и расчет, романтика и конкретная подготовка. Романтизм/ическая/ нежная любовь к ближнему...» В конце полуторачасового выступления: «Форма – это как бы «ход» (это неотделимо от содержания). Мы отделяем только методологически. Идея должна облекаться в форму... Мы изучали другие старые театры. Мы предлагали эти средства. Ими оперирует вся советская драматургия». И отчаянным всплеском последних минут: «Мне бы закрыть эксперимент...»

Это было начало прозрения: что было и что стало. Стало неотвратимо. Только после смерти Сталина Николай Дмитриевич Волков решился вспомнить вслух: Мейерхольд отказался от деловых разговоров с Зощенко после выхода сборника писателей, прославивших быт и нравы ГУЛАГа. Собственно они пошли по пути благоразумно промолчавшего Максима Горького – Зощенко, Катаев, Вера Инбер... Но и с Горьким после возвращения его в страну отношения не сложились.

Беломорск 1937 года. Торжественно проплывающие железнодорожные составы «polar arrow» – «Полярной стрелы». Ярко голубые. С ковровыми дорожками. Крахмальными скатертями вагона-ресторана. Щегольски вырванными про-

водниками. И без пассажиров. Как Беломорск без детей. Одинокие срубы среди барачного разлива. Пустые улицы, упирающиеся в тундру. Плоские валуны в рыжем лишайнике. Ящерики в жидком тепле белесого солнца. Искорёженные, будто прибитые к земле березки над пролысынами болотной воды.

У деревянного причала (начало великого Беломоро-Балтийского канала!) полуразбитые бочки с гниющей сельдью. Бухты растрепанного каната. Лошадь с круто торчащими ребрами. Возница в треухе и изорванных чунях («Мы-то? Орловские. Были...»). Узкая полоска воды в бетонных закраинах.

Уже известно – вредительство. Канал века оказался недостаточно глубоким, чтобы пропускать из одного моря в другое подводные лодки. Вместе с лутанским слесарем Климом «вождь и учитель» был великим стратегом. Но здесь пришлось ограничиться единственной пассажирской скорлупкой. «Карл Маркс» – без вместимости, скорости и... пассажиров, заполняющий собой без остатка тесные камеры шлюзов. При этих условиях проще было пройти от одного шлюза до другого – по полю. Просто по этим полям не ходили – одна зона сменяла другую.

Сегодня уже становится более или менее очевидным, на каком временном пороге революция стала превращаться в свою противоположность, но в те годы... Гневались функционеры от искусства. Гневался «вождь и учитель московских большевиков, верный сталинец» - для участников бесконечных и многотысячных собраний иной формулы не существовало – Лазарь Каганович.

Запись в серой тетради: «Горький о «Самоубийце» /Н. Эрдмана/ дал положительный отзыв. Увидев нашу холодность,

автор отдал её вахтанговцам и МХАТу. Три акта мы показали ЦК – были Каганович, Постышев, Стецкий. Каганович сказал: «Не надо работать над этой пьесой...» Не тот ли это случай, о котором вспоминает современник? Лазарь Моисеевич не досидел до конца спектакля, вышел, расталкивая свиту, и уехал. На улице Горького – бывшей Тверской, в виду тогда еще золотых кремлевских звезд. На глазах напрасно кинувшихся вдогонку секретаря партиячейки Кудлая и директора Никонова. Кабы заранее знать, кабы сообразить...

Мейерхольд отступал только там, где возникал прямой запрет. Иначе спорил, доказывал, хлопал дверями. Осмелился задраться с самим Керженцевым. И это после выступления первого руководителя вновь образованного Комитета по делам искусств в «Большевике»!

Мелькнувшая надпись: «Солидаризируюсь с Темериным и Мологиным. Это – беспартийные большевики. Мейерхольд таким не оказался. Я пошел за Мейерхольдом-новатором, и вот банкротство... О дискуссии по формализму. Мейерхольд отказывался с омерзительной гордостью 5 дней идти в Комитет. Поведение Мейерхольда в Комитете. Всех больших людей Мейерхольд разогнал, всех обманул и нас. Он гнул свою линию. Обманул и меня, прослужившего 15 лет. Сам себе вырыл эту яму. Нужна полнейшая реорганизация – вернее закрыть...» Закрывать ГОСТИМ? Фамилия говорившего – П. И. Старковский.

За независимость характера ненавидят. За чувство собственного достоинства вдвойне. А если к тому же они сцентированы абсолютной талантливостью? В театре мало кто

и мало что прощают друг другу. Тем более режиссеру. Чьи это слова: «Строгих учителей начинают любить только задним числом»? Да и то далеко не всегда. Режиссер не может не быть строгим – если у него четкое видение будущей постановки и ясное представление о том, чем могут и должны в ней стать исполнители.

В сводчатом полуподвале на Леонтьевском ожесточенный спор. У Варпаховского вырывается: «Надо же какая беда – Катерина в «Грозе» одна, а надо бы столько, сколько актрис в труппе! Разве такую несправедливость можно простить режиссеру?»

Они говорят с дедом о том, что у Мейерхольда особенно велик разрыв между самочувствием актера и восприятием зала. Насколько его могут сократить способности исполнителя? Мейерхольду дано из кажущейся посредственности создавать личность. Другое дело, что на сцене актерская личность перерастает человеческие данные. Спор слишком специальный и весь на сплетении человеческих амбиций, самолюбий, тщеславия. Но все соглашаются: беспощадная профессия.

Кудлай – Никонов. В разговоре этот тандем мелькает часто. С какими-то подробностями. Как Пат и Паташон. Как Бим и Бом. Только без улыбки. С напряженной неприязнью интонаций. В детстве оттенок звука явственной смысла «взрослых» слов. Кудлай-Никонов – они бы не вспомнились, если бы не лиловоющие клетки тетради. Оказывается их двое и говорят они совсем разные слова. Впрочем, по смыслу не такие уж и разные.

«Мейерхольд не понял колоссальных обвинений. Много лет его предупреждали. Театр, руководимый им, не нужен. Я

пошел добровольно, старался помочь, разгрузить Мейерхольда. Указывали на ошибки – он не исправлялся. Может быть, он считает, что все понимает лучше, чем все остальные... партийная организация ряд ошибок наделала. Постановили, а не выполняли. Первая ошибка: поверили в Габриловича. Театр в таком виде не нужен. Мейерхольду надо понять, что речь идет не о Островском, а обо всем его творчестве». Инсценировка Евгением Габриловичем романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Главным преступлением руководителя ГОСТИМа стало то, что он не успел выпустить постановку к XX-й годовщине Октября. Единственный театр из семисот профессиональных трупп в стране.

Единственный! Одного этого было достаточно, чтобы назвать его «чужим». Подсчет был произведен Платоном Керженцевым: «В те дни, когда наши театры показывают десятки новых современных произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории горячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов, драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы строительства социализма, борьбу с врагами народа, – театр имени Мейерхольда оказался полным политическим банкротом».

После таких, напечатанных в самой «Правде», слов каким могло выглядеть выступление администратора, тем более партсекретаря Кудлая! Пометки на полях говорят – он агрессивней, враждебней, злее. «Насчет Охлопкова, Эйзенштейна и т. д. Это группы, это недопустимо. Мейерхольд предлагает то изыски, то упрощенство. На дискуссии о формализме

Мейерхольд ошибочно говорил о цементировании формы и содержания. Мейерхольда тогда Ангаров критиковал. Я приводил слова т. Сталина. Мейерхольд давно перестал себя подковывать. Отсюда искажения и искривления. Неразбериха: /будто бы/ у партии не поднимается рука. Что же вопрос поставлен необдуманно?

Да, такой театр не нужен. От весеннего предупреждения прошел год. Мейерхольд больше отвечает, чем Кудлай. Что же конфликт заводить? Слаба работа парторганизации? Правильно. Мы соглашались, чтобы предоставить Мейерхольду возможность. Кружков /политграмоты/ не было, потому что все время отдали Мейерхольду. Мейерхольд хвалил пьесы и усыплял нас. Нас слушал и ничего не выполнял. Мейерхольд виноват. У Мейерхольда изменились политические взгляды – он ничего не сказал. Что же иное? Неправильно сказал Канышкин, что Мейерхольда преследуют за изобретательство. О новом здании театра: там углубится формализм. Никогда партия и правительство не отдавали помещение под конюшню. Мейерхольд не анализировал своего прошлого. Реформы ничего не изменят. Я почему-то чувствую, что у Мейерхольда нет настоящего осознания ошибок».

И на соседней странице – Сергей Мартинсон: «Оценка своевременная и правильная. Мейерхольд подмял под себя коллектив, задавил волю коллектива. Мейерхольда не интересует ансамбль и актер. Для него артист-марионетка и исполнитель мизансцен. Отсюда и отсутствие образа. Вся система Мейерхольда построена на отрицании внутреннего оправдания. Формализм не стыкуется с советской действительностью.

Поэтому отход от советской тематики. Кадры не воспитываются. Как по такой системе сыграть царя Федора и Анну Каренину? Станиславский писал: мы не нанимали актеров, а коллекционировали, выращивали. /Скажу/ о себе: я формалист. Пришел сюда, чтобы сбросить этот деготь. Товарищи не критиковали себя, а только Мейерхольда. Актерам тоже надо излечиваться. Разве наша индустрия строится на одиночках?»

Что это? Тайная вечеря? Но кто и почему мог ее стенографировать? И едва ли не самое главное – психологически, во всяком случае, - кому из апостолов понадобилось эти записи хранить?

Тетради перетертые. Взлохматившиеся на хребтах. Когда-то почти щеголеватые. На обложке первой аккуратно подчеркнутые надписи красным карандашом: «Общие собрания – проработка решений Пленума ЦК ВКП(б). Театр Мейерхольда 25 – 29 май 1937». И еще более крупная, переправленная красным карандашом по графиту подпись: «В. Громов». На другой – зеленым карандашом «ГОСТИМ» и на этот раз красными чернилами: «1/Собрание в мае 1937 г. (О пленуме ЦК ВКП(б)). 2/ Собрание в декабре 1937 г. (О статье Керженцева «Чужой театр»». Страницы старательно перенумерованы цветными карандашами. Ими же густо расчеркан текст. На выпавшем листке другими чернилами, с пометкой «Нота бене»: «Определить точно, куда относится эта страница». На вложенной страничке:

«Председателю общих собраний работников  
Гос. театра им. Вс. Мейерхольда  
(22, 23, 25 декабря с.г.)

– копия т. М. Г. Мухину –  
Копия Предместкома т. В. Ф. Пшенину  
Секретаря собраний В. А. Громова

Заявление

Ввиду того, что стенограммы сдавались в театр и раздавались на руки помимо меня, я снимаю за себя всякую ответственность за эти стенограммы.

25.12.37 В. Громов».

Значит, если где-то и сохранились машинописные стенограммы собраний, они не соответствуют первоначальному протоколу. Секретарь боялся. Вряд ли того, что формулировки приобретут более мягкий характер. В 37-ом такого быть не могло. Просто боялся, и как собственное оправдание хранил опасные листки.

Ничтожная подробность: на обложках серых тетрадей треугольное клеймо «НКМП – РСФСР «Светоч» им. Бубнова» и строчка: «Типография фабрики «Светоч» им. Бубнова, Б. Пушкинская, 18. Тираж 100.000». Так выглядит обложка тетради с майским протоколом. В тетрадях с декабрьскими записями имя Бубнова аккуратно и тщательно счищено бритвой. От внимания Громова не уходили никакие мелочи.

Из телефонных разговоров. Громов? Кажется, работал с Михаилом Чеховым. Или дружил. Кажется, после его отъезда остался без работы. Или испытывал какие-то трудности. Во всяком случае, подобного рода связь существовала.

Пров Садовский припоминает озвучивание мультфильмов. Кто-то кукольные театры. Все как в тумане. Актера

не состоялось. И слова мейерхфльдовского письма: «Что мне вас учить». Простая любезность? Скорее уверенность в товарище. Его кажущаяся надежность.

Что же прибавить к этому? Адрес на конвертах? Смешно начинать с него спустя полвека, и все же...

Замоскворечье – страна моего детства. Искореженное, вырубленное, ставшее полигоном экспериментов для тех, кто не имел права называться архитекторами. Тем более московскими. И все же не потерявшее сердечного доверия, надежды, что там-то удастся во всем разобраться.

2-й Казачий переулочек дом 11 – ведь и он сразу встает перед глазами. Учительский – так его называли. Иначе – Шечковский. Шечковский – по имени одного из владельцев, учительский – по второму совладельцу, преподавателю математики Николаю Терентьевичу Матвееву.

Среди утонувших в просторных дворах замоскворецких особнячков – миниатюра времен XX века: два сдвинутых доходных домика с щелью раздвинутого вековым тополем двора. Единственный подъезд. Неширокая лестница с пологими ступенями. Грузные дубовые двери. Сюда возвращался Громов после декабрьских собраний. Сюда заезжал по делам последней своей постановки в ГОСТИМе Мейерхольд.

Второй этаж. Звонок справа. «Нет, таких нет. Были ли – откуда нам знать». Сервант с немецким сервисом. Стенка. Подкрахмаленный тюль на окнах. «Мейерхольд – это какой? Формалист что ли?»

Остается Покровка. Правда, вечерний гость не стал уточнять адреса. Может быть, происхождение бумаг было не



таким простым? Но существуют жильцы и существуют РЭО, а с ними паспортистки. Да, гражданин Громов жил, умер. Потом жена, гражданка Давыдова, сменялась на большую квартиру. Вышла замуж и сменялась. Барахло ихнее оставалось – новая жиличка жаловалась: то ли ванную, то ли коридор замусорили. Ждали-ждали, что заберут, а там слесарей попросили – выкинули. Никакой трагедии – жизнь.

В старинном московском Доме редактора на Страстном бульваре под сводами заставленного столами, пачками привезенных из типографий книг (издательство ВТО!) первого этажа осмотрительность и настороженность.

«Громов? Виктор Алексеевич? еще бы – наш автор. Писал для сборников воспоминания о Мейерхольде. Довереннейший его сотрудник, знаток системы, ученик. Через все годы пронес восхищение перед учителем. А это, знаете, тоже своего рода подвиг». Для рыхлой, словно отсыревшей под стылыми сводами женщины все навсегда установлено: «Что значит, пронес ли? Прочтите сборники». Положенная на стол пачка серых тетрадей интереса не вызывает. «Протоколы собрания труппы? Декабрь 1937? Нет, публиковать не будем. Нет, знакомиться незачем». Что ж, ведь это Михаилу Ивановичу Цареву, высокочтимому и бессменному председателю Всероссийского театрального общества, принадлежала положившая начало антимейерхольдовской кампании статья в «Правде». Пусть прошло полвека. Любимый чтец «вождя и учителя», его респектабельный облик и гнусавящий голос сохраняли свое очарование и власть для фирменных издательских дам. Никто не сомневался: то, давнее, оставалось единственно настоящим и возможным в нашей стране.

В конце концов, сама по себе бумажная россыпь тоже не молчала. Громов – ученик Театральной студии ТЕО Наркомпроса в 1919 году. С 1922-го артист I Студии МХАТа, будущего так называемого Второго МХАТа. По-видимому, под сильнейшим влиянием Мейерхольда. По-видимому, потому что в пролеткультовской театральной студии Курского района Москвы берется ставить прежде всего «Действо о царе Максимилиане».

Учащихся в студии было немного. Почти исключительно рабочие и служащие железной дороги. У молодого руководителя хватило напористости привлечь к себе внимание «Крестьянской газеты». Результат – пусть крохотное, зато собственное помещение у Яузских ворот. И заметка «Известий», похвалившая сказочное направление репертуара, хотя Громов с горечью признается, что зрители своей численностью не поддержали газетных похвал. Судя по описанию, «Действо о царе Максимилиане» представляло точнейшее воспроизведение известной мейерхольдовской постановки. Просто имя подлинного режиссера не упоминалось. Записки относились скорее всего к 50-м годам.

Сценарий кукольного фильма «Танюша». Режиссерский экземпляр. Записки чернильным карандашом на старательно наклеенных на чистые листы записочках. Рассуждение о «нашем» зрителе – детях, о том, какой – из воспитательных соображений – может быть и какой безусловно не должна выглядеть лиса.

И снова телефонные звонки: «Громов? Что-то не припоминаю. Среди актеров драматических, пожалуй, такого не

было», – у народного артиста Бориса Телегина из Малого театра почти энциклопедическая память. «Кукольный фильм? Ах, да, да, подобная фамилия мелькала на студии». Былой актер Второго МХАТа: конечно, знаю. По Москонцерту. У него был какой-то кукольный эстрадный номер. С женой. Он в ее тени. Но, думается, вполне порядочный человек. Если бы не жена...» Бедные жены! Расплачиваться за все недостатки мужей, хотя на этот раз все выглядит иначе.

Среди бумаг – заявление чтицы А. Давыдовой, артистки Москонцерта, министру культуры РСФСР Попову. Жалоба на непосредственное руководство – незнакомы со спецификой, не ценят старых специалистов, повинны в групповщине и предвзятости: «А. И. Сэм, В. И. Кильчевский и Е. Б. Гардт, будучи сами пенсионного возраста, хотят освободиться от 6 чтецов, достигших пенсионного возраста, как будто в нашей многомиллионной стране с тысячами городов и новостроек, с миллионами концертных площадок 6 человек, несущих народу культуру и чистое искусство, могут помешать кому-нибудь «выдвигаться»! стыдно это слушать!» Как все мучительно привычно: логика, лексика, вдохновенный пафос.

Артистка Марианна Потапова, когда-то слушавшая А. Давыдову в Октябрьском зале дома Союзов: «Запомнилось платье. Какое-то парчовое. А тема...» А. Давыдова сама определит ее: «гневное предостережение поджигателям новой войны». Где-то между строк упоминание о работе во 2-й Студии МХАТа и в Театре Мейерхольда. Значит, заявление писалось после реабилитации Всеволода Эмильевича и до снятия Хрущева: годы 1956-1964.

Желание быть преданней преданных, достичь некоей идеологической стерильности – какой мутной и липкой пеленой окутало оно целые поколения! Чего в нем было больше – инстинкта самосохранения, гарантий выдвижения или желания любой ценой сохранить достигнутое? Пустой одуряющий треск славословий. И хотя собственно о Мейерхольде не сказано ничего, достаточно соседних слов: «Пропагандируя с эстрады столицы в чрезмерной дозе Есенина и Блока... не уделяют должного внимания современной теме, занимаются демагогией и делячеством». Формально ниспровергнутый культ продолжал жить в сознании, в самом отношении к происшедшему и главное – к тем, в чьих, на сегодняшний день, руках находилась власть.

Еще одна сколотая скрепкой рукопись. Объемистая. Без начала и конца. От руки: «Исходя из партийных установок...», «полностью поддерживая политику Партии и Правительства...» обороты не читались, зато легко и четко выстраивались в один ряд. Цитаты из статей – против ГОСТИМа. Резко критические выступления – «разоблачающие» ГОСТИМ. Своего рода летопись преступлений Мейерхольда против советского народа. Снова от руки: «Остается удивляться, сколько Партия могла терпеть...» Статья? Но тогда не было бы необходимости вводить в нее полный текст погромной статьи Керженцева. «Считаю своим долгом поставить...» – перед кем? Тени 37-го года сгущались, становились физически ощутимыми.

Отход от происшедшего в действительности, от потребности судить о нем по счету совести становился все более откровенным, желание примкнуть, заслужить, отличиться –

все более непреодолимым. Ряды соискателей множились с головокружительной быстротой.

Страх? Простой физический страх? Неужели перед ним так легко и безоговорочно способно отступить чувство собственного достоинства? Человеческого достоинства.

Да, есть оправдание – пытками, насилием, чувством безысходности. Но в таком случае на что могла надеяться годами прикованная к постели, стянутая гипсовым корсетом Надежда Михайловна Бухарина-Лукина, обреченная к тому же изо дня в день видеть в своей квартире молоденькую новую жену своего беззаветно любимого мужа? Вступалась за арестованных. Писала письма о них. Слушала на очных ставках дикуую небывальщину, которую возводили на нее самые близкие люди, родные братья. Видела, слышала, ползла по полу, потому что для нее не оставалось иного средства передвижения после сломанного палачами корсета, и – повторяла свое «Нет!». Ничего не подписала, не признала, ни с чем и ни с кем не согласилась.

Было что-то куда важнее страха в душе украинского профессора Николая Макаренко, который единственный отказался подписать согласие на снос Михайлова Златоверхова монастыря. Единственный! Остальные страдали, даже заливались слезами (конечно, дома, само собой разумеется, не в органах), жаловались студентам на свою несчастную долю и – подписывали.

В Москве единственным заступником предложенного к уничтожению собора Василия Блаженного оказался архитектор-реставратор Петр Дмитриевич Барановский. В его согласии на задуманный снос (или продажу за рубеж) не нуждался

никто. Он сам, по собственной воле, писал письма протеста. Доказывал. Негодовал. Готов был умолять. Да, репрессии не заставили себя ждать, и он знал, на что шел, чем приводилось платить за профессиональную и человеческую независимость.

Будущий писатель, а в то время всего лишь студент Юрий Домбровский впервые подвергался аресту в 1932 году. Всего он столкнется с тупой и бессмысленной силой власти четырежды, и в четвертый раз закричит на пришедших арестовывать его людей: «Не мешайте мне работать!» Полетевшая в чекистов чернильница станет выражением его ярости и несломленности:

«Я десять суток не смыкал глаз, я восемь суток проторчал на стуле, я мертвый был, я плакал в мутном гуле, не понимая больше ни аза. Я уж не знал, где день, где ночь, где свет; что зло, а что добро, но помнил твердо: «Нет, нет и нет!» Сто тысяч разных нет...»

Так как же перед лицом этих людей ответить на роковой для нашей истории вопрос, почему стерилизация умов, чувств, совести так стремительно охватывала народ, почему не встречала всеобщего сопротивления?..

... Слушайте же  
все, чем владеет моя душа,  
- а ее богатства пойдите смертью ей!  
великолепие,  
что в вечность украсит мой шаг,  
и самое мое бессмертие,  
которое, громыхая по всем векам,  
колепреклоненных соберет мировое вече,

все это – хотите? –  
сейчас отдам  
За одно только слово  
ласковое,  
человечье.

*В. Маяковский*

Серая тетрадь утверждала: он не понимал. Недовольство партии. Театру предписывалось обсудить результаты Пленума ЦК, и результаты состоявшейся дискуссии о формализме, в которой Мейерхольд ни в чем не уступил своих позиций, не признал никаких разоблачений.

Его жизнь в театре всегда вызывала одни нарекания. С ним спорили особенно ожесточенно. Непримиимо. Не разбираясь в средствах. Когда все началось – может быть, с предательства учителя? Немирович-Данченко подготовил все, чтобы лучшему ученику не осталось места в его театре. Еще бы, Мейерхольд, начинающий актер без веса и имени, не поддерживал салонной и роскошной по постановке пьесы Немировича. Утверждал, что она не имела никакого отношения к поискам театра и возвращала Художественный Общедоступный на путь обыкновенной, заурядной антрепризы. Кто знает, какие личные планы связывал посредственный драматург со своим участием в новом театральной предприятии. Станиславский отмалчивался, бунтовал и увлекал за собой других Мейерхольд.

Впрочем, после первого пережитого шока он даже не остался в обиде. Все, что ни делается, делается к лучшему. В нетеатральном захолустье Херсоне, где только и нашлось

места бунтовщикам, родился Мейерхольд-режиссер, который больше никогда не изменял обретенной профессии.

Распад союза с Верой Федоровной Комиссаржевской, так настаивавшей на его приходе в свою антрепризу. В чем-то это рубило последнюю связывавшую с Художественным нить. Как никак, она была партнершей Станиславского в его первой постановке – «Горящих письмах» Гнедича. Вера Федоровна не чувствовала себя удобно в неустающем мейерхольдовском эксперименте, и он знал – была права. Ее слишком яркая и самобытная личность принадлежала к предыдущему столетию, пусть в самом высоком и чистом его всплеске, мейерхольдовские же дерзания уносили далеко в двадцатый. Все имело свои объяснения, и ничто не снимало душевной неустроенности.

Для театральных критиков всех мастей он был хлебом насущным, позволявшим завоевывать симпатии театрального обывателя. Одни иронизировали, другие откровенно издевались. В конце концов, они научили его стоять за себя в этой неустающей перепалке. Но Мейерхольд боролся только приемами искусства, ни на кого не перенося личных привязанностей и антипатий.

Ему полемика в искусстве представлялась очищающей грозой. Может быть, не всегда своевременной. Если земле нужен дождь, то человеку вовсе не обязательны оглушающий гром и разрушительная сила молнии. К тому же совершенно несообразные проблеме, которая была поставлена. Ведь даже единственная молния, принесенная минутным дождем, способна заставить рухнуть на землю вековое дерево. Он часто возвращался к этому сравнению.

И все же полемика воспринималась тем более естественной в условиях полного переворота жизни и былых представлений. Чего стоил один «Клоп» в ГОСТИМе, одинаково лихо разделавшийся и с ваханговской постановкой «Зойкиной квартиры», и с «Блохой» во 2-м МХАТе, и с «Красным маком» в Большом театре. В двух последних случаях режиссером выступал А. Дикий. Попыткам А. Я. Таирова пародировать постановки Мейерхольда в «Багровом острове» М. Булгакова ответили хлесткие репризы в том же «Клопе» Маяковского и «Последнем, решительном» Вс. Вишневского.

На первый взгляд это выглядело нешуточной дуэлью: Булгаков – Мейерхольд. Кстати, Мейерхольд не обошел ироническим вниманием и «Дни Турбиных». Это не было неприятие Булгакова, как писателя, скорее столкновение буйного романтика с рано созревшим скептиком. Булгаков безусловно оказался куда более прозорливым, а Мейерхольд – будто не отдававшим себе отчета в том, что происходило вокруг. Ему слишком трудно расставаться с мечтой, которая во всей своей полноте – он безудержно верил – могла осуществиться только в новых условиях. На новом здании ГОСТИМа были задуманы высеченные в камне пушкинские слова: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

Серая тетрадь свидетельствовала: Мейерхольд силился понять, но понимание не приходило. 25 мая 1937 года 12 часов 30 минут. «Мой доклад шире, чем о Пленуме ЦК. Дать развернутую самокритику и критику». Уныло безликий ритуал, за который начинали цепляться, как за якорь спасения. Обязательный для всех путь, к которому он обращается не столько с

неловкостью, сколько с душевным смущением. Режиссер, читающий по бумажке! И тем не менее – секретарь собрания специально оговаривает в скобках: читает, «Укрепить ряды. Сплотиться. Усилить бдительность. Следовать программе партии. Оправдать доверие. Доказать не на словах, а на деле».

Очередная пометка о чтении по бумажке. На этот раз, выдержка из речи на Пленуме ЦК КПСС Хрущева: «Мы думаем, что это касается лишь промышленности. – Но это не так: см. Пленумы Союза Советских Писателей И снова предупреждение не себе – всем: «Будьте зоркими. Со сцены могут звучать вредные идеи – будет отравка для рабочего трудового зрителя. Два лозунга т. Сталина: кауперизация и социалистический реализм. Маркс критиковал Лассалья – Франц Зиккинген – за шиллерство, за схематизм см. статью Ротштейна «Маркс – историк» – 18 мая с. г.».

Сталин говорил в свое время Ежову, что главное – воспитывать в каждом человеке чувство вины. Какой именно – можно будет конкретизировать в зависимости от обстоятельств. И это чувство было. Оно зарождается у Мейерхольда. Ему кажется, будто еще можно что-то на деле исправить, чего-то на практике достичь. Он обещает: «Будут регулярные собрания активов. Творческие беседы с труппой (изучать, вскрывать соцреализм). Написать и создать план 3-й пятилетки». Как все «трудящиеся» – фантастическое условие для театра. Как все – и это имеет, на первый взгляд, вполне внушительное теоретическое обоснование: «Производство находится в руках трудящихся. Руководители не должны быть в отрыве от масс, ибо их культура чрезвычайно выросла. – Строим не «я», а «мы».

Он говорит о честном и открытом признании и исправлении своих ошибок. Каких? Поэтому сразу же заявляет: «Мы – большие преступники; не излагаем своей теории». Значит, дело не в теории? Не в основных посылах собственно мейерхольдовской системы? «Не могу ответить, каково творческое лицо нашего театра. Сделаю теоретическое обоснование, чтобы не летали слепым полетом. Другой вопрос: есть ли единая система? Большинство актеров мои ученики. Новые товарищи на практике усваивали мою систему. Одни скорее, другие упирались (привычка заставляла соскальзывать)».

Но побуждения Сталина не так легко понять. Понадобится тридцать с лишним лет после его смерти, несколько настоящих взрывов в умах и душах, чтобы придти к относительной ясности. А тогда – под горячим впечатлением сиюминутных событий?

Мейерхольд уверен: к содержанию не может быть никаких претензий. Он повторит и не раз: «Наши лозунги: долой аполитичность, связаться со зрительным залом и взволновать его». Собственное признание – «я был революционным формалистом» – он основывает на единственном признаке: «невыносимом оформлении». И с этой точки зрения пересматривает весь пройденный театром путь, все осуществленные постановки. Это как исповедь, сжатая и недоуменная, переходящая во внутренний бунтующий крик.

...1922 год. Открытие будущего ГОСТИМа тогда еще под именем театра РСФСР I. «Мистерия Буфф» Маяковского. Годом позже «Земля дыбом» по пьесе С. М. Третьякова. К «Земле дыбом» Мейерхольд присоединит «Смерть Тарелки-

на» А. В. Сухово-Кобылина с общим выводом: «Тут у меня впервые бунт против конструктивизма».

Бунт? Можно ли верить этим словам или... Ведь чем-то приходилось поступаться. Казалось, можно согласиться на одно отступление, чтобы не сдавать всей линии. Ведь остается всего полгода до появления статьи Платона Керженцева, где безо всяких упоминаний об оформлении спектаклей, будет сказано только о содержании: «Присяжными поставщиками В. Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков и др. Мейерхольд хвастал, что он поставит еще пьесы теперь разоблаченного шпиона Бруно Ясенского, исключенного из Союза писателей поэта Корнилова и тому подобных господ».

Но в списке преступлений и «вражеских вылазок» Мейерхольда «Земле дыбом» отводилось совсем особое место. По утверждению Керженцева, она была посвящена лично Троцкому, хотя по существу речь шла о первом наркоме обороны, и Троцкого пьеса касалась только в этом качестве. Собрание труппы – не место для осуждения подобных политических ошибок, и серая тетрадь запечатлевает слова Мейерхольда о том, что по этому поводу он уже давал разъяснения на партийке и в райкоме партии.

...1924 год. «Даешь Европу» М. Г. Погаецкого: «опять формализм, но авторы были трибунами – смотри съезд Коминтерна». «Лес» А. Н. Островского – сокрушенное признание: «Был разрыв между актерами и конструкцией». И тут же внутренний бунт: «Классовая борьба была внесена в спектакль, а не буря в стакане воды. Отсюда вывод Аксюши из слезливой ме-

лодрамы и отрыв Петра от влияния Восьмибратова. – Они уходят в новую жизнь». Почему же этого недостаточно?

...1925 год – «Мандат» Эрдмана и «Учитель Бубус» А. М. Файко. Обе постановки слишком дороги, чтобы хоть в чем-то виниться, тем более что-то менять. «Мандат» – «по отзывам хорошее осмеяние бывших людей». «Бубус» – совершенно формалистический спектакль, но ведь есть выход, за который хватается Мейерхольд: показывать только в закрытой сценической лаборатории. «Такие есть в Америке. Выяснялась роль музыки». И где-то в Подсознании мысль, что уже не удержать и не продолжить театра, в лучшем случае закрыться в такой лаборатории для специалистов, уйти от бесконечных оправданий, обвинений, споров. Сколько раз он будет возвращаться к этой мысли!

Но это спустя двенадцать лет. А тогда, на пороге пятилетнего юбилея ГОСТИМа, который отмечался как чуть не всенародный праздник? Во главе юбилейного комитета Клара Цеткин, среди ее заместителей Луначарский. В составе комитета Станиславский, Михаил Чехов, Маяковский, Н. А. Семашко, Карл Радек, почему-то Буденный, многие партийные и государственные деятели. Торжества, затянувшиеся на три дня, с ежедневным ответом на страницах «Правды».

Все было рядом и все уже стало недостижимым. Хотя ведь это в 1928 году Михаил Чехов напишет Луначарскому: «Все вопросы, связанные с искусством театра, стали чужды театральным деятелям. Вопросы эстетики благодаря стараниям нашей узкой театральной прессы – стали вопросами позорными, вопросы этики считаются раз и навсегда решенными.

Целый ряд чисто художественных настроений и душевных красочных нюансов подведен под рубрику «мистика»... Актеру не на чем и незачем будет расти и развиваться, а публике нечего смотреть, не над чем, как говорят, задуматься».

Страшные в своем пророческом смысле слова побудили гениального актера оставить страну. Не видел ли тогда основания для них Мейерхольд или пытался во что бы то ни стало не видеть? Двадцать пятого мая 37-го года, уже попавший под обвинения Пленума ЦК, уже осужденный с трибуны Верховного Совета, он будет утверждать: «С 29 по 33 годы самый счастливый период: обращаемся к содержанию: «Горе уму», «Клоп», «Баня» почему репертком не берет этих пьес? «Командрам 2», «Выстрел» Безыменского – мы его переделаем. «Последний, решительный» - мобилизирующее значение. Не очень играли в период вхождения в Лигу Наций. Переделаем вместе с Вишневым (удалим пропаганду). «Список благодарностей» [Ю. Олеша]. «Вступление» [Ю. Герман] – недооцененный спектакль (Киршон и Афиногенов не овладели нашим театром. Их мы не принимали как поэтов. В периоды расцвета драматургии всегда были поэты). «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями», «Чеховский спектакль» - отметить юбилей (не помню какой)».

А, может быть, все дело было в лидерстве? ГОСТИМ фокусировал потенцию поиска всего нового театра. Остальные театры не выдержали соревнования, о котором сам Мейерхольд говорил: «Критические попадания в меня были редки не потому, что не было охотников пострелять, а потому что я слишком быстро движущаяся цель».



Маленькая неточность – «Горе уму» возникло до наступления «самого счастливого периода». Его постановка состоялась в 1928-м как прелюдия к отъезду из России Михаила Чехова. В майском выступлении Мейерхольд вспомнит о том, что «в 35-м пересмотр «Горе уму» (заострение борьбы Фамусова и Чацкого)». Керженцев не примет подобной попытки. В последней обвинительной статье четко сказано: «Горе уму» благодаря трюкачеству потеряло всю свою политическую заостренность против царского бюрократического строя». Или обратилось против наступающего дня? С точки зрения утверждавшейся системы руководства всеми проявлениями культурной жизни, полемика была бессмысленна.

Николай Дмитриевич Волков... Осколок старой Москвы в доме Кривоарбатского переуллка. Обращенный к Арбату глухой торец двухэтажного особняка с единственным окном волковского кабинета. За проходной комнатой. В книгах от пола до потолка. С продавленной старенькой тахтой. В начале 1950-х Николай Дмитриевич принужден – любимое выражение – искать заработка и на страницах «Огонька», где бушует всеочищающий огонь официального соцреализма. Сурков, Бурков, Климашин, Логинова. О Мейерхольде нечего и заикаться. Никакой мысли о реабилитации не могло быть. Среди допустимых тем – юбилей Большого театра, новые постановки МХАТа или вполне актуальная тема «Щепкин и Айра Олдридж». Заведующей Отделом искусств льстит общение с «мужем Зеркаловой» и инсценировщиком «Матери» Горького. К тому же Волков один из немногих «живых» авторов с именем. За остальные появлявшиеся громкие имена писали статьи многочисленные «негры».

Это Николай Дмитриевич как-то скажет: «Знаете, предательство Царева не в правдинской статье – с такими разоблачениями, пусть и позже, выступят все бывшие ведущие мейерхольдовцы. На редкость охотно они это делали. Все было сложнее и глубже. Царев получает Малый театр будто в вотчину и уходит туда вместе с Грибоедовым: одна из основных постановок и главная роль. На первый взгляд – величайшая нелепость: он не мог вписаться в традиционный театр, тем более в самый консервативный из московских. Но – доверенный чтец Сталина. Говорили: очень тембр нравился. Ходили слухи: он сумел по-настоящему настроить Сталина против Мейерхольда. Именно он – не Каганович, и не Хрущев. Его мстительность...» Время докажет, она была подстать мелочной и злобной мстительности вождя.

Куда более поздно раскрывшиеся факты подтверждали обоснованность разговоров. Из дневниковых записей Льва Троцкого, 4 апреля 1935 года. «Каменев рассказывал мне, как они втроем Сталин, Каменев и Дзержинский – в Зубалове (на даче Сталина) вечером 1923 (или 1924?) года провели день «в душевной беседе за вином» (связала их открытая борьба против меня). После вина на балконе заговорили на сентиментальные темы о личных вкусах и пристрастиях, что-то в этом роде. Сталин сказал: «Самое лучшее наслаждение – наметить врага, подготовиться отомстить как следует, а потом пойти спать».

В запомнившихся разговорах на Леонтьевском это выглядело несколько иначе. Разными способами уже приговоренный к уничтожению мейерхольдовский театр подводился под обух. В том числе уводом двух ведущих актеров – Ильинского

и Царева. Ильинского, который перешел в Малый с Аркашкой в «Лесе» и Царева с Чацким. С точки зрения Мейерхольда, ценность их была разновелика. Ильинским он по-настоящему дорожил. О Цареве повторял, что тот не умел воспринять его указаний, сопротивлялся им играл в «Даме с камелиями» совсем не так и не то, что было задумано режиссером. Серая тетрадь добавляла: многие высказывались за необходимость возвращения в труппу Ильинского, никто за Царева.

Изменение оформления спектаклей? Для всех оно представлялось потерей театра. Если Мейерхольд соглашался на него, то... Из репортажа о репетиции «Вступления» Ю. Германа в 1932 году: вера в завтрашний день – «очень просто решил эту задачу Всеволод Мейерхольд. Он дал весну – открытое настезь окно, развевающуюся занавеску, сквозняк. Развевающаяся чуть ли не под прямым углом во время всей сцены мейерхольдовская портьера – она заполняет сквозняком, воздухом, ощущением простору весь зал...» Остается уточнить – низкую тесную щель в подвале второго уровня, глубоко под землей, на Ильинке. Из всех проблем ГОСТИМа вопрос помещения оставался наиболее острым.

Начало – в театре Зона, на нынешней площади Маяковского, рядом с позднейшим кинотеатром «Москва». С началом реконструкции знаменитой сталинской улицы Горького – переезд в бывший крохотный Театр обозрений между гостиницей Националь и Центральным телеграфом. Все замыслы приходилось откладывать на будущее. Разбегающиеся круги и дорожки эрдмановского «Мандата», бассейн с водой в «Рычи, Китай», превосходная система эллипсов в «Учителе

Бубусе» еще только должны были ожить в строившемся новом здании. На площади Маяковского по первоначальным планам предполагалось возвести здания ГОСТИМа и Музея Маяковского. А пока помещение для репетиций приходилось арендовать в подвалах банковской Ильинки, где когда-то скрывались могучие, хранившие капиталы России, сейфы. Ни дневного света, ни воздуха...

Рассказывал С. Д. Кржижановский: «Какая-то дикая символика. Будто живым его загоняли в землю. А у него была боязнь замкнутого пространства. Клаустрофобия. И, как у всякого актера, суеверность. Говорил, что сам определил свою судьбу выбором имени. При переходе в православие. Всеволод-Гавриил. Псковский князь. А вообще безместный. Изгоняли из городов и приглашали в города. Побеждал и бывал побежденным. Всё как-то трудно и спутанно. Одно утешало: чуть не единственный был причислен к лику святых. Мне кажется, очень переживал булгаковские «Роковые яйца». Там такие слова: «Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушилась трапедия с голыми боярами...» На 10 лет ошибся. А «Годунов» так и остался мечтой».

«Самый счастливый период». Для театра. О самых ранних годах существования ГОСТИМа в серой тетради запись мейерхольдовских слов: «Была система: вначале напор на советский репертуар. Было мало пьес. Помогал Луначарский. Луначарский написал пьесу как бы «старой» техникой». Он и в самом деле помогал, но не в «счастливый период». На рубеже 30-х все стремительно менялось. Определялся Хозяин, и в по-

добострастном униженном поклоне перед ним начинали надламываться те, кто еще недавно гордился независимостью своих взглядов. Свое покаяние на страницах «Правды» от 21 января 1930-го Луначарский предусмотрительно назовет «Ленин о культуре»: «Как никогда надо нам теперь вышибать врага из культурных позиций. Не ограничиваться даже только занятием командных высот, а сплошной цепью отвоевывать у него территорию».

Не так важна терминология фронтов гражданской войны. Не так в данном случае существенен самый принцип: командовать и только командовать культурой. Для театра важнее тактические рекомендации, поразительные в своей торжествующей откровенности: «Бдительность нужна тут огромная. Умение чистить не только энергичное, но и тонкое. Мы не должны и не можем быть расточительными, мы должны знать, где гангрены, которые нужно резать и жечь, а где то, что можно лечить, что нужно, скрепя сердце, терпеть, пока не заменим новым и своим...»

Поле для оперативного вмешательства тех, кто самочинно провозглашал себя идеологами нового государства и народа, разворачивалось необозримым. Никто не должен был себя чувствовать полезным и свободным в своей деятельности. Разве что пока, до спешно подбираемой замены. «Скрепя сердце» – это было о ГОСТИМе. Тем более о неспособном поступиться своими целями Мейерхольде.

Покаяние Луначарского в былом свободомыслии первых революционных лет? Или – откровенное провозглашение сталинских принципов. В той же правдинской статье: «Бди-

тельная осторожность должна охранять наше культурное творчество во всех областях марксистской философии и методологии – в общественных науках, реформе искусствознания, теоретической и практической педагогики, искусствоведения и, наконец, в форме собственных продуктов художественного творчества, оформляющего наши идеи и чувства, и широко захватывающего массы, которые бурно растут».

Луначарский не скрывает причины, побуждающей к подобному нагнетанию страстей. Это процесс «раскулачивания», угроза «кулака», который стремится распространить свой яд «вокруг себя, окутывая им по возможности и колеблющегося середняка-крестьянина, и неустойчивые прослойки служащих, и несложившуюся, неустроенную молодежь».

Иначе говоря – мнимое оправдание раскрестьяненной деревни, миллионов землепашцев, навсегда сорванных с родных земель и исчезнувших в ненасытном зеве всех видов концлагерей. Те же послышки повторит в 1932 году сам Сталин, приехавший на партачку Института красной профессуры в связи с назначением на должность директора печально известного М. Б. Митина. И это в митинском изложении дойдут до нас подробности высочайшего посещения: «Тов. Сталин указал, что необходимо разворошить и перекопать весь хлам, который навален в вопросах философии и естествознания, разворошить все, что написано деборинской группой. Тов. Сталин показал, что в лице деборинской группы мы имеем глубоко враждебную марксизму идеологическую агентуру меньшевизма – вреднейшую антимарксистскую группу, которая должна быть разоблачена до конца».

О пресловутом «яде кулака», которым оперировал Луначарский, говорят цифры. Фантастический по своему размаху голод 1933 года – на Кубани, в Поволжье, Таврии, на Дону, по всей Левобережной Украине. Простейшее сравнение. От гитлеровцев в 1941 году с Украины угоняли 2,4 миллиона голов крупного рогатого скота, 200 тысяч свиней, 5 миллионов овец. За время коллективизации здесь же пало 17,7 миллионов лошадей, более 25 миллионов голов крупного рогатого скота, в том числе 10 миллионов дойных коров – столько, сколько их сегодня в Соединенных Штатах, – более 10 миллионов свиней, 71 миллион овец и коз. И рядом искалеченные судьбы и души.

Письмо А. Ф. Лосева из Свирлага (Белбалтлаг) в Боровлянску (Сиблаг), где содержалась в заключении его жена. 19 февраля 1932 года. «В расцвете сил, на пороге новых и еще небывалых творческих работ, мы зверски избиты и загнаны в подполье – кем же? Не скрою от тебя (и не хочу, не могу скрывать), что душа моя полна дикого протеста и раздражения против высших сил, как бы ум ни говорил, что всякий ропот и бунт против бога бессмыслен и нелеп. Кто я? Профессор? Советский профессор, которого отвергли сами Советы! Ученый? Никем не признанный и гонимый не меньше шпаны и бандитов! Арестант? Но какая же сволочь имеет право считать меня арестантом, меня, русского философа. Кто я и что я такое? И еще страшнее вопрос: что я буду через 10 «лет», а через 5, через 3 или даже через год? Озлобление и духовное оцепенение, нарастающее изо дня в день, может привести к непоправимой духовной катастрофе, из которой нельзя уже будет выбраться на прежний путь».

Строки, написанные в то время, когда 120 советских писателей совершают роскошную увеселительную прогулку по Беломоро-Балтийскому каналу, чтобы затем под руководством М. Горького написать триумфальное повествование о перевоспитании таких, как профессор Лосев или миллионы крестьян. То, что больше всего запомнилось Александру Авдеенко на канале Сталина: «Мы ели и мы пили сколько хотели и ни за что не платили. Копченые колбасы, сыры, икра, фрукты, шоколад, вина, бренди! Все на глазах!» А рядом Саша Безыменский, Мариэтта Шагинян, Янка Купала, Якуб Колас...

Актеры ГОСТИМа – большинство заявляет о том, что хочет быть в числе почетных гостей, но никак не «рядовых солдатов канала», как назовет их в своем повествовании А. Авдеенко. Правда, еще неясно, чем кончится дело для руководителя театра, но на всякий случай 30 выступавших на собрании постараются задеть Мейерхольда. Покаяться первым – это уже и вовсе залог спасения, и эту возможность перехватывает литконсультант ГОСТИМа А. Февральский: «Мы замазывали ошибки. Мы увлекались мастерством. Все вопросы были взяты в отрыве от решений Пленума. Корень в индивидуализме. Одна индивидуальность подавляет другие. Советские граждане этого не хотят. Это творческое оскудение». Оратор торопится добавить, что «статья Царева правдивая», и что вообще мейерхольдовцы «оторвались от жизни».

Когда-нибудь историки и социологи научатся по протоколам наших собраний восстанавливать в самых малейших подробностях нашу подлинную жизнь, какими бы пустыми формулами ни воспринимались записывавшиеся слова. Ка-

рельских: «Где принципиальные установки? Нет политическо-го воспитания!» Мологин: «Мы не ожирели, а потеряли внутренний энтузиазм. Нет мобилизации и использования внутренних ресурсов. Нет ни реалистического, ни революционного театра». Для Темерина все сосредотачивается на Мейерхольде: «Отрыв от масс. Сталин указал путь для большевистского руководителя. Несоветское отношение к человеку. Не исполняются указания Сталина. Мы были терроризированы».

Голоса торопятся, перебивают друг друга. Логинова: «[У нас] пятилетка в 7 лет. Плохое политическое воспитание». Представитель РАБИСа Гринберг: «Образы не совпадают с нашей действительностью. Антиподы: МХАТ и Мейерхольд. Несостоятельность театра». Суханов: «Актеры низкой квалификации. Безыдейные авторы». Громов: «Доклад Мейерхольда не удовлетворил. У нас неблагополучно. Борьба [должна быть] с РАПШом и врагами народа».

Волна политических обвинений нарастала со стороны собственных товарищей ото дня ко дню – собрание труппы продолжалось пять дней! Бенигс: «Восемь лет назад [стояли] те же вопросы, а за эти годы мы построили бесклассовый социализм – вот удар по врагам народа. Вы довели нас до пропасти». Борис Равенских, тот самый, который станет со временем художественным руководителем все того же Малого театра и будет клясться именем Мейерхольда: «Мейерхольд создал коллектив и разогнал. Зритель не втянут в спектакль». И нечего мечтать о новом здании театра – для него нет в труппе актеров: «Пусть Мейерхольд скажет, с какими кадрами [туда войдет]!» Нуков: «Вместо юбилея Пушкина устроили юбилей – день

рождения Мейерхольда. Надо выполнить указание т. Сталина о соцреализме».

И все-таки это еще не конец! Еще кто-то надеется, рассчитывает удержаться. Пусть в конце третьего дня, но секретарь партячейки Кудлай скажет, что «Мейерхольд искренно рассказал о своих ошибках». «Надо воспитывать кадры, которые бы стали рядом с ним. Кто не хочет готовить кадров, тот враг. Дезертировать нельзя». Кто-то решится сказать, что театр еще существует. Кто-то расхрабрится: «Не дадим театру пропасть». И ни слова сочувствия, благодарности, понимания и поддержки Мейерхольду. Каково было после этих тридцати ораторов подводить итоги, говорить о будущем! Или, может быть, собрания труппы всегда отличались остротой и в резкости выступавших ничто не задевало?

Эти слова еще нигде не публиковались, не дошли до исследователей: «Да, я перестроюсь вместе с вами. [Надо все] переадресовывать в адрес коллектива. Были голоса уныния. Но мы очень много сделали и нельзя говорить иначе, как «быть!». И уж совсем неожиданно взрыв в защиту своего ГОСТИМа: не согласен с критикой оформления, не согласен с осуждением «Наташи» Лидии Сейфуллиной. Категорические слова: «Коллегиальный способ управления изжит. Я не буду так работать, чтобы при мне были жюри или комитет. Или верьте в мою объективность, или откажитесь от меня». Отказ упрашивать кого бы то ни было вернуться в ГОСТИМ: «Уходы: нам нужно брать со стороны. С Гариным не беседовал [по поводу его решения уйти], но долго говорил с Мичуриным. Я изверился. Гарин ни разу не говорил Никонову и товарищам о решении уйти».

С ним еще сведут счеты все, кто оставался недовольным ролями, своей судьбой в театре. Еще станут обвинять в безразличии к актерам, неумении их ценить или просто замечать. Но все это потом, а пока насколько привычней вернуться в стихию бесконечных практических забот. Мейерхольду ничего не стоит сказать: «Не излагается система – я еще не сформировался. Перестроились на «Зорях» [Верхарна], затем на «Лесе» [Островского], затем курс на реализм. Нужно созвать актив – я изложу основы своей творческой системы, и товарищи скажут конкретно о моих грехах».

Мейерхольд и здесь готов разобраться с претензиями каждого отдельного актера. Как же они безразличны к судьбе театра, его принципам, как хлопочут каждый о самом себе! Николай Боголюбов жалуется, что ему мешает классика: «Боголюбову именно нужна классика. Он беспомощен технически ([ему следует] играть Шекспира, Пушкина...)». «О Шульгиной – выдвижение студентов. Вполне допустимо, если студент обладает возможностями. Шульгина представляет исключительное явление – несет в себе трагическое начало. Посмотрел Шахову в последней сцене – она не имеет этого основного качества. Херасков хоть обманывает, что несет в себе трагическое начало.

Шахова имеет лирическое дарование. Пусть попробует монолог из греков или немцев. Голос у нее был для пения – еще не переставлен для драмы. У Сухановой есть трагическая настроенность в пушкинских стихах. Это большая редкость. Она меня увлекала, волновала. Решил дать зазвучать трагическому началу. Упростил мизансценический рисунок.

У Шаховой полное отсутствие вкуса и непонимание стиля. Отсутствие скромности. Проститутка с хорошеньким личиком [в «Даме с камелиями»]. Для Маргариты Готье нужны слабые физические данные. Давыдова [которая претендует на роль] – гранд-дама. У Зинаиды Николаевны [Райх] тоже физические данные не те, но она внутренне дает слабость».

Камень преткновения для большинства актрис труппы – главная роль в «Даме с камелиями». И роль Зинаиды Николаевны Райх вообще в театре. Мейерхольд готов признать ее нервность и бестактность. Он только просит сочувствия и понимания в отношении исключительно дорогого ему человека, просит испуленно негодующих актрис разобраться «что от болезненности, и что от неверного понимания своего положения». Признается в испуленных припадках Зинаиды Николаевны дома и в трудности поддерживать мир даже в семье: «Изворачиваюсь, подбираю, чтобы не угробить человека».

Убить человека никогда  
не означает защитить учение,  
это означает лишь одно –  
убить человека.  
*Кастелло*

Крылья флигелей, охвативших яблоневый сад. Низкий подъезд с западающими под землю ступенями входа. Полумрак разбегающихся коридоров. Щель комнаты шириной в окно. За подпертой бревном колонной вихрастая сирень. Когда-то дом Соллогубов. Когда-то Дворец искусств с диспутами, спорами, похоронами Маяковского. И все-таки самое непонятное – дом

Ростовых, где по лестнице сбегала Наташа. Это то, что помнится, что по-настоящему близко.

У чуть ссутулившейся женщины легкая накипь седых волос. Большие темные глаза. Необычно стремительный разлет рук. «У вас бумаги Мейерхольда? Протоколы?» И после минутного молчания – как трудно дается переосмысление старых анафем! – на одном дыхании: «Я училась в его училище. При мне его закрыли. Почему? Не помню. Просто закрыли. Стала натурщицей. Теперь машинистка. От Мейерхольда мы глаз оторвать не могли. Но вот она»... - Райх? – «Да. Совсем некрасивая. И вообще ничего особенного. И немолодая». – А в ролях? – «Не помню. Наверняка ничего особенного». – В театр больше не пошли? – «После Мейерхольда?!»

Мера таланта и мера женской ревности. Как судить сегодня Зинаиду Николаевну Райх относительно той же Алисы Георгиевны Коонен, одновременно игравшей, одновременно увлекавшей и потрясавшей московских зрителей! Великая Алиса, прощаясь с приговоренным к смерти Камерным театром в роли Адриенны Лекувеер, тридцать раз выходила на поклон и – вряд ли имеет смысл переубеждать театралов – не только опустила на колени, целуя доски сцены, но и наложила заклятие на всех, кто станет на них играть. Легенда таких далеких и, в конце концов, совсем недавних дней – было достаточно.

Таиров, смотрящий с Тверского бульвара на то, как сбивали с фасада название его театра. Таиров, не переживший и года после потери своего детища. Но в свое время и о них по-разному говорили, по-разному судили в своей же труппе даже удивительный талант Коонен.

Из записей в календаре В. В. Тезавровского  
«1937. Июль 7 Среда. Запорожье.  
Передать посылку от Мальковой.  
На вокзале Мих. Сад[овский].  
Гастроли ГОСТИМа – аншлаг. Ждут М-да:  
боится слияния с Завад[ским]. О Грипиче»

Что надо было делать после майского обсуждения? актеры судили по-разному. На Леонтьевском качали головами: бесполезно. И были правы. Какие там комиссии, политкружки, стенгазеты! Все предрешено. Просто наверху решили немного потянуть. Скорее всего в связи с торжественным празднованием 20-летия Октября.

Среди старых бумаг пачка синек. Трест Мосэнергомонтаж. Проектная контора. Изменение заказа на объект No ... по улице Горького No ... Театральное здание переоборудовать под концертный зал. Ноябрь 1936 года. Заказ даже не был секретным. Инженеры-проектировщики по электрооборудованию: Тиганов, Б. П. Алексеев, руководитель проекта М. А. Молев. Срок сдачи 25 декабря 1937 года.

Из записей в календаре В. В. Тезавровского  
«1937 год. Декабрь 17. Пятница.  
12 – 3 эпиз[од].  
16.30 – Налетова [врач-лоринголог].  
«Правда» - «Чужой театр».  
К. С. [Станиславский]:  
Это единственный режиссер».  
Собрание началось 22 декабря. Серая тетрадь знала все



подробности. Присутствовало 188 человек, выступало 90. Председателем собрания большинством голосов был выбран М.Г. Мухин при кандидатах Федотове и Фенине, секретарем – В. А. Громов при кандидатах Эйвине и Сергееве. «По желанию большинства собравшихся» сначала зачитывается статья Керженцева, затем слово предоставляется Мейерхольду. «Собрание началось в 11.30 и закончилось в 5 часов». Как допрос. Как привычные действия следователя.

Но ведь и выступление Мейерхольда ничем не отличалось от следственного ритуала. С первых же слов он признавался во всем содеянном не только по пунктам обвинения Керженцева-прокурора, но и в его выражениях. И даже не по бумажке. Во всяком случае, секретарь собрания нигде не поставил соответствующей пометки: «читает». Какой взрыв отчаяния мог заставить запомнить все барабанно-бессмысленные формулировки?

Мейерхольд: «Не надо обывательского «душка». Не надо искать то, что верно / «в статье» - поясняет ведущий протокол/ и не придирайтесь к тому, что неправильно. Верна политическая заостренность. Основное: 1/ нет советской пьесы и 2/ срыв показа «Одной жизни». Это факты, от которых не уйдешь. Это указано правильно и анализ правилен: я – художник, несущий тяжелый груз прошлого. И в старых постановках, которыми мы гордились, в современном свете много недостатков. Мы реформистки их подправляли. Этого недостаточно. Надо было устранить схематизм, формализм, трюкачество, не вызывать зубоскальства, нужна была глубокая проработка образов, пьесы, мизансцен, без упадничества, без декаданса. Пьесу надо

было кардинально переработать или снять. Мы малыми дозировками пытались лечить театр».

Это была четко отработанная методика, секрет успеха которой до сих пор остается скрытым. Признавались во всем и сразу. Потом начиналось следствие, где все те же данные выбивались пытками и издевательствами. Еще позже физически и морально изуродованный человек перед лицом очевидной смерти отказывался от всего вымученного и до конца настаивал на правде. Прокурор Москвы К. И. Маслов в день ареста – 3 июля 1938 года – напишет письмо наркому внутренних дел Ежову. Письмо с полным, чудовищным по своему абсурдному смыслу признанием, а через полгода 7 марта 1939 года – на заседании Военной коллегии Верховного суда СССР категорически заявит о своей невиновности. Это был последний день его жизни.

Догадывался ли Мейерхольд, что пройдет тот же крестный путь? А пока: «Руководителю надо было серьезно перестроиться после дискуссии о формализме. Я не выступил с развернутой программой. Мы объективно повинны в том, что рядом своих работ задержали ход советского театра к социалистическому реализму... Народ и искусство – очень большая проблема. Не решим ее без Партии и Правительства. Идеологический фронт не может быть предоставлен каким-то группам и театрам. Поэтому создан Комитет, находящийся в ведении Совнарком... Искусство должно быть простым и понятным. Партия и Правительство взяли на себя заботу о росте народа. Прочтите высказывания Ленина и Сталина: осваивать критически, чтобы народ постепенно воспринимал художественную продукцию, без налета мистики, символизма... Мы стремились

жить старыми успехами. Величайшая самоуспокоенность. Мы были в авангарде. Растеряли этот революционный жар... Формально проводили компании, недостаточно энергично давали отпор реакционным и религиозным элементам. Верен упрек в отсутствии современных советских пьес о стране, о партии, о вожде – значит, политический тупик. Коллектив здоров, а руководство подгнило...»

И первое, что делает здоровый коллектив, спешит отвлечься от своего руководителя. Сразу после мейерхольдовских вступительных слов Рицнер: «Меня не удовлетворил доклад Мейерхольда. Нельзя говорить «мы». Сейчас у Мейерхольда отход от общественной работы. Не было статей, активности в общественной жизни. Такой театр не нужен. Мы умеем вскрывать о себе правду». Следующий оратор – актриса Гоарик: «Я волнуюсь и потому [заранее] записала [свой текст]. Надо лечить решительно, ампутировать. Все должны говорить. Я не буду говорить о прошлом. Где же был коллектив? Почему не помог? Не заставил? А парторганизация? Понимал ли Мейерхольд важность Октябрьской постановки? Не выскочил... Отсутствие идейнотворческой устремленности, отсутствие спайки. Только при наличии этих основ вырастает советский коллектив. Виновата парторганизация с Мейерхольдом во главе. Парторганизация не воспитала настоящего коллектива. И местный комитет виноват – не было даже производственного сектора... Организм заражен. Нужны жестокие лекарства... Эти статьи... – последняя помощь».

И снова слово берет Темерин: «Я недоволен выступлением Мейерхольда: опять «мы», а не «я». Сомнительно, испра-

вится ли... Уход от советской действительности. Ненормальная атмосфера – антиобщественная. Надо удивляться терпению Партии и Правительства. Что заставило Мейерхольда так вести себя? Гнилой организм. Здесь ничего нельзя было получить, ничего хорошего... Затхлость, застойность атмосферы... Надо прощупать... Такой театр не нужен. Я признателен Партии и Правительству за такое большое внимание. Это правильно».

Осипа Наумовича Абдулова не было на майских собраниях. И это ему ставилось в упрек. Зато теперь он в зале и не собирается уклоняться от выступления. «Согласен с Темериным, Субботиной и Васильевым. Меня поразила организация производства, когда я пришел в ГОСТИМ. Нет дисциплины. Работает один человек. Где помощники? Нет репертуара. «Наташу» в бреду или в запое взяли. Задержка со «Сталью» – ошибка... Мы в подвале с Завадским работали... Надо было анализировать свои ошибки. Излечима ли болезнь? Сомневаюсь – нужен совершенно новый театр. Да, театр надо закрыть».

Абдулов соглашался со своими предшественниками по выступлению. Что касается Субботиной, она «напоминала слова т. Сталина об ошибках большевика»: Мейерхольд – не руководитель, «не прислушивается, он враждебен голосу масс. Единonачалие должно опираться на массы... У Мейерхольда нет нежности и любви к людям. Сейчас у нас большинство – беспартийные большевики. Наш театр имеет все силы, чтобы доказать свою нужность, но Мейерхольд-человек губит человека-Мейерхольда». Среди остальных выступление студента училища Васильева – прием, который особенно широко будет

применяться в учебных заведениях в связи с постановлениями ЦК партии о культуре и искусстве 40-х годов.

Васильев: «Я ожидал прямой самокритики от Мейерхольда. «Лес» сейчас отвратителен. Если Мейерхольд гений, то сразу надо определять дрянность пьес «Наташа» и «Одна жизнь»... Не послать ли Мейерхольда к Станиславскому на уроки: Мейерхольд ведь четыре пьесы провалил. Что посеешь: получили приказ о закрытии [театра]».

Профессиональная малограмотность, помноженная на страсть к немедленному самоутверждению, – в скольких случаях эта гремучая смесь привлекалась для уничтожения деятелей науки и культуры! А если к ней прибавить еще и карьеризм, и полное раскрепощение от нравственных принципов. Только новые поколения провозглашались идеологически стерильными, только в их руки передавались судейский жезл и весы Фемиды.

Разве не говорило само за себя переименование бывшего Забелинского проезда между кремлевской стеной и Историческим музеем в проезд самого большого героя 30-х годов – отцеубийцы Павлика Морозова? И здесь же, в перспективе Красной площади, должен был быть воздвигнут памятник юному борцу за новую нравственность. И как стыдливо обходится сегодня во всех московских справочниках этот факт, хотя по-прежнему вполне благополучно продолжает существовать в столице улица имени того же героя-пионера. Но как это ни удивительно, в ГОСТИМе все выглядело иначе. Студент Васильев, предлагавший послать Мейерхольда перевоспитываться к Станиславскому, не пред-

ставлял мнения гостимовской молодежи. Это она и только она пытается оправдать учителя, хотя бы смягчить и отвести силу несправедного удара.

Снежников, будущий актер Вахтанговского театра: «Я из молодого поколения. Всегда слышал, что Мейерхольд и Станиславский – две вершины театрального мастерства. Люблю Мейерхольда, но критика правильная. Надо резко изменить что-то в коллективе. Творчество Мейерхольда выходит за пределы Советского Союза. Мейерхольд и коллектив должны просить о сохранении существования театра, чтобы исправить свои ошибки. Я верю, что Мейерхольд искренно подходит к своим ошибкам. Театр выйдет из тупика. Театр нужен. Цель: не умереть, а победить за Родину».

Еще один молодой голос – Канышкин: «Ошибки Мейерхольда – это не преступление, а ошибки изобретателя. Надо всыпать руководству за ошибки, но Мейерхольду дать возможность обыграть новое здание. И тогда скажем: вы устали, дайте дорогу молодежи».

Два голоса. Всего два, к которым присоединяются более зрелые актеры – Фенин, перешедший в свое время из Камерного театра, и Эйвин. Неожиданная поддержка, к тому же на третий день бурного кипения обращенных только против Мейерхольда страстей. Эйвин: «В статье Керженцева говорится не только о крахе руководства, но и о коллективе. Я удовлетворен речью Всеволода Эмильевича, но нельзя с одного маху отказываться от своих убеждений. Надо дать отойти Мейерхольду, осознать ошибки... Я не хочу терять Мейерхольда как художника. Ему нужен отдых».

Фенин: «В Камерном театре было гораздо хуже: отношения. Репертуар для Коонен и т. д. Я пришел к Мейерхольду, так как верил в то, что он хочет работать в реалистическом направлении. Я не заметил в нем нежелания перестроиться, но в данных условиях это невозможно. Он прислушивался к замечаниям, радовался проблескам таланта, но терял диспропорцию. В этом главное зло. Необходимо равновесие: рациональность, директор, завлитчастью. Мейерхольд не может хладнокровно взвешивать материал. Ему надо разгрузиться от административных функций. Тогда было бы больше творческой работы. Сохранить коллектив с реорганизацией. Оптимизм – и Мейерхольд полон сил. Будет Возрождение».

Из записей на календаре В. В. Тезавровского

«1937 год. Декабрь 23. Четверг,

Купить овощи. 15 – местком (каникулы).

Был на собр[ании] у М-да: Молог[ин]!

С Нового года кружок политграмоты – справка.

Возрождение? Серая тетрадь позволяла расшифровать запись на календаре: Молог. – Мологин, актер ГОСТИМа, один из выступавших 23 декабря. Именно его выступление показалось самым примечательным и – возмутительным. Словами своих чувств старались не выражать. Их заменяли знаки препинания. Одно из самых длинных рассуждений: «Я был оптимистом, стал пессимистом. На активе я ставил вопрос: быть или не быть? Теперь уже вопрос встал острее. Я окунут в бочку дегтя... О ком говорят «чужой, антинародный театр»? О нас, которые были авангардом, революционным театром. Мы име-

ли революционное знамя от Московского гарнизона, шахтеров, народов Узбекистана, Казахстана. Театр стал противоположным: ничего не отображаем, замкнулись от действительности. Печальная статистика: за 17 лет 23 постановки, из них только 16 советско-революционного репертуара. Но что это значит? Мы всегда были демагогами. Да, театр старался быть советско-революционным. Процент советских пьес все падал. После встряски – поднялся (28–30 годы, Маяковский). Последние четыре года – как жила страна и как жили мы? Мы не только слепы и отстали, мы преступники.

Да, у нас плохое помещение, но ведь поставили же «Даму с камелиями», «Кречинского», Чехова – а почему не советские действительности. Преступно-несерьезно относимся к этой проблеме. Не столько самотек, но и очковтирательство. Поэтому – мат. Мы прозябали, скакали. Втирали очки. Луначарский сказал: так работать нельзя. Ваши темпы отстают. Цитата из речи т. Сталина на 17-м съезде: два типа работников – а/ «вельможи» и б/ «болтуны» (линия есть, работы не видно). Мы – банкроты...

Мы приbedнялись, Мейерхольд не шел рядом. Я призывал бить Мейерхольда в его же интересах. Мы били его на активе, но это не помогло – Мейерхольд не изменился. Что делать? Всеволод Эмильевич, вы капитан, заведший корабль на мель, с которой нас вывезет вся советская общественность и весь коллектив. Коллектив хочет жить, работать. У нас нет репертуара. Старые спектакли. Один золотой фонд «Дама [с камелиями]» – это позор. Надо снять вывеску [ГОСТИМ] – это Театр имени «Дамы с камелиями». Мы хотим работать в совет-

ско-революционном театре против фашизма. Нам нужны пьесы о советской женщине, о любви к нашей прекрасной родине». Мологин добавит: «Постановление не поразит нас как тот позор, в который мы погружены. Слова Маркса: «Абстрактная единичность не может светить в бытии...»

Дед уходит от разговора. – Как это было? – «Мерзко». – Но ведь не может быть, чтобы все дружно соглашались со статьей. Ведь явно кто-то спорил, доказывал. – «Да. Но их обрывали, осаживали. Всеволод Эмильевич сидел один. В стороне Райх. Никто не подходил. Даже в перерыве. Был один перерыв. Все оставались в зале. Кирпичные стены коробки, открытая конструкция. Помнится, из «Леса». Впечатление ворвавшихся чужаков. Это уже не был мейерхольдовский театр». – Так сразу? – «В 37-м все случилось сразу. И неотвратимо. Они думали о собственном завтрашнем дне. Каким-то звериным чутьем понимали: с Мейерхольдом все кончено». Дед вздрагивает. Сгорбившиеся плечи. Морщины. «Мерзость! Ты читала когда-нибудь мхатовские письма?» – Какие? – «По любому поводу. Хотя бы по поводу первого открытого московского процесса. Летом 1936-го». – Зиновьев и Каменев? – «Да, в Колонном зале. Фотографии на полгазетного листа. И МХАТ среди первых. Но не меня одного не оставляло чувство: будем оправдываться. Когда-нибудь. Как хочется в это верить...»

Письмо доведется увидеть через много лет. Не в архиве (спецхран!) – на газетной полосе. На газетной полосе. На следующий день после так поражавшего воображение москвичей придуманного Сталиным праздника в Тушине. 24 августа. Чудеса авиационной техники. Восторг многотысячной толпы:

наши соколы в небе! Рядом приговор по делу «о троцкистско-зиновьевском террористическом центре». Не менее восторженные отклики трудящихся на смертный приговор. И Художественный театр – «Мы, работники МХАТ им. Горького с чувством огромного удовлетворения встретили приговор Военной коллегии Верховного суда СССР о расстреле изменников Родины... Живи и здравствуй много лет, наш дорогой Иосиф Виссарионович! Мы еще теснее сплотимся вокруг тебя...»

Между тем в собственном зале мейерхольдовцы соревновались друг с другом в преданности Родине. Исаев: «Мейерхольд не умеет делать политических выводов. Почему партийная организация не руководила Мейерхольдом? Надо было заставить. Надо было запретить «Наташу». Если театр наш не справился с задачами, его надо закрыть». Козиков: «Мейерхольд избегал, почти саботировал постановку современных пьес. Мы давно уже свернули с дороги. Театр сам себя закрывает. Лечить нельзя. Нужна операция. Лучше организовать новый театр».

Знали ли они о том, что судьба сохранит, их слова? Могли ли предположить, что вынесет на суд потомков? А если бы каждый уже тогда знал? Серебренникова: «Оставить Мейерхольда худруком, значит оставить все как было. Можем работать и с другим режиссером... Надо просить снять Мейерхольда с поста художественного руководителя и директора. У нас есть Майоров, есть молодняк...» Сергеев: «Мейерхольд не терпит членов партии... Взлет театра был случаен, а падение не случайно. Мейерхольд не чувствует своих ошибок – не может быть худруком. Горький о формализме: это искусство – жульничество».

Кинозвезда 30 – 40 годов Николай Боголюбов: «Это не бессилие, а вредительство. Вывод: нельзя работать вместе». Будущий руководитель Театра Ленинского Комсомола Сергей Майоров: «Краш ясен. Ошибки вскрыты. Ушел от действительности. Дело в мировоззрении – идеалистически-индивидуалистическое, ошибочное. Не признал ошибок на дискуссии о формализме. Мейерхольд – автор всего: субъективное представление. Свой блеск показывает, а не служит советскому народу, социализму. Мейерхольд тормозит приход молодых художников к реализму. Ошибки эти мне мешают. Заразительное искусство Мейерхольда вредно. Мейерхольд не умеет показывать процессы, [происходящие] в человеке. Такой театр не нужен, тормозит, вреден. Молодой рабочий класс разберется во всем – это сильный класс».

В это невозможно было поверить: назвал свой, только что закрывшийся театр паршивым. После всего, что с ним пережил. И притом не раз и не в состоянии возбуждения. Очень спокойно и горько. Зимой 38-го отзыв Мейерхольда выглядел абсурдом. Но ведь о том, что сохранила серая тетрадь знали, в конце концов, слишком немногие, а рассказывать и вовсе не собирался никто. От Мейерхольда отрекались не для того, чтобы потом брать обратно свои слова.

Артист М. Г. Мухин: «Как дошел театр до такого состояния? Как боролся с грузом прошлого? «Окно в деревню» плохо ставилось. «Командарм 2» – работа без коллектива. «Выстрел» – политические ошибки. Коллектив не воспитывался. «Список благодеяний» – вредные мысли. А партия растила людей как садовник. Мейерхольд не проводит решений

партии. Да, мы заняли гнилую позицию, размазывали. Мы – не советский театр. Такой театр не нужен. Порка заставит измениться. Позвольте нам смыть пятно... [Мы] интеллигенты, которые хотят строить вместе с правительством». И заключительное выступление – Гринберг: «Театр Мейерхольда начал с революционной романтики и социальной буффонады и кончил слезливой мелодрамой. Мейерхольд не хочет или не может? Если не хочет, тогда одни меры... Мейерхольд оказался в плену субъективизма, индивидуализма – это идеалистическая концепция (цитата Ленина об идеализме, об абсолюте, оторванности от земли). О судьбе театра: позорный политически-художественный провал. Декларации, резолюции положения не спасут. «Рука не поднимется» /у правительства/, как сказал кто-то здесь, – приговор театр сам себе вынес, остается маленькая формальность. Возможны такие моменты: 1/ слияние (чтоб минус на минус дал плюс), 2/ распределить по другим театрам, 3/ решительная констатация факта. Создать совершенно новый театр, с новым руководством. Вопрос о судьбе Мейерхольда надо решать совершенно отдельно. Коллектив признает решение руководящих инстанций. Это урок вам и другим театрам...»

Из записей на календаре В. В. Тезавровского  
«1937 год. Декабрь 25. Суббота.  
Запл[атить] за кварт[иру]. Веч[ером]  
спект[акль]. Контрамарка для С. М. (2).  
13.30 – выст[упление] М-да.  
Был С. К. [С. Д. Кржижановский]. 1,5 часа».

Может быть, он не слышал того, что говорили вчерашние товарищи? Его ученики... Назвал одного Канышкина. Перешел к собственным мыслям, соображениям, даже воспоминаниям. Как финал симфонии, где разыгранная всеми инструментами оркестра тема неуклонно идет к своему завершению. Ушла трескотня начального покаяния и само покаяние, Пришла уверенность в себе. Может быть, желание как можно скорее остаться одному. Разобраться. Осмыслить. Раз и навсегда решить.

«Сначала о народе и искусстве: задел слишком глубокую тему, скомкал во времени. Получилась неверная, неуклюжая форма. И представитель из «Известий» не уяснил себе моей мысли. Я выступлю в печати развернуто по этой теме, которая серьезна, важна и нужна. Я хотел сказать, чтобы не навязать народу ядов декаданса». Мейерхольд немного напоминает учителя, который спокойно и обстоятельно разбирается в методике урока: давать или не давать материал, какой сначала и какой потом. «В живописи устраиваются выставки Репина, Сурикова, Серова и не показывают Врубеля, Чюрлениса. Если бы Врубеля показывали, нужен был бы арсенал объяснений. Лучше временно отодвинуть...»

То же самое и с понятием простоты в искусстве: именно простоты – не упрощенчества. «Моя борьба с РАППом: они стремились навязать народу схематическое и примитивное. Я к примитиву не призывал...» И так ли уж общедоступна простота Пушкина, Гоголя, Тургенева. Особенно Гоголя.

С. Д. Кржижановский уверял: он словно не понимал, что никаких выступлений в печати больше не может быть.

Что размышления о простоте в театральном деле уже бесплодны и никому не нужны. Что в глазах еще формально существующей труппы он уже не наставник и не авторитет. Обвинения. Он легко отводил их, искренно удивляясь очевидной нелепости.

«Вздор, что Станиславский и Мейерхольд – антиподы. Мы дополняем друг друга. Константин Сергеевич отказался от многого, что взял у мейнингенцев, а я взял многое у Константина Сергеевича. Три часа летом разговаривали – нет крупных расхождений». Понятие соцреализма остается для него действительно нераскрытым, но Мейерхольд готов разбираться в том что делал и делает: «Сценическое искусство – это дело очень трудное. Я все еще многого не знаю. Я оторван от западных рабочих театров. Во Франции я сблизился с авангардными театрами. В Праге – Буриан. На это нужно много времени». Доброжелательность, добрая воля и трагическое в своем спокойствии прощание – такими воспринимает его слова режиссер и актриса Камерного театра Нина Станиславовна Сухоцкая. Посторонних на это последнее слово приходит много. Слишком просматривалось во всем происходившем с Мейерхольдом будущее нашего сценического искусства. Сидели молча. Здоровались чуть заметными кивками. Может, она возникла лишь со временем грань между мейерхольдовцами-участниками происходившего и актерами других театров – молчаливыми осуждающими свидетелями? Нина Станиславовна вспомнит и о ней. Да, конечно, выступило больше сорока человек. Но ведь несколько пытались защищать Мастера, а всего в зале было около двухсот сотрудников. Значит, от-



крытых предателей меньше четверти. Зато каких! Среди них все, кто играл первые роли (и хотел любой ценой оставаться на них).

«Утверждаю, что хотя в оформлении мы держались за конструктивизм, но в работе с актерами я всегда стоял на реалистических ногах. «Великодушный рогоносец» был типично условным спектаклем, но вся трактовка ролей была глубоко реалистична в смысле переживаний. Мышление образами было реалистично. Я спокоен за вас в этом смысле. Глубоко убежден: будете крепкими советскими гражданами в советском театре».

Бесследно исчезает растерянность первого дня собрания. «Вред – я экспериментировал на глазах у зрителей. Не следует! Об этом и Комиссаржевская, и я сам говорили. Я не мог избежать этого. Я, конечно, затормозил ход советского театра к соцреализму. Объективно сказать: мы тормозили. Надо было оформить актера реалистически... Почему показ Мейерхольда часто не передавался актеру? Я увлечен композицией, а актеру надо не только показать, но и рассказать всю внутреннюю суть. Часто были быстрые темпы, кроме «Ревизора». Это не принцип в моей системе, а обстоятельства. Работал над «Борисом Годуновым», обследовали внутренний мир на базе исторической действительности, чтобы овладеть образом. Раньше мы увлекались движением, а с «Ревизора» стал необходим культ слова. И в школе сначала движение, потом чтецы... Я хотел пересмотреть целый ряд вопросов. Я киплю этим. Идеальный выход: создать маленькую лабораторию для специалистов. Так было у нас на открытых репетициях. Но было бы хорошо, если бы меня оста-

навливали». И ехидный с места вопрос В. А. Громова: «Кто? Присутствующие своими вопросами?»

Пустая подробность. Он держится. Держится так, что минутами кажется, что и в самом деле остается равнодушным к происходящему. Но все-таки рука тянется к стакану с водой. Стакана нет. Все видят, и никто не делает попытки стакан принести. Рука задерживается в воздухе. Ложится на старое место. Голос чуть садится. «...С некоторой тревогой я выхожу на сегодняшнее собрание. Травма не от указаний Партии и Правительства, а от некоторых высказываний. И я первый в ответе... Я не могу исчерпать всех тем. Выступлю в печати. Отдохну от травмы. Мое право на изобретение...»

В том-то и дело, что такого права уже давно не существовало... Четвертый день собрания был полностью посвящен выработке резолюции, которая окончательно спасла бы учеников от учителя, и как можно полнее удовлетворила руководство. Вывод представлялся единственно возможным: театр закрыть, Мейерхольда со всех должностей снять и дело его отдельно рассмотреть. Его персональное дело. Актеры единодушно отрекались от «вредительства», в котором принимали участие на протяжении без малого двадцати лет.

Из записей на календаре В. В. Тезавровского  
«1938 год. Январь 9. Воскресенье.  
Елка у С. М. [С. С. Матвеевой, сестры].  
Купить мускат, конф[еты].  
Вчера приказ о закр[ытии] Гостима.  
Акт[еры] без работы. Керж[енцев] – речь».

– Они знали, на что его обрекали? – Взгляд деда, уже совсем старого человека с пергаментно прозрачной кожей лица и густо посеребристыми мягкими волосами, уходит в сторону. Губы сжимаются. – Знали? – «Послушай, ты знаешь, что такое спецчасть? Не отдел кадров – спецчасть. Туда вызывали каждого и по многу раз, выпытывали сведения о сослуживцах. На первый взгляд пустые подробности, ничем не грозившие. Но люди исчезали. Каждый день. И вот одни в спецчасти принимались говорить, другие изворачивались, чтобы не давать ответов. Это была грань между порядочностью и... Если бы не было этих лишних слов, если бы не было на каждом шагу доносов, неужели лагеря достигли бы таких чудовищных размеров?» – Значит, знали?! – Дед тихо покачивается на стуле.

Из предсмертного заявления Мейерхольда В. М. Молотову: «Меня здесь били – большого шестидесятишестилетнего старика, клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине; когда сидел на стуле, той же дубинкой били ПО НОГАМ (сверху, с большой силой) и по местам от колен до верхних частей ног. И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синежелтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток (я кричал и плакал от боли). Меня били по спине этой резиной, меня били ПО ЛИЦУ размахами с высоты...»

– И все-таки вы верили во врагов народа? – Дед задумывается: Если только в тех, кого лично не знали. А в тех, с кем

работали, жили, конечно же, нет. Просто с человеком случилось страшное. Судьба. Предназначение. Вообще не у меня об этом спрашивай – ведь был в 38-м в театре в Минске, слышал о Куропатах». – Что это? – «Наверно, со временем узнаешь. Но как себе представить, что врагов народа было больше, чем народа? И тогда кто же такое этот народ, чье счастье покупается такой нечеловеческой ценой?»

Из предсмертного заявления В. Э. Мейерхольда В. М. Молотову: «Скажите, можете Вы поверить тому, что я изменник Родины (враг народа), я – шпион, что я член правотроцкистской организации, что я контрреволюционер, что я в искусстве своем проводил троцкизм, что я на театре проводил (сознательно троцкизм), враждебную работу, чтобы подрывать основы советского искусства?»

Все это налицо в деле № 537. Там же слово «формалист» (в области искусства) стало синонимом «троцкист». В деле № 537 троцкистами объявлены: я, И. Эренбург, Б. Пастернак, Ю. Олеша (он еще и террорист), Шостакович, Шебалин, Охлопков и т. п. Ю. К. Балтрушайтис, с которым как с русским поэтом, считающим СССР своей родиной больше, чем Литву, я дружен с 1898 года, именуется в деле № 537 английским шпионом, а я якобы доставлял ему материалы, как им завербованный шпион.

In articulo mortis [перед лицом смерти] – вот моя исповедь, краткая, как полагается за секунду до смерти. Я никогда не был шпионом. Я никогда не входил ни в одну из троцкистских организаций (я вместе с партией проклял Иуду Троцкого!), я никогда не занимался контрреволюционной деятельностью.

тью. Говорить о троцкизме в искусстве просто смешно. Отъявленный пройдоха из породы политических авантюристов, человек, как Троцкий, способный лишь на подлые диверсии и убийства из-за угла, не имеющий никакой политической программы, кретин, не может дать программы художникам...»

Из записей на календаре В. В. Тезавровского  
«1940 год. Февраль 24. Суббота.  
10 – собра[ние] реж[иссерской] части.  
1 ч[ас] – костюмеры. Касса взаимопом[ощи].  
Веч[ер] ц[ерковь] Воскр[есения] – Всев[олод].»

Придымленный ладаном придел. Отошедшая всенощная, шаркающий священник в потертой ризе. Свечи у Голгофы. «Со святыми упокой Христе...» Мхатовцы. Из самых старших. Не заслуженных. Кучка вахтанговцев. Кто-то из Камерного. «...Идеже несть болезнь, ни печаль, ни вздыхание...»

Входят. Берут свечи. Растворяются у темных стен. «...Но жизнь бесконечная... раба божьего Всеволода...» Взгляды избегают встреч. Каждый в себе. «И сотвори ему вечную память...» Именины Мейерхольда. Первые после расстрела.

– Кто это решил? – «С панихидой? Не помню. Мне передали». – Не боялись? – «От страха тоже устают. И потом церковь. В ней возвращались человеческие измерения. Мы как-то выезжали всей труппой в Петровское-Разумовское. Где-то около 98-го года. Заговорили о вере, что человеку нужна не обрядность, а идея всеобщей, единой для всех справедливости. Маргарита Георгиевна Савицкая отмахивалась: какая там справедливость – всегда судьба. Всеволод Эмильевич резко сказал:

только справедливость... Да, а учеников его – любимых, во всяком случае, – тогда в церкви не было. Помнится, ни одного...»

Троцкий в предсмертном письме Мейерхольда. Что из того, что старый замордованный человек связал именно с ним свое понимание катастрофы культуры. Для тех, кто решал мейерхольдовскую судьбу, была слишком известна истина, касавшаяся каждого из них: убийцы и насильники никогда не подчинят себе искусство и то, чем они хотят руководить, никогда не станет Искусством. Политический авантюрист, способный лишь на подлые диверсии и убийства из-за угла, не имеющий никакой политической программы «не может дать программы художникам...» Человек, сказавший эти слова, должен был быть искоренен. 2 февраля 1940 года к Мейерхольду была применена высшая мера наказания по статье 58-й пункты 1 и 1-а – расстрел.

И еще человек в очках, который спешил с протоколами. То, что серая тетрадь оказалась спасена, могло быть случайностью. Счастливой. То, что она оказалась в моих руках, было расчетом. Именно в тот день – день юбилея его учителя, прошедшего путь, подобный мейерхольдовскому. Поздний гость не сомневался – я передам Э. М. Белютину содержание рукописи.

Много лет назад подававший надежды художник, поздний гость в свое время предпочел предательство и теперь доказывал: даже таким, как Мейерхольд, изменяют, даже такие, как Мейерхольд, погибают в одиночестве и отвержении. В тайной вечере наших лет будущее по-прежнему принадлежит апостолам. Никакая измена не помешала им занять высоких мест в духовной иерархии, проповедовать, провозглашать, бла-

госклонно взирать на возводимые в их честь церкви. Измена легко забылась. На кресте остался один Учитель.

Брюсовский переулок. «Где была квартира Мейерхольда? А вон те окна». В тесном дворике с заржавленной песочницей и покосившейся темной скамейкой прячутся последние лучи летнего вечера. За зеркально намытыми стеклами белоснежные занавески. Кажется, такие же стерильные полы. Наверно, полированная мебель. Благопристойность добротного устроенного быта. Тишина.

«Музей-квартира? Да что вы – никогда не будет. Мало ли, что рядом квартиры Неждановой, Гольденвейзера! Так ведь сюда знаете кто вселился, на всю мейерхольдовскую мебель? Личная секретарша Берии. Да вы, если близко живете, должны ее знать. Грузинка. Она сколько лет главврачом 112-й поликлиники была. Разве таких выселяют!» Пожилая женщина входит в мейерхольдовский подъезд...

Не выселяют. Из телевизионной передачи: разрешение на создание мемориальной квартиры Мейерхольда Моссоветом не дано. Для музея предполагается отвести особняк недалеко от Центрального парка культуры и отдыха имени Горького. Так будет удобней. Для всех.

*Москва – Абрамцево. 1985 – 1989*

## ВСПЛОХИ ПАМЯТИ



Светлой памяти

## ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА

Художника-первооткрывателя  
искусства III-го тысячелетия,  
Мыслителя, поэта  
с сердечной признательностью самым близким  
и до последней минуты работавшим с ним друзьям.

НАТАЛИИ ГРИГОРЬЕВНЕ ВОРОНОВОЙ,  
ВИКТОРУ ВАСИЛЬЕВИЧУ ИВАНОВУ.

## ТВОЕ ДЕТСТВО

Свет... Воздух... Солнце!..

Света так много, что надо крепко жмуриться. Так много воздуха, что перехватывает дыхание. Солнце – от него все вокруг расцветает ослепительной радугой лучей.

Что-то подхватывает тебя и бросает в полет. Что-то очень доброе. Очень сильное. Надежное.

Дух замирает, и все равно – еще! Выше! Еще выше. И ты полетишь. Сам! К свету!

Надежное – руки. РУКИ ОТЦА!

Лицо не останется в памяти – где там, в два неполных года. Но руки – их не будет хватать до последнего дня жизни. Они памятливы в каждой складочке, суставе, сгибе пальцев. Их можно рисовать. Писать. Находить в чужих картинах. Сравнивать со своими. Безотказно помнить...

И пусть все случалось просто в комнате – так скажет со временем бабушка. Возвращаясь домой, отец не спускал с рук сына. Ходил с ним по всей квартире, по двору и говорил. Вполголоса. Очень серьезно. Убедительно. Иногда слышались польские слова, обычно итальянские. Зять и к ней обращался: “сеньора Нона” – госпожа бабушка. “Элиджо, это наша Нона”. Это в ее дом привезут новорожденного внука из соседней Остроумовской больницы. В Сокольниках.

Через годы внуку так и не удастся вернуться в заветную

комнату. Бабушка наотрез откажется войти в ставший коммуналкой дом. Одноэтажный с мезонином, просторным подъездом, крутыми каменными ступенями. Она станет приводить к нему подростого мальчишку по тихому переулку. Молча смотреть на распахнутые ворота с покосившимся столбом, заваленный сугробами или зазеленевший двор.

Потом особняк снесут. Вместо него появится серая хрущевка среди растрепанных американских кленов, огромных лопухов и седой лебеды. Потом снесут и хрущевку.

Останется память отца и адрес с конвертов его писем: Второй Красносельский переулок. Адрес как царапина, которая в отличие от других, полученных в детстве, почему-то не захламлена исчезнуть.

•

Надо идти. Непременно идти. До ванной.

Пол... Все, что внизу, всегда залито чернотой. Она прячется по сторонам. Подступает близко-близко. Даже в просветах от дверей.

Но двери чаще закрыты. Можно придерживаться плинтуса – бабушка объяснит: это дощечка вдоль стены. Она не прерывается, но к ней надо наклоняться. Нет!

Нет, лучше – стена. Еще лучше – никаких подпорок. Сам. Доброй руки нет.

Иногда поблескивают паркетины. Знакомые щели. Наконец, дверь на кухню. Шепот капель. Непонятные звуки.

И – ванная. Прохлада пестрого кафеля. Сердце отчаянно бьется. Первое путешествие в твои два года кончено. Можно передохнуть. Собраться с силами для обратного пути – может,

чья-то рука все-таки придет.

Ожидание со стиснутым сердцем. В тишине и темноте. Но мир на полу, по которому ходят, все равно останется черным.

•

Кошелек. Маленький. Треугольником. С разболтавшейся медной застежкой. Кожаный. В самой глубине бездонного ящика письменного стола.

Бабушка отвернется: “Отцовский. Тебе на что?”. Внутри несколько монет. Крошки.

Отцовский... Тот, который сжимал в руке, когда к крыльцу пришли те трое. Окликнули. О чем-то тихо поговорили. Ушли все вместе. Отец собирался за хлебом – сразу за углом.

Через полчаса вернулся один из трех. Окликнул маму – ждала на крыльце с сыном на руках.

“Завтра получить тело... в морге... с двух часов”. Мама не поняла: “Тело?” – “Муж ... повесился. В Алексеевском монастыре. Сейчас санитарная карета увезла”.

Бежала без души – сына сунула бабушке. Как повесился? Он же за хлебом... кошелек взял..... Почему в Алексеевском?... Какая Карета? Откуда?..

Кровь отчаянно билась в ушах. Перед глазами пелена. Ноги из ваты. Монастырские ворота. Где? Где это?

Кучка старух у кирпичной церковной стены. Где? Где? Отводят глаза. Одна кивнула на песок: кошелек. Его кошелек. Вместе с кошельком капли крови. Свежие. Блестят... Рухнула как подкошенная.

Бабушка прибежала. С соседкой. Еле дотащили до дома:



из рук летела. Карета санитарная в больницу увезла. Свой доктор – скольких в семье лечил! – Иван Иванович постарался. Утешать не стал: нервная горячка. Ему одному пожаловалась: всего неделя до дня рождения внука осталась. Третье июня – 10 июня. Два годика...

В пять утра стук. Знакомые покойного. Тоже трое. Одного знала по имени: Юрий Либединский. Кинулись к столу зятя – бумаги в портфели свои грузить. Не читая, скопом. Главное, чтобы ничего не осталось. Какие объяснения: “Для вашего же блага. Материалы нашего литобъединения. “Перевала”. Куда-нибудь еще бумаг не прятал? Вспомните. Все вспомните! И никаких фотографий!”

Календарик Михаила первым делом схватили. Стали листать. Ничего не поняли. Он для себя обычно по-польски писал.

За час управились. Ушли не переулком – позадками.  
“Вдове не поможете?” – Не обернулись.

•  
Зелень... Яркая. Духовитая. В россыпи мелких желтых искорок-цветов. Она то поднимается к самому лицу – вот-вот окунешься в нее. То уходит далеко вниз.

Чья-то рука неудобно прижимает к груди: можно уголкем глаза что-то разглядеть. Нос задыхается в складках кофты. Бабушкиной.

Бабушка спешит. Очень спешит. Спотыкается. Сильнее подхватывает внука. Что-то говорит. Досадует. Трава цепляется за юбку, рукава кофты. Еще цветы в руках... Они давно смя-

лись и только колют внука. Самые неудобные он отводит руками, ломает. Один за другим.

“Наконец-то!”. У ограды несколько мужчин. Яма. Стук комков земли.

“Чуть не опоздала!” – “Всего-то одна?” – “Сыну повидать отца... Проститься...” – “Да гроба и не открывали. Вон полномоченный привез. Сказал, сразу копать”.

На куче земли бабушка старается заглянуть в яму и, что есть силы, отворачивает от нее внука. Он молча выкручивается, словно, понимает: в последний раз, в последний раз.

В глубине раскопа успела вырасти глина. Остался самый уголок некрашеного ящичка. Почти белый. Бабушка расскажет потом: из неструганных досок. И другой. Рядом.

•  
В окошке всего по щепотке: света, ветра – он скользит мимо, не задерживаясь, солнца – оно далеко и его не рассмотреть. Щелочки в клетках решетки.

Окошко под самой крышей вагона. Бабушка скажет со временем: теплушки. Только что возили скот. На бойню. В последний путь. Теперь – людей...

Велели принести мальчика к концу Гаврикова переулочка – товарный двор Казанской дороги, мать повидать. Маму привезли в зеленой машине. С красным крестом. Сунули в двери стоявшего состава. Сына – по списку – с ней же. Кто-то поднял на нары. Сунул поглубже – к стенке: все равно не открывает глаз. Главное – освободили носилки. Проверили – малец забрался между ней и стенкой. Затих.

Людей в теплушке все прибывало. Вдруг – бабушка!





Умолила красноармейца посадить и ее. Куда же дочка с сыном одни? Начальник караула пожал плечами: посадить можно, а кто тебя, старую, на довольствие поставит, подумала?

Не подумала. Подползла к дочери: “Я здесь, Лидуша”. Притянула на колени внука: “Вон видишь, каких богатств с собой набрала!” В руках узелок с его бельишком, его горшочек, чайник. А как же, за кипятком сходить – в дороге-то!

Через годы расскажет внучатой невестке: “Не догадалась сухарей у соседей подзанять. Баланду раз в день давали на одну Лиду. Она-то все равно сколько дней без памяти лежала, нам с внуком и хватало. Он ничего не просил. Не плакал”.

Подползал к окну по ночам. “Как звереныш”, – у самой полны глаза слез. “Смотрел, смотрел. Сквозь решетку. Решетки на всех окошках были. Двери приоткрыты еле-еле, что бы никому не протиснуться. Вагон на всякий случай колючей проволокой обмотан. Очень боялись, до бойни разбежимся”.

Поезд странный: все время идет. Ни остановок, ни кондукторов. Гремит на стыках. Качается. По крыше то дождь ударит, то сапоги прогрохочут. Стояли на пустых местах. Трогались без свистка: загремят цепи, покачнутся вагоны, и снова в путь.

Несколько раз покойников выносили. Двери от колючки чуть-чуть освободят и боком просунут. Сами, кто в вагоне, просовывали, с воли принимали. Быстро. Сноровисто. Ни разговоров, ни всхлипов.

Бабушка говорила, все маму шепотом окликала. Водой ей с выжатой тряпки в рот капать старалась: “Лида! Лидка! Лидуша...” Молчит, глаз не открывает.

Потом остановка в степи. Вагон открыли: “Всем выса-

живаться, быстро!”. Кто-то спрыгивал, кто-то сползал, кто-то кубарем летел. Добрые люди помогли старухе с мальцом слезть. Маму красноармейцы вынесли. Положили у рельс на землю. Приехали...

•

Счастье! Гордость. Еще какая гордость!

Он уже совсем взрослый. Настоящий мужчина, - так сказал хозяин дома в огромной чалме и расстегнутом на волосатой груди полосатом халате. Сам ага Сулейман.

Как же иначе? Сам аксакал только что посадил его верхом на ишака, и ишак, ровненько переставляя светлые копытца, везет его вокруг комнаты с глиняным полом. Рука аксакала лежит на плече, другой он придерживает поводья в руках мальчишки. Один круг. Второй... Бородатые люди вдоль стен улыбаются, кивают головами.

Ишак подбирает сверху длинные бархатные уши. Больно обмахивается длинным хвостом – попадает по голой ноге. Фыркает. Нет, ишак наверняка тоже доволен, и он непременно принесет ему, как и каждый день, кусок лепешки, посыпанный солью. Чтобы никто не заметил.

Только жаль, что бабушка с мамой не могут видеть его торжества. Им нельзя выходить из женской половины дома, зато он теперь будет сидеть вместе с мужчинами. Он станет большим и сильным.

Аксакал будто угадывает его мысли. Похлопывает по плечу, объясняет: в пять лет все становятся мужчинами. В Дюшанбе об этом знает каждый. И еще его возьмут на рынок. Не сегодня, но совсем скоро. Надо немного подождать.

Прошитые крупными узлами вен руки ставят его на пол. “А теперь беги к бабушке. Она тебя, наверно, ждет”.

Когда через несколько лет в московской школе учитель станет говорить о врагах народа – басмачах, он прибежит домой в слезах: “Бабушка, но ведь басмачи...”

“Да, басмачи – это те, кто подъехал к выброшенным из эшелона “лишенцам” – другого имени для нас не было. Не знаю, всем ли помогли. Нас Сулейман взял в свой дом. Знахарки их вылечили маму. Мы с тобой голода не знали, только на полу спали. Я всю его семью каждый день в молитве поминаю. Дай им, Господи, спокойно жизнь прожить. Басмачи!”

Тягучий зловонный запах нависает на двориком. Пробивается в окошки дома. Разливается по углам. Трудно дышать. Хочется убежать, спрятаться, глотнуть свежего воздуха как воды в жару.

Но свежий воздух придет нескоро. Это по их улице, крайней в селении, везут в пустыню мертвых верблюдов, дохлую скотину. Раз в неделю. По одной и той же дороге. Далеко в степь. За увалы. Везут медленно, завязав лица плотными платками.

Жаль всех, кого везут. Жалко степи, о которой с каждой неделей мечтает все больше.

Степь – это ветер. Легкий. Сильный. И за ним синева покрытых снегом гор. Надо непременно до них дойти. Подняться на вершины. Туда, где лежит снег...

Иногда мальчишкам удается выйти на край селения. Еще лучше рассмотреть горы. Но мальчишки постарше говорят, что никто не доехал до гор, – это так далеко. Да и зачем?

Чудо! Какое чудо!

За низким глинобитным забором. За шелухой соседних крыш. Там, где вчера можно было рассмотреть только серую степь, которая не дает добраться до гор – алое море. До самых гор все залито алым цветом. И он колыхнется. Конечно, колыхнется. Местами темнеет, местами светлеет. Живет!

Старая женщина с большим медным кувшином оставалась рядом: “Это тюльпаны, мальчик. Цветы такие”.

“И так будет всегда?”

“Нет, конечно, нет. Тюльпанам дано всего несколько дней, и они исчезнут”.

“Навсегда? Но почему? Почему?”

“Аллах посылает их людям один раз в год, чтобы люди помнили, что есть на земле радость, чтобы надеялись, чтобы жили. Аллах показывает человеку, что не отвернул от него своего лица. И если человек проживет праведную жизнь, он уйдет к Всевышнему по дороге тюльпанов из нашего Дюшанбе”.

Он запомнит эти слова. И узкую старческую руку, которая поправит у него на макушке черную с белым шитьем тубетейку – подарок аксакала на его пять лет. Она и сегодня в его письменном столе. Перетертая и выгоревшая.

Но если бы был ОТЕЦ! Он бы поднял его над оградой. Он бы вышел с ним в степь и понес высоко-высоко в лучах встающего солнца по дороге тюльпанов.

И это чувство тоже сохранится навсегда. Чтобы возвращаться хоть иногда – во сне.

Дерево. Живое. Огромное... Посередине комнаты. Раскидистые ветки с ровными рядами больших плотных листьев. Кое-где прихваченных к стенам, потолку...

Фикус. Он остался от дома в переулке, которой никогда не будет нашим. Бабушка сказала, его затолкали в кладовку. Кто-то из жалости иногда подливал воды. Кто-то оставил приоткрытой дверь – для света, или поленился притворить.

А он выжил! В единственной комнате коммуналки, которая досталась бабушке вместо целого дома, распрямылся, пустил молодые побеги. “Словно, потянулся ко мне”, – бабушка закусывает губы. Бабушку трудно разжалобить. Она скорее отщутится, чем нахмурится. Но это же “наш фикус”.

Еще остались маленький буфет – с кухни. Гардероб, не понравившийся новым жильцам. Пара низеньких маленьких кресел. С порванной темно-красной бархатной обивкой. И громоздкий письменный стол. Из него “перевальцы” выгребали отцовские рукописи...

Розовое пианино с надломанными подсвечниками дворник помог раскопать в дровяном сарае: спасибо, крышку не оторвали.

Только все это неважно. Фикус поделил обыкновенную комнату с дощатым полом и единственным окном на целый дом. Крошечный столик под низким шелковым абажуром – столовая, где всегда и все пьют чай: гости заглядывают каждый день. За пианино бабушкина кушетка. Еще одна ветка – и мамин уголок, где не гаснет свет целыми ночами: ей наконец-то удалось устроиться с рисовальными работами. Мама не любит показывать, что рисует, не говорит для чего.

Просто работа.

Если открыть дверь гардероба у самого входа, получится уголок для переодевания. Письменный стол и диван – его царство: спать, готовить уроки, читать, в ящике дивана прятать вместо постели самые сокровенные вещи. Бабушка и мама никогда не заглянут в чужие тайны.

И еще голуби на ветках фикуса. Множество голубей. Раненых. Подбитых. Выпавших из гнезд. Никто не оспаривает его права их приносить, кормить, выхаживать... Иногда они взлетают целой стайкой. Колышутся листья фикуса. Покачивается абажур. Падают листки со стола.

Зато как же это здорово – чувство свободы, простора, шелест летящих крыльев...

•  
“Собирайся. Едем”.

Бабушка старательно укладывает в базарную камышовую сумку маленькую лопатку, грабли, широкий нож. Втискивает бутылку с водой: “Если захочешь пить”.

“А куда мы?”

“К отцу”. “Папа” не прижился в нашем доме. Только ОТЕЦ.

“А это далеко?”. Молчание. Потом короткое: “Нет. Не очень”.

Трамвай – это путешествие. Самое трудное – вскарабкаться на переднюю ступеньку. Кто-то подталкивает сзади. Еще рывок – и площадка с вагоновожатым на высоком табурете. Ногой он бьет в звонок. Грохот. Толчея...

У окна надо стоять, иначе ничего не видно. Между ба-



бушкиной колючей корзинкой и коленями соседа. За окном дома, люди, машины, подводы.

•

“Смотри, Яуза”. Заросли густой зелени, кустов. Проблеск бурой воды внизу.

Опять дома. Переулки. Пыль.

“Пятницкое кладбище”.

Мы ходим одни. Теплое солнце. Истоптанная дорожка. Ворота.

Бабушка накидывает на голову черную косынку.

“А отец?”

От дорожки разбегаются в стороны тропинки, путаются в буераках, лужах тающего снега.

Каменные плиты среди крестов, пирамидок. Кресты черные. Пирамидки красные. Со звездочками. Выцветшие ленты, ржавые венки.

Бабушка о чем-то спрашивает одного человека, другого: качают головами. Машут в сторону рукой.

“Да не могла же я забыть. Не могла! Ночами видела, а вот теперь не вспомню. Как же это...”

Почти у ограды широченная полоса вскопанной земли. Ни надписей. Ни памятных дощечек.

Одноглазый мужик с лопатой: “Тут и есть. Сначала по отдельности ложили. Потом вместе – сколько за день привезут. Своего, что ли, ищешь?”

“Отца. Сына привела”.

Пьяный перегар: “О, Господи, додумалась. Все они здесь вместе уже который год. Новопреставленные”. И совсем тихо:

“Царствие им небесное – отмучились”.

Бабушка опускается на обрубок пня. Выпускает из рук сумку.

Где-то рядом закричали вороны. Маленькая птичка с малиновой головкой по дорожке. Загудел паровоз.

“Значит, так. Безотцовщина”.

Пять минут. Десять. Может быть, и целый час. Бабушка не встает. Не может встать. Ее надо за руку изо всех сил тянуть обратно к воротам.

Из сумки выпали грабельки: “Оставь. Больше не нужны”.

А отец? Что же отец?

К концу собственной жизни придет ошеломляющая ясность: в родном городе гиблые места. Пятницкое кладбище, Кузнецкий мост с его нелепым “домом моды”, район Речного вокзала. Это по ним прошла, изломав жизнь, бабушкина “безотцовщина”. Если бы их не было...

•

Ландыши. Белые капельки в плотно завернутых густо зеленых листьях. Запах. Пронзительный. Дурманящий. Раз в году...

Треск пересохшей клеёной бумаги – так открывают окна. Блеск воды в тазике. Ворох тряпок. Веселая переключка бабушки и мамы. Первый глоток острого то ли согретого, то ли еще холодного воздуха. Вместе комнатного затхлого тепла. С духотой надежней, так – воля. Весна!

Едем! Едем на совсем другом трамвае. И в другую сторону. С мамой в нарядном пестром платье, непременно тубейкой – с той туркменской поры.

У мамы только сумочка. С леденцами в уголке. И она



разрешает остаться на задней площадке прицепного вагона. Убегают назад улица, люди, лошади с телегами.

“Ты следи за мальцом, мамаша. Неровен час – выход-то рядом”. Рядом, но мама закрывает его собой. – “Ничего, ничего, смотри, смотри”.

Интересней всего небо в барашках белых облаков. Кажется, с каждой остановкой оно все выше, облачка белее...

Трамвайный круг. Трава между рельс. Стекло будка, куда уходит кондуктор. Люди за невымытым стеклом машут руками, наверное, говорят.

А мы сворачиваем на тропинку среди еле пробившейся из-под земли травы. Мы уходим в шелест веток, звонкое пение птиц. Совсем рядом. Над ухом.

“Мама, а вот это...”

“Помолчи, помолчи. На обратном пути поговорим. Лучше смотри и слушай. Это наше Богородское, наше...”

Звонкий стук высоко сверху. Ветер подхватывает пыль от коры, засыпает глаза.

“Это дятел. У него работа такая – деревья лечить”.

“А им не больно? Деревьям?”

Уже перестали мелькать за деревьями деревянные дома. Вокруг только лес и мамино чудо: проклюнувшиеся сквозь бурые листья, рыжие иголки – белые капельки в зеленых плащиках. Ландыши! И сколько их!

Мы же приехали за ними! Только мама останавливается перед вынырнувшим из кустарника забором. Покосившиеся столбы. Сломанный штакетник. Половинка ворот и зеркальный шар. Посередине густо усыпанной прошлогодней листвой

пологой горки.

“Это была клумба. Садовник над ней днями возился. Цветы менял. Чтобы все лето цвели. Бабушка только яркие любила. А шар посередине. Вот теперь потрескался весь”.

Шар. Почерневшая веранда. Веревки с бельем. Шум примусов; дверь в дом распахнута. Женщина с тазом принялась белье снимать. Оглянулась на нас. Раз. Два. Кивнула головой старику с палкой...

Мама почти бежит к тропинке. Шаг от шага быстрее. Не оглядываясь. Сыпятся из ее рук ландыши: еле успеваешь подбирать. Наконец, трамвайный круг. Пустые вагоны. Кондукторша наклоняется, чтобы подхватить мальчика. Мама дарит ей ландыши: “Ой, не надо. За смену увянут ведь. Жалко красоты такой”.

Усаживает сына у окна. Прижимает к себе. Всю дорогу молчит. Только у самого дома: “На первые ландыши всегда гости приезжали. Букет посередине стола ставили. В широкой вазе. Ее маме дядя Альберт подарил. Пиотровский. Он дачу нам строил и дом”.

“Который в переулке?”

Еле слышное: “Да... А ландыши все также пахнут... все также”.

•

“Раздавят. Как есть раздавят”.

“Как не раздавить: все будто угорелые мчатся. Чего же он-то сам не бежит? Может, и спасся бы”.

“Куда бежать! Вон лапу ему перебили. Кровищи-то на стекло”.

Кого раздавят? бабушка вошла в булочную за хлебом.

Велела ждать у входа. О ком они?

Собака. Белая в пятнах. Посередине мостовой. Лапу переднюю впереди себя держит. С тротуара видно: дрожит и ни с места. Скулит.

Скорей на мостовую! Не глядя! Ничего не разбирая! ей же больно. Она сама не может.

Опять машина! голоса за спиной: “Мальчик! Мальчик! Что ты делаешь? Господи!”

Визжат тормоза. Кто-то что-то кричит. Собака совсем рядом. Поворачивает морду. Маленькие обвислые уши. Курносый нос. На круглых коричневых глазах слезы. И лапа. Она протягивает лапу. Еще секунда и она на руках. Тяжелая. Совсем маленькая. Но все равно донесу. Донесу!

Кто-то хватает за ворот. Толкает к тротуару. У края бабушка с побелевшим лицом.

“Баба, ее машина... видишь... видишь...”

“Ты, мать, мальчонке-то уши надери, что бы в другой раз...”

Бабушка перехватывает собаку на руки.

“Вот теперь вместо дома придется на Митьковскую к ветеринару идти. Ты-то домой один беги”.

“Нет, нет, с тобой. Я помогу. Смотри, смотри, она же плачет”.

“Больно ему, как и нам с тобой. Тут разницы нет – все божьи твари, всем одна жизнь дана. Сумел ее другой твари сохранить, – значит, человек. А тех, кто тварей Божьих не любит, сторонись, от них все зло”.

Ветеринар что-то делает на столе. Звенят инструменты.

“Ему сейчас очень больно? очень?”

“Да нет, доктор сказал, на лапу повязку положит, через неделю как новенький будет. Тогда и отпустим”.

“Как отпустим? Куда? Баба! Мы его к себе возьмем. Баба!”

Бабушка смеется: так и знала. Недаром у нас в комнате портрет висит. Есенин! Сам бабушке подарил. Собак очень любил. Всех братьев меньших. Бабушка все его стихи на память знает.

Жулька еще с нами поживет. Мой! Самый-самый Жулька.

•

Нулевка! наконец-то!

Все лето бабушка не соглашалась: рано. И зачем? – Читать и писать умеет, а мальчишек и во дворе хватает. В коридоре из-за закрытой двери все было слышно.

Но сегодня идем в школу. С мамой. На маме самое нарядное платье. С пояском. Туфли на каблуках. Сумка – мама берет ее только в гости.

С раннего утра на кухне пахло калачами – бабушка испекла пока “бас Петров” спал. И чем-то паленым: мама завивала волосы. В комнате запах духов. Написано на пузырьке “Красная Москва”, бабушка говорит: “Духи императрицы”. Последней. Подарок от фирмы.

В кожаном портфеле книжки, тетрадки и клеенчатый мешочек с завтраком: калач с маслом, яблоко. Как же все долго!

И еще всем присесть на дорожку.

“Бас Петров” стоит в дверях – желает удачи. Бабушка выходит на площадку. Ну, скорее же, скорее!

Если идти дворами, школа рядом – через два дома. Но мама сворачивает на улицу. Звенят трамваи. Кричат возчики. Мы идем с толпой. Сворачиваем к школе...

Широкие ступени. Вестибюль. Мама не отпускает руки. И вот прямо на первом этаже двери. Невысокая круглолицая женщина здоровается с мамой, протягивает мне руку: “А я ждала тебя. Меня зовут Клавдия Ивановна. Какое же место мы для тебя выберем? А что если на первой парте, чтобы никто не мешал? Сам выбирай, обязательно сам”.

Клавдия Ивановна Бойко – первая учительница. И лучшая на всю жизнь. Моя Клавдия Ивановна... На всех фотографиях класса с ней рядом. Всегда ровный голос. Какие смеющиеся глаза с лучиками морщинок. Руки, которые так бережно берут каждую тетрадку: что из того, что наделал ошибок, так ведь трудился, хотел как лучше. И будет как лучше, не огорчайся.

•

У маминой постели лежит журнал... Пожелтевший. В пятнах. Иногда сползает на пол. Бабушка каждый раз поднимает и кладет рядом с подушкой.

На обложке много написано. Когда-то мама прочла: “Всесоюзная Ассоциация пролетарских писателей. “Октябрь”. Июль – август. Книга седьмая – восьмая. 1926”. Мама аккуратно переворачивает обложку и на память повторяет надпись. Выцветшими чернилами. Ровным почерком: “М. Белутину Другу и товарищу по перу от А. Филиппова искренне. Второе сентября 1926”.

Мама долго молчит. Потом совсем тихо: “Береги его всю жизнь”.

“Почему? Он неинтересный”. Читать бабушка научила давно, и мама еле успевает приносить из библиотеки – позже бабушка скажет: “Исторической” – книги. Сначала сказки.

“Потому что они больше ничего не оставили от отца и его профессии. Ни единого листочка».

“Какой профессии?”

Бабушка вмешивается тут же: “Он писал рассказы. Только не по-русски. По-польски, чаще по-итальянски”.

“Я хочу почитать!”

“Когда-нибудь. Может быть”.

“Но он же мой ОТЕЦ!”

Мама: “Тем хуже”.

Бабушка, прижав к себе: “Так тебе же надо сначала научиться языкам. Хорошо научиться”.

Мама присаживается к столу. От чашек идет пар. Пахнет бубликами с маком. Лежит горкой колотый сахар.

“Он все время для тебя сказки сочинял. Носил тебя на руках и рассказывал. Скажешь: мал ведь еще – ничего не понимает. Отец качает головой, почти смеется: и не надо он все запомнит. Правда, сын? А ты смеешься, смеешься, ручонки к его лицу тянешь. У него лицо тонкое, суровое, как на иконе. А тут сияет, будто солнце увидел. Тебя с рук спустит, сразу все погаснет”.

Мама вскакивает: “Не надо! Прошу тебя, не надо!”

Тишина. Тикают часы. И один голубь не перестает ворковать. У него нет голубки. Все знают.

•

Что это?.. Звук... Мягкий. Протяжный. То сильнее, то исчезая. Как ветер в горах. Нет, по-другому: будто добрый-добрый го-

лос. Уговаривает. Успокаивает. И зовет...

Из-за двери соседа. У нас в коридоре две двери: наша и “баса Петрова”. Бабушка и мама так и зовут его между собой: “бас Петров”. Он совсем свой. Хотя во дворе говорят: страшный – шрам от уха до подбородка. Бабушка повторяет: не надо об этом – был на фронте. Теперь вместо Большого театра поет в красноармейском ансамбле.

В маленькой комнатке фортепиано (у нас не говорят: “пианино”), кушетка, стол под абажуром. Товарищи, с кем когда-то был, собираются каждый вечер. Можно узнать голоса, которые повторяются на радио.

“Ба! Что это?”

“Флейта”.

На пороге своей комнаты “бас Петров”: “Нравится? Иди, послушай. Без флейты не бывает оперы”.

У фортепиано мужчина с длинной дудочкой.

“Понимаешь, к верхнему ля надо подходить вот так”.

И снова зовущий звук.

“Я хочу так же. Можно?”

“Хорошо, что хочется. Значит, в деда пошел”.

“Какого деда?”

«Ты его не видел. Дирижера”.

«Дирижера? Где? А попробовать можно?”

«Далеко. В городе Кракове. Была Австро-Венгрия, стала Польша. Он там оперный театр организовывал. А с флейтой ты не справишься: дыхания не хватит. Сам попробуй”.

Флейта. Такая тонкая. И такая тяжелая. Хозяин поддеживает:

“Сам убедился: молчит. Учиться надо и подрасти”.

Флейту можно погладить: она еще теплая. Совсем-совсем живая.

За дверью нашей комнаты: “Баба, а почему дед не приехал? Почему не пишет? Какой он?”

Мама выходит из комнаты.

Бабушка: “Он все время о тебе помнит. Вот эту картину на твое рождение прислал. Видишь, “Мадонна со святыми”. А увидеться – не от нас зависит. Только и остается про себя думать”.

“Ба! Я хочу учиться на флейте. Как дед”.

“Да, дед тебе и имя дал: Элиджо. Это покровитель странствующих и художников. Очень хотел тебя так звать”.

•

“Сейчас приедут открывать парк. Наш, детский. Урра!!”

Коридоры наполняются грохотом бегущих ботинок. Бегут все. Сломя голову. Со всех этажей.

Все знают: парк будет в Алексеевском монастыре. На Верхней Красносельской. На кладбище. Какая разница? Оттуда уже давно вывозят мраморные плиты, стены склепов. Кресты. Говорят для облицовки метро. Покойников некоторых тоже. По ночам.

Одни памятники поддаются ломам, другие нет. Их выкорчевывают, тянут тросами. Бьют кувалдами. Если все равно продолжают стоять, сбивают надписи, закутывают транспарантами. Асфальтовый каток ездит по крошеву могил. И вот теперь: парк!

Дворники в фартуках из мешковины продолжают разметать свежий песок. У кого-то срывается с крыши склепа по-

лотнице с надписью. Плотники забивают топорами последние гвозди в помост. Кто-то бегом несет над головой стулья.

У ворот останавливаются черные автомобили. Приехали! Приехали! Не все ли равно кто? Начальство и “будут открывать” – это главное.

В середине большой толпы взрослых в гимнастерках, майках, рубашках, широкий человек в соломенной пропотевшей шляпе. То обмахивается ею, то снова низко нахлобучивает на лоб. Парусиновые штаны как паруса. Шитая крестиком козоворотка. Сандалии на босу ногу. САМ! Первый партийный секретарь Москвы. Хрущев.

Улыбается. Размахивает руками. И говорит, говорит... Не задерживается у лесенки – помост уже готов. Садится на стул – успели поставить. Тянется за графином с водой из протянутых рук. Пьет. Фыркает. Снова обтирается.

О чем только не говорит. Главное – счастливое детство, безоблачное небо, дорогой товарищ Сталин. “И ему мы, ребята, скажем большое пионерское и октябрятское спасибо. Громче! А ну, еще громче! Спасибо!”

Шевелит голыми пальцами в сандалиях. Подтягивает штаны. И пускается по разметенному дворниками песочному полю.

“А вот здесь будет лучший в Москве парк. Здесь аттракционы, тир, колесо обозрений – с него далеко все вино. Но главное – железная дорога. С паровозами, вагонами, станциями. И все железнодорожники – ребята. И никаких платных билетов: езди сколько влезет. А?”

Мне интересно. И все нужно. “Вот ты, мальчик, кем хо-

чешь стать?” – “Машинистом” – “Молодец, будешь машинистом, да что там – самим начальником дороги. Как твоя фамилия? Белютин? Быть тебе, Белютин, начальником!”

Дома бабушка и мама слушают молча.

Бабушка: “Это в каком же месте назначения раздавались?”

“У кирпичной церкви. В которой клуб”.

“Значит, где отца расстреляли. Откуда на телеге в морг увезли”.

И отчаянный, первый раз в жизни, крик мамы: “Господи!”

•

“В хоре петь не буду!”

“В хоре петь надо”.

“Почему надо, когда мне нужна только флейта”.

Ждал занятий в музыкальной школе до четвертого класса – раньше на духовое отделение не брали. И теперь неприемлемое условие: никогда не пел, не хотел петь. Все!

Мама что-то говорила о программе, что так полагается, что...

Бабушка посмеивалась:

“А в оркестровой яме вместе со своей флейтой сидеть будешь? Как все – иначе оркестра не получится”.

“Не буду в оркестровой яме – буду дирижером!”

Последнее доказательство оказалось убийственным:

“А ты знаешь, что дирижер пропевает оркестрантам все, чем будет дирижировать?”

Мама добивается: мы специально приходим на репетицию оркестра. В Большом зале Консерватории. Усаживаемся в

первом ряду. У самых ног дирижера. Играют Вагнера. Много духовых. Мне интересен только дирижер. И уже неважно поет он или нет.

Теперь в музыкальной школе на хоре показывают на мое место, дает ноты. И вообще это оказывается интересно. И совсем непросто.

Через месяц: “Эту песню будешь запевать”.

“Я?!”

“Да. Ты уже слышишь хор. Выходи вперед”.

Самая страшная минута в прожитой жизни. Вот так прямо, перед всеми. Боюсь не того, что сфальшивлю. Боюсь, голоса не будет. Что-то перехватывает горло, но:

По долинам, и по взгорьям

Шла дивизия вперед

Чтобы с бою взять Приморье...

Преподаватель смеется: “Вот видишь, все вышло. Голос у тебя сильный, тембр хороший. Баритональный тенор может выработаться. Если станешь заниматься”.

Не стану. А пока выступление за выступлением. Радио. Первые опыты телевидения в тесной студии на Никольской. Самый праздничный клуб КОР. На Каланчевской площади. Бок о бок с Казанским вокзалом. Полукруглый зал амфитеатром. Выдвинутая вперед (или так кажется?) сцена. Море света.

У меня темные брюки. До полу. Белая рубашка. Все блестит. Сияет. И мой – нет, не мой – голос. Хор поет без аккомпаниатора – совсем страшно. И волна счастья: в первом ряду аплодирует “бас Петров”. Смеется. Вытирает глаза. Счастье!

•  
Кирпичная, ничем не скрытая коробка сцены. Без кулис. Без занавеса. Перерывы в действии – рабочие в комбинезонах, перетаскивающие деревянные конструкции. Актеры в неправдоподобно ярких костюмах. Парики. Красные. Зеленые. Широта движений: шаг в жизни – полет на сцене. Все ненастоящее, непохожее на жизнь. И – запоминающееся навсегда. Через десятки лет подробности, вдруг рождаются перед глазами, как рисунок переводной картинки. Как будто поматовевшие и от капли воды прорывающиеся красками.

Ненастоящие? Мама пожимает плечами. Они и не должны быть настоящими как вокруг нас. Это же театр. Понимаешь, театр. Великого режиссера. Выше Мейерхольда мама не ставит никого.

Мама чем-то занимается для постановочной части театра. И мы ходим к Мейерхольду каждый ее свободный вечер. Школьникам еще нельзя, но мы ходим через служебный вход. Нас ждут контрамарки. Мама здороваается со служащими. Смеется. Она всегда смеется у Мейерхольда и никогда не ходит “к Островскому” – в Малый театр. Если в коридорах проходит Мейерхольд, непременно целует маме руку и треплет мои волосы: “мальчик Лидии Ивановны”. В другом месте было бы обидно, здесь – нет.

Среди отдельных запомнившихся слов: “Главное чувство независимости”. “Чиновник зависим всегда и испытывает в зависимости потребность, художник – никогда. Смысл искусства в чувстве независимости: я так понимаю – я так делаю”. Сказанные при разных обстоятельствах слова с годами склады-

ваются в символ веры.

“Мама, почему у Всеволода Эмильевича такие глаза?” – Молчание. Потом очень неохотно: “Потому что ему трудно быть независимым.. Режиссер – его независимость в десятках людей, из которых складывается театр. Одни его понимают, другие не понимают. И предают”. На сцене декорации “Леса” Островского. Красивая работа людей в синих комбинезонах – как танец. И глупый вопрос: “А кого больше: тех, кто понимает, или тех, кто предает?” Мама мгновенно: “Кто предает”. – “Но ведь Иуда был один”. И ответ на всю жизнь: “Предали все. И без денег. Просто Христос их простил”. – “Почему?” – “Иначе у него не осталось бы учеников”.

•

У каждого дня недели свой шум и свой запах. Лучшие – в воскресенье. Ровно в четыре утра – не надо насовсем просыпаться – просто приоткрыть один глаз – бабушка выходит из-за ковра. Совсем незаметно крестит меня. Уходит в коридор. Кухня далеко и все равно под одеяло пробивается звяканье кастрюль. Шум табуретки – бабушка всегда месит тесто на коленях. Сначала тихо. Потом все шумнее: кидает вымешанное тесто на доску, мнет, снова подбрасывает. И так целый час.

Следующей загремит дверца духовки: бабушка вынимает противни, протирает их, раскладывает затертые калачи. Противней должно быть два, иначе не хватит на “баса Петрова” и случайных гостей. И возвращается в комнату.

Теперь можно крепко заснуть до восьми. И бабушке тоже. В восемь все повторится. Только сразу загремит духовка, еще немного и по всей квартире поплывет запах калачей.

Каждый хлеб пахнет по-своему: черняшка, ситный, подовый. Только с калачами не сравнится никто. Они – добрые. Бабушка говорит: они человека привечают. Потому их каждое воскресенье возили из домов во все тюрьмы. Несчастеньким. А как иначе назвать тех, кто попал в тюрьму? По делу ли, по ошибке – все едино.

Бабушка говорит: самые богатые порядком не пренебрегали. Как можно! После “калачей” можно было с достоинством к обедне сходить.

Бабушка, как всегда, посмеивается: кухарки ночей не досыпали – барыни почет принимали. – “А ты, баба?” “И я как все. Только так мне даже больше нравится”. – “Почему?” – “С детства люблю тесто в руках держать. От него силы набираешься. И доброты”.

Запах становится все сильнее. Теперь вскочить, одеться накрыть на стол. Только это никогда не удастся. На столе уже крахмальная скатертка. Чашки – у каждого своя. Крохотная вазочка с вареньем. Сахарница. Молочник с молоком (хотя никто с ним не пьет, главное – порядок!). Еще минута – посередине круглое блюдо, дышащее калачами, под белой застывшей от крахмала салфеткой. И голуби, рассеявшиеся головками к столу. Бабушка разрешает кидать им крошки. Они тоже ждут. Воскресенье!

Откинув салфетку, бабушка кладет на тарелку пару калачей: “басу Петрову”. Это моя обязанность. А “бас Петров” случайно выходит в коридор вместе со мной: “С праздником!”

Бабушка о “мирном времени” не любит рассказывать: было – прошло. Так иногда – к слову.



“У твоего деда брат Василий Георгиевич – сословным старостой мещан в Городской думе сколько лет был. Свое присутствие в доме Благородного собрания, по-нынешнему – Колонном зале, имел, со входом отдельным с угла Георгиевского переулка. Присяжный поверенный. Он опекуном самой большой в Москве богадельни – Покровской, на тысячу человек, сколько лет состоял. Каждое воскресенье на свои деньги калачи каждому заказывал. У Филиппова. Напротив станции метро Сокольники.

А сам только проверял, чтобы все в порядке было”.

Начало праздника – пятница. Можно допоздна сидеть во дворе. Летним временем и на Язу с Куприком смотаться – окунуться. Вода холодная, быстрая, водоросли по берегам как волосы тянутся, колышутся – сразу плыть надо. Вылезешь, вся кожа в пупырышках. Что поделаешь, зато наша речка. Не какая-то там Москва-река.

На лестницах смрад от простого – черного мыла, соды, кипятка – стирка. Стирают кто сам, к кому побогаче прачки приходят. Таким завидуют. Нам тоже. Только у бабушки на одной руке пальцы не сгибаются: под лошадь попала. Мама – на работе. Нюша Огурцова “из старого дома” помогает, а потом много часов пьет чай с бабушкой в комнате. Пьет вприкуску, пока не напьется, не перевернет чашку доньшком кверху и на него остаток последнего кусочка рафинада не положит. И слова у нее последние: “Благодарствуйте, Мария Никитишна. От души напилась”. И перекрестится где-то под грудью. Совсем незаметно.

Дальше наша работа. На пустыре между столбами каж-

дый свои веревки натягивает: ни проехать, ни пройти. Каждая хозяйка свое белье на прищепках развесит и табуретку поставит для мальцов: от воров караулить. Младшие принимались играть в салочки среди пахнущего свежей водой и откуда-то налетевшего ветра. Хозяйки поднимали крик, пробовали ловить хулиганов. Где там! Как мы смеялись, как смеялись...

Суббота пахла мастикой. Все подъезды. Все этажи. Скипидарной или восковой. От восковой был запах как у Кедрова – в нашей церкви у Сокольничьего круга. Кедров – фамилия священника. Все знали, но иначе церковь не называли. Построил ее, хлопотал о ней, деньги доставал. Мама не сомневалась: и свои тратил. В благодарность осталось: “Кедрово”. Намучившись с полами – вымыть, намазать мастикой, к ночи натереть, если хватит сил, пойти к по всенощной.

Бабушка не ходила никогда, мама старалась быть всегда. От кого же еще помощи ждать? От Трифона в первую очередь. К нему со всей Москвы съезжались: неурядицам по работе помогал. Раз удачно, другой не очень – все равно лучше, чем ничего.

Если совсем плохо, бабушка говорила, к Иверской надо. Она там же, у Кедрова. Когда-то на Красной площади стояла. В часовне. Теперь здесь. Свечек около нее море. Мама один раз повела. Показать.

“А попросить можно?” – “Нет”. – “Почему?” – “О пустяках будешь просить. С твоими пустяками мы сами как-нибудь разберемся”. – “Не разберемся”. “Ну, может, не сразу”. – “Никогда”. – “Что ты, что ты?” – “Мне отца вернуть. Она может?” – В полутьме придела по маминым щекам медленно стекают слезинки. – “Сыночек...”

•

Четвертый класс. Конец второй четверти. Скоро Новый год. 38-й. “Мы пойдем на каникулах в театр? К Всеволоду Эмильевичу?” – “Нет”. – “Почему нет? Он же сам приглашал”. – “Больше не пригласит”. В комнате замерли даже голуби.

“Не пригласит?” – “У него нет больше театра. Все актеры сказали: он враг народа”. – “Как в Тайной Вечере”.

Бабушка перетирает все ту же чашку: “Там будет плясать Викторина Кригер” – “Не будет – уже пляшет. Они свой багаж стали затаскивать, когда еще не кончилось собрание. Реквизит мейерхольдовский на двор выбрасывали. Не только рабочие – сами танцовщицы”.

“Мама, я тебе не успела сказать: Райх хлопотала вместе с ними. Ушла с собрания свой гардероб домой забрать”.

Слова бабушки на всю жизнь: «Она же его не любила – только Есенина. Другим болела, что на сцене больше не будет”.

Есенин – это особое. Его рисованный портрет стоит на этажерке около моего дивана. На самом виду. Бабушка часто про себя повторяет его строчки: “Словно тройка коней оголтелая пролетела на всю страну. Пролетели кругом, накопытили и пропали под дьявольский свист”. Это по поводу каждой новости. Или – “в этой жизни умереть не ново, но и жить, конечно не новей...”. Он ведь бывал в нашем старом доме. Читал “Черного человека”. С бабушкой любил говорить. Смеялся.

•

Мальчишек много – друзей два. Со мной три: Куприк, Троосте, Белютин... И в школе, и во дворе. Куприк не читает книг – он делает. Руками. Умеет дать сдачи – другой раз никто не подой-

дет. Троосте читает. Наши мамы решили, что мы будем учить языки. У Троосте получается, у меня нет. Мне нужен итальянский, зачем забивать себе голову французским. Мамы хотели пригласить и Куприка. Куприк только рассмеялся: еще чего! И в самом деле: еще чего? Из французского не скроить итальянский – это и Клавдия Ивановна сказала. А вот фантастика!

Троосте читает под фикусом, мы с Куприком мастерим. Иногда Троосте вмешивается и по делу. У него папа – инженер. Он и сам рассказывает о Бауманском. От нас можно на трамвае доехать, лучше по Яузе дойти. Все зеленое. Землянику можно найти. Вкусно. И пахнет.

Год только начался - можно и назавтра к Бауманке сходить. С Жулькой.

Но наутро место за партой рядом со мной пусто. Классная руководительница проверяет журнал и пропускает Троосте. Заболел? На перемене Куприк отводит меня на лестницу: мы всегда катаемся на перилах с четвертого этажа до первого. Страшновато, зато здорово.

На этот раз дело не в перилах: “У Троосте ночью родителей взяли”. “А он сам? Он где?” – “Ну, не дурак же – сбежал конечно. Ему бы к родне прибиться, а то загонят в Иваново. Та же зона для детей арестованных”. Это и я знаю.

Бабушка и мама долго совещаются шепотом за ковром. Потом бабушка: “Ко мне подошла бабушка Андрюши, когда на рынок шла. Народу там много. Сказала: внук до нее добрался. Она что-нибудь придумает”. – “А мне его повидать можно? не боюсь”. – “Ни в коем случае. Только на след наведешь». Показа танка не будет. Танк можно снести в Дом пионеров, но я хочу на

его башне вывести имя Троосте. Куприк не соглашается: “Не буди лихо пока спит” Бабушка качает головой: “В его семье знают, как выжить. Ты уж не спорь”.

Танк попал на городскую олимпиаду. Троосте навсегда остался на карточке 1937 года. В классе.

Мама одевается во все черное. Долго шепчется за ковром с бабушкой. – “Вернусь поздно. Отстою на Брюсовском всю ночь и панихиду”. – “По ком?? И почему не у Кедрова?”. “По Мейерхольду”. Бабушка: “Его расстреляли – отмучился. Поиздевались как могли”.

“Бас Петров” еще летом сказал, что арестовали. В Ленинграде. В Москву везли как опасного преступника. С двойной охраной. Сразу на Лубянку. Там и начали мучить. За что? И вот теперь... Может, ошибка? Сам знаю, что у нас таких ошибок не бывает. Разве в чем хорошем.

“Мама, с тобой можно?” – “Ни-ни. Всех предупредили, чтобы много народу не набралось”.

Бабушка: “Не наберется. А панихиду кто заказал? Неужели его актеры?” – “Мхатовцы. С кем начинал играть”.

Бабушка: “Другое дело. Они у вождя на вольных хлебах. А те все Иуды сгинули”. “Бас Петров” качает головой: “Зачем вы так решительно? Царев в Малом царствует, личный чтец в Кремле. Ильинский во всех любимых фильмах на первых ролях. Вовремя с подножки соскочили. Это ведь тоже надо уметь”.

Выхожу встречать маму к трамваю. Качает головой: “Одни мхатовцы. Без Второй студии. И все вдоль стен. Как тени. Только у Голгофы море свечей. Люстру не зажигали. Все

полупешотом: “Раба Божьего Всеволода...”. – “Есенины были? Дети?”. “Нет”.

“Дурак!” Всего-то. Мальчишке с соседней парты: дернул за рубашку, когда проходил учитель. Географии. Маленький. В перетертом пиджачке. Плетеном галстучке. Сбитых ботинках. С подтекающим носом. Без носового платка. Иногда помогал себе пальцами, чаще шмурыгал.

“Дурак!” Почти неслышимый шепот затаился в воздухе. Резкий поворот. Костлявая рука на парте.

“Это ты обо мне? Да как ты...”

Софочка Рабинович через проход, вся в огненных кудряшках, полная злорадства, – мальчишки не обращают внимания:

“О вас, сама слышала, о вас!”

Голос звенит, торжествует: дождалась своего часа.

“Сейчас же извинись! Немедленно! Встань и извинись!”

“Да я не о вас”.

“О вас, о вас! Вот теперь получишь!”

“Извинись немедленно! Иди к доске, чтобы все слышали!”

“Не пойду. Мне не в чем извиняться – я не о вас”.

“Ах, так! Вон из класса! Вон! Певец отыскался! Солист! Большого театра! Вон! И родителей к директору!”

Маленький человечек кажется себе наконец-то сильным. Капля на конце носа стряхивается. Пальцы вытирают ее место.

“Вон! Вон и книги заведи! Больше сюда не возвращаться! Слышишь?”

Ноги наливаются свинцом. От обиды, несправедливости. И никто не вступился. Всем все равно. И никто не понимает – это конец детства. Моего. Навсегда.

До вечера мама побывает в школе – вызовут к директору по телефону – сказала: “мой мальчик никогда не врет”. Они как с цепи сорвались. Все припомнили: смерть Михаила, нашу высылку, что занимается всякими там олимпиадами, на радио поет, в концертах. И пусть извинится при всем классе и при директоре. Завтра же. На первом уроке. “Ведь в самом деле проще было сразу “извините” сказать. Великие дела!”

“Значит, солгать?”

Бабушка встает и застывает: “Как ты можешь, Лида! Я тебе напомню. Ты в магазин пошла, а на самом деле к подруге. Михаил ждал. Ты стала про очереди говорить. Испугалась. Солгала. Михаил взял на руки сына и сказал: “Никто в моем роду не лгал. Если сын когда-нибудь солжет, один единственный раз, у него ни в чем не будет удачи. Это я не дам ему отцовского благословения”. Страшно сказал. И вышел из комнаты с сыном. Забыла? Что молчишь, забыла? А у него без отца и защиты никакой нету. Вот теперь Михаил поможет. Никуда его сын не пойдет. Ни перед кем унижаться не станет. Выгонят из школы? Другая найдется. Под отцовской опекой”.

Так сложилось: экстернат и еще театр. Олег Пирогов – дружба с первого взгляда. Сын знаменитого баса: в каком бы спектакле Александр Пирогов ни пел, ходили на него. Если настоящие меломаны. “Князь Игорь” – о нем говорили все. Пару раз промелькнул и в нашей квартире – у “баса Петрова”. Но какое ему дело

до мальчишки в коридоре, а тут мы с сыном у него дома и чуть не каждый день.

Снова вместе – квартиры Антонины Васильевны Неждановой, Николая Семеновича Голованова, как сказка – Ксении Георгиевны Держинской. Сидели часами за чаем, слушали из-за полуоткрытых дверей музыку.

Николай Семенович: “Вы думаете, музыка во все времена говорит человеку одно и то же? Ну да, любовь, страсть, желание, ненависть, страх. Композитор тем и великий, что создает великолепный сосуд, как древнегреческую амфору. А вот вино каждое поколение вливает свое, самый вкус своего вина воспринимает иначе. А амфора его словно держит в измерениях благородства, подлинных чувств искренности и истовости. Вспомните тургеневскую “Леди Макбет Шигровского уезда”. Внутренний наш мир – музыканта, актера. Знаете, чем отличается опера от оперетты? В опере – это Леонид Витальевич Собинов с его душевной трепетностью, чистотой, оперетта – любой ветродуй, врунишка, хамелеон. Вот и получается для слушателя в одном случае возлияние перед алтарем несколько капель благороднейшего старого вина, в другом – дешевая шипучка, простите меня, в доме терпимости.”

Дома переполох. Мамины приятельницы. Приподнятые голоса: Выставка Нестерова! Но на каких условиях. Два внутренних, недоступных для обычных посетителей зала. Вход по приглашительным билетам МОСХа. Шестнадцать работ. И только на два дня! Как попасть? Через кого? Самому художнику не дано пра-

ва на пропуска. Что же это делается!

Дружным напором удастся отвоевать еще один день. Слава Богу те, что на выставке Всесоюзной, не идут. Демонстративно. И все равно, кажется у заветных залов вся Москва.

Сам Михаил Васильевич старается не появляться. Нервничает. То поправляет тоненький галстук, то прячет руки в карманах куртки: “Мы начинали лучше. Что ж остается вам, молодым?”

Кто-то за спиной: “Билетов на поезд жизни не выбирают”. – “А почему вы думаете, что при собственном выборе не ошибетесь?” Как-то особенно ласково (показалось?) благодарит за поздравление: “Знаете, в искусстве главное не смотреть по сторонам. Вдруг увидишь: у тебя тропиночка, а рядом преудобная дорога. Тракт. Только ведь куда ведет тракт всем известно, а тропиночка – в ней и твоя загадка, и твоя, кто знает, награда. Бог с ним, с трактом”.

Кажется, второго такого патриарха не может быть!

•

Детство кончилось. Сразу. Привычки. Товарищи. Наши игры. Наши придумки. Они ходили в нашу школу. Ему теперь досталась чужая. Через улицу. За кинотеатром “Шторм”, где перед вечерними сеансами бил стэп лиловый негр двухметрового роста. На него мимо сказочного мира кино. На какие-то задворки.

Хуже было все. Казалось, всегда недомытые полы. Прогоркший пылью воздух. Всего-то три этажа. Да еще без нашей былой знаменитой на всю Москву обсерватории, лабораторий по физике, химии, биологии. Как могли здесь утешить рассказы мамы – это же ее бывшая гимназия сестер Бот, куда один раз

приезжала сама императрица! Как отмечались у них табельные дни и играл оркестр какого-то там полка!

Чужие ребята из чужих дворов. Шепоток за спиной: “Да ему только дадут седьмой кончить – не больше”. Это было так же обидно и бесприютно как лишиться дома в Дюшанбе. И первый раз сознание: бороться. Самому. За все. Хотя ничего и не было.

На большой перемене вожатый класса: “Зайдем на минуту в комнату комсорга”. Была везде и такая – зародыш аппаратных! кабинетов.

В маленькой комнатке несколько ребят и - настоящее чудо! – сама Мариша Ковалева. Звезда детского кино, снявшаяся в стольких фильмах. Вся улица ее знала, следила за каждым шагом. Еще бы! Да еще мама Ольга Васильевна Ковалева каждый день пела на радио. Ее сумели с годами забыть как всех настоящих певцов. Плевицкая – потому что в дворянки вышла – и Зыкина – симпатия самого Леонида Ильича! Простой и истовой Ольге Ковалевой места не было. Но тогда цену ей знали. У радиоприемника садились семьями слушать концерты.

Марина поворачивается от стола, идет навстречу: “Ты – Элик Белютин? Я – Марина Ковалева. Давай знакомиться. Я слышала тебя. Красивый голос. И запал”.

“У меня к тебе предложение: пиши заявление в комсомол. Сейчас же”. – Но меня...– “А тебя что - из пионеров исключили? Нет? Все остальное ерунда.. Заткнем всем рты и точка”.

На комсомольском собрании несколько голосов: такого нельзя, дисциплины не знает, учителей не уважает, всегда что-то придумывает. И резкий почти окрик председательствующей

Марины:

“А ты с ним учился? В одной школе был? Никаких сплетен! Комсомолу нужна инициатива. И вообще пионерская организация ничего против не имеет. Все? Голосуем!”. При таком повороте, конечно, единогласно. У меня в руках кандидатская карточка.

Реабилитация? Новая жизнь?

Спустя полвека квартира на Никитском.. За запахнувшейся входной дверью разнобой женских голосов. Хозяйка радуется всем гостям, но здесь какой-то особенный оттенок теплоты.

“Ты скоро? А то мы тебя заждались”. Шаг в комнату. На тахте женский силуэт и голос... Из детства: “Так ты Элик Белютин?”

Мариша Ковалева! Время меняет многое, только не глаза - лучистые серые. И не голос - ошибиться невозможно. И даже неизбывная затаенная горечь не может их изменить.

“Ничего не понимаю. Так вы с Ниной...” – “Знакомы? А как же иначе. И вместе работали, и пересекались”. Марина крепко обнимает хозяйку: “А теперь вот читаю ее книги. Была на нескольких вечерах, но за кулисами в толчее не хотелось подходить”.

За чаем, между строк, повесть о русской актрисе. Снялась в “Падении Берлина”. Вышла замуж за сына Чиаурели. Родила сына. Жить в Грузии не смогла. Сына не добила, вернулась к матери. Другой брак? Но я же полюбила мужа.

Дальше неудобства конфликта с Чиаурели. Попала в МХАТ, но передвинули с творческой на партийную работу.

Много лет освобожденный секретарь парткома.

Творчество? Подпевала маме в ее гастрольных поездках. Пели и на два голоса. Потому и запомнила мальчишку с Русаковки: славный голос. Мама умерла. Умерла жившая с ними тетя. Теперь в пансионате для престарелых актеров. В Измайлове...

И первый же порыв Белютина: “А если Абрамцево? Там всегда народ. О хозяйстве думать не будешь, зато живые люди с полным пиететом к твоему таланту?”

Налившиеся слезами глаза: “Не надо людей. Не надо общения. Я почти не выхожу из своей комнаты в Измайлове. Вот разве что Нуриньку и тебя повидать. Больше не надо”.

•

Первое в жизни бесповоротное решение: после шестого класса – никакой школы. Ни за что. Выход подсказал товарищ по двору будущий профессор Бауманского института Четвериков: на Каретном открылся экстернат – за два года четыре класса. Вузовский метод: зачеты по четвертям. Срок сдачи свободный: как и посещение консультаций. Они вместо уроков. Вместо учителей – преподаватели вузов. Правда, надо платить.

“Мама!” – “О чем ты говоришь! Что-нибудь придумаем”. Придумала: к дневной работе прибавилась ночная. Закрывала свой столик тяжелым занавесом, чтобы не мешать другим спать. Засиживалась до рассвета. Все пустяки, лишь бы не обижали сына.

В тесных комнатках старого дома на углу Каретного ряда и Садовой вместо парт столы и стулья. Род кафедры для преподавателей. И совсем непривычное уважительное (только на “вы”) “Товарищи слушатели!”.

Дома горы учебников и специальной литературы. Объяснение преподавателей: в школьных учебниках слишком скупо, нет импульса для размышлений, потребности в дополнительных знаниях.

Никакой проверки посещаемости, переключек, объяснений. Никаких нравочений и – переполненный класс. Все слишком интересно. Огромный пронизанный светом мир.

Вместо нуднейшей ботаники увлекся генетикой. Уже осужденной, уже на грани запрета.

Но ведь преподаватели давали возможность даже работать в своих лабораториях. С математикой было просто. Особенно с тригонометрией. Испытующий взгляд преподавателя: “А архитектура вас не интересует?”

И она тоже. О литературе нечего говорить. На зачетах отвечали по билетам. Когда достался вопрос о Маяковском, вопрос до билета: ваше любимое стихотворение.

Я хочу быть понят  
родной страной,  
А не буду понят, так что ж!  
Я пройду стороной  
над своей землей,  
Как проходит  
весною дождь.

“Давайте матрикул. Отвечать не надо”.

## ОДИН ГОД ИЗ ЖИЗНИ ЭЛИЯ БЕЛЮТИНА 1975

4-6 января. ЭБ в госпитале – сердце.

5 января. Первое поздравительное новогоднее письмо из-за рубежа – Польша, Ивановко. Сейчас немного жалею, что не заставила себя побывать в его познанской квартире. Просто контакта нет до такой степени, что лишняя минута разговора кажется свинцовой. И все-таки воспоминание Познани – булыжная мостовая, волны пыли, тусклые витражи катедры и залитая сусальным золотом часовня с погребениями Пястов. И еще – номер в гостинице со сплошной стеклянной стеной. Боюсь высоты.

11 января. Поздравление от Раймунда Земского. Теперь все воспоминание: двор на Б.Коммунистической, чернеющая толпа у одноэтажного флигеля, срывающиеся взвинченные голоса, и мы с Раймундом – пробиться любой ценой к дверям. Он скажет: никогда не представлял, чтобы живопись могла волновать, как волновала этих зрителей.

13 января. Встреча в Студии старого Нового года. Около 160 человек.

Поздравление от Кунцевичей (США), семьи Клишко, Гомулки, Тольятти, Фанфани (лично), Б. Маньковского.

15 января. Как неохотно приходят письма. Сегодня еще



одно – из академии Дженнаццанно для ЭБ.

16 января. На телевидении мои «Узоры» – импровизация не из худших, но совершенно бессмысленная. Обошлось бы и без них Реж. И. А. Ларин.

16-19 января. ЭБ в госпитале (сердце).

18 января. Наконец-то – письмо от Кассу! 2 письма – музеи Вероны и Падуи: «Мастер Мадонны».

20 января. Доклад НМ в городском отделении ВОО-ПИК «Коровин в Москве». Странное заведение – второй ярус колокольни Знаменского монастыря на Варварке. Что-то от довоенных клубов в бывших церквях. Разномастные стулья. Вешалка у двери, как в частном доме. Большинство держит пальто на коленях. Людей множество.

Относительно помещения – человек 120, м.б. больше. Все возбужденные, переполненные своими новостями: там снесли, здесь разрушается, еще не поздно спасти. Говорят одновременно, не слушая соседей. Беспомощность очевидна, бессмысленность волнений тем более. Слова, брошенные в пустоту, как и мой доклад. Кто-то пойдет в последнюю квартиру К. Коровина. Кто-то проверит всю Каляевскую в поисках того самого дома с мастерской. Самое удивительное – отсутствие ощущения Коровина, скорее – реакция на имя: кто не знает Константина Коровина, он же великий! После ВЛК горьковато.

27 января. Говорят, радио передало, что Неизвестный получил визу на выезд. Удивительно! Свое имя сколачивал здесь – множество очень денежных заказов, дни и ночи в пресс-центре для иностранных корреспондентов, прямые звонки в верха ЦК ВЛКСМ и Отдел Культуры ЦК КПСС. – откуда та-

кая перемена? Перед Новым Годом заходил просить займы в восторге от своих блестящих перспектив.

Немыслимая перемена в нашем быту: телевизор!

30 января. Поздравительное письмо Охлевского, Яна Богуславского.

31 января. Умер Степа (попугай). Вскрытие: отравление. ЭБ в Космическом центре.

3 февраля. После месячного перерыва звонок Жаворонкова с просьбой о визите к нам домой с его высоким начальником Ф.Д. Бобковым на 4-е. ЭБ категорически отказал.

11 февраля. В четверть третьего ночи у меня на руках умерла Женюся. Почувствовала себя неважно около половины второго, попросила выйти, почти сразу вернулась, легла около меня на тахте, потянулась головой на колени... Крупная слеза у глаз. Уткнулась носом в мои ладони. Счастье, что ЭБ не было – в Космическом центре. Наш боксер.

12 февраля. Звонок патологоанатома: быстродействующий яд. Кто? Как можно собаку! Господи...

Звонок Н. С. Филипповой («Знание - сила») – просьба о статьях любой формы и на любую тему.

14 января. Телеэфир моих «Афин» – жалкое завершение хорошей задумки. Реж. Олег Суриков.

15 февраля. Очередной звонок Жаворонкова о визите к нам – категорический отказ ЭБ. Ссылка на НМ.

19 февраля. Выставка на ВДНХ. Организованная очередь. Организованные сугубо провокационные вопли, в том числе Рабина с высоты подвернувшегося контейнера с мусором. Предполагается на пять дней – до 23-го. Радио о выезде

Глейзера. В «Нуфель де Моску» вышел материал об альбоме королевы. (рекомендация Шевеленко – «Вопросы истории»).

21 февраля. Городская конференция ВООПИК в Доме Архитектора. Вошла в состав Совета МГО.

21 февраля. Сатюков вдвое уменьшил мне гонорар за Афины: «Должна быть довольна, что вообще рискуем с ней работать». На будущее отказалась работать с программой.

21-24 января. ЭБ в госпитале (сердце).

22 февраля. Радио- выставка Глейзера в Вене. Непонятным образом вывез (без таможи!) 80 картин и скульптур. Почти каждый день заходит без звонка или добивается разрешения придти по телефону Бари.

«Нуфель де Моску» – «Альбом Гортензии», 2 часть.

24 февраля. Без звонка прорвалась Бари – все вопросы о выставке на ВДНХ. Интересное любопытство, когда никогда в жизни не интересовалась живописью и изо!

25 февраля. Бирюкова передала привет ЭБ.

27 февраля – первое марта. ЭБ в госпиталь (криз).

28 февраля. По словам В.И. Преображенской, выставка на ВДНХ должна быть продлена до 1 марта, но неожиданно была закрыта 25-го вечером. Обсуждение отменено. Организатор – Горком культуры, заплативший 2000 р. за аренду помещения.

3 марта. Некрасова торопит ЭБ с началом занятий на Свердловке.

4 марта. Смотрели мебель в доме на углу пл. Восстания и ул. Герцена – нарочитая слежка на всем пути до дома из машины с открытыми окнами.

7 марта. В «Знание – сила» возила альбом Гортензии

для съемки. Глубокий траур и растерянность: непонятная причина решения Неизвестного о выезде. Ю. Соболев: Неизвестный был на ВДНХ. У него дорогие заказы в Ташкенте и Ашхабаде, после решения о выезде ни с кем из нас не захотел видаться. Упорно прячется (от Соболева, от Соостера, особенно Янкилевского).

7-10 марта. ЭБ госпиталь (на скорой, без вызова).

8 марта. Зубарев вместе с поздравлением об участии Грищенко в проектировании памятника Сулову.

10 марта. Погромная статья о ВДНХ Нехорошева в «Вечерке». Некрасова договорилась с ЭБ о начале занятий на Свердловке через 2 дня.

11 марта. Звонок ЭБ из Дома моделей – о занятиях.

В Студии единственный комментарий о Неизвестном Шестакова: «Все талантливые люди изгоняются». Настроение Студии к нему явно враждебное.

12 марта. ЭБ провел занятия на Свердловке – впервые после 01.12.62

У Рыбниковых разговор о Морозе – связь с Фурцевой, Корнейчуком, Василевской, Рихтером, Дорлиак, около 600 свидетелей. Комментарий.

На Фрунзенской Виталий усиленно пытался узнать новости: «Андропов все проиграл, Суслов кончился».

13 марта. Звонил из Рима Вивальди – будет в Москве и в Абрамцево в июне. Можно ли рассчитывать на Абрамцево (писать).

Открылась выставка в галерее Корео (Рим).

20 марта. Была Паша Рыбникова: Растропович позна-

комил Солженицына с дочерью Михаила Светлова (поэта): «дамочка прошла подготовку, о жене никаких разговоров (вычеркнута из жизни)».

13-21 марта. Италия

Галерея Корсо.

Персональная выставка Элия Белютина

Биография:

Элий Белютин родился в Москве в 1925 году, учился в Художественном институте в Москве у художников Лентулова, Истомина, Павла Кузнецова. Как писатель учился у Алексея Толстого.

Выставки:

1947 Москва

1948 Москва

1961 Персональная в галерее «Кшиве коло» в Варшаве.

1961 Экспозиция «Живописцы галереи» – Париж, галерея Ламбер.

1965 III Биеннале Парижа – «5 молодых художников Восточной Европы» (галерея Ламбер). Париж.

1966 Экспозиция «Художники галереи». Париж. Галерея Ламбер.

1967 IV Биеннале Парижа «Фигура человеческая». Галерея Ламбер.

1969 Персональная выставка Монтекатини (Италия) – галерея «Ла Баркачча».

1969 Персональная выставка в Галерее Ламбер, Париж.

1969 V Биеннале в Галерее Ламбер, Париж.

В течение 1969-1974 годов постоянное участие в различ-

ных выставках в США, Великобритании, Франции, Италии.

Произведения Элия Белютина находятся в Национальном музее современного искусства в Париже, Музее современного Искусства Токио, Музее современного искусства Познани, частных собраниях Франции, США, Польши, Италии.

20 марта 1975 г. в издательстве «Искусство» вышла «Скульптура».

...Какими бы чувствами ни руководствовался художник, подобная натурализация изображения, когда сюжетом становится определенный факт, неизбежно должна была уводить скульптуру от человека, от его чувств и всякой эмоциональной нагрузки. Эмоция, иначе говоря, непосредственное переживание, воплощенное и усиленное специфическими средствами искусства, подменяются патетикой – изображение мнимого переживания, которого художник в действительности не испытывает...

Государство в Риме очень рано противопоставляется отдельному человеку, гражданину. Идеально организованная государственная жизнь не требовала его фактического участия. Но как сильна и организована ни была пропаганда императорских установлений, она не могла полностью поглотить сознание человека, которое постоянно приходило в столкновение с окружающей действительностью. Обособленность человека от общества и одновременно необходимость постоянной активной общественной деятельности во многом становятся причиной того, что в литературе на смену воспроизведения чувств приходит их изучение, в изобразительном искусстве на смену эмоциональности – рассудочность. Непосредственное темпераментное переживание этрусских мастеров вытесняет расчетливая

холодная патетика.

...Гиперболизация, часто нарочитая некрасивость, повышенная пластичность решений, иногда нарушение масштаба и пропорций – всем этим Роден пользуется достаточно широко и свободно, ниспровергая каноны неоклассицизма и тем более академизма. Его скульптуру невозможно воспринимать, как и рассматривать, частями. Она действует прежде всего на чувства зрителя, причем действует внутренней цельностью своего пластического решения. Формально «Бальзак» Родена не может иметь ничего общего с Бальзаком-человеком. И, тем не менее, это именно Бальзак – такой, каким воспринимает писателя через его собственный характер и через характер его творчества скульптур.

И для Родена высшее и неотъемлемое право художника – создавать художественный образ, где форма и содержание находятся в постоянном взаимовлиянии с видением современного человека.

«Я Молева Нина Михайловна, настоящим удостоверяю, что рукописи книг по договорам с издательством «Искусство»: 1) «Искусство России и стран Восточной Европы XIX – начала XX веков» (из серии «Малая история искусства») и 2) «Скульптура» (из серии «Введение в искусствознание») написаны мной совместно с Белютиным Элего Михайловичем на правах солидарной ответственности, что соответственно дает Э. М. Белютину право на 50% авторского гонорара по обоим вышеупомянутым договорам, 2 сентября 1971 года».

Зарегистрировано в нотариальном реестре поселка Абрамцево за № 31, 8 сентября 1971 года.

Щит от «тунеядства».

24 марта. Зубарев предложил узнать списки художников, намечаемых для включения в «новую Третьяковку». Предполагается, начиная с 1970 г. и «без столпов провокационного реализма».

25 марта. На Фрунзенской директор между прочим: единицы типа Неизвестного не нужны, важна школа.

27-30 марта. ЭБ в госпитале (профилактика).

29 марта. Суббота. Выставки в квартирах. Милиция следит за порядком, но приказом первого заместителя председателя КГБ Ф. Д. Бобкова никому в квартиры не разрешается входить. Посторонним. Иначе говоря, экспозиции без зрителей.

30 марта. Воскресенье. ЭБ с четверга в командировке. Вечером заходила в мастерскую на Патриарших. Половина двенадцатого ночи телефон – мужской голос, назвавшийся Александром Васильевичем: «Мы соседи по подъезду – у вас выломана дверь в мастерской».

Бежим с Лидией Ивановной по пустому городу. В подъезде, на ступеньках к лифту сидят две фигуры. Поднялись и вышли, как только мы стали спускаться к мастерской. Дверь не взломана – выбиты обе нижние филенки. Щепки, обломки. Рядом кусок водопроводной трубы – орудие взлома. Чтобы видели. Не сомневались.

Входить не стали. Звоню в милицию о патруле: «А в чем дело?» Голос ленивый, с растяжкой. Повторяю. «Пришлем людей». В общей сложности, после нескольких телефонных напоминаний, два молоденьких милиционера. «Что там у вас? А что внутри?» – «Не входили и без вас не войдем». – «А что-ни-

будь пропало?». – «Не знаем – не входили». – «А пробовали?». – «Нет, попробуйте сами». Заминка. Повторяю, что не отпущу их пока не войдут. мнутя. «Нужно звонить в отделение?» – «Не нужно».

Замок открыть не удается – согнут под прямым углом язычок. Один лезет через выбитую филенку, с трудом вывинчивает замок. Входим. Зажигаем свет. Вывернут ломом весь паркет в прихожей. Порваны архитектурные проекты – 16 планшетов. Первое впечатление сплошного крошева. «Составляйте протокол». – «А может это ваши товарищи за чем-нибудь приходили». – Возражение подготовлено заранее, но нелепость его перед лицом двух немолодых женщин очевидна. «У нас нет ничего для протокола. Завтра подайте заявление в отделение. Мы подпишем». Наклоняются за отрезком трубы: «Чего ему тут валяться». Демонстративно беру и заворачиваю в газету: «Будем разбираться». Уходят.

Остаемся ночевать. Дыры в дверях задвигаем чертежными досками. Если вернуться... На утро в отделении милиции: «Никакого вызова на такой адрес не было. Никаких молоденьких милиционеров в наряд не посылали». Направляемся в домоуправление: «Наверное, у вас был засор и аварийка взломала». Звоню в аварийку: никого у вас не было, аварии тоже не было.

На лестнице соседка вполголоса: ломал участковый милиционер с сантехником из ЖЭКа – грохот на весь подъезд. Все выходили видели. Подаем заявление.

2 апреля. Звонила И.М. Семечкина. Рассказала о мастерской – советует немедленно писать прокурору: «Иначе ничего не добьетесь». Как никак бывшая зав. Нежилотделом на-

шего района.

4-6 апреля. ЭБ госпиталь (профилактика). Необъяснимая систематичность. На дом никаких прописей.

7 апреля. Звонила в «Советский писатель» редактору альманаха «Пути в неизвестное» – заказанный ими материал «Потемкинские деревни» не пойдет: деревни, по мнению Н. Эйдельмана, были построены, разрушились от времени.

9 апреля. ЭБ звонил Х-у по поводу мастерской. Приезжал Г. Куликов за текстом сценария о русских просветителях – встреча через 30 лет. Мое последнее воспоминание об училище и окончательное решение кончить с ним – отрывок из «Доходного места»: Жадов и Юленька. Узнаешь только голос, все остальное расплылось в неопределенность.

10 апреля. В «Искусстве» снят с директорской должности Долгов. Регина взяла для меня авторские экземпляры «Левицкого».

16 апреля. Купили гобеленовую французскую мебель: диван. 2 кресла.

17 апреля. В газетах о снятии Шелепина.

18 апреля. По «Голосу Америки» 20-минутное интервью с Елинсон. Сравнительно нейтрально, но другая сторона.

19 апреля. Звонила Светлана Виноградова: надо менять работу, выбор – Институт психологии или Академия МВД. Последняя более привлекательна («Превосходный состав преподавателей: кино – Сергей Герасимов, музыка – Арам Хачатурян, театр – Любимов Юрий, изо – Илья Глазунов») и к тому же большие преимущества.

21 апреля. На занятиях В.И. Преображенская: на 23-е

намечаются выставки на квартирах. Отзыв председателя Горкома художников: наберем еще сто негодных художников – не проблема.

24 апреля. Первая встреча со следователем в 83 о/м по поводу взлома мастерской. Явно не знает, какую позицию занять.

25 апреля. Случайно услышанный разговор в бухгалтерии Худфонда: «Неизвестный пять лет не платил за мастерскую, а теперь нам объясняют, что эти деньги спишут – его нельзя задерживать. Жил непонятно и уехал непонятно».

28 апреля. Запись на теле «Русских просветителей»: Куликов, Бубнов, Корсунский.

Очередное приглашение о выезде в США (через Италию).

29 апреля. ЭБ уехал на майский вечер в Звездный городок. В физкультурном зале выставка его работ (62).

30 апреля. Работниками 83 отделения милиции восстановлена, обита железом и покрашена наружная дверь мастерской, покрашена уборная. За проделанную работу просили взять обратно заявление о взломе – отказала.

1-4 мая. ЭБ госпиталь.

4 мая. Неожиданный звонок из Внешторгбанка о предложении купить Абрамцево. Откуда эта идея?

6 мая. ЭБ показывал Абрамцево заместителю председателя Внешторгбанка Иванову. Разговор о переменах и дискредитации генсека выставками и диссидентами.

8 мая. Звонок из Внешторгбанка: настаивают на немедленном приобретении Абрамцева. Чтобы еще до начала сезона.

26 мая. Во второй половине дня выехала в Суздаль (до Владимира электричка, дальше автобус). Всероссийский семинар ВООПИК. В мотеле двухэтажный номер с гаражом для нас с Степановой. Множество людей. Все развлекаются за счет собранных членских взносов. Случайные лица. Бессмысленные выступления штатных говорунов вроде Шмидта. Кто с кем и чем обменивается?

27 мая. Сделала доклад и уехала в Москву. Стыдно за дорогостоящую бессмыслицу для себя.

5 июня. Выехала в ночь в Ленинград для внешних впечатлений о Левицком.

6 июня. С утра Васильевский остров. Вода. Первая линия. Дом. Потом Смоленское кладбище. Все для книги. Вечером Александринка – глупая пьеса о Пушкине и «Стрела».

10 июня. Днем ЭБ чинит замок входной двери. На лестнице фигура с нелепой берестяной корзиночкой: огурцы, помидоры, деревянная резная птичка. Жаворонков – без звонков и предварительных разговоров: поздравление с днем рождения, пожелания летать, как деревянная птичка. В комнате разговор о Неизвестном: правильно поступил, теперь может диктовать свои условия, потому что его будут уговаривать остаться. И снова о посещении Бобкова дома. Отказ мой.

16 июня. Вылетела в Псков.

17 июня. Доклад в Псковском музее о их картинах, в частности учитель Гоголя – Капитонов. ЭБ вылетел в командировку Ленинград – Кенигсберг.

27 июня. «Ян Матейко «Грюнвальдская битва». «Советская культура».

8 июля. Письмо НМ директору Музея Ленина т. Кривошейной о состоянии проекта Дворца Ленинизма.

15 июля. «Nouvelles de Moscou» – Ответ о Гортензии.

22 июля. НМ – утренний самолет в Ленинград, вечер “Стрела”: Пуссен у Ханамирова.

24 июля. С утра в Абрамцеве занимались строительством открытой террасы позади дома. Лидия Ивановна вызвала меня потихоньку от ЭБ. У ворот вдоль половины нашего участка трупы спиленных осин и ольхи. Около тридцати деревьев. Самодовольная морда Чайкиной – представитель уличкома: «А как же? надо же прочищать кюветы – распоряжение Поссовета». Народ. Рабочие. Просека вместо леса. И ни у кого, ни у единого не дрогнуло сердце: живая только что шумевшая листва. Мысль: в любую минуту может выйти ЭБ и тогда... Это не третье дыхание – грань последней минуты. Чайкиной: «Фашистская садистка!» Рабочим: «Десятка, чтоб деревьев здесь не было. Сию же минуту!» Меншиковой (добежала до Поссовета): «Больше тебя здесь не будет! Никогда!» И Лидии Ивановне: «Любой ценой задержать ЭБ за домом».

Поняла: испугались. Моего бешенства. Не правды – где там! Такие отстреливают собак и не уступают дороги старикам, не подают милостыни и кидают грязью в девчонку с ребенком. Осталась на улице до конца. Исчезла Чайкина. Растворилась Меншикова. Машина увезла деревья. Стало видно – только наш участок. Средний. Ни раньше, ни за нами ни одного дерева. Значит, чтобы знали. Значит, вторая мастерская – как ее крушение. Надо выдержать.

ЭБ обманули как могли: уезжал в Звездный. Конечно не поверил, но все-таки буферный прием. Смысл порубки ясен: спровоцировать ЭБ на прямой конфликт, сварганить уголовное дело. Чем больше зрителей, тем лучше.

30 июля.

«Кроха!»

Л.И. мне все рассказала. Как ты после этого ужаса – одна против озверелой толпы.

Милая! Единственная! И еще, не дождавшись меня, помчалась в Москву «снимать Юльку». Не много ли всего? Подумай о нас – что я, Л. И., зверье без тебя. Ради бога, побереги себя. Я навязал тебе такую страшную жизнь при том, что ты весь мой мир. Очень, очень, очень целую. Эль.»

31 июля. Приглашение в 83 отделение милиции. Опер и сантехник, которого одного они решили представить взломщиком, тщедушное маленькое существо с бегающими глазами. Предложение: возьмите с него долговую расписку (уже составлена) на сумму украденных вещей и прекратите дело. Говорю, не знаю, этот ли человек совершил кражу. Мои сведения, собранные по горячим следам, иные. Беру неподписанную расписку, кладу в сумочку и отказываюсь прекратить дело. У опера вид как будто готов вырвать ее у меня, но сдерживается. Дома пишу очередное письмо.

5 августа. Встретила в бухгалтерии «Правды» Людмилу Касатину. Бросилась первая в потоке сантиментов. Вместе доехали до центра, зашла к нам. Откровенно говоря, кроме фамилии и внешнего вида, не знаю о ней ничего. В войну она во втором составе моих сцен. Встречаться почти не приходилось, тем



более ее вскоре сняли и со второго состава. Сегодня все имеет вид закадычных подруг.

7 августа. Касаткина у нас дома с сыном. Симпатичный парень, начавший слепнуть. Еле видит. Стесняется. Люда усиленно изображает семейную близость: «Ты же знаешь», «ты же помнишь...», «это же наши воспоминания». Зачем?

При выходе: «Я знаю, у маршала в кабинете висят работы ЭБ. Маршал к нему благоволит». Разгадка?

8 августа. Письмо от вдовы Хербста:

«Дорогая пани! прошу простить мое молчание. Из Варшавы пишу обстоятельное письмо о причинах. По-прежнему очень хочу видеть Вас с супругом у себя в Варшаве... В представленной на обороте открытки библиотеки дворца в Неборове часто работал мой святой памяти муж, здесь не раз писал Вам письма. Все это время стараюсь ходить по его следам. С большой сердечностью Ирена Хербстова».

11 августа. До 28 июля оперативник из 83 о/м не заинтересовался списком украденных вещей. Все выглядит инцидентом, от которого, в их представлении, можно откупиться деньгами. В тот день послала заказным письмом с извещением о вручении список. 4 августа выяснилось, что список не доставлен, извещения о вручении нет. Пришлось обращаться в Отдел жалоб Горпочтамта и посылать вторичное письмо. Только это второе письмо оказалось доставленным, причем в течение одних суток.

18 августа. Узнали о снятии зав. Отделом Культуры Бугаева (переведен 1 секретарем Краснопресненского РК) и основных работников отдела.

16 августа. «Нуфель де Моску» – наследие М.-А. Колло.

19 августа. Заявление прокурору города.

В Абрамцеве в наше отсутствие была комиссия Мособлисполкома (Поляков, ОблВООП Блюфштейн, зам р-на ВООП Елизаров, уличком). Оскорбительный тон в отношении Лидии Ивановны. Угрозы. Была одна Радкевич, которая не нашла нужным вмешиваться.

20 августа. С утра звонок Полякова из Мособлисполкома. Наглый тон: обязаны выполнять решения уличкома, на вашем участке из-за сохранения вами всего леса короед, никакой порубки на улице не было. Установлено компетентными лицами.

После обеда были у него же в Мособлисполкоме с моим письмом. Обороты сбавлены, в конце: «Буду поддерживать идею заповедной зоны». Впечатление: не удалось прикрикнуть, лучше затушевать.

21 августа. На Суворовский приезжала лесник из Загорска Федорова: чтобы договориться в вашу пользу о квалификации порубки в Абрамцеве (ну да, да, порубки!), устройте в институт сына.

22 августа. Звонок Шестакова о предложении ему со стороны «авангардистов» принять участие в выставке. Отправлено письмо Конотопу о порубках в Абрамцеве от ЭБ.

23 августа. Члены уличкома потихоньку заделывали следы порубки: засыпаны и заложены дерном пни.

24 августа. Непонятный звонок некой Троицкой, якобы работники Прокуратуры Союза, принять участие в сборе материалов для подготовки закона против жестокого обращения с животными. По поводу Абрамцева ее совет обратиться в Моло-

дежную дружину МГУ по охране природы.

25 августа. В Абрамцеве председатель Молодежной дружины при биофаке МГУ Андрей Кубаник. Своеобразная позиция: все возмутительно, но мы не портим отношений с местными властями, иначе нашей дружине будет трудно работать. Мальчик в очках, спортивной форме и перспективе на доктора наук.

26 августа. Письмо из 83 о/м: «Сообщаем вам, что по вашему заявлению от 23/4-75 г. в возбуждении уголовного дела отказано по ст. 10 УПК РСФСР. Копия постановления направлена в товарищеский суд по месту работы Саполнова В. С.» Приложение – расписка Саполнова в долговом обязательстве на 250 р.

29 августа. Письмо из прокуратуры Краснопресненского р-на с отказом в возбуждении уголовного дела.

30 августа. Прием у Д. С. Полянского о мастерской и визит к Сартакову – тоже (смеясь – «штыком и гранатой пробились ребята!»).

31 августа. Письмо в ЦС ВООПИК о положении в Абрамцеве и необходимости определения заповедной зоны.

Тоже в Молодежный совет по охране природы МГУ.

1 сентября. Около шести утра рухнул потолок в ванной. Дыра в верхний этаж. Техник-смотритель: «Ровно-то как, будто точно по краю подрубили».

3 сентября. Строчилин на занятиях о переданной по радио просьбе измайловских художников о новой выставке.

5 сентября. Передают о статье Роя Медведева: сталинисты Суслов, Ягодкин, Трапезников против прогрессистов Шелепина и Семичастного.

6 сентября. В Абрамцеве участковый с каким-то еще

милицейским типом. В наше отсутствие осмотр участка, нет ли новых построек, домовая книга.

Радкевич и Крюков отшили Шестакова («Без меня вам больше достанется – все идет к концу»).

11 сентября. В наше отсутствие у Лидии Ивановны в Абрамцеве 2 милиционера. Потребовали у присутствовавших (Крюков, Скопов, Лидия Ивановна) документы. Спрашивали об асфальте.

12 сентября. Письмо Д.С. Полянскому об Абрамцеве.

13 сентября. Звонил некий Одноралов (якобы не в первый раз) с приглашением принять участие в выставке «левых».

15 сентября. Шестаков исключен решением студии за участие в выставке на ВДНХ.

17 сентября. Переезд из Абрамцева в Москву (Чара, Котя, Тюк).

19 сентября. Звонок НМ из МГК (Пасечников) с просьбой дать заключение о выставке на ВДНХ - отказ.

20 сентября. Говорят по радио сообщение об открытии выставки на ВДНХ. Будто бы сразу закрыта из-за снятых картин (по решению Моссовета).

21 сентября. Выставка на ВДНХ открыта после каких-то переговоров.

26 сентября. НМ в РУВД Краснопресненского р-на: участковый удален

из органов, оперативники получили взыскания, дело передано в нарсуд на предмет искового заявления. Несколько звонков о продаже Абрамцева с издевательствами.

27 сентября. Закрылась выставка на ВДНХ, работы вы-

везены. Разговоры о категорическом требовании Гречко на Политбюро 26-го числа прекратить подобные провокации. Картина висит в его приемной.

29 сентября. Зубарев передал слова Адольфа о «идее» выставки (принимал в ней участие): омоложение ССХ за счет «молодых» включая студию.

30 сентября. Зубарев слова Шестакова: жаль, что на выставке не было «партийной живописи» студии.

2 октября. Была Касаткина.

5 октября. Закрытие сезона в Абрамцево. Около 50 человек.

7 октября. «Нувель де Моску» – «Возрожденные сокровища» Н.М. (Зарядье.)

11 октября. Была в мемориале Гоголя по просьбе общественного инспектора МГО. Пустота. Халтурная экспозиция. «Помогите привлечь народ». Договорилась о проведении вечера 12 ноября по теме «Загадка «Невского проспекта». Можно попробовать привлечь Куликова и Корсунского, как в «Русских просветителях».

15 октября. В телефонном разговоре Марина Николаевна (жена Х-а) ЭБ: «Бог о вас вспомнил».

21 октября. «Нувель де Моску» – Юон.

24 октября. В «Советской культуре» коллективное письмо «Защитить Абрамцево».

У Лидии Ивановны появилась без разрешения ЭБ Салькова. (Выкройка, конфеты), такой же «информатор», как Телегина. ЭБ запретил появляться в нашем доме.

23 октября. В «Нувель де Моску» статья о Юоне НМ.

27 октября. Заказ «Нувель де Моску» на статью о Кремле.

28 октября. Смотрела в «Соколе» дом конструктора автоматического оружия Федорова (угол Песчаного пер. и ул. Алабяна). Предложил сосед по лестнице мастерской, который, сообщил в взломе: может быть, вас устроит, чтобы иметь вместе мастерскую и квартиру. Семья пропойц, каждый, из которых претендует на отдельную квартиру.

29 октября. Салькова в разговоре с ЭБ: выставка на ВДНХ устроена Министерством культуры и московской милицией.

Письмо из Мин-ва культуры об обращении к Полянскому.

3 ноября. Ванна по-прежнему без потолка. Отправила письмо в КПК.

7 ноября. Звонок Грищенко: вернуться любой ценой в студию.

8 ноября. Зубарев вместе с поздравлением слова Шестакова: Без лидера и программы – дохлое дело.

12 ноября. «Загадка «Невского проспекта» в мемориале. Около 180 человек – непонятный наплыв. Была Ермонская. В первом ряду Андронников, Олег Волков, А. Кременской, Золотусский, Дм. Жуков, из актеров М. Царев, Е. Гоголева, М. Богуславская, Южина и др.

13 ноября. Звонки по поводу вечера: Лит. Россия, Учительская газета, радиостанция «Юность». Директор библиотеки Е. А. Хрущева – просьба повторить 19 и 26, т.е. две следующие среды. Мусатов - плохо слышно, нет ли у меня туберкулеза, не согласен с трактовкой Николая I.

14 ноября. Предложения на исполнение «Загадки»: Ма-

лый зал ЦДЛ,

Клуб книголюбов ЦДРИ, запись фондовая для радио.

19 ноября. Повторение программы в мемориале. Переполненный зал, вестибюль, весь сад, окна. Много цветов, подарки для мемориала.

21 ноября. Звонок директрисы библиотеки – отказ от следующей среды.

24 ноября. Письмо Генеральному прокурору о мастерской.

26 ноября. Третье исполнение «Загадки» в мемориале. Хрущева и ее заместительница Стацевич пытались не впускать зрителей. Хрущева хватала за руки Андронникова, вырывала у него шубу. Кременской и О. Волков решили идти на следующий день жаловаться на нее в «Известия». Андронников сказал в ЦДЛ и ВТО. Поздравления: «театр мысли».

2 декабря. «Нувель де Моску» – Новое о Кремле.

6 декабря. Письмо из Армении – отказ от защиты докторской.

8 декабря. Предложение ВТО о «Загадке». Договорились на 7 января.

Начало ремонта потолка в ванной.

10 декабря. Ответ Министерства культуры на письмо Полянскому. Кременской настоял на визите к Г.П. Шторму по поводу возможного сборника рассказов НМ. Крапивинский переулочек. Разбитый подъезд. После верхнего этажа крутая лестница на чердак. Квартира в квартире. Две заставленных комнаты. Одинокий человек. Месяцами не выходит, потому что сердце не позволяет одолеть этаж выше лифта.

Итог 50-летия. Убрать лидера из страны - 6 визитов помощника Ф. Бобкова пресловутого Жаворонкова с предложением о выезде и 2 визита самого Бобкова. Отказ? Соответственно отравление любимой птицы, собаки, разгром мастерской с уничтожением 18 готовых к показу планшетов. Взятшееся неизвестно откуда предложение о продаже Абрамцева Внешторгбанку очень дорого и за доллары. Одновременно объявления о продаже, расклеенные по всему поселку и всей Северной дороге.

Мало? Для убедительности сплошная порубка деревьев вокруг участка и попытки санитарной порубки на участке. Ежедневные визиты милиции с проверкой документов у всех работающих в мастерских художников, дежурство пустой мотоциклетной коляски у ворот. Ежедневное просвечивание участка в 23 часа прожекторными установками с двух улиц.

Главное непонятная систематическая госпитализация ЭБ и именно на те дни, когда происходили налеты и погромы. Все проходит без него, но – как финал – подпиленный по периметру потолок в ванной (остается таким все последующие годы).

Для НМ все формально наоборот.

ТВ - цикл передач, на учебной программе (Египет, Афины, Рим, Русский XVIII век).

Начало «Театра мысли» (определение Андронникова).

Начало ежемесячных публикаций в журнале «Знание-сила», и «Московские новости» на иностранных языках.

Выход книг – «Левицкий», «Скульптура».

Начало цикла лекций по русской культуре в НИИ ящиков от Горкома партии.

Уголовное дело по мастерской все-таки возбуждено.

Участковый, принимавший участие в погроме, уволен из МВД. Мастерская отремонтирована лично сотрудниками 83 о/м.

Дело о порубке в Абрамцеве – снята с выборной должности пред. поссовета без права в дальнейшем участвовать в выборах. Соответствующая статья в «Ведомостях Верховного Совета СССР».

## ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ

Кучка перьев на полу подъезда. Под почтовыми ящиками. Нога сдвинулась и кучка зашевелилась. Попробовала переместиться. Закружилась. Из сизых перьев беспомощно и растерянно смотрел один глаз. Блестящий. В красном ободке. На свернутой беспомощно тонкой шейке.

Умирать в подъезде? Или кто-нибудь из жалости выкинет на мостовую? Может, даже свернет во двор: там-то наверняка придавит чья-то неосторожная нога, машина, кошка...

Нет! Руки сами тянутся к комочку. Прячут отчаянно бьющееся сердчишко в ладонях. Подожди, малыш! Мы сейчас вернемся в квартиру. Вода, еда, надежность, а там... там как Бог даст. Хотя в душе горькая мысль: такие не выживают. Ну и пусть. Все равно дома будет лучше.

Место определилось под венецианским сундуком-кессоне, за одной из резных львиных лап: поилка, кормушка. На большее человек не способен.

И вдруг через неделю победное, на всю квартиру урчанье. Гур Гурыч – а как его еще назвать? – выпятив грудку, выходит из-под сундука, делает несколько шагов по паркету и...

взмывает под потолок. Не может быть, но так оно есть. Только он не собирается сидеть наверху, а слетает и выбирает себе товарища...

Это ботинок хозяина. Большой и растрепанный. Его можно клевать. Его надо трепать и взамен получать пшенички, которые щедро сыплются на пол. За хозяином можно ходить по всей квартире и непременно урчать. Уверенно. Победно. Наш Гур Гурыч! Простой сизарь. Настоящий сизарь. Из тех, рядом с которыми прошло детство.

В родительской коммуналке (моя Пятницкая!) была необычная вентиляция: в каждой комнате маленькое, под толчком отверстие прямо на улицу, закрывавшееся железной дверкой. Снаружи ход прикрывался плотной решеткой. Но отец, известный на весь родной Ставрополь голубятник, в одной из отдушин выломал решетку, чтобы было где греться голубям. И они грелись. С первыми лучами солнца начинали ворковать, весной выводили птенцов, шумели, копошились, малыши попискивали. Это была часть моей Пятницкой. Гур Гурыч пришел оттуда.

Иногда он облетал все комнаты, обедал на кухне и ждал там маленькую сизарку, метавшуюся за стеклом, по широкой кормушке. Выпускать его в морозы было рано, а она ждала. Каждый день ждала и даже могла бегать по рассыпанному корму лишь бы рассмотреть своего попавшего в беду единственного.

Иногда Гур Гурыч подходил по столу к самой руке хозяйки и, набравшись отчаянной храбрости, прихватывал ее за руку, тут же взлетая под самый потолок. Это была часть игры, очень интересной, но очень опасной. С появлением гостей он

окончательно устраивался у ноги хозяина и внимательно рассматривал снизу вверх круглым глазом чужих.

Утром первой соскальзывала с тахты, чтобы не разбудить хозяина, хозяйка. Шла в ванную, готовила завтрак, начала накрывать на стол. Но это было скорее обрядом, чем необходимостью. Хозяин просыпался очень поздно, за полдень. Медленно вставал, много раз одевался и переодевался. Гур Гурыч раз за разом бегал на кухню, в гостиную, к хозяйской тахте. Урчал все громче и громче, наконец, взлетал хозяину на плечо.

День был начат.

То утро началось как обычно. Хозяин долго возился в ванной – так что пришлось заглядывать в приотворенную дверь: брился. Почему-то вернулся к тахте, не покормив сизарку. За ночь напал снег, и она с трудом ковыляла по снегу. Хозяйка незаметно приоткрыла форточку и выкинула целый стакан овсянки. Слетелись сизари. Пошла перепалка, сизарке вряд ли что-нибудь досталось, но она упрямо цеплялась крошечными лапками за край кормушки. Налету перехватывала отдельные зерна. Гур Гурыч даже уселся на минуту на подоконник, но тут же спохватился и полетел к тахте.

Хозяин, опираясь на палку, уже шел коридором. Гур Гурыч слетел к его ногам, пошел совсем рядом, и в дверях оба уступили дорогу хозяйке с подносом. От тарелок шел пар. В подставках покачивались большие яйца: Гурычу всегда доставалась мелкая раздробленная скорлупа – хозяин объяснял, что это ему очень нужно и что со скорлупой он станет совсем хорошо летать.

Они разминулись в дверях. И вдруг хозяин отозвался. Глухой «Ше», и совсем тихо: «ри...» Что? Что? Это давнее имя

не звучало столько лет. Что? Поднос полетел на стол. Поворот. И перед глазами грузное тело в куртке вздрагивает. Пошатывается. И словно начинает сплывать вниз. «Нет! Нет! Держись! Секунду... Закинь мне руку на плечо. Ну же!» – «Нет...» Куртка сползает по притолоке. Еще очень медленно. Руки висят без движения. Голубоватые. С разведенными пальцами.

«Ну, вот же, я закинула твою руку. Держись. Крепче!». И совсем тихо: «Не могу. Шери... У меня нет сил».

«Не бойся! Я удержу! Обопрись. Вот же рядом комод – он надежный». «Ше-ри...» Раз от раза голос затухает, переходит в клекот. Господи! Что же это? «Ты разреши я немного отдохну. Совсем немного. Вот здесь...» Пол уже рядом. Гур Гурыч пробует влезть на ботинок. Но ботинок ложится боком, как же это? Сизарь распускает крылья: я все равно удержусь, вот увидите!

«Нет больше сил...» Глаза закрываются. Голова опускается на ковер. Гур Гурыч подобрался к самому лицу. И вдруг громкое, почти победное (отчаянное!) воркованье. «Это ты? Подожди, я сейчас... я только чуть-чуть подремлю... Нет сил». Сизарь замирает смотрит на хозяйку, почти так, как глядел со свернутой шейкой: «Что же ты? Помоги же? Помоги».

И так самое страшное видение. Из очень далекого прошлого. Из начала: Красные ворота. Большой Козловский переулок. Учебный корпус, еще не переделанный в сортировочный госпиталь. Рядом начало войны. Голос из раструба громкоговорителя на столбе: «Враг будет разбит... победа будет...» Будет. А пока со двора – приемный покой. Обработка. Операционные. Уже несколько. Женский кричащий шепот: «Доктор, мы его те-ряем!» – «Вижу, вижу. Что же ты, мать твою... скорее... скорее».



Mem of David  
& Margaret  
1991  
19.08









Руки еще неумелые. Уже усталые. «Все! Следующий! Да шевелитесь же!» Как? Когда с непривычки, от недоумения слезы заволакивают глаза: ведь мальчик же, совсем мальчик, только что стонал, просил. Не успели. «Будете вы шевелиться...»

Кому крикнуть это сейчас? Стена людей. Белые халаты. Обыкновенные платья. Старенькая докторша, сорок лет всем помогавшая в этом доме: по прорезанным морщинами щекам быстро-быстро текут ручейки. Соленые. Непривычные. Присев на край постели, она все время что-то говорила: «Он все слышит. Надо чтобы самое доброе, приятное». Искривившиеся губы: «Он же уходит...» И она тоже.

Губы еле движутся: «Сядь... Сядь...» Сесть совсем рядом. Подхватить западающую голову: «Я здесь, здесь...» Голубеющие руки потирают одна другую. Еле-еле. Снова и снова. Нет, это другое: кольцо. Обручальное. Снять. Зачем? «Помоги... не выходит... помоги...» Наконец, снялось. Пальцы тянутся к женской руке: «Одеть... на твое... одеть...»

Рука падает от неожиданной тяжести двух словно спавшихся колец. В непонятном узоре, схватившем палец.

Сизарь толчется у ног. Влезает на брошенный ботинок. Еще усилие – и цепляется за край пледа, отчаянно машет крыльями: только бы удержаться. Круглый глаз не отрывается от хозяина. «Пусть... пусть сидит...»

Конечно, пусть. Лапка освободилась. Первые шаги по пледу. К лицу. Ближе. Еще ближе. Чтобы пристроиться на подушке. Лечь.

«Ты здесь?» Исчезающий звук. Клекот в горле. «Да, да, конечно, здесь». Попробовать растереть руки: леденеют. Осто-

рожно-осторожно. Перебирая палец за пальцем. Такие привычные: чего только ни делали. Такие свои...

Дыхание начинает прерываться. Тяжело. Неровно. Вдруг выравнивается, словно успокаивается. Через минуту опять теряет ритм. Пульс под рукой слабеет. «Доктор! Профессор! А если кубик камфоры? У меня есть. Я подогрею». Врачи отводят глаза. Но как же это – совсем ничего не делать? Совсем!

Губы уже не смыкаются. И вдруг, сквозь клекот: «Прости...» Глаза чуть-чуть приоткрываются. Последняя, самая последняя встреча взглядов: И поток хлынувшей очень темной крови. Аорта... Теперь все...

Вытереть обессилевший рот. Прижаться к губам. Кто мы, живые, чтобы прощать или не прощать?

Капли крови отметили сизые перышки. Гур Гурыч не дрогнул, не отодвинулся. Только коснулся крылом живого лица. И взлетел. Как можно выше. Под самый потолок. Чтобы притаиться. Или на красный глаз тоже набежала слеза? Ему трудно. Очень. Это видно по взмаху крыльев. У него больше нет товарища. И не будет. Такого – никогда.

Который день Гур Гурыч прячется по темным углам. Наверное, под сундуком: ведь хозяин посадил его туда. Только рано утром крадется через коридор к тахте и также, прижимаясь к стене, возвращается обратно: никого.

Потом приходят люди. Много людей. Говорят: прощание, похороны... Греют руки над плитой. Распахивают форточку навстречу запаху талого снега.

И вдруг через форточку, как маленький снаряд, влетает ОНА. Белоснежная. Совсем крохотная. Голубка. Она не ищет

его: она знает – он затаился на самом верху шкафа. Она не зовет – уверена: он полетит за ней. Стремительный круг под толком и в форточку – навстречу изморози, ветру, едва проклюнувшейся весне. ОНА и Гур Гурыч. Не сомневаясь. Не оглядываясь. Может все-таки обернется? Может, задержится в ветках лип? Может... Зачем? Он ведь, наконец, свободен. Ото всего. Белая голубка из триипостасной Троицы, сделала свое дело. Свободен!

## Содержание

Постскрипtum .....	5
Э. М. Белютин, Н. М. Молева О методике искусствоведческого изучения архивных фондов .....	19
Цеховая организация художников в Москве XVII-XVIII вв. ....	49
Первые русские живописцы-профессионалы (XVII в.) .....	77
Мастер из Джульфы .....	91
«Персоны» Всешутейшего собора .....	107
Иван Никитин и бироновщина .....	121
Из жизни России первой половины XVIII века .....	135
«Потемкинские деревни» .....	143
Суворовские места в Москве .....	153
Всего один портрет .....	167
Случайный вопрос .....	167
Досье .....	169
Судьба, известная всем .....	170
Как искать наследников? .....	173
Путешествие по запаснику .....	175
Платья и снова архивы .....	177
Ожидание .....	179

Летучий голландец .....	183	Московские адреса .....	381
Ярлыки, когда их много .....	183	Покорнейшее доношение .....	394
Адонис из Голландии .....	186	Наш Мцыри... .....	407
Встреча в мастерской .....	189	«Вдовушка» из Красного села .....	415
Всему начало – дорога .....	193	На смерть поэта .....	425
Москва, Москва... .....	197	Общая тетрадь в серую клетку.....	447
На огородах и торгах .....	201	Всполохи памяти .....	523
Измайловские царевны .....	204	Твое детство .....	527
И родилась книга .....	206	Один год из жизни Элия Белютина. 1975 .....	571
Возвращение в Русский музей .....	209	Последний день .....	594
Трофей капитана Бенекс .....	215		
Звали его Федосом .....	233		
Курьеры, курьеры, курьеры... .....	233		
Обстоятельства смерти .....	236		
Императрица Екатерина I .....	237		
В тихой обители .....	239		
Современники и потомки .....	243		
Письма .....	247		
Аспидная доска .....	250		
Цена жизни – цена молчания .....	254		
Комедийная хоромина .....	261		
Листок из фюгота .....	289		
Слух о венецианском аббате .....	289		
«Тетради музыкантские в телятинных переплетах».....	298		
«Документы с угасшими записями».....	301		
Иоганн Гибнер выбирает Москву.....	305		
Смутные годы .....	311		
Мои беспримерные друзья.....	345		

Элий Белютин  
Нина Молева

# АРХИВНЫМИ ТРОПАМИ

«НОВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»

Москва 2012

Составитель-редактор:  
НИНА МОЛЕВА-БЕЛЮТИНА

Редактор  
НАТАЛИЯ ВОРОНОВА-ТОЛСТОЛУЦКАЯ

Художественное оформление, макет и обложка  
СВЯТОСЛАВ ПЛЮЩ

Издание первое.  
Подписано в печать 05. 11. 2012. Формат 60 x 84 / 16  
Печать офсетная. Печ. л. 38,12. Гарнитура PetersburgС Суг.  
Отпечатано в московской типографии «ГАРТ»  
Тираж 100 экз. Заказ № 9989